

**ФГБОУ ВО «Национальный исследовательский
Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева»**

На правах рукописи

Куряев Ильгам Рясимович

**КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ
РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ**

Специальность 10.01.01 – русская литература

**Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук**

**Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор О.Ю. Осьмухина**

Саранск 2021

Содержание

Введение	3
1. Литературная кинематографичность в интермедиальном контексте	16
1.1. Историко- и теоретико-культурные аспекты изучения взаимодействия искусств	18
1.2. Интермедиальность как новый этап развития теории взаимодействия искусств	36
1.3. Литературная кинематографичность в контексте взаимодействия литературы и кино	50
2. Монтажность литературного текста как способ «ваяния времени» в прозе М. Шишкина	70
2.1. Монтаж как прием литературной кинематографичности и роман «Записки Ларионова»	71
2.2. Специфика монтажного соположения временных пластов в малой прозе М. Шишкина	90
2.3. Функции монтажа в многомерном пространстве романов «Взятие Измаила», «Венерин волос», «Письмовник»	102
3. Кинематографичность текста в акте деконструкции в прозе В. Пелевина и В. Сорокина	128
3.1. Акт наблюдения как способ конструирования текстового пространства в романной прозе В. Пелевина	129
3.2. Кинематографический код в прозе В. Сорокина	168
4. Специфика литературной кинематографичности в прозе Дм. Липскерова и Бориса Акунина	204
4.1. Конструирование диегетического мира посредством аудиовизуальности и сюжетности в произведениях Дм. Липскерова	204
4.2. Способы создания кинематографического пространства в цикле «Смерть на брудершафт» Бориса Акунина	260
Заключение	292
Список использованных источников	300

Введение

Актуальность темы. Глобальный идеологический сдвиг и слом привычных границ и запретов в постсоветскую эпоху стали причиной кардинальных изменений в пространстве культурном и, в частности, в границах литературных. «Возвращение» литературы русского зарубежья, Серебряного века и русского авангарда в историко-литературном контексте и, одновременно, «выход из подполья» «неформатных» прозаиков способствовали актуализации в культурном пространстве идей обновления текста, актуализации формальных и содержательных экспериментов. Этому содействовало и тотальное изменение информационного пространства, в котором автономность элементов заменялась взаимопроникновением и взаимовлиянием. В ситуации «разомкнутости» семантических полей взаимодействие и взаимовлияние литературы и кино представляло собой потенциально насыщенный процесс, который способствовал появлению сложных, многоуровневых текстовых образований. Постмодернистская эстетика с её установкой на игру выводила это взаимодействие из формального измерения в измерение содержательное и онтологическое. Так, включение в текстуальное поле инородных фрагментов способствовало тотальной перекодировке, внутреннему «взрыву» формы и содержательных концептов, который не только актуализировал и раскрыл новые возможности текста как системы, как высказывания, но и изменил саму роль читателя в его взаимодействии с литературным произведением, трансформируя его в читателя-зрителя.

Этот процесс на рубеже двух столетий завершает этап собственного становления нового типа текста, разомкнутого и открытого. В авторском инструментарии утверждаются приёмы и элементы литературной кинематографичности, с помощью которых писатели получают возможность создания концептуально усложнённых текстовых конструкций,

направленных на взаимодействие с читателем через литературную игру и корреляцию с семантическим полем культуры (как отечественной, так и мировой). Творчество целого ряда значительных фигур литературного процесса рубежа XX–XXI вв. представляет собой яркую иллюстрацию этого процесса.

Таким образом, **актуальность** исследования объясняется актуализацией процесса интермедиального взаимодействия между различными видами искусств. Актуальность обуславливается как теоретическими, так и практическими причинами. Теоретический аспект актуальности исследования состоит в расширении представления о взаимовлиянии литературы и кинематографа на современном этапе, а также в том, что кинематографические приемы в современной прозе рассматриваются в различных жанрах (романе, рассказе, драматургическом тексте «для чтения»). В историко-литературном аспекте необходимо восполнить пробел в исследовании специфики воплощения приемов кинематографичности в современной словесности на материале конкретных писательских практик в результате углублённого постижения индивидуальных художественных систем избранных прозаиков.

Подчеркнем, что социокультурная ситуация последних трёх десятилетий отчетливо демонстрирует, что литература развивается не только посредством тесного взаимодействия с другими видами искусства, но – шире – с другими медиа-сферами. Конечно, акционизм авангардистов и футуристов, «видеомы» «шестидесятников», перформансы 1980-х – начала 1990-х гг. как непосредственные воплощения синтетической художественной природы хорошо известны. При этом формальные и эстетические эксперименты конца 1990-х и «нулевых» в прозе, поэзии, драматургии, делающие современную литературу принципиально незамкнутой, открытой для диалога и свободных интерпретаций, разумеется, свидетельствуют не только об обновлении ее ключевых формально-содержательных характеристик, но фактически о глубинных изменениях современной словесности, которая теперь вынуждена

конкурировать, по точному замечанию Я. В. Солдаткиной, «с индустрией развлечений и реагировать на перемены в самих принципах чтения как познавательной и эстетической деятельности» [319, с. 136], и становится технологически «интерактивной».

Современный мир находится в процессе построения «информационного» общества (М. Кастельс, М. Маклюэн, Д. Риффкин), в постоянной трансформации через включение новых аспектов и новых акторов генерирования смыслов, отказ от целостности, «завершённой формы» [407, с. 97]. Это приводит к развитию взаимозависимых и потенциально незавершимых многоуровневых мультимедийных систем, к переориентации отношений «вербальное – невербальное» в пользу невербального. С расширением сети Интернет, всё большей взаимоинтеграцией медиа происходит переключение на визуальный формат. Последний – в связи с большей ликвидностью – «освобождается» от зависимости к вербальному коду, становится равным ему или же начинает доминировать, тогда как вербальный код, его формы и элементы, в свою очередь, сводятся к функции комментирования, интерпретации видимого [53, с. 18–19.]. При этом и сама литература пытается сблизиться с материей окружающего пространства, его визуальностью – через фиксацию «тщательно воссозданной и слепой реальности»: «Исчезают синтаксис и семантика – вместо явления объекта его принуждают к явке с повинной и допытываются с пристрастием подробностей о его разрозненных фрагментах; никакой метафоры и метонимии, одна имманентная череда фрагментов под полицейской властью взгляда. <...> Долой старые иллюзии рельефа, перспективы и глубины (пространственной и психологической), связанные с восприятием объекта: вся оптика, вся скопика в целом становится операциональной, располагаясь на поверхности вещей, взгляд становится молекулярным кодом объекта» [78, с. 149–150]. Потому «классическая печатная» литература уже не в состоянии претендовать на главенствующую позицию в культуре, где преобладает визуальный код,

визуальное повествование (кино, телевидение, Интернет). Однако, несмотря на это, литература как смысловое поле не сводится к чисто утилитарной функции и продолжает вырабатывать новые способы собственного бытования, в том числе, через всё большую интеграцию с другими формами медийного пространства.

Успешный литературный проект сегодня подразумевает широкую рекламную кампанию, продвижение в медиа-сфере и не заканчивается публикацией, он продолжается в кино- или теле-экранизации, в театральной постановке, в выходе в формате цифровой и аудиокниги, в комикс-формате, в переводе её на другие «неклассические» языки (к примеру, эмодзи), через не-авторское продолжение (fan fiction) и систематическое копирование, пиратское и лицензионное. При успешной реализации литературного проекта, он, генерируя дополнительный контент, может быть потенциально не завершимым. К тому же, для более продуктивной реализации текста как «товара» сама текстовая организация претерпевает изменения. Следуя тому, что модели восприятия вербального текста меняются под влиянием визуальных медиа, создаваемые литературные (так же как и иные – кинематографические, игровые) сюжеты становятся более «ликвидными». Они способны включаться и разворачиваться в различных медийных форматах, «перетекать» между ними, игнорируя границы, способствуя упразднению иерархии внутри той или иной культуры. Литература, следуя принципу информационного потока, трансформируется в контент, который отменяет оппозицию «Art – Fine Art – High Art» (Дж. Рёскин): являясь лишь частью общего, литература на равных предстаёт и как «пакет» данных, и как многоуровневое семантическое вербальное образование, которое взаимосвязано с общим информационным потоком. К примеру, та же экранизация является фактически обязательным элементом бытования книги в пространстве массовой культуры. Конечно, в этом процессе новый медийный формат задаёт свои условия для развития сюжетов, что приводит к их трансформации в процессе интеграции, и сами сюжеты не преодолевают

«семантических потерь» при медийном переводе, но сводят их к минимуму или смещают акцент на генерирование новых смыслов.

Кроме того, само пространство литературного текста ищет новые способы контакта с внетекстовым пространством, экстратекстовыми элементами, новые методы семантической наполняемости. К примеру, иллюстрация в текстах В. Г. Зебальда становится не просто дублёром текста, но дополнительным семантическим узлом, расширяющим текст и сталкивающимся с ним же. Полиграфия и дизайн работают не только на продвижение текста как товара, но и становятся способом дополнительного означивания, акцентирования тех или иных его смыслов (будь то дизайн обложек романов М. Шишкина, подбор иллюстративного наполнения произведений Бориса Акунина или шрифт в «пузырях» на страницах комиксов).

Происходит и переориентация текстовых структур как таковых. Текст обретает новое звучание, новую визуальность. Теперь он не стремится к генерации уникальных образов. Современная медийная ситуация переизбытка информации – визуальной, вербальной, звуковой – делает работу воображения излишней, предоставляя для конструирования предметов и нарративных схем литературного произведения огромный каталог уже готовых образов, максимально проработанных культурой, массовой и элитарной. Литература, конструируя полихудожественный, полисемантический текст [420], в определённой степени следует унификации моделей рассказывания (через использование устойчивых жанровых структур), в том числе – чтобы соответствовать «компетенциям» современного реципиента, чьё восприятие всё более сформировано для считывания визуального текста. Так, литература для создания своей образной схемы и фабульной, сюжетной структуры использует модели, предоставляемые культурой, комбинирует их, предлагая читателю вспоминать их, играя с сочетанием и интерпретацией этих образов и схем.

Исходя из того, что в сегодняшнем культурном контексте одним из главных медиа становятся кино и сериалы, можно утверждать, что литература, несомненно, испытывает на себе влияние кинематографа (как медиа, включающего в себя предыдущие ему медиа [226]). Литература как раз заимствует его образы и сюжетные схемы для собственного сюжетного построения [85; 119; 253; 265; 419 и проч.].

Таким образом, одним из способов интеграции литературы в культурное пространство, способом более продуктивного взаимодействия с другими видами искусств для литературы становится кинематографичность. Под **литературной кинематографичностью** мы понимаем *отличительную парадигмальную особенность современного литературного процесса, являющуюся результатом сложного взаимовлияния литературы и кино, которая создаёт кинематографический эффект в художественном тексте благодаря синтезу литературных и кино-приемов (монтажно-синтаксические средства, связанные с актуализацией и сменой точек зрения, выстраивающих в тексте ситуации наблюдения, монтажные конструкции, сопрягающие фрагменты текста с разными пространственными и временными маркерами)*. Ситуации наблюдения при этом подчёркнуто аудиовизуальны, сам текст может включать в себя элементы, формы, фреймы (образы, мотивы, сюжеты), связанные с понятием «кино», его семантическим полем [232, с. 7]. Это способствует и трансформации образа читателя, который в процессе чтения становится читателем-зрителем. Литературный текст, строящийся по принципам литературной кинематографичности, не только становится частью современного медийного пространства, но и получает возможность – через более явную ориентацию на «нового» читателя-зрителя – вписывать и осмыслять реальность в контексте постмодернистской поэтики и поэтики «пост-пост-», структурировать окружающий мир через взгляд и видимое.

Научная новизна кандидатской диссертации заключается, таким образом, в том, что впервые в отечественном литературоведении определены

сущностные характеристики литературной кинематографичности отечественной прозы середины 1990-х – 2000-х гг. Осуществлен системный подход к осмыслению литературной кинематографичности, репрезентивной различными приемами, определяемыми индивидуально-творческим решением писателей.

В результате исследования впервые проведен системный анализ отечественной прозы середины 1990-х – 2000-х гг. в аспекте литературной кинематографичности, выявлены и проанализированы ключевые кинематографические принципы, воспринятые современными прозаиками.

Объектом исследования явилась отечественная проза рубежа XX – XXI вв.

Предметом – специфика репрезентации литературной кинематографичности в произведениях М. Шишкина, В. Сорокина, Дм. Липскерова, В. Пелевина, Бориса Акунина.

Цель работы: исследовать произведения М. Шишкина, В. Сорокина, Д. Липскерова, В. Пелевина, Бориса Акунина рубежа XX – XXI вв. в аспекте литературной кинематографичности.

Цель определила **ключевые задачи** исследования:

- проанализировать специфику и принципы монтажного конструирования текста в произведениях М. Шишкина;
- рассмотреть способы создания художественного пространства и его связь с протагонистом в романной прозе В. Пелевина;
- изучить кинематографический код, «телесность» текста и художественного мира в прозе В. Сорокина;
- исследовать монтажность и сюжетность в качестве элементов кинематографической поэтики, способы развёртывания художественного пространства в романах и пьесах Дм. Липскерова;
- выявить и проанализировать кинематографические принципы конструирования пространства и образов персонажей как элементов текстовой игры в прозе Бориса Акунина.

Материалом исследования явилась проза М. Шишкина («Записки Ларионова», «Взятие Измаила», «Венерин волос», «Письмовник», сборник рассказов «Пальто с хлястиком»), В. Сорокина («Голубое сало», «Пир», «Ледяная трилогия»), произведения Дм. Липскерова («Сорок лет Чанчжоэ», «Пространство Готлиба», «Последний сон Разума», «Осени не будет никогда», «Родичи», сборник драматургических произведений «Школа для иммигрантов»), В. Пелевина («Чапаев и Пустота», «Generation “П”», «Числа», «Священная книга оборотня», «Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре»), Бориса Акунина (цикл повестей «Смерть на брудершафт») рубежа 1990-х – 2000-х гг. Подчеркнем, что при всем многообразии современной отечественной прозы, мы сосредотачиваем свое внимание на творчестве крупных российских прозаиков, представителей разных писательских «формаций» и типов письма (условно говоря, модернистское, постмодернистское, неореалистическое), в которых приемы литературной кинематографичности репрезентованы наиболее отчетливо. Здесь же оговоримся, что ограниченный объем исследования не позволил нам детально проанализировать весь корпус текстов М. Шишкина, В. Сорокина, Дм. Липскерова, В. Пелевина, Бориса Акунина указанного периода, в связи с чем пристальное внимание мы уделяем наиболее показательным с точки зрения заявленной проблематики произведениям.

В основе методологии нашего исследования лежат принципы отечественного сравнительно-исторического литературоведения, выраженные в трудах А. Н. Веселовского, М. М. Бахтина, В. М. Жирмунского, А. В. Михайлова, Б. В. Томашевского и др. В своей работе мы использовали сравнительно-исторический, типологический, социокультурный, структурно-функциональный, интертекстуальный методы, а также метод целостного анализа художественного произведения.

Научно значимыми для нас явились труды классиков литературоведения (Р. Барт, Ж. Женетт, Ю. М. Лотман, С. Н. Зенкин, Ю. Н. Тынянов, В. Б. Шкловский, В. Шмид, М. Б. Ямпольский); работы

ведущих историков и теоретиков современной отечественной литературы (М. П. Абашева, О. В. Богданова, Т. М. Колядич, А. Н. Латынина, Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий, О. Ю. Осьмухина, Е. В. Пономарева, Я. В. Солдаткина, М. А. Черняк и др.); монографии и статьи, посвященные специфике взаимодействия литературы и кино (С. М. Арутюнян, И. Е. Борисова, Н. С. Бочкарева, Л. П. Волкова, Т. Г. Волошина, М. Зак, А. А. Коваленко, Я. С. Коврижина, И. А. Мартьянова, И. М. Маневич, Т. Г. Можяева, С. А. Огудов, Л. П. Погожева, С. Сонтаг, А. Ю. Тимашков и др.); отечественные и западные киноведческие исследования (А. Базен, И. Вайсфельд, Е. Габрилович, Г. Грейг, Ж. Делез, К. Дрейер, Н. Зоркая, З. Кракауэр, М. Ю. Кувшинова, К. Метц, Ж. Митри, Ж. Омон, М. Ромм, В. Сахновский-Панкеев, А. Тарковский, Е. Тарнауцкая, С. Эйзенштейн, М. Ямпольский); работы, непосредственно осмысливающие те или иные аспекты творчества М. Шишкина, В. Сорокина, Дм. Липскерова, В. Пелевина, Бориса Акунина (Н. Д. Александров, Е. С. Биберган, А. Л. Бобылёва, М. А. Ганин, А. А. Генис, Д. М. Давыдов, Е. А. Ермолин, Н. Б. Иванова, А. Р. Ингеманссон, И. А. Калинин, И. М. Каспэ, М. А. Кучерская, В. Н. Курицын, Т. Г. Кучина, С. Н. Лашова, Г. А. Махрова, А. Ю. Мельникова, С. П. Оробий, А. П. Павленко, Ю. В. Пономарева, М. С. Ремизова, К. Р. Рождественская, И. Г. Цопов и др.).

Теоретическая значимость состоит в том, что уточняется понятие литературной кинематографичности; предложенное в диссертации исследование литературной кинематографичности позволяет проецировать выявленные принципы её воплощения на отдельные стороны творчества других отечественных писателей «нулевых», соотнести их с особенностями литературной практики середины и второй половины XX в., а также с экспериментами отечественной словесности 2010–2020-х гг.

Практическая значимость работы состоит в том, что её результаты, материалы, анализ конкретных художественных произведений и общие выводы могут быть использованы в вузовских курсах истории и теории

современной отечественной литературы, спецкурсах, посвященных отечественной прозе и медиасловесности рубежа XX–XXI вв., а также при написании соответствующих учебников и учебных пособий.

Основные положения диссертации, выносимые на защиту:

1. Отечественная проза середины 1990-х – 2000-х гг., отличаясь художественной многогранностью, гетерогенностью, содержит в себе эклектичные, синтетичные образования, созданные посредством множества разнообразных приёмов, в том числе, связанных с кинематографическим кодом. Литературная кинематографичность как частный пример интермедиальности в общем контексте синтеза, взаимодействия искусств / медиа / текстов рубежа XX–XXI вв. становится одним из основных характеристик современной литературы, способствующей не только конструированию сложных текстовых образований, но и изменению статуса читателя, трансформации его в читателя-зрителя и установлению более глубоких связей между ним и текстом.

2. В прозе М. Шишкина («Записки Ларионова», «Взятие Измаила», «Венерин волос», «Письмовник», сборник малой прозы «Пальто с хлястиком») одним из ключевых принципов построения содержания и формы произведений является принцип монтажа, с помощью которого прозаик совмещает гетерохронные фрагменты текста, единичное, личное с общим. Делая личную, историческую память одним из концептуальных центров своей поэтики, прозаик создаёт фрактальные узоры, «уравнивающие» между собой «малые» и «большие» тексты и выстраивающие уникальные маршруты движения через пространство времени, в самой материи прошлого и через её телесное выражение. Это способствует созданию измерения вневременного, ситуации полифонии, где каждая из эпох уравнивается, а Человек обретает бессмертие через слово, высказывание в едином эстетическом пространстве текста.

3. В романах В. Пелевина («Чапаев и Пустота», «Generation “П”», «Числа», «Священная книга оборотня», «Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и

Минотавре») повествование реализуется посредством принципа фокализации, утверждающего протагониста в роли стягивающего текст элемента, что способствует генерации новых диегетических пространств, их трансформации и мутации. Через протагониста в текстовом измерении разворачиваются сложные схемы идейных концепций, связанные с виртуальностью актуализируемых пространств, ирреальностью самого бытования протагонистов и воплощенные с помощью широкой сети интертекстуальных заимствований из сферы кинематографа, а также клишированных сюжетных моделей, придающих произведениям прозаика динамизм и сюжетную плотность.

4. В. Сорокин в «Голубом сале», «Ледяной трилогии», сборнике рассказов «Пир» с помощью различных элементов литературной кинематографичности создаёт подчёркнуто кинематографический текст, наполненный сюжетными и формальными клишированными моделями кино-текста. Новые диегетические пространства создаются с помощью внутреннего нарративного и сюжетного слома, который реализуется через акцент на телесном, физиологическом, материальном, т.е. видимом аспекте создаваемого пространства, что позволяет сгенерировать новую («вторичную») реальность, параллельную подлинной, в которой не только реализуется концептуальное разложение мира внетекстового, но и воплощается остранённый взгляд на него.

5. В произведениях Дм. Липскерова посредством кинематографического принципа сгущения генерируются специфические художественные пространства, закрытые, замкнутые в себе и, тем самым, структурирующие собственные мифологизированные принципы бытования. Само проявление окказиональных миромodelей, характеризующихся фантазмагоричностью, утверждающих «срастание» реального, бытового и сомнамбулического, способствует «раскалыванию» тривиальных хронотопов, что позволяет совместить в едином пространстве гетерогенные явления и реализовать

концепцию взаимосвязи всего и гармоничности художественного («совместного») мира.

6. Борис Акунин, расширяя авторскую стратегию в проекте «Фильмы», через создание жанра «роман-кино» и посредством инверсии не только искажает текстуальное пространство, в котором плоскость бумажного листа (монитора – в случае с электронной книгой) и плоскость кино-экрана сближаются и уравниваются, но и «пересистематизирует» читательское мировоззрение. Писатель в цикле повестей «Смерть на брудершафт» экспериментирует с жанровой моделью и создает литературный текст, близкий к тексту кинематографическому, который не просто строится по принципам литературной кинематографичности, но и утверждает свою «вторичность» по отношению к кинематографическому первоисточнику.

Соответствие содержания диссертации паспорту специальности, по которому она рекомендуется к защите. Диссертация соответствует специальности 10.01.01 – «Русская литература» и выполнена в соответствии со следующими пунктами паспорта специальности: п. 4 – история русской литературы XX–XXI веков, п. 8 – творческая лаборатория писателя, индивидуально-психологические особенности личности и её преломлений в художественном творчестве, п. 9 – индивидуально-писательское и типологическое выражения жанровостилевых особенностей в их историческом развитии.

Апробация результатов исследования. Диссертация проходила обсуждение на кафедре русской и зарубежной литературы ФГБОУ ВО «Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарева». Основные положения, содержание и выводы диссертации отражены в 27 публикациях, из которых 3 опубликованы в журналах, индексируемых в Международной базе WoS, 7 напечатаны в изданиях, входящих в Перечень ВАК РФ.

Материалы диссертационного исследования представлялись в докладах на Международных и Всероссийских научных и научно-практических

конференциях: IV, V Международная научная конференция «Русский язык в контексте национальной культуры» (Саранск, 2016, 2018), XX научно-практическая конференция молодых учёных, аспирантов и студентов НИ МГУ им. Н. П. Огарёва (Саранск, 2016), XLIV, XLV, XLVI, XLVII научная конференция «Огарёвские чтения» (Саранск, 2016, 2017, 2018, 2019), XV Международная научно-практическая конференция «Татищевские чтения: актуальные проблемы науки и практики» (Тольятти, 2018), «Грехнёвские чтения: Литературное произведение в системе контекстов» (Н. Новгород, 2017), Вторые и Третьи Всероссийские научно-педагогические чтения «Русский фольклор Мордовии в контексте отечественной культуры» (Саранск, 2018, 2019), Международная научная конференция к 200-летию со дня рождения Ивана Сергеевича Тургенева (1818–1893) «Его величество Язык её величества России» (Орёл, 2018), Международная научная конференция «Андрей Платонов и художественные искания XX века: проблемы рецепции» (Воронеж, 2019).

Структура диссертации. Кандидатская диссертация состоит из введения, четырёх глав, заключения, списка использованных источников (428 наименований).

1. Литературная кинематографичность в интермедиаальном контексте

Учитывая, что состояние и имманентная структура культуры не константны и находятся в постоянной трансформации как относительно взаимной, хотя и непропорциональной, реакции на сдвиги и изменения в социокультурном пространстве человеческого бытия, и учитывая тезис Ю. М. Лотмана о тождественности законов построения культурного и литературного текстов [211, с. 87], не станет ошибкой утверждение, что и место литературы, как, собственно, и способы её функционирования в культурной парадигме в сравнении, к примеру, с ситуацией полувековой давности, кардинально изменились. Стоит признать, что литература как сумма текстов, процесс ее генерирования и утверждения на сегодняшний день «оказалась в маргинальной зоне» [258, с. 10] культурного пространства, или, если отказаться от столь «прямолинейной» формулировки, она находится в ситуации свободного развития. Фактически вытесненная на периферию более востребованными медиа, литература получила возможность обратиться к самой себе и, осознавая своё «местоположение», выстраивать собственную траекторию и создавать собственные объекты вне «идеологической» составляющей. К тому же, экстраполируя замечание С. Огурцова о современной поэзии как расположенной «на перекрёстке активных исторических потоков» [258, с. 11] на литературу в целом, и учитывая фундаментальный тезис М. М. Бахтина о диалоге как онтологическом процессе («Быть – значит общаться диалогически. Когда диалог кончается – всё кончается» [60, с. 338; см. также: 62, с. 318]), можно утверждать, что современный литературный текст становится не только тканью переплетения множественности языковых регистров, моделей коммуникации, местом, свободным от авторитарных дискурсов, но и средой восприятия, поглощения, ассимиляции объектов иной кодировки, явлений, явно гетерогенных литературному и – шире – лингвистическому полю, что, без сомнения, способствует крайне продуктивным процессам. Литературный

текст как «перекрёсток» становится частной иллюстрацией реализации культурного империализма, через термин которого в данном контексте можно транслировать ситуацию воздействия новых, более агрессивных («горячих», по М. Маклюэну) медиа на устоявшиеся, менее агрессивные («холодные»), с последующей неизбежной литературной эволюцией (по Ю. Тынянову), а именно перераспределением «новых функций [системных] формальных элементов» [349, с. 281] с дальнейшим переосмыслением самой формы и смысла исходной системы. В смене культурных парадигм литературный текст становится полем и исходной формой для внедрения новой семантики, для создания оригинальных объектов, т.е. литература, испытывая воздействие среды и участвуя в потоках коммуникации (как социальной, так и исторической; как коррелирующей с человеком как объектом социума и ноосферы в целом, так и опосредованной от него), преобразуется в поле для «ремедиации» [цит. по: 399, с. 357–361] и внутренней эволюции, выступающей залогом выживания и существования как субъекта / объекта (агента), как полноценного института в системе коммуникации. В связи с этим большое значение обретает исследование формы, «тела» литературного текста и процессов, протекающих в нём и через него, в частности исследование интермедиальности.

В этом контексте особое значение обретает литературная кинематографичность, которая может быть рассмотрена в ряду синтеза искусств как один из вариантов интермедиальности. В связи с этим мы полагаем необходимым, во-первых, описать важнейшие историко- и теоретико-литературные аспекты взаимодействия искусств, исследовать интермедиальность как принципиально новый этап развития теории взаимодействия искусств, а также проанализировать специфику взаимодействия литературы и кино.

1.1. Историко- и теоретико-культурные аспекты изучения взаимодействия искусств

Идея взаимодействия искусств как объекта пристального осмысления появляется уже в античных исследованиях. Так, Аристотель в «Поэтике» отмечал следующее: «есть некоторые виды творчества, пользующиеся всеми указанными средствами, ритмом, мелодией и метром. Таковы дифирамбическая поэзия, номы, трагедия и комедия. А различаются они тем, что одни пользуются этими средствами всеми вместе, другие – отдельно» [39, с. 1065]. Фактически говоря о трансгрессии приёмов или же об их непринадлежности исключительно одному виду искусства (шире – одному семиотическому полю), философ признаёт за художником право на использование различных элементов, принадлежащих разным формам и жанрам, для создания необходимого эстетического эффекта. Об общей природе искусств, кроме того, писали Симонид и затем Гораций, рассуждавшие о возможности взаимной трансформации поэзии и живописи; Секст Эмпирик отмечал факт расширительного значения «музыкальности» [81–83].

В эпоху Просвещения получает большое распространение тема «взаимоотношений и взаимодействия искусств на фоне их общности (Sister Arts) и различия» [82]. Более широкое распространение и осмысление идея взаимодействия искусств обрела в теоретических разработках в XVIII–XIX вв. за авторством немецких писателей-романтиков (Новалис, Л. Тик, Ф. Шлегель, Э. Т. А. Гофман), базировавшихся на тезисах немецкой классической философии (так, Ф. Шеллинг первым в эстетической теории определил идею «субстанционального единства всех искусств, их общей укоренённости в духовном состоянии эпохи» [91, с. 20]), следствием чего стала выработка самой концепции синтеза искусств [167]. В контексте исследований взаимодействия литературы и музыки большую роль сыграли работы «Границы музыки и поэзии: Этюд из области музыкальной эстетики»

А. Амброса и «О музыкально-прекрасном: Опыт поверки музыкальной эстетики» Э. Ганслика [82].

Особую роль в вопросе осмысления взаимодействия искусств имеет концепция Gesamtkunstwerk Р. Вагнера, рифмующаяся с концепцией синтеза искусств как «представлении об универсальной связи всего со всем» [339, с. 5]. Нацеленная на практическое воплощение, она подразумевала «всеобщее объединение всех видов творческой деятельности [в синкретичное, «единое, неограниченное» искусство, основные составляющие которого – музыка, поэзия, танец [88, с. 167], обретающее форму «большого универсального произведения искусства <...>, используя каждый вид лишь как средство, – уничтожая его во имя достижения общей цели – непосредственного и безусловного изображения совершенной человеческой природы» [88, с. 60]], целью которого является формирование совершенной, всесторонней и гармонической личности» [167, с. 14] через демонстрацию предельных переживаний [322, с. 130]. Сам же акт творчества, согласно концепции, становится «жизненным действием», через которое человек (по мысли Р. Вагнера, народ и само человечество [88, с. 254]) «утверждает себя во всей полноте своего существа как целое» [88, с. 147]. Тем самым, искусство, представляющее собой сложное и многоуровневое единство, должно было, входя в сложный диалектологический контакт с жизнью, её преобразовывать в границах всё расширяющегося искусства.

Собственно, эта базовая концепция и в дальнейшем способствовала появлению творческих экспериментов, чья цель как раз и заключалась в «преобразовании жизни в художественную реальность, в которой искусства должны обрести высший синтез» [167, с. 14]. Примером может служить творчество А. Скрябина, который в «Мистериях» стремился слить «голоса всех искусств <...> в единый хор» и, тем самым, преобразить мир [167, с. 14], или же концепция театра «как окончательного синтеза всех искусств» Ф. Маринетти, или следование В. Мейерхольда представлениям Р. Вагнера [321, с. 135]. Сюда же можно отнести и творчество отечественных

футуристов, выразившееся, к примеру, в «футуристической опере» «Победа над Солнцем» А. Е. Кручёных, М. В. Матюшина, К. С. Малевича, В. В. Хлебникова [335]. Более радикальные примеры – проект тотального искусства А. Арто, выраженный в концепции «театра жестокости», который оперирует языком, апеллирующим «ко всем пяти чувствам» [413, с. 6; также: 41; 322], деятельность течения Флюксус, подразумевающее смешение в едином движении в а-логичности и абсолютности множества средств выражения авторской интенции и др.

Дальнейшая разработка идеи взаимодействия искусств была продолжена символистами на рубеже XIX–XX вв. По справедливому мнению Н. Тишуниной, именно здесь были созданы условия для полноценного синтеза искусств. В произведениях символизма «принцип межтекстовых взаимосвязей, где текст «отличается от соответствующего лингвистического понятия» [218, с. 75], становится в [символизме] определяющим» [339, с. 4], а писатели большое внимание уделяют явлению синестезии как соощущения [167, с. 15]. При этом «соответствия» (по названию сонета Ш. Бодлера) искусств в символизме становятся нетождественными романтическому «синтезу искусств», поскольку концепция создания абсолютного гармоничного пространства под влиянием осознания «нецельности» мира, его неоднородности сменяется в теоретических и идейных изысканиях символистов концепцией «создания своеобразного “стереофонического” эффекта восприятия мира, существующего в непрерывном движении, взаимопереходах и взаимопревращениях» [339, с. 5]. Поэтому основной задачей в поэтике символизма становится «создание “суггестивного образа”, основанного на принципе ближних и дальних <...> ассоциаций, связанных чисто художественной логикой» [339, с. 5]. Подобный тезис, на наш взгляд, свидетельствует о необходимости включения в художественный текст инородных явлений, не соответствующих семиотическому коду, в котором разворачивается произведение, посредством описания ощущения от этих явлений. В этом можно усмотреть процесс перекодировки,

«приспособления» произведения искусства к иному семиотическому пространству, фактически иллюстрирующий идею взаимодействия искусств. В практическом плане это нашло своё выражение в принципе цитатности, реализуемом в произведениях символистов как «горизонтально», на уровне литературного пространства, так и «вертикально», с привлечением посредством экфрасисов, описаний собственного опыта, ощущений прочие виды искусства. Это давало возможность расположить слово / образ / знак сразу в нескольких парадигмах, придать ему двойственную природу, отнести «одновременно к данному и другому тексту» [339, с. 6]. Кроме того, использовался и принцип синестезии, причем большую роль здесь сыграли теоретические разработки Ф. Ницше и П. Верлена, связанные с проблемой взаимодействия искусств «как высвобождения эстетического феномена из синкретического единства» [167, с. 15], что нашло выражение в рамках поэтики символизма в создании тропов, основанных на совмещении в произведении двух разнородных чувственных ощущений, и имело целью создание единого художественного пространства, способствующего конструированию и пространства бытового (идея «жизнестроения»).

Подробнее рассмотрим понятие «синестезии», в данном контексте понимаемое как «соощущение». По Б. Галееву, синестезия – «взаимовлияние искусств, отличающихся способом восприятия» [103, с. 59], однако эта трактовка слишком широкая. Узкая трактовка предполагает, что синестезия – «тропы и фигуры, основанные на межчувственных переносах» [402, с. 314], что «в силу особой природы слова-знака» [167, с. 18] способствовало становлению литературы в качестве одного из самых продуктивных видов искусства. Бытование и реализация в литературном тексте гетерогенных образов, относящихся к разнородным видам искусства и отсылающих к различным чувствам мироощущения (психологическим, слуховым, зрительным), способствует утверждению литературы в качестве «полисенсорного» вида искусства, в котором через ассоциативную связь ощущения одного порядка вызывают ощущения другого порядка [167, с. 18].

Начало XX века ознаменовало появление принципиально новых тенденций, выразившихся в развитии урбанистической культуры, усложнившей городской текст избыточностью воздействия на субъекта восприятия, тотальной технологической модернизации, повлекшей за собой модернизацию культурную, расширение / «уменьшение» мира в восприятии простого человека (в частности, ориентируясь и учитывая культурный империализм «западного человека»), чему во многом способствовало изобретение братьев Люмьер, «открывшее миру мир», и проч. Следствием этого стало переосмысление эстетических и этических вопросов, утверждение идеологического (эстетического) плюрализма, осознание необходимости интеграции в различных областях (как факт выживания), трансформация моделей рецепции окружающего мира, характеризуемая поверхностностью считывания, разорванностью восприятия, монтажностью в конструировании идеологием [424]. Тем самым, привычный мир разрывается и воспринимается уже не как знакомое пространство своего дома, он раскалывается на своё и чужое, на понятное и непонятное; актуализация концепта границы и столкновения идеологий / культур ведут к вопросу определения собственной идентичности, очередному времени востребованности концепции нации, идеи «тотальных» текстов, произведений искусств (обречённых на провал и тем самым утверждающих принцип незавершённости текста, приводящее к сознательно фрагментарному творчеству [322, с. 16]), установлению дизайна как Gesamtkunstwerk (в концепциях Баухауса) и утверждению монтажа как способа осознания мира и метода говорения о непроговорённом [418], как общего коммуникативного пространства, так и пространства культурного. В этом контексте дополнительную идейную основу получает проблема взаимодействия искусств.

В этом направлении на протяжении XX века научные исследования в качестве объекта избирали процесс синтеза, интеграции искусств, что способствовало активизации междисциплинарных разработок,

продиктованных самим постнеклассическим состоянием науки, требующим широкого, не ограниченного формальными рамками исследования и восприятия окружающего. Без сомнения, можно утверждать, что междисциплинарный подход в области взаимодействия искусств способствует «[возвращению утраченного] искусством и человеком единства, [преодолению] разорванности художественного и общественного сознания, [осуществлению] этого единства на новом общественном и эстетическом уровне» [255, с. 20].

В XX столетии, помимо этих примеров анализа синтеза искусств, в научном пространстве продолжается и анализ общих вопросов взаимодействия искусств, примером чего могут служить, во-первых, исследования О. Вальцеля о «взаимном освещении искусств» (в которых основным понятием утверждалось понятие «лейтмотива»), где формулировался тезис о принципиальной общности живописи и литературы. Во-вторых, работа «Музыка и литература. Сравнение искусств» К. С. Брауна, в которой исследуются общие структурные и жанровые компоненты и элементы литературы и музыки для выявления музыкальных элементов во втором (кстати, в 1970-е гг. К. С. Браун выдвигал тезис об отдельной дисциплине, занимающейся взаимодействием литературы и музыки [82]). В-третьих, работа Т. В. Адорно «Философия новой музыки», где проводятся параллели между живописью и музыкой [32]. В монографии (1968), посвящённой немецкой романтической литературе, С. П. Шер вводит оппозиционное к *word music* понятие *verbal music*, включающее в себя значение «литературной репрезентации существующего или вымышленного музыкального сочинения, стремящейся достичь словесного приближения к партитуре и часто характеризующая музыкальное исполнение или субъективное восприятие музыки» [Борисова 2004а; Борисова 2004б], что, собственно, и определяло интермедиаальный дискурс, прочерчивало «линию интермедиаального горизонта», отделяя интермедиаальность от компаративизма [82; 167, с. 25]. Стоит также указать и работы аналитической

философии Н. Гудмена и других исследователей об искусстве как языке культуры и о проблемах перевода этих языков и работу «Что такое философия?» Ж. Делёза и Ф. Гваттари, утверждающую общность между искусствами и явлениями природы [81; 167, с. 26–27].

В отечественной науке проблема взаимодействия искусств стала объектом внимания с начала XX века. Так, еще А. Блок писал о «неразлучности» поэзии, живописи, музыки, прозы, и в этот ряд он также вписывает философию, политику, религию и «общественность», что в итоге создаёт «единый мощный поток, который несёт на себе драгоценную ношу национальной культуры» [72, с. 422]. А. Белый, рассуждая о формах искусства, утверждает необходимость их диалога: «Каждая форма искусства не совершенно замкнута. Элементы, присущие всем формам, причудливо переплетены в каждой форме» [цит. по: 33, с. 58]. М. Алексеев в работе «Тургенев и музыка» (1918) включил эту проблему в область литературоведческих исследований и связал явление взаимодействия с литературной компаративистикой [338]. Согласно А. Бенуа, взаимодействие искусств представлялось «тем органичным слиянием искусств, которое представлялось им высшей целью художественной культуры» [цит. по: 33, с. 46]. П. Флоренский видит наиболее полное взаимодействие / синтез искусств в явлении «храмового действия» [356, с. 379], в которое включены не только сфера изобразительных искусств, но и «искусство вокальное и поэзия, – поэзия всех видов», целью чего – «одно большое искусство», вне которого «искусства не могут существовать отдельно» [356, с. 370]. А. Лосев обосновывал теорию высшего синтеза, согласно которой «синтез вытекает из тех особенностей нашего духа, благодаря которым мы ищем везде гармонию, везде мы хотим порядка и логики» [209, с. 29]. Стоит сказать, что эта проблема оставалась актуальной в отечественном литературоведении в течение всего XX века и развивалась в различных направлениях.

Так, в рамках компаративистского подхода написаны статьи сборника «Русская литература и зарубежное искусство» (1986), однако взаимодействие

искусств здесь анализировалось только на уровне цитаций, реминисценций, т.е. «сравнительное литературоведение предполагало изучение взаимодействия искусств через сопоставление, сравнение, рядоположение сюжетов, тем, образов в конкретном литературном произведении» [338]. Другим примечательным примером является двухтомная монография «Художественные модели мироздания» (1997–1999), в которой исследователи прослеживают воплощение синтеза искусств на примерах пространственного искусства мировой художественной культуры.

Другой – системный – подход к проблеме сформировался в 1970-е гг.: он заключается в систематическом осмыслении взаимодействия искусств через анализ культурного пространства. М. Каган в работе «Морфология искусства» (1972) впервые обосновал принципы формирования в процессе развития культуры разных видов искусств в их взаимодействии и сформулировал, тем самым предложив системный подход, тезис об искусстве как разомкнутой системе, «достаточно разветвленной коррелирующей внутри себя на разных смысловых уровнях» [338], что, без сомнения, связано с проблемой взаимодействия искусств, их коммуникацией, в процессе анализа которой появляется задача, заключающаяся в выявлении «координационных и субординационных связей между уровнями художественно-творческой деятельности, дабы постигнуть законы внутренней организованности мира искусств» [152, с. 8].

Стоит также упомянуть и работы Ю. Лотмана, прежде всего его тезис о «полиглотизме» культуры и любого (литературного) текста, где культура / текст предстаёт как набор текстов с разной кодировкой, но взаимопроникающих друг в друга, т.е. культура / текст является семиотически неоднородным, многослойным полем, в котором происходит сложный процесс коммуникации как по «горизонтали», так и по «вертикали»: с текстами предыдущими и окружающими, с текстами и субъектами воспринимающими и воспринимаемыми, от чего культура, текст

обретают возможность как к передаче, трансформации, так и к генерации смыслов, сообщений [211; цит. по: 364, с. 41].

Вопрос взаимодействия искусств привлёк большое количество исследователей во второй половине XX – начале XXI вв., которые расширяли ландшафт данной проблемы: И. А. Азизян, В. А. Альфонсов, В. В. Ванслов, А. С. Вартанов, Н. А. Дмитриева, А. Я. Зись, И. Корецкая, Н. П. Михальская, Е. Б. Мурина, П. Степанов, В. И. Тасалов, М. А. Тахо-Годи, Н. В. Тишунина, О. А. Швидковский и др. В этих исследованиях выработалась классификация типологий взаимодействия искусств. Так, Я. Коврижина соотносит и анализирует выработанные Ю. Боровым, В. Вансловым, А. Зись, И. Хангельдиевой типологии и конструирует на их основе собственную классификацию: 1) «присутствие в тексте имен деятелей, названий произведений, терминологии другого вида искусства (уровень именованности)»; 2) «аллюзии и реминисценции на произведения другого вида искусства, аллюзивное использование образов, мотивов и сюжетов другого искусства (уровень темы)»; 3) «художественный перевод: например, различные виды экфрасиса (уровень смысла)»; 4) «заимствование принципов образостроения другого искусства (уровень формы)» [167, с. 24]. Согласно этой обобщённой типологии, можно сделать вывод о том, что понятие «взаимодействия искусств» тождественно понятию «интермедиальность» в его широкой трактовке. Без сомнения, этот факт помогает расширить теорию интермедиальности и обогатить возможности интермедиального анализа посредством привлечения литературоведческих концепций. Однако здесь стоит также определить меру соотношения понятия «взаимодействие искусств», или «интермедиальность», с понятием «синтез искусств».

Примечательно, что в отечественной науке понятие «синтез искусств» не имеет единой коннотации. Так, В. Толстой понимает под ним «стремление мастеров различных видов творчества к созданию некоей сложной художественной структуры, способной выразить многогранный образ мира» [369, с. 14], тем самым, придавая синтезу искусств широкую трактовку,

включающую и онтологическое, конструирующее утопический проект, понимание явления, при этом упрощая и сводя взаимодействие искусств к акту воли художника. В. Ванслов также придерживается философичного вектора в определении понятия синтеза искусств и формулирует тезис о том, что идея синтеза как таковая «возникает на основе философской идеи, мировоззрения и предполагает сложную диалектику частей и целого, а также множество условий, при которых различные искусства сливаются в едином художественном образе и без соблюдения которых синтез оказывается несостоявшимся» [91, с. 20]. Г. Степанов вписывает понятие «синтез искусств» в контекст проблемы «человек и среда», а типичный путь реализации синтеза искусств становится сочетание массового и уникального [326–328]. А. Смелый трактует «синтез искусств» как способ получения новой характеристики из ряда необходимых компонентов, при этом исследователь смещает оптику с факта создания нового, на сам процесс конструирования оригинальной формы нового вида искусства [316]. В. Гашева рассматривает синтез искусств утилитарно и включает его в общий процесс взаимодействия искусств, противопоставляя первый типологическому подобию [105, с. 3] и определяя синтез (объединение искусств в единое целое – мультимедийное пространство) и типологическое подобие (уподобление одного искусства другому, при котором «возможен взаимообмен разных искусств образными открытиями» [105, с. 3]) в качестве средств и приёмов. Также утилитарный характер носит и выделение искусств синтетических (театр, хэппенинг, перформанс, кино, хореография, телевидение, цирк и проч.), объединяющих в общем пространстве несколько видов искусств через главенство актёрской игры, перформативного действия.

В словаре «Художественная культура» понятие синтеза искусств трактуется также однозначно: это органичное сочетание художественных средств гетерогенных искусств для создания целостной системы художественной образности, подчинённой единым стилю, замыслу [205, с. 161]. Словарь «Эстетика» синтез искусств определяет как «органическое

единство художественных средств и образных элементов различных искусств, в котором воплощается универсальная способность человека эстетически осваивать мир» [402, с. 315], в котором проявляются как утилитарные, так и философские коннотации явления; здесь же стоит отметить выделение в эстетике по искусствам, участвующим в процессе, синтеза театрального, кинематографического, пластического. И. Азизян сводит понятие «синтез искусств» к композиционной взаимосвязи разных видов искусств, их диалогу-взаимодействию, однако дополнительно отмечает, что в эстетике русского символизма эта идея становится основой жизнетворческих концепций и способствует появлению нового типа автора, художника-универсала, дополняя понятие философской, мировоззренческой коннотацией [33]. И. Борисова рассматривает синтез искусств в качестве ситуации взаимодействия, подразумевающей их равноправие, и именно сам процесс их взаимодействия, что, на её взгляд, оппозиционно к явлению интермедиальности (и в данном случае, принимая условность, – взаимодействия искусств), имеющем в виду результат взаимодействия и подразумевающим «интерпретационные отношения» между искусствами [81, с. 11; 364, с. 42].

Суммируя все существующие определения и интерпретацию понятий в рамках истории литературы, проведённой Н. Тишуниной, где «синтез искусств» как идея эстетики романтизма является «представлением об универсальной связи всего со всем» [339, с. 5–6] и заключается в достижении гармонии между искусством и жизнью и, даже открыв «возможность бесконечных художественных и смысловых взаимопереходов» [339, с. 6], относительно противопоставляется «соотнесениям искусств» в поэтике символизма [339, с. 6], можно сказать, что понятие синтеза искусств трактуется различно, в связи с чем, на наш взгляд, необходимо провести границу между понятиями «синтез искусств» и «взаимодействие искусств» («интермедиальность»). Синтез искусств стоит воспринимать как абстрактную идею создания единого художественного пространства, в

котором все элементы бытуют в ситуации равноправного (взаимо)действия (однако в этом случае можно также говорить о том, что единое художественное пространство выработает собственный код, отчего участвующие «материальные субстанции выражения», по Л. Ельмслеву, должны подвергнуться двойному кодированию) или, следуя трактовке И. Борисовой, как процесс совмещения, в то время как взаимодействие искусств / интермедиальность – как процесс воздействия искусств на различных уровнях с последующими новообразованиями и созданию полихудожественного типа текста [310, с. 4], где само понятие «искусство» требуется заменить менее абстрактными, но более конкретными или же более отвечающими поставленным задачам понятиями «семиотическое образование», «текст», «дискурс», «медиа».

Исходя из предпосылки замены понятия «искусство» на понятия «текст», «медиа» и проч. для более корректного анализа, стоит очертить границы легитимного использования понятий «интертекстуальность» и «интермедиальность».

Исходя из того, что интертекстуальность – взаимодействие текстов, их элементов в рамках создания, рецепции и анализа одного произведения / текста или единого «метатекста», конспективно рассмотрим историю понятия и теорию, которую оно подразумевает. Интертекстуальность как таковая «существовала еще до того, как появилось понятие о ней, поскольку она неизменно присуща любому письму» [294, с. 151; 216, с. 12–13], исходя из тезиса о том, что «событие жизни текста, т.е. его подлинная сущность, всегда развивается на рубеже двух сознаний, двух субъектов» [62, с. 285]. Однако появление самого термина и осмысление теории интертекстуальности было предпринято в трудах Ю. Кристевой и Р. Барта и основывалось на трактовке концепций «полифоничности», «диалогичности» и поэтики «чужого слова» М. Бахтина: «Высказывание в его целом оформлено как таковое внелингвистическими моментами (диалогическими), оно связано и с другими высказываниями. Эти внелингвистические

(диалогические) моменты пронизывают высказывание и изнутри» [61, с. 306]. Впоследствии сюда добавились интерпретации анаграмм Ф. де Соссюра, тезисов Ю. Тынянова о пародии [408]. В дальнейшем исследования интертекстуальности получили широкое распространение, появились классификации интертекстуальных взаимодействий, разработанные Ж. Женеттом, О. Ронен, Н. Фатеевой, П. Торопом. Так, Ж. Женетт в классификации типов взаимодействия текстов выделял: собственно интертекстуальность как взаимодействие двух текстов, паратекстуальность как взаимодействие текста и его части, гипертекстуальность как взаимодействие текста и пародируемого предтекста, метатекстуальность как взаимоотношение текста с предтекстами, архитектстуальность как взаимоотношение текста и жанра [129, с. 60–282].

Вопрос о природе интертекстуальности в отечественном литературоведении исследовался в работах М. Ямпольского, М. Липовецкого, П. Торопа, Д. Затонского, Г. Денисовой, Н. Фатеевой, И. Смирнова и др. [118; 134; 201–202; 317; 340; 408], где производились попытки осмыслить природу интертекстуальности, проблему «текста в тексте» через определение её в качестве культурного явления перехода, свойственного литературе второй половины XX века [38], или процесса, присущего всякой литературной эпохе (культурной ситуации) [216, с. 12–13; 408] и провести границу между модернистской и постмодернистской интертекстуальностью. К примеру, М. Липовецкий указывает на два критерия, отличающего постмодернистскую поэтику от модернистской: сознательная ориентация на «неоригинальный» текст и нивелирование категории авторства – благодаря которым в рамках текста посредством коллажа уравниваются многозначные в своей природе элементы, входящие в текст в качестве знаков, референтов включаемого семантического поля, что, в свою очередь, актуализирует роль читателя и потенциал интертекстуальности как приёма, «работающего» в постмодернистском произведении с гомо- и гетерогенными текстами [202]. Он же попытаться

отделить её от «литературной традиции». По Е. Коршуновой, интертекстуальность представляет собой «часть целого», в котором нивелируются такие потенциально идеологические составляющие «авторитет и преемственность» [175, с. 25–26]. По Стеценко, интертекстуальность в отношении к литературной традиции «характеризуется не диахроническим, а синхроническим, не причинно-следственным, а равноправным и равнозначным отношением разных художественных форм и текстов» [329, с. 63] и «литературного синтеза» (согласно Л. Андрееву, синтез является сочетанием традиции и новаторства, двух противоположных по идейной составляющей явлений, в то время как интертекстуальность сама по себе не иерархична, соединяет не соответствующие друг другу тексты и – дополнительно – присуща исключительно культуре и сознанию XX века [38, с. 292–334]).

Методология же интертекстуальности по-прежнему базируется на тезисах Ю. Кристевой и Р. Барта, чья суть выражается в следующем. По Ю. Кристевой, интертекст как структура конструируется через считывание чужих дискурсов, чужих текстов: «Любой текст строится как мозаика цитации, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-либо другого текста <...>. Всякое слово (текст) есть такое пересечение других слов (текстов), где можно, по меньшей мере, прочесть еще одно слово (текст)» [182, с. 167]. Это способствует внедрению пра- и предтекстов в новый контекст, новое бытие и созданию Текстом собственного значения [182, с. 200]. Согласно Р. Барту, «каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нём в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Отрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагментов социальных идиом и т.д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку до текста и вокруг него существует язык» [цит. по: 338]. «[Текст] – не устойчивый “знак”, а условия его порождения, <...> питательная среда, в

которую погружено произведение, это пространство, не поддающееся ни классификации, ни стратификации, не знающее нарративной структуры, пространство без центра и без дна, без конца и без начала – пространство со множеством входов и выходов (ни один из которых не является «главным»), где встречаются для свободной «игры» гетерогенные культурные коды», «всякий текст представляет собой пермутацию других текстов, интертекстуальность; в пространстве того или иного текста перекрещиваются и нейтрализуют друг друга несколько высказываний, взятых из других текстов» [50, с. 40]. Это свидетельствует о том, что при анализе явления интертекстуальности необходимо помнить о множественности интерпретации текста как такового (интертекстуальность как устанавливает набор связей, вписывая «текст в ряд произведений, связанных между собой отношением филиации», так и разрушает их, нарушает традицию, изменяет «статус и природу текста» [294, с. 175], устанавливая принцип анархии [294, с. 188]), изменяет места и роли текста в пространстве культуры: «одним из эффектов интертекстуальности является <...> перемещение [произведений] помимо всякой иерархии. <...> Она полностью нарушает порядок следования произведений и разрывает всякие отношения порождения и филиации между ними» [294, с.173–174]. Кроме того, об изменении роли и места самого автора текста (он становится «вечным переписчиком», который вынужден «вечно подражать тому, что написано прежде и само писалось не впервые» [50, с. 338]) с последующим утверждением его «смерти» (Р. Барт, Ж. Деррида, М. Фуко, Ж. Лакан, Ю. Кристева, А.-Ж. Греймас, М. Бланшо).

Уже в процитированном тезисе Р. Барта «текст» как таковой расширяется, становится разомкнутым и неисчерпаемым, трансформируясь в «эхокамеру» (Р. Барт), «палимпсест» (Ж. Женетт), «мозаику цитат» (Ю. Кристева), «ансамбль пресуппозиций» (М. Риффатер) [цит. по: 175, с. 18], что способствует постоянному возвращению потенциального исследователя к объекту для последующего поиска (не)осознанных пересечений текстов в

виде цитат, реминисценций, аллюзий. В рецепции текста (культуры) «снимается проблема заимствований и влияний, первичности и вторичности: через призму интертекста мир предстает как огромный Текст, в котором все когда-то уже было сказано, а новое возможно только по принципу калейдоскопа: смешение одних и тех же элементов дает новые комбинации» [148, с. 196]. Понятие «текст» экстраполируется как на все вербальные, так и на другие нелитературные системы, что даёт основание для трактовки культурного пространства и всего пространства человеческого бытия в таких понятиях, как «нет ничего, кроме текста» (Ж. Деррида), «мир как библиотека» (В. Лейч), «мир как энциклопедия» (У. Эко). Культура предстаёт набором текстов разной кодировки, она воспринимается как текст: «Культура в целом может рассматриваться как текст. Однако исключительно важно подчеркнуть, что это сложно устроенный текст, распадающийся на иерархию «текстов в текстах» и образующий сложные переплетения текстов. Поскольку само слово “текст” включает в себя этимологию переплетения, мы можем сказать, что таким толкованием мы возвращаем понятию “текст” его исходное значение» [216, с. 18]. В этом контексте особое значение обретает уже упомянутая идея Ю. Лотмана о «полиглотизме» культуры: «Культура в принципе полиглотична, и тексты её всегда реализуются в пространстве как минимум двух семиотических систем. Слияние слова и музыки, слова и жеста в едином ритуальном тексте было отмечено А. Н. Веселовским, как “первобытный синкретизм”. Но представление о том, что, расставшись с первобытной эпохой, культура начинает создавать тексты многоязыкового типа, реализующие строго законы какого-либо одного жанра по строго линейным правилам, вызывает возражения. <...> Зашифрованность многими кодами есть закон для подавляющего числа текстов культуры. Подлинно однолинейными будут лишь тексты на искусственных языках или же специально создаваемые учебные иллюстрации к тем или иным сборникам теоретических правил» [211, с. 143]. Тем самым, параллельно с выводами Р. Барта, Ю. Лотман утверждает разомкнутость текстовой системы, только

теперь под текстом понимается любая сформированная семиотическая структура: произведение любого формата реализуется в двух и более гетерогенных системах / плоскостях одновременно, что доказывает константность явления интертекстуальности в реализации любого текстового акта в пространстве семиотических систем. Движение культуры предстаёт динамичным процессом порождения метатекста посредством взаимодействия искусств / текстов / семиотических систем при конструировании произведений любого формата.

Таким образом, важными объектами исследования пространства культуры, искусства и реализующегося в них явления интертекстуальности становятся материалы, где «соединились тексты на принципиально разных языках <...> [где] многоголосный материал получает дополнительное единство, пересекаясь на языке данного искусства» [211, с. 130], тексты, в которых процесс взаимодействия искусств, выраженный через возможности постоянной цитации, переходов, создаёт ситуацию «интертекстуальной двойственности» [339, с. 6]. Именно в ней знак текста «одновременно [принадлежит] к данному, и другому тексту, и разным “возможным мирам”» [40, с. 8], и, учитывая, что текст и его развёртывание (т.е., по Р. Барту, сам текст, существующий только в развёртывании) конструируют или актуализируют дискурс, то знаки текста всегда соприкасаются с элементами прочих дискурсов, чьё существование неотделимо от сосуществования и взаимодействия (ситуация интердискурсивности [259]), или же знаки текста могут быть и «следом» гетерогенного дискурса [284, с. 267–268]. То есть, учитывая замечание Ю. Лотмана, а также идею Л. Ельмслева [261, с. 157], текст в своём создании и дальнейшем развёртывании предстает гетерогенной деятельностью, состоящей из множества субстанций выражения.

Текст в семиосфере, чьё асимметричное пространство, куда входят гетерогенные по природе языки / коды [210, с. 252], становится полем производства дискурсов и формулирования смыслов [37, с. 118], предстаёт многократно закодированным (и, учитывая понимание текста Р. Бартом,

кодирование не может быть окончательным и ограничиться определённым набором кодов), отчего задачей исследователя становится декодирование текста-сообщения, проходящего через пространство культуры (созданной, «сотканной» из границ [59, с. 25; 211, с. 116]) посредством многократных трансформаций и переводов.

Таким образом, процесс декодирования представляет собой «способы толкования художественного текста для достижения наиболее полного и глубокого понимания его, исходя из структуры этого текста и взаимоотношений составляющих его элементов» [40, с. 132], итогом чего становится не только определение исходного сообщения [40, с. 152], но и выделение тех процессов, путей, элементов, ситуаций «выдвижения», которые способствовали кодированию сообщения [167, с. 41]. Элемент чужого кода, гетерогенное образование («интекст») [167, с. 41] становится фактом внимания, не только актуализирующим сообщение, но и выявляющим саму ситуацию кодирования, присутствия в пространстве текста множественности кодов.

Ситуация интердискурсивности как «взаимодействия художественного дискурса <...> с различными дискурсами <...> и знаковыми системами» [259, с. 77], разворачивающаяся в двух модальностях (интержанровость и интермедиальность), способствует включению в диалог образований, чья природа соотносится не только и не столько с понятием кода, сколько с понятием самого тела, производящего текст, его передающего и воспринимающего. Форма, конструируемая медиа / видом искусства, становится семиотически обусловленной, способной порождать сообщение (по М. Бахтину, «содержание и форма неразрывно сливаются» [62, с. 384]), свойственное только подобной форме, тем самым требуя определённые условия её восприятия, однако сама форма и её восприятие, естественно, находятся в ситуации тесного взаимодействия с другими формами и их способами восприятия (что также утверждает взаимообусловленность, «взаимное означивание» форм, медиа / видов искусства) [335, с. 7–8].

1.2 Интермедиальность как новый этап развития теории взаимодействия искусств

В контексте интердискурсивности при распространении понятия «текст» на иные системы интерес и большую актуальность приобретает понятие «медиа», которое, на наш взгляд, способствует включению не только текста как такового в ситуацию диалога между текстами, но само «тело», порождающее текст, и форму, текст несущую. Здесь это понятие будет трактоваться несколько в ином ключе, нежели как «широкое информационное пространство, образуемое средствами массовой информации» [338].

Медиум как канал коммуникации, пространство и способ передачи идеологических конструктов становится объектом исследования (без использования понятия «медиа») уже с первой трети XX века в изысканиях З. Кракауэра, В. Беньямина, Т. Адорно, М. Хоркхаймера и в целом Франкфуртской школы. Исследуя литературу, кино, прочие средства «получения удовольствия» и их восприятие зрителем / читателем / участником, теоретики обращали внимание на процессы производства, трансляции и реализации этих средств коммуникации, а также на «те социо- и политэкономические идеологии, которые были [в них] встроены» [110, с. 66]. В результате исследователи пришли к выводу о том, что средство коммуникации не нейтрально, оно включено в трансляцию, «пропаганду» ценностей, и по этой причине за массовой и популярной культурой закреплялся статус «инструмента господства, порабощения масс, насаждения зависимости от общих тривиальных развлечений» [110, с. 66]. Тем самым, утверждалась «модель передачи», состоящая из трёх элементов (производитель сообщения, средство передачи, аудитория), главным из которых был первый [110, с. 112]. Впоследствии С. Холл, развивая и трансформируя «модель передачи», предложил модель кодирования / декодирования, где главным элементом схемы становится воспринимающая

аудитория, «читающий», т.е. активно взаимодействующий с текстом «агент» [110, с. 157]. Кстати, Р. Барт в эссе «Удовольствие от текста» (1973) отмечал субъективность восприятия как один из факторов выявления и утверждения интертекстуальных связей [50, с. 462–518].

Во многом критика модели передачи способствовала появлению новых исследований в области изучения медиа. В широкий исследовательский обиход само понятие «медиа» вводит М. Маклюэн в книге «Понимание медиа. Внешние расширения человека». Здесь определяется специфика и теоретическое осмысление медиа, а также формулируется «технологическая модель», утверждающая принципиальную важность средства передачи (в пику механизированной «модели передачи»). Собственно, в дальнейших исследованиях в области медиа теоретические построения основывались на изысканиях М. Маклюэна [167, с. 27]. Тезисы М. Маклюэна способствовали реализации теории интермедиальности в куда более широком контексте, нежели в рамках истории искусств [83]. М. Маклюэн понимал медиа в качестве продолжения человеческого тела и сознания, и по этой причине как медиум мог мыслиться любой объект, созданный для расширения собственного потенциала, являющийся «технологическим продолжением чувства человека» [336]; язык и прочие знаковые системы, технические механизмы коммуникации и прочих способов взаимодействия, средства (массовой) информации и т.д. [226; 336]. Конечной целью развития медиа в таком случае представлялась «технологическая симуляция сознания» [336], равная (или превышающая) в своём потенциале человека. При этом сами средства коммуникации, т.е. медиа, рассматривались в качестве факторов, влияющих на восприятие человеком окружающей действительности сильнее самих сообщений, отчего исследователь формулирует основополагающий тезис своих разработок – «средство коммуникации есть сообщение» («технологическая модель») [226, с. 6–14; 110, с. 113].

В своей теории М. Маклюэн делил медиа на «горячие» и «холодные»: первые, появляясь во вторых, т.е. уже существующих медиа, представляют

собой более проработанные и требующие «меньшей степени вовлеченности человеческого сознания в процесс интерпретации содержания сообщения» [336], однако, следуя эволюционным законам, «горячие» медиа «охлаждаются» и имплицитно встраиваются в пространство новых, «горячих» медиа. Исследователь при этом определяет две основные функции / процесса, в которые вовлечены медиа (что, собственно, и определило появление теории интермедиальности): вышеназванная импликация (включение) и гибридизация (сочетание), – благодаря которым происходит «момент истины и откровения, из которого рождается новая форма <...> момент свободы и вызволения из обыденного транса и оцепенения, которые были навязаны этими средствами нашим органам чувств» [226, с. 32].

Вопрос порождения новых медиа (ремедиация) и ситуации дальнейшего взаимодействия двух и более медиа рассматривались в работах Д. Д. Болтера и Р. Грусина. Развивая тезисы М. Маклюэна, они утверждают, что новое медиа всегда появляется под видом старого (Л. Манович расширил эту концепцию моделью «изменений изнутри-наружу»), что в определённой степени рифмуется с тезисом В. Беньямина о том, что искусство порождает «потребность, для полного удовлетворения которой время ещё не пришло», а «существующие формы искусства на определённых стадиях своего развития напряжённо работают над достижением эффектов, которые позднее без особого труда даются новым формам искусства» [66, с. 320]. При этом сам процесс ремедиации характеризуется двумя взаимосвязанными тенденциями: транспарентностью (сходная с «импликацией» М. Маклюэна; «растворение», попытка стать незаметным) и гипермедиальностью (сходная с «гибридизацией» М. Маклюэна; актуализация собственной сконструированности) [399, с. 357–359].

Классификация М. Маклюэна, в частности аспект гибридизации (или гипермедиальности, по Болтеру и Грусину), ставит вопрос о соотношении медиа и формы, которая порождается в процессе взаимодействия двух коммуникативных полей. Немецкий исследователь Н. Луман, в своих работах

продолжая изыскания в области медиа, утверждает оппозицию «медиа и формы», через которую «коммуникативные системы конституируют сами себя» [220, с. 11; 336], говоря об абстракции самого понятия «медиа» и указывая в качестве минимального набора различий в оппозиционной паре то, что «медиум состоит из свободно связанных элементов, форма же, напротив, жестко спрягает те же самые элементы» [220, с. 14; 336]. Однако сама форма при этом может становиться медиумом для формы меньшего порядка [335, с. 10]. Согласно И. Пэчу, также развивающему тезисы М. Маклюэна и Н. Лумана, медиум представляет собой средство возникновения формы (через которую индексируется медиум, таким образом, становящийся исследовательской абстракцией), являющейся результатом или объектом восприятия [336].

В дальнейшем произошло размежевание в осмыслении понятия «медиа»: выделились два направления – технологическое (У. Пайлиотет, М. Лехтонен, Г. Мейн и др.) и семиотическое (О. Ханзен-Лёве, Ю. Мюллер, Ф. Хэйурда, Д. Хиггинс, Н. Тишунина, И. Борисова и др.) [336]. Сразу подчеркнем, что для нашего исследования принципиальным оказывается семиотическое направление.

Приведём несколько определений «медиа». Так, И. Ильин «под этим многозначным термином [понимает] не только собственно лингвистические средства выражений мыслей и чувств, но и любые знаковые системы, в которых закодировано какое-либо сообщение – коммуникат. С семиотической точки зрения все они являются равноправными средствами передачи информации, будь то слово писателя, цвет, тень и линия художника, звуки (и ноты как способ их фиксации) музыканта, организация объёмов скульптором и архитектором, и, наконец, аранжировка зрительного ряда на плоскости экрана кинорежиссёром – всё это в совокупности в семиотическом плане представляет собой те медиа, которые в каждом виде искусства организуются по своему своду правил – ходу, представляющему собой специфический язык каждого искусства. Все вместе эти языки

образуют “большой язык” культуры любого конкретного исторического периода» [146, с. 8]. Немецкий учёный В. Вольф определяет «медиа» следующим образом: «определенные средства коммуникации, характеризующиеся не только конкретными каналами коммуникации, но также использованием одной или более знаковых систем, обслуживающих передачу культурных “сообщений”» [цит. по: 336]. Н. Тишунина отмечает, что «”медиа” определяются как каналы художественных коммуникаций между языками разных видов искусств» [338]. В рамках этого конспекта мы остановимся на определении, обобщающем все вышеперечисленные: «медиум – любая знаковая система, которая передает некое закодированное сообщение» [167, с. 28], или, уточняя, среда, создающая (производство), эстетизирующая (смыслообразование) и транслирующая (коммуникация) культурные коды [364, с. 39].

Исходя из перечисленных нами определений, попытаемся выявить различие между интермедиаальностью и интертекстуальностью. Несмотря, к примеру, на тезис, выдвинутый Ю. Кристевой («интертекстуальность – это транспозиция одной или нескольких знаковых систем в другую знаковую систему» [цит. по: 294, с. 52]), уточняющий и расширяющий понятие интертекстуальности до любого взаимодействия текстов в широкой трактовке, семиотическое понимание интертекстуальности И. Арнольд выражается в понятии «синкретичной интертекстуальности» (связь семиотических систем, при которой – через вербализацию впечатления персонажа – формальные и содержательные аспекты одного искусства инкорпорируются в другое [167, с. 38–39]), которое позволяет интерпретировать текст как «сообщение в любом, необязательно вербальном коде, служащее для передачи и хранения информации и порождения новых смыслов» [40, с. 393].

Интертекстуальное взаимодействие, на наш взгляд, в рамках нашего исследования стоит понимать как связь между различными текстами внутри единой семиотической системы (медиума) с относительно единым кодом, т.е.

как интрамедиа́льная связь (по мнению Д. Мюллера, интертекстуальность заключена в анализе сугубо «литературной» среды, интермедиа́льность же преодолевает границы и включает в исследование социальные, материальные и прочие аспекты [цит. по: 364, с. 41]). Интермедиа́льное взаимодействие (чья природа подробнее будет рассмотрена ниже) подразумевает связь текстов, принадлежащих гетерогенным семиотическим системам (медиа), при которой один текст подвергается переводу в соответствии с новым кодом, текст переходит в нехарактерную для него знаковую систему, что способствует взаимодействию уже интертекстуальному, т.е. двух текстов единого семиотического кода. Стоит уточнить, что при процессе интермедиа́льности взаимодействуют в первом варианте не столько виды искусства, сколько смыслы, заключенные в этих искусствах, тем самым внедряемый текст коррелирует с образуемым в другой семиотической системе текстом, выражающим исходную семантику [338] (по И. Борисовой, «межсемиотическая интертекстуальность», подразумевающая интерпретационные отношения с поиском нового смысла в новых контекстах [81; 364, с. 42]), устанавливаются отношения «условной эквивалентности» и утверждению значимости нового текста [211, с. 398]. Фактически интермедиа́льность подразумевает наличие в художественном произведении «таких образных структур, которые заключают информацию о другом виде искусства [другом медиуме]» [338] (создание текстовой структуры через взаимодействие иносемиотических кодов [Борисова 2000]) с сохранением жёсткой связи между означаемым и означающим; во втором (театр, кино, барельефы в архитектуре и проч.) создаётся единое пространство с собственным кодом (что, однако, не мешает выделению приоритетных кодов в новом пространстве), где, к примеру, тексту как слову, свету как освещению, фону как декорации прививается, «вшивается» дополнительный код, способствующий общему взаимодействию гетерогенных элементов и существующий только в рамках конвенциональных пространства и времени (это, кстати, наблюдается и в создании единого языка культуры из языков /

кодов всех видов искусств [167, с. 28]). И Борисова ставит вопрос о разграничении «интермедиальности и различных типов синтетического дискурса», которые, по её мнению, являются разными культурными стратегиями [81]; однако всё же взаимодействие даже при синтезе происходит в рамках единого пространства (текст конструирует собственный дискурс), отчего разграничение, по крайней мере, в рамках нашего исследования не является необходимым.

Феномен интермедиальности, чья теория основана на исследованиях интертекстуальности (Р. Барт, Ю. Кристева, Ж. Женетт и др.), теории медиа (В. Беньямин, М. Маклюэн, В. Флюссер, Ф. Киттлер, Н. Луман, И. П. Смирнов и др.), теории коммуникативных актов (М. Бахтин, Р. Якобсон, Ж. Делёз, Ф. Гваттари, Ю. Кристева, Р. Барт и др.) [335, с. 3], оформился относительно недавно. Пристальное его исследование закономерно начинается лишь со второй половины XX века; теория и реализация интермедиальности на практике становилась объектом исследования таких учёных, как А. Хансен-Лёве, Д. Хиггинс, И. Пэч, И. Шпильман, Й. Шретер, Ю. Мюллер, Б. Окснер, И. Шпильманн, Н. Тишунина, И. Борисова и др., что способствовало разветвлению исследований и дифференциации взглядов на трактовку самого понятия (во многом из-за многозначности термина «медиа»). В этом контексте также стоит упомянуть и о наблюдении Ю. М. Лотмана над «полиглотизмом» культуры, конструируемом через коммуникацию её субъектов / объектов, продиктованную недостатком информации [211, с. 44–45] и создающую в этом по сути интермедиальном процессе обмена новые смыслы, так и о характере творческого акта, характеризуемого в качестве «такого акта информационного обмена, в ходе которого исходное сообщение трансформируется в новое» [211, с. 117], то есть акта интермедиального по своей сути, не имеющего чётких границ, не вписанного в определённые рамки дискурсов и обретающего форму в рамках единого медиума только при завершении создания художественного текста [81]. Помимо этого, как

указывает А. Тимашков, сама теория интермедиаальность обусловлена факторами семиотизации, дифференциации и релятивизации (художественной) формы [335, с. 8], которая в современных условиях не может мыслиться только в категории автономности.

В 1960–70-е гг. историки искусства Ю. Йалкут и У. Культерман в своих работах используют термин «интермедиум», определяемый как явление, возникающее на стыке традиционных медиа [336]. В 1965 г. в работе «Intermedia» Д. Хиггинс, заимствуя термин «intermedium» у С. Колриджа, заявляет о плодотворности творческих процессов именно на стыке гетерогенных медиа и вводит следующее понятие: «intermedia – концепциональное слияние нескольких медиа, т.е. различных видов искусства» [151, с. 115; 167, с. 28].

О. Хансен-Лёве, введший в 1983 г. в академический дискурс и обосновавший понятие и значимость интермедиаальности, но отграничивая его от явления интертекстуальности, сформулировал следующее определение этого явления: «Intermedialität – это перевод (с одного языка искусства на другой) в рамках одной культуры, либо объединение между различными элементами искусства в мономедийном (литература, живопись и др.) или мультимедийном (театр, кино и др.) тексте; такие модели, как правило, имеют мультимедийные презентации в системе какой-либо художественной формы, равно как и мономедийные модели, в которых установлены лимиты интеграции в виду особых условий синтеза в рамках медиа-зон, где существуют гетерогенные медиумы, как пространственные, так и временные» [151, с. 117; 336; 416]; стоит отметить, что в этом определении сочетается как тезис о переводе, так и совмещение нескольких систем в одну с единым кодированием. И. Раевски интермедиаальность понимает в качестве родового понятия, объединяющего явления, происходящие на стыке двух и более медиа, однако отличные от явлений интрамедиаальных (происходящих в рамках одной семиотической системы) и трансмедиаальных («миграция» тем, мотивов, образов, которые можно назвать общекультурными) [167, с. 28;

421, с. 45], также подразумевая именно взаимодействие различных кодов. Н. Тишунина, исходя из собственного определения медиа (которое указано выше), даёт узкую и широкую трактовку понятия. Узкая интерпретация подразумевает «особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств» [339, с. 4]. Широкая – «создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного «метаязыка» культуры) <...> специфической формы диалога культур, осуществляемой посредством взаимодействия художественных референций [художественных образов, стилистических приёмов, имеющих знаковый характер для конкретной эпохи]» [338] (т.е. семиосфера, по Лотману). Тем самым, согласно Н. Тишуниной, интермедиальность предстаёт формой диалога между различными системами посредством постоянных референций и, согласно её трактовке интермедиальности, определяет его в качестве разновидности интертекстуальности с учётом изменения статуса понятия «текста» [339, с. 3]. Г. Данилина говорит об интермедиальности как о «способности художественного произведения вбирать в себя и опосредовать иные, невербальные культурные смыслы» [115, с. 7], подразумевая тем самым конструирование аналога произведения в пространстве гетерогенного семиотического кода.

Исходя из вышеизложенного, понятие интермедиальности можно обозначить следующим термином: «процессы синтеза отдельных медиа, трансформаций медиа и передачи информации в процессе мульти- или интермедиальной коммуникации, а также как авторефлексия медиа и обнаружение ими собственных границ» [336, с. 25], и объектами пристального исследования становятся формы, образованные в результате выше обозначенных процессов, и процессы, организующие эти формы. Задача интермедиальности заключается в выявлении включений, имплицитного (под)текста [81] и их функций. Являясь отражением

современной ситуации взаимодействия дискурсов, семиотических пространств, интермедиальность и интермедиальный текст являются точкой преломления смыслов, утверждения их в различных дискурсивных полях, моментом «слома» и «сдвига» при самой реализации текста в ситуации творческого акта [81]. Тем самым, интермедиальность может восприниматься как в качестве сознательного приёма, продиктованного интенциями автора, так и в качестве онтологического процесса (К. Кловвер рассматривает интермедиальность как абсолютный феномен, вбирающий в себя все возможные отношения в рамках проблемы взаимодействия искусств [364, с. 41]) взаимодействия областей человеческого бытия [336].

Как сознательная авторская стратегия интермедиальность, выявляемая здесь посредством «полистилистики, синтеза искусств / медиа, образов перехода», представляет собой («парадоксальное») совмещение дискурсов (принципы которого общие для любых дискурсов) в пространстве конкретного художественного текста, при этом автор здесь становится определяющим фактором, регулирующим интермедиальные включения на уровне стилистики текста [335, с. 10]; А. Тимашков формулирует три основных уровня художественной структуры, которая конструируется в качестве интермедиальной: 1) «сближение разных видов искусства через художественный образ»; 2) «битекстуальность»; 3) «паритетный синтез текстов разных видов искусства в пределах одного произведения» [335, с. 17]. Собственно, сам факт сознательного совмещения автором гетерогенных дискурсов в единое пространство способствует не только конструированию полихудожественного текста, генерации дополнительной семантики, но и созданию сложной системы воздействия на реципиента для более полной передачи авторской интенции.

В исследованиях интермедиальности оформились многие классификации видов интермедиального взаимодействия. Учитывая, что при взаимодействии искусств интермедиальность представляет собой «перенос искусств», т. е. имитацию одного искусства другим (*transposition d'art*),

экфрасис, музыкализация прозы, визуальная поэзия, использование кино-языка в литературе, а также опера, комиксы, светомузыка, инсталляции и т.п.» [167, с. 29], и, принимая во внимание существующие классификации, можно выработать общую классификацию. Здесь отметим классификацию Я. Коврижиной, объединившую типологизацию взаимодействия искусств и классификации процесса интермедальности О. Хансен-Лёве (литературно-живописная классификация), П. Шера (типология взаимодействия литературы и музыки), А. Гира (скорректированная классификация Шера), И. Раевски (обобщённая классификация) [167, с. 33–34]. Эта классификация отличается от указанной выше классификации взаимодействия искусств (уровень наименования; уровень темы; уровень смысла; уровень формы) дополнением последнего пункта подпунктами: «а) имитация средств художественной выразительности, техник и приемов другого вида искусства, т. е. его принципов образостроения; б) воспроизведение техники композиции, типовых форм другого вида искусства» [167, с. 34]. Естественно, конкретный пример явления может соотноситься с двумя и более пунктами этой классификации.

Стоит отметить, кроме того, что литература как медиум становится яркой площадкой для анализа процесса интермедальности. И. Борисова указывает на свойство подлинной интермедальности у литературного текста: «интермедальность, предполагающая неравенство “голосов”, может осуществляться в полной мере только в вербальном тексте, функционирующем как воспринимающая и передающая инстанция» [81; 364]. Р. Барт отмечал: «современная цивилизация гораздо в большей степени, чем когда-либо прежде и, несмотря на повсеместное распространение всякого рода изображений, является письменной цивилизацией» [50, с. 114–115], что подчёркивает важность литературы и её роль в процессе развития культуры как медиа-пространства и со-действия медиа как таковых. К тому же, главенствующая роль языка (в лингвистической коннотации) в конструировании и осмыслении окружающего мира (достаточно вспомнить

гипотезу лингвистической относительности Сепира и Уорфа или концепцию гиперреальности Бодрийера) подчёркивает неизбежную связь литературы с прочими видами искусства и областями ноосферы: «значения зрительных образов (кино, реклама, комиксы, журнальные и газетные фотографии) обычно подкрепляются языковым сообщением» [50, с. 114]. Однако нельзя отрицать и ситуацию эволюции, опять-таки трактуемую через главный тезис М. Маклюэна («средство есть сообщение»), которая заключается в том, что визуальная культура, визуальный модус рецепции окружающей действительности становится одним из основных, если не доминирующим в сегодняшней не только культурной, но и бытовой ситуации [225]. Как указывала С. Сонтаг в эссе «Героизм видения», «подписи одерживают верх над свидетельствами наших глаз; но никакая подпись не может навсегда ограничить или закрепить смысл изображения <...>. даже самая точная подпись – это всего лишь одна из интерпретаций снимка, неизбежно ограниченная» [320, с. 146]. Предпочтение визуальным медиа усложняет ситуацию рецепции сигналов окружающего мира, вводит дополнительные культурные коды (как вариант, акцент на визуальное оформление воспринимаемого пространства, развитие «языка» социальных сетей, способствующий включению в коммуникацию большой доли визуального контента). Слово и образ оказываются в ситуации взаимного означивания или даже, как отмечает Р. Барт, текст обретает характер «паразитарный», он «отягощает собой образ», тем самым, цель текста – рационализировать образ, «придать образу коннотацию, “вдохнуть” в него одно или несколько вторичных означаемых» [53, с. 18–19], при этом, по Ж. Бодрийеру, «любой комментарий перегружает и искажает [визуальный] образ. Но люди, как правило, не довольствуются одним изображением: им нужен текст, комментарий, дискурс» [цит. по: 350].

Усложнение пространства восприятия, аморфности границ в ситуации транскомуникации и множественности медиа ставит вопрос о трансформировании теории медиа. Сама ситуация взаимодействия медиа

изменяется, отчего теория медиа смещает акцент с медиа как таковых и форм, образуемых в их пространстве, на понятия среды и объекта. Вместо акцентирования на «жёстких сопряжениях неустойчивых элементах медиума», мыслимых в качестве формы, внимание направляется на среду («логику организации и считывания связей») и логические принципы выделения из неё объекта, мыслимого в качестве «сложенного из других объектов»: «объект <...> выявляется негативно – как разница между тем, что составляет его, и тем, в состав чего входит он сам» [258, с. 12].

Процесс ремедиации [399, с. 357–359] предстаёт процессом реорганизации логических связей, формирующих в итоге новый объект (как пример, современное искусство (инсталляция, стрит-арт), чья реализация в пространстве не подразумевает сознательного акцентирования и чёткой временной протяжённости, требует от реципиента включённости, подразумевающей генерацию им самим новых логических моделей, чей потенциал только заложен в общем окружении, моделей, выявляющих арт-объект из пространства-среды, из привычного места. В литературе включение читателя в процесс не только порождения смыслов текста, но и в акт его конструирования можно наблюдать, к примеру, в ситуации с произведениями «Хазарский словарь», «Стеклянная улитка. Записки из паутины» М. Павича или текстами «Цеха потенциальной литературы» («Ouvroir de littérature potentielle»). В этом контексте вспомним и «тотальное кино» (мета-кино), к примеру, «Дау» И. Хржановского (чей проект включал в себя не только само кино в его привычном понимании, но и вбирал элементы социального эксперимента, перформанса, инсталляций, выставок и подразумевал архитектурную трансформацию площадок восприятия кино-элемента), где реципиенту даётся возможность самому не только выстраивать маршрут восприятия самого проекта тотального кино, но и определять, исходя из своих представлений, границы, отделяющие кино от не-кино). Тем самым, по Т. Мортону, «в искусстве взаимодействует человеческое и нечеловеческое, <поэтому> оно должно сонастроиться

демоническому, интеробъективному пространству» [цит. по: 258, с. 15]. Это даёт путь к анализу медиа и их взаимодействия вне антропологического центра (но окончательно не редуцируя его) или же в ситуации уравнивания каждого субъекта / объекта в этом процессе диалога.

Таким образом, можно заключить, что развитие теории взаимодействия искусств постепенно включало в пространство исследования не только сами тексты, наборы кодов, но и условия, эти коды и тексты порождающие. Без сомнения, это способствовало расширению понятия текста и включению в исследование таких элементов культурного и общего мирового пространства, как медиа, что дало дополнительный толчок в анализе взаимодействия искусств.

При этом само по себе пространство взаимодействия множества медиа, реализующееся в современном культурном контексте, не позволяет ограничиваться только автономными ситуациями и требует от исследователя включения различных исходных кодов, их субстанций выражения, множества форм сообщений, находящихся в различных иерархических отношениях друг с другом. Таким образом, процесс интермедиальности как таковой на сегодняшнем этапе подразумевает анализ не только гетерогенных семантических кодов и явления их взаимодействия, но и формы, в которых заключается код, и субъекта, этот код дешифрующий. Так, интермедиальность становится констатацией факта не только продуктивности пограничного взаимодействия, но и «аморфности» границ; интермедиальность является очередным утверждением продолжения Большого Диалога, разговора культур, Культуры с самой собой.

В этом контексте литературная кинематографичность, о которой пойдет речь далее, представляет собой сложный процесс пересечения двух наиболее продуктивных и наиболее семантически полных медиа, литературы (в виду своей традиции и универсальности) и кино (в виду своей «избыточности» в привлечении субстанций выражения), в определённой степени отражающий социокультурную ситуацию трансформации

восприятия культурных форм и культуры в целом. В связи с этим рассмотрим как историю взаимодействия этих двух искусств, так и историю рецепции этого процесса, чтобы затем охарактеризовать и уточнить понятие «литературной кинематографичности» и его границы.

1.3 Литературная кинематографичность в контексте взаимодействия литературы и кино

Литературная кинематографичность как таковая в современном отечественном литературоведении представляет собой одно из приоритетных направлений исследования, во-первых, в связи с самой трансформацией литературного текста под влиянием кино. Отметим, что это один из факторов ее изменения, более того, воздействие киноэстетики на состояние культуры и её движение неоспоримо и заставляет также говорить о становлении и утверждении «визуальной культуры» [225] в массовом восприятии окружающей действительности. Во-вторых, благодаря её междисциплинарной природе, продиктованной постпозитивистским характером современного состояния науки, подразумевающего привлечение методологии анализа гетерогенных для литературного методов из других научных дисциплин. Важно, что явление литературной кинематографичности в своей целостности стало объектом изучения относительно недавно, при этом отдельные его элементы, будь то монтаж, визуальность, акт наблюдения, в отечественном литературоведении подвергались анализу и широкой интерпретации как при исследовании поэтики (пост)модернизма и массовой беллетристики [166; 256; 265; 334], так и в контексте анализа общекультурных явлений [249]. Следовательно, важным становится определение границ и задач литературной кинематографичности, чему будет способствовать рассмотрение этого явления в более широком контексте, в границах более крупного явления, а именно в рамках не столько интертекстуальности, сколько интермедиальности. Однако здесь возникает

сложность, связанная не только со слабым развитием теории литературной кинематографичности (на сегодняшний момент на эту тему имеется только одно монографическое исследование, короткий список диссертационных работ и небольшой корпус статей, развивающих основные тезисы теории [45; 101; 149; 180; 232–233; 248; 296; 318; 331]) и как такового многоаспектного анализа влияния кинематографа на литературу (в пику литературному влиянию на кинематографический текст, к примеру, разработка вопроса экранизации литературного текста или прочего взаимодействия литературы на кино [42; 55–57; 71; 92; 97; 102; 111–113; 131; 135; 161; 164–165; 227; 250; 254; 257; 285–286; 358–359; 362; 365; 387; 390]), но и с неоднородностью рецепции теории медиа и множественностью трактовок явления интермедиальности, чьей составной частью – в рамках взаимодействия искусств – и является, на наш взгляд, литературная кинематографичность.

Исходя из этого, без сомнения, исследование и обоснование не только ситуации взаимодействия (двух и более) искусств, но и взаимодействия искусства с другими знаковыми системами, чьи формы в рамках определённой ситуации вполне могут «эстетизироваться» (как, собственно, и исследование взаимодействия любых знаковых систем / медиа), является актуальным в сегодняшней научной ситуации и представляет собой перспективное направление, способствующее не только лучшему пониманию процессов, происходящих в этот момент в культурном и общебытовом пространстве, но и определению моделей конструирования форм и объектов, приспособленных к пространству медиа-взаимодействия и позволяющих более продуктивно передавать необходимые сообщения (массовой) аудитории.

Учитывая тезис «культура есть там, где есть две (как минимум) культуры» [70, с. 85], утверждающий принципиальную важность границы как концепта и актуализирующий тезисы М. Бахтина и Ю. Лотмана об отсутствии внутренней территории культуры и бытовании её исключительно на границах («она [культура] вся расположена на границах, границы

проходят повсюду, через каждый момент ее, систематическое единство культуры уходит в атомы культурной жизни <...>. Каждый культурный акт существенно живет на границах» [59, с. 25]), стоит рассматривать само культурное пространство в качестве пересечения множества систем, семантических полей, отчего культура (как общее явление и как часть чего-то большего) как таковая предстаёт сложной системой, в которой ситуация «однородности / неоднородности» такова, что всякий текст неизбежно предстает минимум в двух перспективах, как включенный в два типа контекстов («С одной точки зрения, он выступает как однородный с другими текстами, с другой, – как выпадающий из ряда, “странный” и “непонятный”» [216, с. 12–13]). Тем самым, культурное пространство, являясь частью ризоматичной структуры общечеловеческой сферы бытия (ноосферы, по В. Вернадскому) и частью в системе культур, гетерогенных по разным факторам, учитывая ситуации множества семиотических полей, – конструируется в процессе многократного кодирования [211, с. 116]. Подобное, естественно, способствует участию культурной среды в общем коммуникативном процессе и определению в большом культурном теле множества отдельных семиотических образований (выявляемых на их границах и в их столкновениях), чья семантика может быть сведена к понятию «медиа» [146, с. 8]. Само это понятие характеризуется обладанием определённого набора параметров и собственной оригинальной системой (языком / кодом), «разомкнутой» для взаимодействия с другими системами, что актуализирует потенциал явлений этой связи, основные характеристики обеих систем в столкновении на границах двух и более семиотических полей, а также тело и формы, транслирующие эти системы. Именно взаимодействие двух и более медиа, пересечение их полей (т.е. интермедиальность в её широком понимании) для реализации текста / произведения / или – шире – любого культурного (социального) конструкта / культурного акта предстаёт приоритетным в современной гуманитарной науке в связи с тем, что явления синтеза, взаимовлияния, взаимопроникновения, перевода, отражения и проч.

позволяют выявлять нетипичные, неизвестные для анализируемого медиа-пространства аспекты и факты. Таким образом, следуя тезисам Н. Тишуниной, интермедиальность понимается в качестве «особого типа внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении [шире – в любом тексте / объекте в пространстве знаковой системы], основанного на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств [разных медиа / знаковых систем]» [338], и по своей природе и соотнесённости с двумя теоретическими межпредметными областями исследования является понятием многонаправленным. Объектом его действия становятся процессы различных отношений между двумя или более медиа / семиотическими полями / видами искусства, что позволяет коррелировать интермедиальность с явлениями «интертекстуальности», «синтеза искусств» и с идеей взаимодействия искусств. При этом теория интермедиальности, представляющая методологическую и теоретическую базу для анализа, описания и интерпретации взаимодействия медиа, конкретизирует, указывая на не-тождественность, понятия синтеза искусств и интертекстуальности, которые, заложив основы и обоснования для теории интермедиальности, в своей сути уже понятия интермедиальности и входят в его тело как отдельные его случаи и вариации. И в этом контексте литературная кинематографичность становится частным случаем интермедиальности. Поэтому в дальнейшем необходимо рассмотреть понятие «литературная кинематографичность» для точного определения его сути, границ и задач, проанализировать принципы взаимодействия литературы и кино, аспекты литературной кинематографичности и принципы её реализации в текстах.

Взаимодействие литературы и кино с последующими трансформациями внутри этих медиа началось в первые же годы с момента появления кинематографа и продолжается в сегодняшнем культурном контексте. Развиваясь в XX веке параллельно, эти два вида искусства в разной степени и на разных исторических этапах взаимодействовали друг с другом. Так, в аспекте развития кинематографа мы наблюдаем:

заимствование сюжетов из литературы на начальных этапах с последующим освобождением от «диктата» слова и утверждением его же авторитета с приходом звука и попыткой реализовать типично «кинематографический» текст, свободный от литературы, и становлением конвенциональной нарративной модели кино, литературной по своей сути [410]. В аспекте развития литературы мы видим её синкретичность в докинематографическую эпоху и последующую трансформацию с приходом кино, способствовавшего внедрению кинематографических элементов в литературный текст, с дальнейшими попытками противостоять «синематографической» моде [410] и утверждением самого кинематографического мировоззрения, утверждающегося в обществе и находящего своё выражение – осознанно или неосознанно – в новых литературных текстах [232] (и здесь примечательно, что Нобелевские премии по литературе за 2018, 2019 гг. были присуждены писателям, непосредственно связанным с кинематографом [403]). Кроме того, тексты «новой формации» в случае новеллизаций кинофильмов, в отличие от утилитарной роли либретто дореволюционного кино, претендуют на дублирование текстов иного – более сильного – медиа, заимствуя нарративную его составляющую (примечателен пример Синкая Макото, чьи крупные анимационные работы впоследствии ретранслировались в формы иных медиа, в частности, в формат манги, романов, ранобэ, что также обуславливало трансформацию исходного текста, его расширение, перекомпоновку). Или же тексты «новой формации» способствуют генерированию «дополнительного», сопровождающего текста, копии в новом – вербальном – медиа, дублирующей исходный, но не замещающий его, как для расширения медиального представления (современное искусство), так и для создания, к примеру, тифлоперевода с целью нивелирования невозможности восприятия форм визуального медиа и создания специальной среды для людей с ограниченными возможностями, особенно для людей с проблемами зрения.

Подобно взаимоотношениям живописи и фотографии [320, с. 126–128, 190], интеракция литературы и кино способствовала взаимному расширению области потенциального интереса искусств, что, в свою очередь, как раз и содействовало внутренним и внешним трансформациям указанных медиа. При этом стоит отметить, кинематограф, стремившийся воплотить в себе сущность всех искусств, имел большую историю предварительного развития, которое и подготовило его идейное и техническое появление [219; 183]. Литература в этом процессе играла свою роль: она стремилась к взаимодействию с медиа, воплощавшими в себе визуальный код и выражавшими принцип движения (от книжной иллюстрации к комиксу). К тому же, как указывалось выше, уже в докинематографическую эпоху в литературных текстах начинают бытовать некоторые кинематографические приёмы (монтаж, смена точек зрения и проч.) [213; 256; 394], отчего литература, следуя своему имманентному развитию, стремилась к собственной «изобразительности», визуальности (к примеру, согласно Б. Эйхенбауму, роман как жанр, начиная с XVIII века, эволюционировал в особую синкретичную форму, в пространстве которой реализуется «широкое пользование описаниями и характеристиками, с одной стороны, и диалогами, с другой» [396, с. 411], благодаря чему роман приближался к сценическому действию с присущему ему безличным повествованием, в котором редуцируется авторское слово [410, с. 124]). Кино, представшее в XX веке, по С. Эйзенштейну, как «синтез всех предшествовавших ему форм искусств» [цит. по: 110, с. 71; 395, с. 39–41], как «подлинная основа новой эстетики» [395, с. 39–41], его появление и развитие (как корпуса кино-текстов и как социально-экономического феномена) в мировом культурном пространстве, следуя принципам империализма (по Ю. Тынянову), стремилось распространить своё влияние, включить в собственное тело элементы и аспекты большого числа актуальных медиа и транслировать собственные формальные и содержательные модели на прочие семиотические системы. И в этом ряду, естественно, литература занимала одно из первых мест.

При этом нельзя не отметить тот факт, что само социально-культурное развитие эпохи способствовало продуктивному взаимодействию в рамках всего культурного пространства и в частности между двумя ключевыми медиа (между литературой и кино). Так, используя модель развития советской культуры В. Паперного [281; 363], можно сказать, что культура-1 в своей революционной установке содействовала экспериментированию и разрушению границ, актуализации попыток создания единого культурного пространства, свойственного идеям авангардного искусства с последующей его стагнацией, «откатом» или утверждением в культуре-2 как в первой трети XX века, так и в его конце, когда слом привычных моделей культурного развития привёл к ситуации «нового» освоения культуры, где опять важным аспектом творчества стал художественный эксперимент, стремящийся к дискредитированию привычных границ медиа и к созданию, развитию новых художественных форм. Отчего кажется правомерным сам факт сопоставления двух исторических моментов: 1910–1920-е гг. как время участия писателей различных течений и литературных школ в кинопроизводстве, вызванного новизной процедуры, заворожённостью новой формой, желанием изучить и с помощью неё реализовать свои интенции; 1980–2000-е гг. как момент актуализации наследия Серебряного века, «возвращения» литературы и утверждения гетерогенности её развития, где кинематографический код уже является неотъемлемой частью литературного дискурса, подразумевающего участие литературных деятелей в кинопроизводстве на разных его этапах и в разном качестве. Развитие и ускоренная модернизация мира, перестройка и замена социальных и культурных моделей в оба этих исторических момента способствовали укоренению ситуации повышенного воздействия на индивида, что приводило к изменению восприятия окружающего его мира (следовательно, и художественного пространства); происходил разрыв единого социокультурного пространства и ввод в пространство общей культуры новых семиотических кодов. Как отмечал С. Эйзенштейн, «в периоды

активного вмешательства в ломку, стройку и перестройку действительности, в периоды активного перестроения жизни монтажность в методе искусства растёт со всё возрастающей интенсивностью» [цит. по: 360, с. 413]. Исходя из этого, можно сказать, что в эти периоды конструируются новые модели восприятия, в которых вместо целого доминируют фрагменты, создающие новое целое. Культура начинает терять свою литературоцентричность, отчего, согласно И. П. Ильину, изменяется «трактовка языкового сознания, состоящая уже не столько в его текстуализации, сколько в его нарративизации, т. е. в способности человека описать себя и свой жизненный опыт в виде связного повествования, выстроенного по законам жанровой организации художественного текста» [147, с. 56.]. Фрагментарность пространства, его потенциальная неисчерпаемость в ткани текстов различной семиотической кодировки и их организация в инвариантные нарративные модели (в качестве схем восприятия новых текстов) в ситуации утраты отечественной культурой своей литературоцентричности в пользу новых медиа (аудиовизуальных по своей сути) как раз и способствовала более тесному взаимодействию с последующей эволюцией литературы и кино. Так, стоит сказать, что появление кинематографа изменяло оптику восприятия; литература теперь не могла мыслиться вне общего кинематографического контекста. К примеру, монтаж как особенный конструктивный и содержательный литературный приём и монтажность таких романов, как «Улисс», «Манхэттен», «Берлин-Александерплац», были осознаны только после появления монтажного кино и теории кинематографического монтажа отечественных авангардистов (С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, Дз. Вертова и других), отличных, кстати, от теории и кинематографа Д. У. Гриффита, воспринявшего и перенёсшего литературный монтаж в кинематографическое пространство и, тем самым, оформив основные принципы монтажа кинематографического («Рождение нации», «Нетерпимость»). К тому же само по себе обращение писателей к взаимодействию с новым медиа, с кинематографом способствовало не только и не столько обогащению

литературной тематики, сколько актуализации моделей, уже присутствовавших в литературном инструментарии. Однако стоит отметить, что если в начале XX века подобная ситуация развивалась в сторону постижения новых моделей пространства и попыток вписать классические медиа в ткань новой урбанистической культуры (через сопоставление и постоянное испытание границ искусств), то в конце этого же века классические медиа уже должны были подстраиваться к новому типу мироощущения, отказу от «завершённой формы» и переходу к ситуации «потока с его нескончаемыми элементами» [407, с. 71], факту нового мышления, подразумевающего акцент на аудиовизуальность текста.

История включения литературы в кинематографический код, как отмечалось выше, началась фактически с появления самого кинематографа. Ранний кинематограф, только начав осваивать и осознать собственные приёмы и природу, отличающие его от других видов искусств, в поисках содержательного материала и по причине слабого развития собственных стал всё чаще обращаться к литературе и фольклору (в его обработанных версиях), литературный текст становится доминирующим коррелятом с кинофильмом. Как «искусство письменного слова», он бытовал в кинематографическом контексте в качестве титров, т.е. слова «читаемого» как в диегетическом (надписи, открытки, письма и проч., появляющиеся в кадре), так и в экстрадиегетическом (интертитры, поясняющие зрителю происходящее) пространстве, однако с усложнением нарративных структур литература изменяется и предстаёт как источник сюжета, трансформируясь при этом в киносценарий [254, с.166–167]. Помимо этого литература формировала нарративные модели повествования (как на раннем этапе взаимодействия, так и в дальнейшем). Так, говоря об отечественном культурном пространстве, если не учитывать неоконченный фильм «Сцены из боярской жизни» (1907), созданный на основе пушкинской пьесы «Борис Годунов», первый фильм отечественной кинематографической индустрии «Стенька Разин» (1908) был поставлен по мотивам народной песни «Из-за

острова на стрежень...» [184, с. 205–206]. Ранний отечественный кинематограф, ещё являвший собой аттракцион и подразумевавший всё больше ярмарочное развлечение населения, использовал литературные тексты для создания коротких по хронометражу иллюстраций к ним (как пример, «Тарас Бульба», 1909, «Мёртвые души», 1909, «Идиот», 1910) и представлял собой фильмы, состоящие из набора отдельных визуальных фрагментов, которые предваряли титры, объясняющие происходящее, отсылая к той или иной сцене исходного, титульного текста. Подобный кинематограф не претендовал на полноценное отражение художественного потенциала оригинального текста и опирался на «культурную» память своей аудитории, которая должна была соотносить видимое на экране с конкретными фрагментами текста через лаконичные интертитры и посредством ассоциативных связей. Однако даже иллюстративность подобных кинематографических текстов не отменяет факт интерпретации и «работы» с исходным текстом: сам факт выбора сцен для кино-иллюстрации и методы её реконструкции подразумевали «искажение» исходного произведения и вписывание его не только в общий социо-культурный контекст создания «вторичного» к оригиналу текста (представление эпохи о времени, повествуемом тексте), но и в контекст бытования и реализации самих культурных текстов (театральная, визуальная традиции).

Жёсткая корреляция исходного литературного произведения и кинофильма способствовала «преломлению» самой идеи текста литературного, актуализируя вопрос не столько адаптации текста иного семиотического кода, сколько практического вопроса оформления приёмов, аналогичных литературным в условиях примитивности кинематографа (в техническом и профессиональном плане) как такового в первые десятилетия своего существования.

Эта ситуация получает развитие уже в 1910-е гг., когда кинематограф, продолжая работать с текстами литературными, осваивает элементы романной повествовательной системы и, при этом используя ряд

собственных методов и те особенности, отличающие его от медиа иной формации, посредством кинематографических приёмов создаёт аналоги, в своих эстетических характеристиках если не тождественные, то близкие к оригиналу (в качестве примера можно назвать «Пиковую даму», 1916, «Отца Сергия», 1918 [184, с. 113, 156–157]); в пространстве кинокартины формируется «двойное» авторство кинематографического текста, где роль режиссёра кинокартины не ограничивается попыткой реконструкции текста. К тому же в это время происходит вовлечение отечественных писателей в процесс кинопроизводства (например, А. Белый перерабатывал под сценарий свой роман «Петербург»), что, естественно, способствовало и рецепции кинематографа как явления, рефлексии в рамках литературных художественных текстов (А. Блок, В. Брюсов, О. Мандельштам, Г. Газданов и другие) [404–405]. Как в зарубежной, так и в отечественной киноиндустрии складывается представление о том, что привлекаемый для работы над картиной литератор при написании сценария должен изменять метод своей работы, пытаться создать текст «видимый», визуальный (к примеру, К. Т. Дрейер отмечал, что писатели «должны писать сразу для кино, и это совсем не так сложно» [121, с. 22]). Все это способствовало тому, что литература начала испытывать влияние «синематографической» моды: появляются новые типы текстов («лирическая фильма», «лирическая акварель»), новая запись диалогов («титровая речь») и проч. Однако, за исключением общей оценки этого явления и указания на отдельные аспекты новой литературы (в частности, её «видимость»), подобные трансформации литературных форм не стали объектами пристального анализа.

В 1920-е гг. под влиянием имманентных культуре факторов и формирования нового поствоенного социального, политического, экономического ландшафта наблюдается процесс трансформации отечественного и западного (мирового) культурного пространства, это время становится моментом грандиозных экспериментов и моментом утверждения, конструирования новых форм, в том числе и литературных, создания новых

медиа. Так, Б. Эйхенбаум утверждал в статье «Теория формального метода», что массовая словесность в своём развитии подготовит образование новых жанров, несущих мощный заряд творческой энергии [396]. С другой стороны, партийное руководство давало указание для создания новой литературы, приспособленной к новым, в том числе и идеологическим, целям (как пример, идея создания «коммунистического Пинкертон», выдвинутая Н. Бухариным в 1922 году). В этом процессе особую роль сыграли деятельность и теоретические разработки ЛЕФа, чьи представители участвовали не только в создании кинофильмов [198], но и в формировании новых методов письма. Так, С. Третьяков написал цикл текстов, имеющих подзаголовки «путьфильма», а в предисловии к его роману «Москва–Пекин» О. Брик сформулировал основные принципы создания текста: «зорким хозяйским глазом фиксируй, что увидишь. Прояви наблюдательность. Пусть ни одна мелочь не ускользнет» [344, с. 33]; Б. Кушнер указывает о необходимости литераторам стремиться к реализации в текстах кинематографических эффектов («одновременность, одноместность, крайняя концентрация явлений») [191, с. 134]. Стоит отметить, что в это же время в Веймарской Германии формируется литература «новой деловитости», которая также большое внимание уделяла визуальности и акту фиксации наблюдения: «только с помощью пристального наблюдения можно достичь правды» [цит. по: 123, с. 89]. Однако в пространстве отечественной культуры не наблюдается полноценного анализа подобных явлений, не только в аспекте влияния кинематографа на литературу, но в качестве новой формы создания произведения. Имеется только констатация факта существования новых текстов. Так, в «Словаре литературных терминов» 1925 года появляется термин «кино-литература», в подписи к которому утверждается, что кино начало влиять на литературу, и в качестве характеристик текста указываются его сценарность, повествование в настоящем времени, лаконичный синтаксис [124]. В аспекте взаимодействия литературы и кинематографа и конкретно влияния кино на литературу исследовались только отдельные аспекты, к

тому же в рамках более широких исследований, в большей мере посвящённых именно кинематографу. Так, рассуждения формалистов о природе кино также способствовало включению литературной теории в кинематографический дискурс. Так, В. Шкловский, Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум рассматривали кино как текст и язык, для описания его явлений предлагая термины киноэпитет, кинометонимия, киносинекдоха и другие; в сборнике статей формалистов «Поэтика кино» (1927) отмечался процесс воздействия кино на литературу. В. Шкловский в своей книге «Литература и кинематограф» (1923) [289], отмечая несоразмерность влияния литературы на кино и кино на литературу, писал, формулируя, собственно, концепцию трансформации литературы, что «литература может взять в кино отсутствие мотивировок, быстроту его, не психологичность. Качества все больше отрицательные. Взять из кино-трюк и особенности кинодвижения в литературу <...> не нужно». Ю. Тынянов в рассуждениях о кино сближал его с лирикой, отмечая его ритм, динамизм: «Как это ни странно, но если проводить аналогию кино со словесными искусстваами, то единственной законной аналогией будет аналогия кино не с прозой, а со стихом» [289, с. 71]. Однако полноценного анализа влияния кинематографа на литературу формалистами не было проведено (даже учитывая тот факт, что художественные эксперименты Ю. Тынянова, В. Шкловского с точки зрения сегодняшней литературоведческой науки являются произведениями, в которых ярко реализовались многие аспекты литературной кинематографичности [44; 236]).

Отметим, что включение литературной теории в контекст исследований кино-текста на основе структурных и семиотических пересечений этих двух медиа способствовало развитию самих *cinema studies*. Так, начиная с 1980-х гг., в дискурс *cinema studies* включаются исследования в области нарративных структур, структуралистские, постструктуралистские теории, семиотические концепции, в обиход входят, к примеру, изыскания М. Бахтина [110, с. 93–96; 261; 399, с. 99]. Это, однако, нельзя проследить в

отношении к литературе, за исключением актуализации и внедрения в литературный анализ монтажной теории и искусственного, при этом несистематического введения кинематографической терминологии с поиском близких, но слабо соотносимых с кино-аналогом текстовых примеров (наплыв, панорамирование, крупный план, дальний план и проч., так как в виду своей физической природы литература дискретна, состоит из отдельных единиц, которые только создают образ «реального» наблюдения. К тому же, как отмечает Б. Успенский, «в случае художественной литературы восприятие происходит прежде всего во временной последовательности (между тем театр или кино, по-видимому, предполагают более или менее одинаковую степень конкретности в обоих этих планах)» [352, с. 103.], к тому же пространственный аспект нивелируется и текстом выстраивается только иллюзия пространственного развёртывания). При этом, однако, учитывается и актуализация таких аспектов, «заново вдохновлённых» кинематографом, как деталь, план, точка зрения, о которых рассуждает Ю. Лотман. Он отмечал «кинематографичность» текстов Ф. Достоевского в работах, посвящённых кино и также вписывал литературу и кино в процесс семиотического взаимодействия, включая в терминологический аппарат такие понятия функциональных элементов композиции художественного произведения, как «рамка», «точка зрения текста», кинематографический «план» [214; 405].

Монтажность литературных текстов становится объектом исследования классиков отечественного кино. Так, С. Эйзенштейн, рассуждая о монтаже и его природе на широком культурном материале, рассматривал тексты А. Пушкина, В. Маяковского с монтажной точки зрения [394]. В этом контексте примечательно рассуждение С. Эйзенштейна, выделившего так называемый «принцип кино», понимаемого как принцип монтажа частных изображений, который является основой динамического становления образа и связан не только с процессом создания произведения, но и с процессом его восприятия [394]. Без сомнения, эта концепция

укладывается в общее культурное пространство и может распространяться как на кино-текст или же прочий визуальный текст, так и на текст вербальный. М. И. Ромм в своих статьях «О кино и о хорошей литературе» [303, с. 116–134], «Кинематограф в ряду искусств» [304] указывал ряд писателей (в частности А. Пушкин, Л. Толстой, Г. Флобер), чей метод был близок к монтажному построению текста. Он отмечал: «Пушкин и Толстой необыкновенно точные художники, в частности, в отношении монтажа <...> По сути говоря, “Война и мир”, так же как и “Анна Каренина”, построен по всем принципам параллельного монтажа с одновременным ведением ряда линий. “Пиковая дама” же не только чрезвычайно интересна в отношении перебросок с эпизода на эпизод, очень своеобразного, прихотливого ведения действия со столкновением контрастных кусков, но и внутри почти каждого эпизода в ней предусмотрены точные и изящные монтажные формы» [305]. Однако как в случае с С. Эйзенштейном, так и с М. Роммом нельзя говорить о том, что они выработали монтажную теорию, в полной мере применимую к литературному тексту. В их рассуждениях прослеживается именно констатация факта монтажности стиля отдельных писателей.

При этом укажем, что в большинстве своём вопрос взаимовлияния двух медиа как в отечественном научном пространстве, так и в зарубежном сводится к вопросу кино-адаптации и актуализации отдельных кинематографических аспектов в художественных текстах, аккумулировав, тем самым, большой корпус текстов.

Как пишет Р. Рэй [422], даже поверхностный просмотр библиографий публикаций по теме «Литература и кино» показывает, что в изучении взаимоотношений литературы и кино доминирует единственный подход: либо анализируется отдельное произведение в сопоставлении с его экранизацией, либо анализируются экранизации различных произведений одного автора. При этом исследователи литературы и кино не могут удержаться от бесперспективного вопроса обывателя: «Что лучше, фильм или книга?», и получают столь же бесперспективный ответ: «Книга лучше».

Как отмечает Р. Стэм, известный американский исследователь киноэкранизаций, «язык критики, пишущей о киноверсиях литературных произведений часто глубокомысленно моралистичен, он использует определения “деформация”, “нарушение”, “опрошение” и каждое подобное обличение вносит свою специфически негативную лепту в отношение к экранизации» [426]. При этом Р. Стэм также указывает, что литература вдохновляется кинематографом. Однако за перечислением отдельных писателей (среди которых Хемингуэй, Дос Пассос, Фицджеральд и др.) и отдельных аспектов взаимодействия кино и литературы и в его работах, и работах других зарубежных исследователей отсутствует комплексный анализ влияния кино на литературу. В этом ряду и работа Ж. Кледера, который в своём исследовании [414], обращаясь к вопросу о взаимодействии литературы и кино, расширяет привычную схему, где итогом была кинематографическая адаптация или литературная новеллизация, и акцентирует внимание на прочих направлениях и процессах взаимодействия и взаимовлияния и, выделяя в них ядерные понятия, описывает общий код двух этих искусств.

В отечественной же литературоведческой науке вопрос о взаимовлиянии кинематографа и литературы также является одним из приоритетных. Важным становится аспект визуальности текста как следствия влияния визуальности кинематографической, его пространственности. Рассуждая о визуализации в литературе, Ж. Хетени определяет ее как «прием, при помощи которого слово теряет свое поле однозначности, выступает за пределы непосредственного понимания, прием сотворения виртуальной, второй действительности, которая создается автором из элементов, заимствованных из первой действительности» [367]. Однако вопрос взаимодействия не замыкается исключительно визуальностью текста [232].

В отечественном литературоведении появляется понятие литературной кинематографичности. Однако оно не исчерпывается, как замечает

И. Мартьянова, влиянием кинематографа на литературу (которое способствовало более частому использованию монтажа в построении композиции, мобильности точки зрения, усложнению изображения речевой коммуникации и проч.), это понятие также подразумевает саму потребность автора динамизировать изображение наблюдаемого, остранить его фрагменты в монтажном сопряжении, в чём сказывается монтажность и сценарность самого мышления автора. Тем самым, утверждается, что отдельно визуальность текста ещё не являет собой факт кинематографичности текста, а кинематографичность текста как таковая используется в качестве «функционально-смыслового принципа, обусловленного стремлением автора динамизировать изображение наблюдаемого и руководить восприятием читателя» [232, с. 6–7].

И. Мартьянова даёт определение литературной кинематографичности, подразумевая под ней: «характеристику текста с преимущественно монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения. Вторичными признаками кинематографичности являются слова лексико-семантической группы Кино, киноцитаты, фреймы киновосприятия, образы и аллюзии кинематографа, функционирующие в литературном тексте» [232, с. 7]. В монографии «Кинотекст русского текста» И. Мартьянова [232] исследует то, как кино повлияло на стилевые и повествовательные конструкции в отечественной прозе. При этом исследователь большое внимание уделяет сущности текстового явления, непосредственно появившегося на стыке литературного и кино-кода, – киносценарию.

Т. Можяева расширяет понятие литературной кинематографичности и подразумевает под ней «совокупность общих характеристик киноискусства и литературы, отражающих характер современного культурного развития, где под характеристиками понимаются способность опосредованно через слово передавать конкретные и однозначные аудиовизуальные образы, монтаж и

динамичный характер объективированного повествования, свободное обращение автора с художественным временем и пространством текста, особая роль настоящего исторического в создании «иллюзии сиюминутности» в художественном произведении» [248, с. 5–6]. Это, по мнению исследовательницы, становится «доминантой идиостилевого развития современной прозы, которая позволяет автору максимально приблизить описываемые события к глазам читателя и руководить его восприятием» [248, с. 4].

При этом стоит подчеркнуть, что исследование литературной кинематографичности на сегодняшний момент имеет короткую историю и собрало только небольшой корпус текстов, в которых теория не имеет организованной структуры и иерархии. Учитывая исследования предшественников, можно с уверенностью заключить, что теория литературной кинематографичности сформулирована не окончательно, на сегодняшнем этапе необходимо восполнить пробел в исследовании специфики воплощения приемов интермедальности в современной словесности на материале конкретных писательских практик, в результате углубленного постижения индивидуальных художественных систем того или иного художника слова, а также уточнить категориальный аппарат, конкретизировав термины и понятия, пришедшие в литературную теорию из кино-теории. При этом необходимо также дать уточнение понятию литературная кинематографичность, учитывая при этом всю гетерогенность не только сегодняшнего литературного процесса, но и особенности литературного процесса прошлых этапов литературного развития.

Так, исходя из вышеизложенного, можно сказать, что литературная кинематографичность как проявление интеракции литературы и кино является результатом культурного империализма (по Ю. Тынянову) более сильного медиума (кинематографа) и подразумевает включение в литературный код элементов кинематографической «грамматики», приёмов кинематографа. При этом авторская интенция – сознательная или

неосознанная – направлена на выстраивание пространства визуального, но наблюдаемого, важным становится выстраиваемая с помощью монтажа серия актов наблюдения, которая конструирует пространственное и временное развёртывание нарратива. Таким образом, важными в текстовом пространстве становятся: принципы монтажа и актуализация в связи с этим интеграции в текст готовых элементов (ready-made), интертекстов различного уровня; аналитичность текстового развёртывания; аудиовизуальность текста и, тем самым, ориентация на «живую» речь и фиксацию «реального», сиюминутного действия; сюжетность, представляющая собой один из вариантов нарративных моделей, конституированных кино, и – в связи с этим – семантизация детали; репрезентация кинематографического дискурса и бытование кинометафоры жизни (по И. Мартьяновой).

Литературный текст, согласно идее литературной кинематографичности, создаёт иллюзию видимости (в виду физической природы литературы), выстраивая перед читателем образы виртуальной реальности в её пространственном и временном измерениях, постигаемыми посредством нарративного движения, реализуемого героем или рядом героев, формирующих сеть субъективного наблюдения за этим виртуальным пространством. Литературная кинематографичность понимается нами в качестве отличительной парадигмальной особенности современного литературного процесса, являющей собой результат сложного взаимовлияния литературы и кино и создающей кинематографический эффект в художественном тексте благодаря синтезу литературных и кино-приемов. При этом не существует необходимости констатации степени реализации в современном тексте литературной кинематографичности в связи с тем, что кинематографический код является в ситуации доминирования визуальной культуры повсеместным и имманентным для каждого художественного текста. На наш взгляд, стоит говорить о большей или меньшей актуализации тех или иных её аспектов в тексте.

Таким образом, исходя из ситуации развития и доминирования визуальной культуры и становления клипового мироощущения, литература как медиум и как институт подвергается собственной культурной эволюции для соответствия сегодняшним социокультурным условиям. Современная литература, испытывая сильное влияние прочих медиа, связанных с кинематографом, телевидением, компьютерными играми и как таковыми компьютерными технологиями, трансформирует привычные структуры коммуникации автор–текст–читатель–зритель–пользователь, выстраивает новые модели своего бытования, где, следуя процессу внутренней трансформации и «ремедиации», конструирует формы, в которых реализуется влияние указанных медиа в плане построения композиции, диалогов, развёртывания нарративной сети.

Взаимодействие литературы и кино как одно из проявлений большого процесса интермедиальной интеракции в общем пространстве культуры представляет собой одно из наиболее продуктивных, способствующих созданию наиболее ёмких текстов, приближающихся к самой романтической идее «синтеза искусств», и актуализирующих саму роль реципиента (читателя-зрителя), включая его не только в процесс развёртывания текста, но и в процесс большого диалога культур.

2. Монтажность литературного текста как способ «ваяния времени» в прозе М. Шишкина

Произведения М. Шишкина, одного из самых значительных прозаиков русскоязычной литературы рубежа XX–XXI вв. [104; 139; 158; 188–189; 192; 195; 235; 260; 262; 302; 374; 393], в качестве одной из основных тем актуализируют идею логоцентричности [262, с. 18–25; 144], исследуют онтологический характер Слова, его способность генерировать многоуровневые художественные пространства, конструировать «ковчег» [195, с. 10] языка и памяти, личной и исторической, памяти культуры и языка. Подобная ориентация текстов писателя на языковую сущность, на акты бытования языка, его реализации (через говорение, запись, диалог, монолог, вспоминание, чтение, перечитывание и так далее) способствует конструированию объёмного текстового измерения, серий диегетических, квази-документальных, лирических пространств, выстраивающих многоуровневую архитектуру их взаимодействий и актуализирующих семантические концепты, поддерживаемые разветвлённой мотивной системой [384].

Используя приёмы и модели модернистской, постмодернистской, неореалистической поэтики, М. Шишкин создаёт в своих произведениях ситуацию литературной игры, посредством которой в текстовое пространство-пазл – через стилизацию, коллаж, пастиш и проч. – включаются классические претексты и тексты, принадлежащие новым литературным формациям, что также способствует и текстовому эксперименту с нарративными, жанровыми, идеологическими конструкциями. Подобное «собрание» текстов, их различных форм и вариантов, а также акцент на примате Языка и Речи генерируют возможность создания единого метатекста [см.: 150; 389], метасюжета, новых формаций для артикуляции новой семантики и «общих» тем, что в том числе способствует реализации различных авторских стратегий и тактик, среди

которых – концептуализация памяти и (ре)конструкция прошлого как бывшего и как вечного, атемпоральность, «фрагментарность, коллажность, ризоматичность, нелинейность, многосубъектность» текста [195, с. 19] и проч. Подобное внимание к нелинейности повествования, к а-временности историй произведений, к совмещению множества фрагментов времени в единую конструкцию в тексте прозаика позволяет предположить, что в произведениях М. Шишкина находят своё выражение элементы литературной кинематографичности [232, с. 7]. Но, стоит отметить, что кинематографический характер прозы в случае с произведениями писателя подразумевает актуализацию – через элементы кинематографической поэтики – в том числе возможностей и потенциалов литературы, которые ей были свойственны и в докинематографическую эпоху.

2.1. Монтаж как прием литературной кинематографичности и роман «Записки Ларионова»

Так, в тексте М. Шишкина – через лексическую наполняемость, смену точек зрения, посредством перехода между различными уровнями фокализации – создаются объёмные аудиовизуальные образы: «После оглашения оправдательного приговора, под восторженные рукоплескания зала Крамер подошла к своему удачливому защитнику, но вместо ожидаемой благодарности спаситель был удостоен звонкой пощечины» [30, с. 7]. Или: «Небо светлеет. Перун, закутавшись в одеяло, глядит на свой еще сумеречный, невнятный мир, и одного его взгляда достаточно. Посмотрит вниз – там уже скользят рельсы, мельтешат шпалы, посмотрит вверх – откуда ни возмись ныряют расветные телеграфные провода, как будто детский карандаш рисует волны» [30, с. 9]. Или же – через запись, близкую к сценарной, напоминающую упрощённую фабульную схему – моделируется диегетическое пространство, направленное на разворачивание действия: «К. К. не унимается: – Вот, угощайтесь, здесь судак, здесь заливное, тут холодец,

блинков, блинков ему положите! / И все хором: – А вот оливье! Не закрывайте тарелку, давайте я вам селедочки под шубой, вот так, вот так! / Истомин: – Благодарю, благодарю! / Хор: – А кстати, господин следователь, трудный вам орешек для первого дела подсунули мойры? / Истомин: – Все, знаете, лучше, чем украденный гусь или растрата в ссудной кассе. / Хор: – Да вы не сердитесь на нас! Что вы, право, такой букой» [30, с. 32–33].

При этом, исходя из заявленного выше тезиса о «фрагментарности, коллажности» прозы М. Шишкина, можно сказать, что главным приёмом конструирования текста в произведениях писателя становится монтаж. Здесь необходимо сделать несколько уточнений по поводу монтажа как принципа и как приёма, актуальных как для этой, так и для последующих глав.

Без сомнения, инварианты категории монтажа в различных семиотических системах не являются тождественными друг другу, однако они сходятся в основополагающих принципах и в семантической модальности (а именно, направленности на соположение) монтажа как такового. Поэтому, на наш взгляд, для выявления основных аспектов монтажного принципа будет вполне обоснованным обращение к работам по теории монтажа, анализирующим этот процесс на кинематографическом материале. И это связано в том числе с тем, что именно кинематограф – через тиражирование и массовость – актуализировал сам этот принцип конструирования как акта этического и эстетического (не)художественного пространства и распространил его на прочие медиа.

Кинематограф как закономерное продолжение поисков по фиксации и трансформации пространства (от живописи – через «волшебный фонарь» и «камеру обскура» – к фотографии как таковой и фотографии движущейся) явился метафорой нового состояния культуры, мировосприятия *Belle Époque*, «ревущих двадцатых», став выражением ощущения новых времени и пространства, пространства модернизации, ускорения, урбанизации. И одним из наиболее ярких явлений этого пространства стала форма города как системы социальных и эстетических взаимодействий. Город со второй

половины XIX века усложняется, дробится, разворачиваясь как горизонтально, так и вертикально; в нём выстраиваются сложные семантические модели взаимоотношений его частей, определяющие подвижную иерархию множественности гетерогенных информационных (особенно визуальных, звуковых, вербальных) потоков, фрагментов гетерогенных же знаковых систем, медиа, которые сталкиваются друг с другом, накладываются, проявляются друг в друге и так далее [346]. И человек как исходная точка зрения, как наблюдающий в современном пространстве (с чем связан образ фланёра, а дальше – фотографа, кинематографиста как субъекта взглядывающегося), при этом наблюдающий сознательно, становится обязанным всматриваться в окружающее его пространство, считывать его коды и сшивать их в единую картину, то есть именно монтировать, тем самым вырабатывая необходимые компетенции для рецепции и генерирования нового – усложнённого – способа (ре)презентации реальности и множества семиотических систем.

Кинематограф становится наиболее ярким примером подобной усложнённой репрезентации реальности. И хотя сегодня contemporary art, компьютерные игры, само виртуальное пространство интернета предлагают куда более объёмную, приближающуюся к тотальности форму нового мира, «реальной виртуальности» (М. Кастельс), всё же кинематограф остаётся одним из ключевых медиа для генерации нового пространства в связи со своей традиционностью и универсальностью формы. Кино – через генерацию элементов прочих классических и новых медиа – получило способность представления, создания, проектирования, транслирования через различные повествовательные формы (нарративные и а-нарративные) пространств и – шире – новых миров (к примеру, советское кино 1920-х), ориентируясь при этом на демократическое отношение к способам рецепции зрителем. Подобные установки способствовали утверждению кинематографа как одной из важнейших культурных доминант, совершению очередного «визуального поворота» (У. Митчелл) и формированию мощной визуальной –

«визуальноцентричной» – культуры (культур), которая переформатировала оппозицию «слово – образ», «вербальный текст – невербальный текст / визуальность», сделав последнее независимым от первого, первичным в оппозиции и первое зависимым от последнего.

Кинематограф в течение короткого срока с момента своего появления выработал основные принципы своей речи и главный инструментарий, который впоследствии только развивался и дополнялся. И одним из главных принципов его речи – как по формальным, так и по содержательным аспектам – становится монтаж. Кинематограф как «искусство сочетания и компоновки» [261, с. 40] предстаёт новым способом работы с реальностью, с захватом её и столкновением для создания специфической фильмической реальности. И этот аспект медиа, стремящегося к тотальности, стал объектом пристального изучения многих теоретиков и практиков кинематографа. Здесь же отметим только важные моменты, которые соотносятся с самим бытованием монтажа и в литературном тексте.

Являясь одним из ключевых объектов научно-теоретических и практических исследований советских кинематографистов в 1920–1930-е гг. (Л. Кулешов, С. Эйзенштейн, Дз. Вертов и другие), монтаж здесь мыслится в категориях гегельянской философии и предстаёт диалектическим способом создания смысла, порождаемого из постоянных столкновений «кусков». «Монтаж есть не мысль, составленная из сцеплённых друг с другом кусков, а мысль, возникающая в столкновении двух друг от друга независимых кусков» [цит. по: 261, с. 66], что оппозиционно установкам монтажной практики американского кино того времени и, в частности, монтажной теории Д. У. Гриффита. Эта принципиальная конфликтность, гетерогенность «кусков» / фрагментов / фразовых синтагм в «отношении материала» текста [386] подчёркивается и исследованиями советской формальной школы. Согласно Ю. Тынянову, монтаж «не есть связь кадров, это дифференциальная смена кадров, но именно поэтому сменяться могут кадры, в чем-либо соотносительные между собой» [349, с. 337]. И так выявляется

принципиальная оппозиция гетерогенности / гомогенности материала [334, с. 8] при относительной соотносительности сопологаемых частей в монтаже.

Само монтирование подразумевает акцентирование, выделение смысловых доминант, их трансформацию в пространстве текста, при которой монтаж и проявляется как приём и как принцип. При этом, по мнению современного исследователя А. Раппапорт, монтаж «оказался особым способом совмещения в художественном произведении и словесного (идейного) и изобразительного материала, отличным от классического драматического диалога. <...> Монтажная композиция пошла по пути коллажа, разрывающего непрерывность речевой коммуникации. Стык же кадров в кинематографе совмещает области пластики и вербального текста, порождая порой диссонансы несовместимых форм. Так в поэтике стыка наживает обыгрываться диссонанс, “несовместимость тканей”» [334, с. 18]. В этом монтаж оказывается путём дополнительного совмещения семиотических кодов и медиа, их наложения.

Монтаж в своих аспектах обретает статус универсального принципа. В. Беньямин анализирует сложную структуру городского пространства как совмещения и наложения [346; 409]. С. Эйзенштейн исследует монтажные приёмы в творчестве А. Пушкина, В. Маяковского, в картинах Леонардо да Винчи и вырабатывает свою монтажную теорию, в том числе на основе изучения японской живописи и иероглифики [394]. В. Шкловский замечает, что «в жизни всё монтажно, только нужно найти, по какому принципу» [цит. по: 232, с. 93]. И в этом случае всякий текст в той или иной мере монтажен: автор вычленяет элементы реального, соотнося их в тексте [388, с. 153–178]; сюжет становится «искажением» фабульной схемы через нарушение пространственно-временной линейности и/или соположение различных фрагментов текста, взаимовлияющих друг на друга, (де)конструирующих новое пространство.

Вяч. Иванов замечает, что «в принятом далее широком (“эйзенштейнообразном”) смысле монтаж – такой принцип построения

любых сообщений (знаков, текстов и т. п.) культуры, который состоит в соположении в предельно близком пространстве-времени (хронотопе, по Бахтину) хотя бы двух (или сколь угодно большего числа) отличающихся друг от друга по денотатам или структуре изображений, самих предметов (или их названий, описаний и любых других словесных и иных знаковых соответствий) или же целых сцен (в этом последнем случае обычно опредмечиваемых)» [249, с. 120]. Подобное определение обращает внимание на формальную сторону процесса и позволяет транслировать монтаж на любой пространственный и континуальный текст. Также, согласно А. Раппапорт, монтаж создаёт ту ситуацию, при которой «соответствие [относительной свободы и относительной зависимости человека от внешних факторов], разрешаемое в наиболее ясной конструктивной форме, соотносит, с одной стороны, свободу конструктивного творчества и рефлексия его естественных и искусственных аспектов, с другой стороны, стремится историческое время и время субъективного переживания ввести во временную структуру самого художественного произведения» [249, с. 21]. Монтаж, словно объективирует субъективное высказывание, включая в единое пространство фрагменты прочих систем, которые, в свою очередь, только утверждают (или разрушают) через свою легитимность и традицию новую, созданную систему. Здесь же отметим, что монтаж также позволяет включить реципиента в акт развёртывания текста: как замечает А. Тарковский в своих размышлениях о монтажном принципе: «путь, по которому художник заставляет зрителя по частям восстанавливать целое и домысливать больше, чем сказано буквально, – единственный путь, ставящий зрителя на одну доску с художником в процессе восприятия фильма. Да и с точки зрения взаимного уважения только такая взаимосвязь достойна художественного обихода» [332].

Ю. Лотман в статье «Текст в тексте», анализируя включения одних текстовых систем, их фрагментов в другие, отмечает следующее: «Переключение из одной системы семиотического сознания текста в другую

на каком-то внутреннем структурном рубеже составляет <...> основу генерирования смысла. <...> Одновременно подчёркивается роль границ текста, как внешних, отделяющих его от границ не-текста, так и внутренних, разделяющих участки различной кодированности» [212, с. 66]. Не рассуждая о монтаже прямо, исследователь замечает естественность существования гетерогенных частей в рамках одной конструкции и подчёркивает монтажную сущность как вторжение, внедрение и саму по себе важность «столкновения» как генерации нового. Кроме того, и концепции М. Бахтина – полифонизм, диалогизм, двуголосое слово – также таят в себе потенциал монтажного принципа [60] (как замечает Ю. Лотман, Достоевский более податлив кинематографу, чем Толстой [219, с. 124]).

Исходя из приведённых выше тезисов, можно также сказать, что монтаж, основываясь на гетерогенных, но соотносимых фрагментах, на их столкновении, нарративен, он выходит за пределы привычного пространства, подобен событию, согласно нарратологической теории [388, с. 22–27]. Он значим только когда он «заметен», когда происходит генерация смысла как новой информации. Оттого можно сказать, что сюжет как трансформация фабулы в той или иной степени можно всегда считать результатом монтажа.

Вполне естественным становится тот факт, что в ситуации доминирования визуальной культуры литература XX–XXI веков, ощущающая на себе влияние кинематографа, нового медиума, и участвовавшая в процессе интертекстуального, интермедиального взаимодействия, «синтеза искусств», испытывает вторжение кинематографического кода, «кинематографического» видения. Кинематографический код начинает присутствовать в качестве имплицитного, диктующего принципы композиционного, сюжетного развёртывания текста, транслирующего устойчивые нарративные стратегии в современном культурном пространстве. В пространство литературы вторгаются новые явления, которые, как и в случае с метафорой [169, с. 11–14], внедряют новую реальность, новые принципы устройства, новую логику

в само построение исходного, «заражённого» / взаимодействующего пространства. Монтаж, который существовал в литературе в докинематографическую эпоху, всё же воспринимается литературой именно как кинематографическое воздействие, воздействие, подразумевающее логику именно доминирующего медиума (кино), становясь при этом одним из ключевых принципов конструирования текстового пространства в отечественной и мировой словесности (от формалистов и Дж. Джойса до постмодернистской литературы и современной реалистической прозы).

Монтаж в литературе становится средством «соположения разнящихся по предметной отнесенности, структуре или генезису элементов текста» [290, с. 358; см. также: 120; 383] и способом создания сложных стилистических, семантических, жанровых конструкций, в которых сложные композиционные, ритмические схемы, акцентирование внимание на аудиовизуальных аспектах способствуют построению многоуровневых образов и разноплановых идеологем авторских проектов. Естественно, в аналитической манере письма монтаж более концептуален, виден, однако и синтагматическое письмо способно генерировать монтажные пространства – как на композиционном, так и на образном уровне.

Для дальнейшего рассуждения отметим также следующее. Во-первых, в связи с тем, что членение «материала» в литературном и кинематографическом текстах, естественно, не тождественно, как не тождественна и природа «материала» («аналоговость» образа и действия в кинематографе [53] и означающее, построенное согласно принципам нового кода, в литературе), монтажный план [261, с. 41–42] как одна из единиц монтажного членения в кинематографе (при этом формально маркированная), сложно применим к литературе. Поэтому в рамках этого исследования монтажный план (как последовательность кадров в кинематографе) будет условно заменён понятием «монтажная синтагма» – по аналогии с синтагмой в лингвистике [261, с. 42] – как часть произведения, находящаяся в оппозиции и соотношении (смысловой, стилистической) к

другим схожим частям в общей конструкции. При этом в отношении к формально единым текстовым хронотопам, связанным общими протагонистом, временем, пространством и состоящим из двух и более соотносящихся и принципиально не гетерогенных монтажных синтагм мы будем использовать понятие текстового / сюжетного / монтажного «пласта» (используя при этом геологическую метафору [169, с. 21–24]). Во-вторых, в связи с тем же, что классификации монтажа не применимы в полной мере для литературы (к примеру, классификации С. Эйзенштейна [цит. по: 394, с. 11]), мы предлагаем оппозицию монтажа утилитарного и монтажа идеологического. Основана она на различии двух монтажных теорий – теории Д. У. Гриффита и С. Эйзенштейна. Эта оппозиция подразумевает условное противопоставление монтажа как видимого / невидимого, осязаемого / неосязаемого (учитывая при этом конвенциональные правила той или иной культурно-исторической ситуации, «негласно» навязанные зрителю / читателю / реципиенту и принятые им) [261; 424]. Модель классического нарративного кино, классического нарратива, которая была сформулирована Д. У. Гриффитом (и продиктована в том числе его литературными опытами), нашла своё практическое воплощение и трансляцию в другие национальные культуры через голливудскую кинематографию [261, с. 156, 183], – подразумевает конструирование плавного, «бесшовного» разворачивания сюжета, где монтаж предстаёт «редактированием материала», выполняя утилитарную функцию соединения двух и более сюжетных линий, редуцирования временных протяжённостей, создания более динамического повествования [424]. Монтажная модель С. Эйзенштейна, «монтаж» как таковой подразумевает создание «взрывных» конструкций, позволяющих конструировать сложные идеологические схемы текста [424]. И если «редактирование» позволяет создавать общие пространства текста, сюжетные модели, чьё развертывание по причине выбранной стратегии воспринимается читателем-зрителем как знакомое и потому «незаметное» (переходы между сюжетными линиями / монтажными

пластами и синтагмами не вызывают отторжения, повествование «привычно», стык фрагментов подразумевает только продолжение действия), то «монтаж» в связи со своей «неожиданностью», вторжением новых конструкций, дополнительных переменных или «неожиданным» совмещением известных читателю-зрителю элементов текста способствует генерации новой семантики, созданию новых для реципиента моделей, идеологем. Таким образом, в рамках нашей работы мы будем опознавать за монтажными моделями, близкими к «редактированию» Д. У. Гриффита, монтаж «утилитарный»; за конструкциями, соотносимыми с «монтажом» С. Эйзенштейна, – монтаж «идеологический» (генетически и семантически сходный с монтажом «интеллектуальным» по терминологии С. Эйзенштейна [394]). При этом также будут учитываться ситуации трансгрессии, трансформации утилитарного монтажа в идеологический или транслирования через монтаж утилитарный идеологической семантики.

Возвращаясь к прозе М. Шишкина, можно обратить внимание, что писатель в качестве основного принципа конструирования своих произведений он использует именно идеологический монтаж. В этом контексте интересно следующее замечание прозаика по поводу принципов создания текста: «Я пишу следующим образом – собираю слова. <...> И оттуда начинаю набирать эти фразы. И они начинают сцепляться друг с другом. Это могут быть фразы совершенно из разных миров. Они сцепляются, какая-то новая энергия появляется» [144], – в котором также можно проследить влияние монтажных принципов. Подробнее монтаж в прозе писателя мы рассмотрим ниже. Сейчас же, на наш взгляд, необходимо ещё раз обратить внимание на семантические доминанты текстов М. Шишкина. Внимание к языковой сущности в произведениях прозаика связано с повествовательным моментом, с самим актом рассказывания, где коммуникативный аспект сводится к факту медиального транспонирования, транслирования истории – через записывание, перевод, трансформацию истории жизни в текст – в мир, Другому. Рассказ при этом утверждается как

акт создания мира, текст предстаёт пространством новой реальности, реальности Другого (даже если нарратор рассказывает о себе), отчего Слово обретает онтологический характер (и здесь примечательны рассуждения Евгения Александровича, переписчика из «Урока каллиграфии») [262, с. 31]. М. Шишкин, трансформируя набоковскую тему власти языка, утверждает «тему воскресающей силы слова» [251, с. 36]. При этом акт рассказывания актуализирует концепт памяти, личной и культурной: образ эпохи и набор штампов, клише, оценок и утверждений; религиозно-мифологический комплекс. Память, замыкаемая в слове, создаёт истории, собственные и украденные, рассказываемые и описываемые, интимные и глобальные, бытующие в мифологическом движении и потенциально незавершимые. По П. Жане, «память фактически является проводником повествования» [цит. по: 117, с. 302]. И так в текстах М. Шишкина акт рассказывания, акт говорения и описания своих и чужих историй приводит к вечному как мифологическому (и тут не случайно завершение романа «Венерин волос» в Риме) или к прошлому как бывшему, случившемуся и отдалённому по временной оси от актуального настоящего для протагониста / нарратора, а вслед за ним – и читателя. Помня о том, что в прозе М. Шишкина «время выключено» [195, с. 19], отсутствует или нивелируется само последовательное хронологическое движение, то можно сказать, что модель классического нарративного развёртывания потенциально неприменима в полной мере к большинству текстов писателя. Потому для конструирования и маркирования прошлого как бывшего и/или прошлого как эпохи, его образов и пространства М. Шишкин использует различные средства и в первую очередь монтажное сопряжение гетерохронных фрагментов текста, которое, в свою очередь, в большинстве случаев обретает характер монтажа идеологического. При этом здесь вполне естественным возможно утверждение, что, к примеру, прошлое, создаваемое в романе «Взятие Измаила», и прошлое, конструируемое в рассказе «Урок каллиграфии», различно не только и не столько своими атрибутивными признаками

(принадлежностью к эпохе), сколько самой характеристикой собственного развёртывания и отношения к протагонисту(ам) / нарратору(ам).

Исходя из этого, подтверждается важность анализа монтажных структур, принципов их конструирования, бытования в монтажных синтагмах и текстовых пластах в произведениях М. Шишкина. Благодаря анализу монтажных структур можно проследить способы конструирования прошлого, способы коммуникации гетерохронных монтажных синтагм и генерируемой из указанного авторской семантики. Для этого необходимо рассмотреть роль памяти в прозе М. Шишкина; проанализировать отношения прошлого и протагониста / нарратора; выявить способы конструирования прошлого.

В этом контексте значимыми выглядят рассуждения о памяти и монтаже А. Тарковского, влияние чьих работ на свои произведения признаёт М. Шишкин [179]. Так, здесь важна концепция монтажа как «ваяния временем», которая также связана с концепцией памяти, припоминания и восстановления прошлого. Режиссёр пишет следующее: «память требует определенной обработки, прежде чем она станет основой художественного восстановления прошлого. Здесь важно не потерять ту особенную чувственную атмосферу, без которых восстановленное во всех натуралистических деталях воспоминание вызывает в нас лишь горькое чувство разочарования. <...> Обычно поэтичность воспоминаний рушится при столкновении с конкретным их источником. Я уверен, что на такого рода свойствах памяти можно разработать весьма своеобразный принцип <...>. Логика событий, поступков и поведения героя в нем будет внешне нарушена. Это будет рассказ о его мыслях, воспоминаниях, мечтах. И тогда, даже не показывая его самого, вернее, не показывая его так, как это принято в фильмах с традиционной драматургией, можно достигнуть выражения огромного смысла, изображения своеобразного характера и раскрытия внутреннего мира героя. Где-то такой способ перекликается с воплощением в литературе, да и в поэзии, образа лирического героя – где он отсутствует, но

то, как и о чем он думает, создает о нем яркое и определенное представление» [332]. Таким образом, монтаж предстаёт процессом создания особого пространства отношений, отношений субъективных, личных. Оттого задачей Автора становится создание «индивидуального потока времени», передача «своего ощущения движения» этого времени [322].

М. Шишкин в своих произведениях, развивая концепцию памяти, вспоминания, выстраивая траекторию жизненного пути и карту насилия и травмы (подобное можно наблюдать в прозе В. Г. Зебальда), создаёт собственные принципы развёртывания текстового пространства, позволяющие – через монтажные модели – создать образы прошлого, связанные через особые структуры взаимоотношений как с нарратором, так и с самой текстовой реальностью (со стилями, литературными традициями).

Дебютный роман писателя – «Всех ожидает одна ночь», или «Записки Ларионова» (1993) – разворачивается по классической сюжетной схеме *Bildungsroman*, в частности ориентированной на тексты И. Гончарова [277], о творчестве которого, как известно, сам прозаик написал статью для книги «Литературная матрица. Учебник, написанный писателями» [206]. Следуя «памяти жанра», исходя из требований его формы, роман выстраивает классическую модель (авто)биографии, воспоминания, реконструкцию жизни протагониста – от рождения до момента создания записок (при этом смерть как обязательный элемент общей «жизненной» структуры также подразумевается и имплицитно присутствует не только за повествуемой историей, но и в самом факте завершения записок, в обрывочном характере финала текста). Писатель монтирует два гетерогенных временных пласта: настоящее как момент создания автобиографических записок помещиком Александром Ларионовым: «Вот и подходит к концу, Алексей Алексеевич, первая моя, а вернее сказать, Ваша тетрадь. Испишу сейчас две последних страницы, а завтра, с Божьей помощью, возьмусь за вторую» [28], – и прошлое, ретроспективно воссоздаваемое героем романа: «Я родился в третий год нашего странного века, века великих изобретений, великих

помыслов, великих мятежей и великого порядка» [28]. Тем самым создаётся своеобразное движение по петле (от сознания угасающего к сознанию становящемуся – и снова), когда вспоминающий Ларионов очерчивает определённые – хронологически структурированные и принадлежащие обобщённой «жизненной» схеме – фрагменты (монтажные синтагмы) прошлого, собственной жизни: «Вот там, в Стоговке, а вернее сказать, здесь, ибо за окном тот же сад, в саду виден сейчас, когда нет листьев, тот же дуб, да все то же, хотя прошла целая жизнь, я и родился и пишу сейчас эти строки» [28]. При этом само это движение, которое актуализирует пространство момента рассказывания, генерируется фактом вспоминания, припоминания, что особенно характерно для описания времени детства и отрочества. К примеру: «Помню засыпанную пеплом несвежую смятую постель, разложенную на диване, план какой-то крепости на стене, рисунок первого парохода и копии с разных старинных картин небольшого размера, переведенные на стекло и сзади раскрашенные. Они изображали римских республиканцев, гордых и обреченных» [28] или «Помню, что и окна, за которыми висело сырое чухонское небо, и портрет, и широкий стол, и даже пуговицы на мундире отражались в холодном зеркальном паркете» [28]. Как можно наблюдать, само по себе вспоминание соотносится с определёнными впечатлениями. Обращение к памяти и попытка фиксации воспоминаний на бумаге становится также актом каталогизации, коллекционирования, что особенно примечательно при описании детства в романе. К примеру: «Впрочем, что толку доставать из мешочка все эти осколки памяти и перебирать их то так, то этак. Мозаика рассыпалась, растерялась, целой картинкой все равно не получится, как ни старайся, а от отдельных стеклышек какой прок? Вот помню доску, самую обыкновенную доску, которую отец, когда меня стали учить музыке, велел приладить к фортепьяно над клавиатурой так, что играть можно, но нельзя видеть рук и клавишей. Помню и мои слезы, и крики отца, и заплаканные глаза матушки, тайком от него разрешавшей мне разучивать ноты без доски. А зачем я все это помню? Для

чего?» [28]. В дальнейшем акт припоминания детства и отрочества сменяется актом целенаправленного вспоминания. Но факт обращения к детали, к моменту остаётся. При этом сами эти впечатления подчёркнуто аудиовизуальны, привязаны к деталям, которые уже – в свою очередь – несут в себе факт эпохи и позволяют вокруг себя сгенерировать новые пространства, реконструировать события жизни протагониста. При этом само вспоминание оказывается подчинено единой – хронологической – логике биографии.

Описанная выше схема (обращение к известному, «статичному» прошлому, его реконструкция из определённого момента в актуальном настоящем для создания классической (авто)биографии персонажем) позволяет смоделировать в ситуации, когда субъект повествования является и его объектом, двойной взгляд на прошлое, позволяет совместить точку зрения участника и точку зрения внешнего наблюдателя. Сам по себе ретроспективный взгляд – формирующий синхронную и диахронную точки зрения – усложняет оценку описываемых событий (как протагонистом, так и читателем). При явной аудиовизуальности текста (к примеру, «Я лежал и слушал, как из прихожей доносился монотонный голос Михайлы, который читал газеты. <...> Из комнаты слепого, прямо подо мной, доносился скрип кресла-качалки. В окно было видно, как во дворе шевелит на ветру рукавами мундир, будто шагает куда-то сам по себе» [28]), которая тематизирует саму материю наблюдаемого, вводит тактильный, телесный план в историю, позволяет сделать «время <...> художественно зримым» [59, с. 235], двойная оптика, оптика наблюдения и вспоминания, в свою очередь, конструирует пространство объёмное, видимое читателем-зрителем, претендующее – при всей вербальной опосредованности – к статусу объективной фиксации событий или же (следуя одному из ключевых мотивов прозы М. Шишкина – мотиву суда) документальной фиксации показаний потерпевшего / обвиняемого / свидетеля.

Двойная же оптика позволяет актуализировать монтажную композицию в тексте. При явной линейности сюжета романа и организации текстового пространства через категорию героя, являющегося сюжетной доминантой произведения, текст всё же предстаёт своеобразным наложением двух гетерогенных пластов времени друг на друга, что тем самым актуализирует монтаж как таковой, при этом монтаж идеологический. Помимо явных стыков в начале «записок», когда Ларионов совмещает обращения к своему читателю (доктору Алексею Алексеевичу как адресату текстовому и читателю как адресату внетекстовому), находящемуся в актуальном для протагониста моменте (моменте написания и моменте чтения), и саму автобиографию во всей её протяжённости, – в «Записках Ларионова» имеются также моменты «вторжения» актуального момента в момент развёртывания прошлого, то самое припоминание, о котором также говорилось выше. К примеру: «Помню, как кто-то закричал: “Вышли!” – и все бросились вниз по лестнице, будто боясь, что на последнего не будет распространена высочайшая милость. Выбежав во двор, мы окружили читавшего приказ, и каждому хотелось потрогать своими пальцами заветную бумажку» [28]. Подобное «вторжение», «наслоение» не только сшивает прошлое и настоящее, сталкивает их, заставляя и далее разворачиваться инварианту биографической модели, но и утверждает незримое присутствие нарратора. Протагонист «распадается на две функционально различаемые инстанции – повествующее “я” и повествуемое “я”» [388, с. 81], рядом с действующим героем всегда есть герой наблюдающий, выносящий суждение, он от имеющегося зазора оказывается всеведущим повествователем, однако способным только продолжать наблюдение-запись своего прошлого, свидетельствовать о его фактах. И момент повествования оказывается ситуацией со-присутствия двух времён, эксплицитного и имплицитного, со-присутствия героя в его двух ипостасях (и в этом нарративная стратегия М. Шишкина отчасти созвучна повествовательному эксперименту В. В. Набокова в повести «Соглядатай», где герой также занимает позицию

«вненаходимости», оказываясь одновременно и «внутри» и «вне» границ повествуемой реальности). Происходит «расслоение» нарратора и – в то же время – монтажное сопряжение этих ипостасей, двух форм его образа, включающих в себя время и отношение к нему (герой помнящий и герой действующий).

Подобный идеологический монтаж – монтаж через столкновение гетерохронных платов текста, различных формаций одного образа – как раз и генерирует необходимые семантические узлы произведения. И эти узлы связаны с попыткой протагониста понять своё прошлое, пережить его ещё раз и так вынести ему оценку и сохранить свои – никому ненужные, кроме него, – воспоминания. Сам факт написания автобиографии оказывается реконструкцией «процесса творчества» [262, с. 67], она предстаёт «смыслом бытия, способом преобразования личного и социального “хаоса” в “космос”» [195, с. 9]. Указанная двойная оптика при этом актуализирует указанный выше мотив суда, который позволяет увидеть в автобиографии Ларионова не только наблюдение и сохранение фрагментов прошлого, но и суждение и осуждение. «Записки» – это не только рассказывание, близкое к исповеди и покаению в грехах перед смертью (само пространство комнаты, в которой Ларионов создаёт свои записки, в своей мифопоэтической семантике отсылает к закрытому пространству гроба). «Записки» также предстают судебным разбирательством в нескольких томах (три тетради), где присутствуют присяжные заседатели (доктор Алексей Алексеевич и сам читатель), обвиняемый, обвиняющий, судья в одном лице – в лице Ларионова. И в течение этого процесса прошлое как бывшее – от факта «наслоения» – оказывается предрешённым, известным, подвергается селекции и вписывается не только в историю жизни, в малое время, но и во время историческое, становясь прошлым как вечным. Герой словно обращается через общее прошлое, через пространство общей истории к себе, пишущему записки, к героям «вне истории» (доктор как адресат), но также и к читателю, Богу, культуре, языку – за пониманием и прощением: «Сам я в

жизни, хоть прожил ее просто и честно, ничего выдающегося не совершил, чтобы заслужить благодарность потомков» [28]. При этом на уровне создания текста через постоянное говорение (что в определённой степени свести к практикам психоанализа) герой именно говорит языком эпохи и/или языком (не)художественной прозы XIX века. И само по себе говорение героя – в ситуации чтения адресатом, не подразумеваемым адресантом – становится актом сохранения себя как текста. Пространство (комната), имеющая отпечаток смерти и подразумевающая абсолютную энтропию героя в быте, во времени, «в хаосе и нелепостях российской действительности, <...> как иголка в стоге сена» [126], преодолевается актом письма, бытованием в слове. И так происходит сохранение жизни «маленького» человека, героя в бессмертии текста и Слова, когда «всех ожидает одна ночь». Говорение превращается в текст записок, и важно, что «письмо располагает собственным телом <...> оно историзует отправителя, замещая его» [262, с. 105], отчего герой и прорывается в пространство вне быта.

Эта актуализация письма, «записок» как материи, как тела также, его дополнительная семантика также генерируется и через композицию текста. «Записки» формально делятся на вступительное письмо и три тетради. И в этом можно увидеть своеобразное «вторжение» фиктивного текста в реальное, бытовое пространство читателя. К примеру: «Вот перед Вами на листках не лучшей бумаги, исписанных старозаветным почерком, история моей жизни. <...> Дожив до седины, я прекрасно понимаю всю необязательность этого труда. Он был вызван к жизни, поверьте, лишь долгими зимними вечерами, вынужденным деревенским бездельем да одиночеством» [28]. Оформление произведения и деление его на несколько тетрадей, принципиально незаконченного по невыясненным причинам послания адресату вне рассказываемой истории, продолжая традицию «ложного авторства» и «ложных публикаций», предстаёт в форме «найденного документа» или «найденной переписки». К тому же реальный автор (М. Шишкин) в этих условиях условно является только публикатором

чужого произведения, что также подрывает определённые установки на разграничение фиктивного и реального. М. Шишкин по этому поводу также замечает: «И Ларионов начал писать свои записки, а я – мой первый роман “Всех ожидает одна ночь”» [28]. Ларионов оказывается здесь в качестве маски как образ «фиктивного автора» [267, с. 72–73]. Потому, следуя тезису М. Бахтина (а именно: «чужая словесная манера используется автором как точка зрения, как позиция, необходимая ему для ведения рассказа <...> Автор <...> изнутри пользуется [ею] для своих целей» [62, с. 325]), герой предстаёт механизмом реализации авторских интенций и генерации двуголосого слова. Условность фиктивного и реального позволяет начать игру с читателем. Прозаик включает в текст упоминания реальных исторических событий и лиц («аракчеевские» деревни, польское восстание и проч.; С. И. Ситников, Г. Р. Солнцев, А. П. Маслов и др.), вводит стилистически обработанные исторические коллизии в повествование [195, с. 12]. Фиктивное в романе вплетается в реальное, бытовое, через корреляцию с историческим процессом первой половины XIX века М. Шишкин находит для Александра Ларионова выход из фикциональной реальности в реальность подлинную. И так размывается граница между реальным и фиктивным или же создаётся особое текстовое пространство, пространство новой / иной реальности. Реальность эта формируется как раз от факта бытования текста вне ситуации «адресат – адресант», обретая, согласно Ю. Лотману, подобным образом эстетическое воздействие от присутствия третьего наблюдателя [цит. по: 262, с. 68], для которого утилитарные факторы послания или лишаются своей значимости, или, в свою очередь, обретают дополнительные семантические коннотации (описание жизни оборачивается исповедью). К тому же вне утилитарных принципов и через утверждение эстетического характера текста, текста найденного, текста «чужого» роман уподобляется осколку, артефакту или же стилистической руине. Этот текст-руина проступает через современную эклектичную культуру в виде определённой – хоть и реконструированной, ложной – но своей

(псевдо)первозданности, таким образом дополнительно доказывая выше обозначенный тезис и выполняя «лабораторное сохранение целого стилистического пласта русской истории» [262, с. 156].

Таким образом, Александр Ларионов через свои записки переходит из быта в бытие. Само пространство «записок» становится пространством иной реальности, реальности языка. Отчего и герой, и история оказываются незавершимыми, освобождёнными словом от смерти: «Что-то написать хотел, что-то важное, да забыл и вспомнить никак не могу. Ничего, завтра допишу» [28]. Подобные семантические установки и идеологические концепты генерируются в романе именно благодаря монтажным принципам, создающим ситуации совмещения и наложения настоящего и прошлого, создания двойной оптики и «раздвоенного» образа героя.

2.2. Специфика монтажного соположения временных пластов в малой прозе М. Шишкина

Примеры монтажного сопряжения как отношения двух гетерохронных пластов текста или отношения (актуального) настоящего и прошлого находят своё яркое воплощение в романе «Записки Ларионова» и в малой прозе М. Шишкина. При этом рассказы прозаика, развивая темы памяти и Слова, не только типологически, генетически схожи с крупными произведениями, но и представляют собой своеобразное отражение «больших» текстов. Или же, отказываясь от идеи иерархии, можно сказать, что рассказы М. Шишкина – это очередной фрактальный узор, соединяющий всякий текст автора в единое метатекстовое пространство. Примечательна здесь характеристика С. Оробия о ключевом рассказе «Урок каллиграфии» как о «модели шишкинской литературы, наглядно демонстрирующей процесс ее разложения на атомы письма – буквы, символы» [262, с. 26] и тезис С. Лашовой о том, что в этом рассказе отражены основные мотивы прозы М. Шишкина [195, с. 8]. К тому же, сам писатель об «Уроке каллиграфии»,

созданном уже после «Записок Ларионова», замечает следующее: это «увертюра ко всем следующим <...> текстам. Там в сжатом виде собран весь тот мир, весь тот космос, который потом дальше развивался в [его] романах» [34]. Поэтому рассмотрим подробнее наиболее примечательные в контексте заявленной проблематики рассказы разных лет, включенные прозаиком в сборник «Пальто с хлястиком» (2017): «Урок каллиграфии» (1991), «Пальто с хлястиком» (2010), «Кастрюля и звездопад» (2012), «Гул затих...» (2016).

Утверждая слово в его перформативной функции или же рассказывание как акт онтологический, создавая ситуацию, где «начертанные буквы наделяются бытийственным статусом, заслоняя облик говорящего человека» [262, с. 36], писатель одновременно утверждает устойчивое обращение к прошлому и незавершенность процесса рассказывания, где точка означает только очередную границу создаваемого мира, но не его полноту и завершённость; молчание и незаполненный лист говорят о пустоте, что во многом являлось темой и в «Записках Ларионова». К примеру: «И пусть они там ненавидят и убивают, предают и вешают – всё это лишь натура для чистописания, сырьё для красоты» [29, с. 242] или: «не было ещё такого дела <...> в конце которого перо не поставило бы, поскольку ничего не будет, точку» [29, с. 252]. При этом тема прошлого в малой прозе обретает иные формы в сравнении с романом «Записки Ларионова», где сама модель автобиографии (композиционный принцип) доминантна, характеризуется иерархичностью, не позволяет детали и моменту развиваться в автономном от центральной линии сюжете, подвергая их селекции и структурированию.

Обращение к теме и мотивному комплексу прошлого, памяти, утверждение за ней роли композиционного принципа подразумевает, что текстовая структура будет подобна фрактальной схеме [222], узор большей структуры повторяется в её меньшей части и так далее. Структура памяти, естественно, не подразумевает хронологической последовательности и представляет собой наслаивающиеся, проступающие друг в друге фрагменты, она пост-структурна, де-структурна. Эти фрагменты, формируя

множество, создают единую плоскость ризоматического характера, устанавливая принципы коммуникации в нарративе и нарратива самим с собой, отличные от причинно-следственных, и уравнивая гетерогенные элементы (нарратив о малой детали становится тождественным нарративу о сущности более глобальной). Например: «И всё сливается в единое целое: и пальто с хлястиком, и беззубая улыбка Бобби Кларка, и сугроб Роберта Вальзера, и тот раздолбанный 77-й, который когда-то не дотянул до Дорогомиловской, и пришлось топтать по лужам. И я, печатающий сейчас на моём ноутбуке эти слова. И тот или та я, кто читает сейчас эту строчку» [29, с. 30]. Очевидно, что процесс нарративного движения через эти элементы возможен лишь сквозь потенциально незавершимый рисунок ризоматического пространства и ветвящуюся схему взаимодействия его элементов; это семантическое пространство потенциально не заполняемо, неиссякаемо, оно может пополняться снова и снова и формально завершиться только в моменте прекращения дееспособности субъекта (нарратора, протагониста, читателя, автора), постигающего в номадическом движении это пространство (пресловутая точка в конце произведения). К тому же, создаваемая модель нарратива будет схожа и подобна себе как при малом, так и при большом текстовом пространстве, сохраняя при этом свою нетривиальную структуру. Постоянный повтор по принципу фрактала на разных текстовых уровнях нарративных моделей, подобных друг другу и схожих со структурой «деталь / черта / образ – пространство», позволяет выстраивать текстовую ткань, где идея и мотив памяти утверждают потенциальную возможность абсолютной каталогизации, безграничного коллекционирования фрагментов прошлого [цит. по: 262, с. 94–95], которое, естественно, завершается лишь искусственно, когда говорение, вспоминание как попытка ухватить, зафиксировать элементы и фрагменты прекращается. Именно фрактальная схема даёт инструментарий, который позволяет включить в текстовое движение (под власть Слова) каждый элемент в мнимом хаосе памяти. Подобно перебиранию случаев и дел Евгением

Александровичем в «Уроке каллиграфии», или попытка нарратора вспомнить начало собственного литературного пути в рассказе «Гул затих...», или перебирание повествователем воспоминаний о собственной матери, чтобы воскресить (в Слове) её, её образ в рассказе «Пальто с хлястиком». Таким образом, всякий текст писателя, где актуализируются мотивы прошлого, памяти, Слова как рассказывания, можно рассматривать в качестве фрагмента большого фрактального узора, в котором имеет место актуализация лишь части прошлого, но части равной и подобной прочим, актуализируемым в иных текстах (и в этом контексте «Записки Ларионова» предстают частным случаем вспоминания, отличающимся лишь своей структурированностью). Потому вполне можно сказать, что малая проза в равной степени с романским корпусом текстов создаёт схожую модель развёртывания и актуализации идеи прошлого, его образа. При этом вполне естественным будет утверждение, что создаваемое по принципам памяти ризоматическое пространство, состоящее из фрактальных узоров, и выполняющее функцию каталогизации прошлого – монтажно. И, как будет в дальнейшем показано, текст представляет собой совмещение гетерохронных пластов, уравненных между собой.

Нарратор в анализируемых рассказах формирует исходные временную точку и измерение, то есть маркирует актуальное пространство, часто – указанием на акт вспоминания, в отношении которого прошлое будет осмысляться таковым: «очень хорошо помню» [29, с. 10]; «Вот через меня проходило одно пустячное дело о растрате» [29, с. 247]; «Запомнилось, как в один из первых вечеров вдруг услышали Высоцкого» [29, с. 271]; «Помню, как бабушка разворачивала стёртый листок “Извещения”» [29, с. 307]. При этом нарраторами становятся или персонажи, представляемые «якобы реальными авторами» [267, с. 73], и/или же персонажи, которым необходимо рассказывать (писатель, переписчик, переводчик). Как уже отмечалось выше, вспоминая, нарратор очерчивает области прошлого, определяет его границы. И здесь необходимо отметить, что, согласно А. Бергсону, деталь,

воспринимаемая в её оптическом образе, «вступает в отношения с пробуждаемым “образом-воспоминанием”» [117, с. 297]. В этом контексте важными становятся замечания исследователей о принципиальной значимости детали в текстах М. Шишкина (деталь как «носитель подлинного смысла» [262, с. 135]). Например: «Вот, собственно, и вся история [про хлястик], ничего особенного. Но для мамы этот случай был так важен, что она вспоминала его и незадолго перед смертью» [29, с. 24]. Исходя из тезиса Ж.-П. Сартра («каждая греза, и даже каждая её фаза и образ составляют собственный мир» [цит. по: 117, с. 312]), деталь в отмеченном выше взаимодействии формирует пространство вокруг себя, конструирует его составляющие. Каждая деталь в состоянии актуализировать собственное пространство в прошлом, «тому или иному аспекту вещи соответствует своя зона воспоминаний, грёз или мыслей» [117, с. 297]. Очередной процесс воспоминания – через деталь, внимание к её аспектам, её описание – по фрактальному принципу формирует очередное пространство прошлого. Например: «И мама умерла и живёт одновременно. Лежит в гробу с православным бумажным венчиком на лбу и сопит во сне в том доме отдыха» [29, с. 30]. Здесь деталь как фрагмент иного пространства, другого целого в чужом пространстве, новом контексте актуализирует посредством метонимии всё целое, к которому она принадлежала, и, сопротивляясь полноценному включению в новое целое, сохраняя за собой автономию образа, влияет на это новое целое, формируя вместе с другими деталями и их пространствами систему отношений. Сополагаясь рядом, созданные пространства, объединённые принципами фрактала и памяти, в монтажном сопряжении создают общую текстовую ткань, сводящуюся к нарраторам и их актуальному пространству, формируют семантическую наполняемость текста, связанную с «поиском утраченного времени» и утверждением логоцентричной идеи «сотворения мира» («Урок каллиграфии»). Нанизывание гетерохронных пространств способствует каталогизации прошлого, выстраиванию объёмного пространства прошлого в его динамике,

конструированию географии прошлого, его трансформации при наложении, взаимопроникновении и схождении к единой точке.

При этом само отношение прошлого и актуализирующего его нарратора могут быть различны, как различны и взаимоотношения текстовых фрагментов прошлого между собой. Прошлое и его каталогизация начинаются с исходной точки актуального пространства; нарратор, воспроизводя образы прошлого, образы-воспоминания, актуализирует – через своё номадическое движение – и пространства прошлого. Однако само по себе это пространство виртуально, процесс вспоминания в итоге замыкается на пространстве актуальном. То есть так вычерчивается абстрактная дуга, которая высвечивает области прошлого, необходимые для нарратора в актуальном моменте [цит. по: 117, с. 298]; это подобно ситуации постоянного наблюдения с определённой дистанции (инвариант подобной дуги только в ситуации жанрового структурирования можно было наблюдать в «Записках Ларионова»). В этом случае образ-воспоминание не автономен, он зависим от дискурсивных требований актуального пространства и утверждается самим нарратором. Руководя его развёртыванием и движением, нарратор определяет и границы прошлого, актуализирует монтаж и сознательно его использует для соположения гетерохронных пластов («сейчас» и «прошлое»). Подобная конструкция вполне может быть опознана как flashback. Цепочка flashback'ов, сосуществующих, переплетающихся согласно и вопреки причинно-следственным связям, и конструирует маршрут движения нарратора по пространству иного времени для поиска необходимых ответов или же в ситуации «Я вспоминаю...» для фиксации элемента прошлого, вписывания его в каталог. Этой схеме наиболее соответствуют рассказы «Пальто с хлястиком», «Кастрюля и звездопад», «Гул затих...»: здесь точно определено актуальное пространство нарратора, а пространство прошлого, область воспоминаний (даже при условии ослабленной причинно-следственной связи с актуальным пространством) принадлежит именно нарратору, маркировано и определяется сразу и

протагонистом, и читателем. Например: «Очень хорошо помню, как я испытывал это в первый раз. Мне одиннадцать. Запах горящих под Москвой торфяников...» [29, с. 10]. Или: «Сейчас объясню, в чём тут дело. С его мамой мы разошлись, когда ему было семь...» [29, с. 304]. Или: «Помню, возвращался зимой из школы, выхожу из метро, страшный мороз...» [29, с. 256]. Из этой точки – из момента воспоминания, подчёркнуто материального и «привязанного» к физическим ощущениям, описывается дуга, очерчивающая область прошлого.

Так, в рассказе «Пальто с хлястиком» серия воспоминаний (актуализируемых снова через деталь: «Сколько лет прошло, а как сейчас вижу беззубую улыбку Бобби Кларка» [29, с. 17]) о детстве, матери, завершается моментом схождения в едином фрагменте всех важных деталей из прошлого. В рассказе «Кастрюля и звездопад» классическая ситуация «отцов и детей» порождает возможность воспоминания о собственном отце и дяде и генерирует ситуацию обретения памяти о них, собственноручной их политической реабилитации. В рассказе «Гул затих...» представлена более усложнённая схема: здесь аватар нарратора, расположенный в одной области прошлого (служба в армии), приводит к другой области воспоминания («Я помню, как умирал дед» [29, с. 275]), относящейся уже к его детству. Однако отнести эту схему прошлого к ситуации, которая будет описана ниже, нельзя, так как области прошлого снова замкнутся на нарраторе и актуальной ситуации воспоминания: «Как сейчас вспоминаю тот тугой напор ветра» [29, с. 279].

Возможна и другая модель, при которой имплицитный нарратор [388, с. 70–71] сводит в едином пространстве нескольких эксплицитных нарраторов, принадлежащих различным, гетерохронным, пространствам. Или же образ-воспоминание оказывается автономным, или же принадлежит другому герою / нарратору [117, с. 373], и потому противостоит своим собственным нарративом (дискурсом) нарратору, который это пространство находит (в отличие от создаваемого и заполняемого пространства при flashback). Образ-

воспоминание утверждает автономность и замкнутость собственного пространства, перестающего быть виртуальным и обретающего в рамках текстового развёртывания собственную актуальность. Эти автономные пространства также определяют себя при взаимодействии друг с другом в монтажном сопряжении (романы «Взятие Измаила», «Венерин волос», «Письмовник», которые мы подробнее рассмотрим ниже). Здесь уже невозможно наблюдение с дистанции, нарратор оказывается сам погружённым в пространство прошлого, в его протяжённость. Однако так же, как и в предыдущем случае, именно через деталь / образ, существующие в прошлом, нарратор вступает в новое временное пространство, обращается к «полотнищам времени» (Ж. Делёз), которые и заключают в себе всемирную память, эпоху [117, с. 373].

Так, в «Уроке каллиграфии» актуальным пространством становится абстрактная ситуация в рамках самого рассказа, которая готова обрести виртуальное состояние, стать текстовым реликтом и воспоминанием самой литературы. Этому способствует и профессия нарратора, переписчика в суде, и его собеседники, женщины, чьи имена отсылают к одним из главных женских персонажей отечественной литературы (Софья Павловна, Татьяна Дмитриевна, Настасья Филипповна, Анна Аркадьевна – «Горе от ума» А. С. Грибоедова, «Евгений Онегин» А. С. Пушкина, «Идиот» Ф. М. Достоевского, «Отцы и дети» И. С. Тургенева). При этом голоса женщин не дифференцированы друг от друга, что позволяет писателю создать в рамках текста общий образ «классической» героини и универсальное выражение женского начала, голос конкретной становится голосом любой, обращение героя к одной прочитывается обращением ко всем. К тому же сам по себе диалог, говорение при формальной не-маркированности реплик формирует общую ситуацию рассказывания, говорения прошлым, что в итоге создаёт информационный поток, начатый с «Заглавной буквы» и законченный «точкой». Создаётся – через монтажное сопряжение двух голосов, мужского и женского, – ситуация полифоничности, универсальности: «Заглавная буква,

Софья Павловна, есть начало всех начал, так что с нее и начнем. <...> В первой букве, как в эмбрионе, затаена вся последующая жизнь до самого конца – и дух, и ритм, и напор, и образ. / Не утруждайте себя так, Евгений Александрович. <...> Лучше расскажите что-нибудь забавное. У вас ведь на службе каждый день что-то интересное» [29, с. 221] или «Расскажите мне о человеке, и я определю без ошибки, какой у него почерк. / Вот и начните с меня. / Вы – чудная, вы – необыкновенная, вы сами не понимаете, какая вы. А почерк у вас, Татьяна Дмитриевна, чистый, свежий, детский, даже буквы к концам строк растут...» [29, с. 224]. И так, через связь с прочими нарраторами, Евгений Александрович в «Уроке каллиграфии» вписывает свои истории, своё прошлое в контекст общего культурного / литературного пространства, получает возможность диалога с Вселенной: «И пусть они там ненавидят и убивают, предают и вешаются – все это лишь натура для чистописания, сырье для красоты. И в эти удивительные минуты, когда хочется писать еще и еще, испытываешь какое-то странное, невыразимое ощущение. Верно, это и есть счастье!» [29, с. 242]. И подобные условности позволяют предположить, что актуальным становится измерение русской словесности, само пространство текста, сами слова, их начертание: «Всё происходящее в вашей жизни немедленно оказывается на кончике пера» [29, с. 224].

Принадлежа различным пространствам, нарраторы сходятся в пространстве едином. Но перечисление прошлого нарраторами вполне может быть охарактеризовано как flashback: очерчивая фрагменты прошлого, нарраторы снова возвращаются к актуальной ситуации, однако сами фрагменты прошлого если не пересекаются, то заявляют об очевидной связи: «А моего мужа вы просто по-настоящему не знаете» [29, с. 235]; «Знаете Жданова? Ну, вы видели его у нас» [29, с. 245]. Тем самым разность взглядов на прошлое, чьи фрагменты относительно автономны, но принадлежат единому пространству, формируют область прошлого, которое и можно характеризовать как полотнище прошлого.

При невозможности найти необходимые ответы или выстроить необходимый образ нарратор начинает номадическое движение сквозь фрагменты прошлого, его образы, уравненные между собой по принципу ризомы. Так соплагается сложносочинённое (монтажное) пространство, поток и движение – через различные времена, от исходной точки к точкам и протяжённостям, расположенным где-то вне актуального, в некоем прошлом. Здесь прошлое может обретать актуальность: через воспоминания Евгения Александровича о жене, сыне, процессах, сводящиеся к чертам на письме. К примеру: «И вот в тот день, зная, что опять будет бесконечный бестолковый вечер, я шел домой самой длинной дорогой, потом еще сделал крюк и еще, и так ходил час, а может, два, сам не знаю зачем, и вдруг оказался у вашего дома. На улице никого не было, фонари не горели, я открыл калитку и вошел. В саду было темно, свет падал только из окон. Я подошел совсем близко. Незадернутая занавеска открывала почти полкомнаты, там никого не было. Вдруг вошли вы и посмотрели в окно, прямо на меня. Я испугался, хотел спрятаться за дерево, но застыл, оцепенел. Вы стояли так близко, что не могли меня не видеть, но лицо ваше даже не дрогнуло» [29, с. 231]. Само вглядывание в прошлое, общее прошлое, его – текстовое – проживание, которое делает прошлое актуальным, позволяет найти и зафиксировать ещё один момент, случайный или нет, но зафиксировать через наблюдение это прошлое на бумаге, а значит – в вечности, в диалоге текстов, свести жизнь к вещности.

При этом симптоматично, что для утверждения и разворачивания прошлого необходим сам элемент прошлого в его материальности (деталь, тело), сводящийся к образу, рифмующемуся с актуальным пространством или исходящего из него. Потому прошлое воспоминания в силу своей привязки к детали и образу – визуально. Например: «Мой отец во время войны был подводником на Балтийском море, и у нас на стене висела фотография его “Щуки”» [29, с. 306]. Деталь воплощается в оптическом, звуковом аспектах, коррелирует с «образом-воспоминанием», потому и

визуальным [117, с. 295]. Подобная визуальность распространяется на всё пространство. Хлястик от пальто материален, ощутим, но, связываясь со своим «образом-воспоминанием», он актуализирует всё пространство прошлого, в котором и образ матери, искомый, предстаёт в своей визуальности. Дополнительная семантика генерируется в ситуации, когда это пальто с хлястиком представлено на фотографии; и подобная деталь становится для нарратора *punctum*'ом, по Р. Барту [55, с. 45], который также и формирует по-своему уникальный вектор движения по памяти, не равной хронологии, и собственный фрактальный узор. Рефлексия, абстрактные рассуждения и оценки утверждаются *postfactum* и всегда привязаны к аудиовизуальному пространству, существующему в конкретном хронотопе прошлого. Например: «Помню, как бабушка разворачивала стёртый листок Извещения, целовала и утирала слёзы. Ему было двадцать лет. Сейчас это просто невозможно себе представить, когда смотрю на моего сына» [29, с. 307]. Аудиовизуальность становится методом заполнения пространства, которое «помнит» и диктует необходимые атрибутивные аспекты. Пространство требует своего заполнения, так обеспечивая реальность (как и лист бумаги, исписанный каллиграфическим почерком). Сама по себе визуализация в этом контексте является дополнительным маркером прошлого, и прошлым же определена. Деталь (вещь, тело) визуальна согласно своей эпохе, и через собственную визуальность она также и определяет ее пространство. Визуализация есть время, её срез, момент (фотография всегда говорит о завершённом, значит, принадлежащем абсолютному прошлому [55; 320]). При этом обращение к реальности, утверждение определённой автобиографичности текста позволяет воспринимать деталь не только как принадлежащую к автору текста, к реальности автора, но и принадлежащую к реальности самого читателя. Через автобиографичность деталь (а вслед за ней – и образы прошлого) прорывается из текстовой реальности в реальность бытовую (отчего получается своеобразное движение по кругу – из вечности текста через

мимолётность впечатлений реальности к соотнесению впечатления с текстовым образом). Обращаясь к читателю, деталь становится проводником к знакомым вещам, к их образам или – точнее – к корпусу визуальных образов, индивидуальных для каждого читателя и соотносимых им произвольно.

В определённой степени, на наш взгляд, актуализации корпуса визуальных образов способствует и серия фотографий, включённая в сборник «Пальто с хлястиком». Тексты иной кодировки в конкретных рассказах не только дублируют вербальное с визуальным [52, с. 220] и отбрасывают «тень» реальности на сам текст, но и формируют дополнительное, невербальное и экстратекстуальное, измерение произведения. Ряд фотографий с подписями, которые уже находятся в идейном подчинении у автономных визуальных образов, конструируют в своём взаимодействии дополнительный сюжет о конце и начале творческого акта. К тому же этот набор снимков – очередная коллекция, реконструкция прошлого, возвращение к нему (фотография в виду фотокамеры как медиума устанавливает непреодолимую границу и говорит о невозможном).

Таким образом, М. Шишкин в своих рассказах конструирует пространство прошлого, отличное в различных инвариантах. Однако и ситуация flashback'а, и создание сложной многоуровневой хронологической архитектуры каждого из рассказов через монтажное соположение временных пластов продиктовано процессом «обретения времени» и попыткой сохранения прошлого через Слово. При этом принципиальную роль в процессе «ваяния временем» играет аудиовизуальность образов, которая способствует более точному и реалистическому восстановлению пространства прошлого.

2.3. Функции монтажа в многомерном пространстве романов

«Взятие Измаила», «Венерин волос», «Письмовник»

Роман «Взятие Измаила» (1999) критиками и исследователями характеризуется как «роман-лабиринт», «роман-икона», «роман-суд», «роман-энциклопедия» [245]. Его усложнённая структура представляет собой сочетание через монтаж нескольких сюжетных линий, закреплённых за разными персонажами. При этом в текстовом пространстве эти сюжетные линии (монтажные пласты) обладают различными пространственными и временными характеристиками. Первый монтажный пласт связан с адвокатом Александром Васильевичем, живущим в конце XIX или в начале XX века: «Утром солнечный нож прорезал щель между гардинами. Александр Васильевич съехал вниз по перилам, посвистывая. В городе было беспокойно, готовились забастовки, происходили патриотические манифестации, в Божьем храме молились о ниспослании на враги победы и одоления» [30, с. 54]. Второй повествует о культработнике Евгении Васильевиче, или же земце Д., его жене Маше и Владимире Павловиче Мотте, и эта сюжетная линия маркирована деталями, относящими её к советскому послевоенному времени: «В Германии опять погромы. У финских шхер затонул паром. В Москве грипп. В Алапаевске родила пятерых. В Непале землетрясение. В Тьмутаракани наводнение. Рубль в порядке. Ночью осадки. В Большом “Лебединое”. В моде пестрядинное. В огороде дядька. В Киеве бузина» [30, с. 114], «Мотте ездил по деревням кругами, возвращаясь каждую неделю на метеорологическую станцию – бревенчатый дом на полузатопленном островке посреди болот» [30, с. 182]. Третий монтажный пласт, завершающий роман, включает в текстовое пространство самого Михаила Шишкина, alter ego писателя (или же образ «якобы реального автора» [267, с. 73]), и этот пласт соотносится с хронотопами России и Швейцарии 1990-х гг.: «Ночь я провел на досках в компании бомжа и одноглазого чечена. Вместо глаза у него были какие-то складочки. В

полумраке камеры было видно, как эти складки то сходились, то расходились, будто у него в глазу сидел какой-то мохнатый ночной мотылек» [30, с. 373]. При этом из всех монтажных пластов формально выделена (как «Эпиграф») только третья – завершающая, «автобиографическая» – часть текста. Два других указанных пласта в ситуации их движения не последовательны, они не линейны, разворачиваются не в жёсткой хронологической последовательности, повествование от первого лица чередуется с повествованием от третьего, включаются фрагменты текста разной протяжённости, принадлежащие другим нарраторам.

Границы между монтажными синтагмами этих пластов условны, неясны, сами синтагмы налагаются друг на друга, «перетекают» друг в друга. К примеру: «Картуз с рассеченным топором козырьком. Знаменитый утюг, тот самый, которым, помните, в прошлом году в Хамовниках Сивопляс разбивал головы спящим по очереди – всю семью уколошил. Но я, кажется, отвлекся. / Рассмотрим в качестве примера дело помощника прозектора, в течение последнего года заведовавшего бактериологической станцией, некоего М., обвинявшегося в неоказании помощи земцу Д., истекавшему кровью в городском саду, где сладко пахло никоцианой и ночными красавицами. / Вкратце сюжет таков: / Мы живем в тяжелое время. В провинции преступления обычно грубы и если иногда поражают, то только своей жестокостью» [30, с. 113]. Или: « – Итак, вы утверждаете, что после того, что произошло в той залитой лунным светом комнате <...> вот эта присутствующая здесь гражданка с отсутствующим взглядом, устремленным в ту светлую ночь, уже никогда ни нам, ни ей более не доступную, <...> почувствовала себя столь наполненной счастьем, выстраданным и неожиданным одновременно, заставшим врасплох, что, играя крестиком на груди, тоже светившимся в полной луне, близкой и щербатой, занявшей почти пол-окна, вдруг прошептала, что ей хорошо и жарко и хочется пройтись подышать, и они оделись и вышли на Госпитальный, пустой, ночной, свежий, кругом ни души, только на углу Ухтомской мигал светофор

<...> и луна следовала за ними» [30, с. 162–163]. Завершение взаимодействия двух текстовых пластов оформляется в виде потока сознания [30, с. 302–324]. Гетерохронные пласты текста (а именно, пласты, посвящённые действиям в дореволюционную и пост-военную эпохи), в романе развиваются параллельно, посредством монтажного сопряжения и условных «стыков» создавая единое текстовое пространство. Подобное позволяет писателю создать ту самую а-временность текста [195], о которой упоминалось выше и которая также доказывает идеологический характер монтажа.

Время в романе «выключено», текст предстаёт в виде ризомы [195, с. 19], в пространстве которой всякий фрагмент, часть, голос бытуют в едином измерении. Таким образом, разворачиваясь, выстраивая свои нарративные структуры, текст создаёт ситуацию, при которой герои повествования бытуют «одновременно [в] нескольких “времеместранствах”» [34]. Подобное бытование текста, его движение позволяет свести нарративный акцент с временных характеристик, маркеров эпохи, лишённых в романе своей основы в виде причинно-следственных связей в романе, и обратить внимание на структуру повествования и фабульные элементы истории. Здесь принципиально важной становится характеристика романа А. Мирошкиным: «В нем смешались все эпохи, все народы, все стили, все приемы, все интонации. Не случайно эта Вавилонская башня выстроена в самом конце тысячелетия. Композиция романа – система из трех зеркал, одно из которых прямое, два – причудливо искривлены. Перед каждым из зеркал – сходная по сюжету история: воспоминания о детстве, супружеская жизнь, рождение ребенка, преступление, суд. Одно из выпукло-вогнутых зеркал отражает первое десятилетие XX века, судьбу судейского чиновника. Второе – неопределенно-серую советскую послевоенную эпоху, тусклое бытие культработника в забытой Богом и партийными властями глуши. Сюжет изложен темно и непоследовательно, с массой отступлений и намеренно тупиковых ходов. Отраженные персонажи двоятся, меняют имена, подражают друг другу – чтобы в эпилоге романа отразиться в прямом

зеркале и узнать себя в прототипах, увидеть, как все было на самом деле» [245]. Подобный взгляд на текст, где общее движение сюжета (сюжетов) становится прохождением через ряд относительно общих топосов, действий, образов, мотивов, позволяет истории отказаться от временных характеристик, сделать судьбы равными в едином пространстве текста, в пространстве слова, где существуют и момент (каталогизация воспоминаний), и бессмертие (традиция, мотив как часть общего мифа). Жизни героев налагаются друг на друга, «отражаются», проступают друг в друге. Они перекликаются через систему повествовательных мотивов, реминисценций, аллюзий [195, с. 11], которые и соединяют, «сшивают» вместе гетерогенные синтагмы, и через них – пласты текста. При этом среди мотивов основными можно назвать мотивы беременности и смерти ребёнка, рождения и похорон, больничного и тюремного заточения и проч. Эти мотивы, бытуя в одной монтажной синтагме, словно отражаются в другой (реализуя принцип зеркальности), рифмуясь, выстраивают основные идейные концепты [195, с. 8]. Значение этих концептов формируется из сопоставления, сопряжения инвариантов мотивов, бытующих в тексте [195, с. 8].

К примеру, мотив рождения ребёнка реализуется в тексте в двух смысловых векторах, находящих своё выражение в различных текстовых пластах. Рождение ребёнка как акт онтологический, акт создания нового мира или возможности проснуться от пережитого во сне кошмара [34] присутствует в монтажном пласте, относящемся к персонажу Михаилу Шишкину: «Это был наш ребенок – в крови и слизи. Покрытый жирной смазкой. Сизый. Ручки, ножки дергаются, с них слетают брызги. Нос и уши прижаты. Мокрые редкие волоски, прилипшие к темени. <...> Так нестерпимо хочется нашего с тобой ребенка потрогать, прижать к себе» [30, с. 380]. В монтажном пласте, связанном с персонажем Александром Васильевичем, рождение ребёнка (психически больной дочери Ани) предвещает жизненные трудности, обретает характер испытания (Катерина,

жена героя, после родов получает психическое расстройство): «Никогда не забуду тот первый раз, когда я увидел мою девочку, еще совершенно морковного цвета от родовой желтухи – нос пуговкой, короткие пальчики, ушки чудесные, маленькие, но сразу же показавшиеся мне какими-то странными. Еще меня поразили воспаленные губы между ног – акушерка объяснила, что так положено. / Первые дни были тяжелыми. Анечка <...> плохо ела, вернее, вовсе не хотела пить, и мы мучались с кормлением. <...> Состояние Кати после пережитого было плохим – она все время плакала. Из нее текла кровь и не хотела останавливаться. К тому же Катя боялась, что делает что-то не так с ребенком» [30, с. 254].

Мотив тюремного заключения находит своё выражение в монтажных пластах, связанных с адвокатом Александром Васильевичем и Михаилом Шишкиным: «Мое дело поставили в тот день на утро. Заявился в суд раньше всех – в зале еще убирают, моют» [30, с. 110] и «Скоро показался забор зоны с вышками. Мне туда. Там Саша» [30, с. 359]. Через подобные мотивные системы, образные оппозиции писатель конструирует необходимую для сопряжения синтагм систему, где в каждом пласте текста имеется тот самый момент сопоставления, соотнесения, позволяющий тексту стать единым пространством.

Таким образом, становится очевидным, что при не-тождественности сюжетных линий их повествовательные «узоры» или же наполняемость узора повторяются, что позволяет увидеть в сюжетных пластах текста фрактальные узоры, структурирующие – через мотивную систему – деструктурные элементы (рассказ, воспоминание, показания и так далее). Через подобную структуру романа писатель создаёт особый его хронотоп, где местом оказывается сам текст, а время размывается и исчезает в условностях, сводясь ко времени чтения, которое и воскрешает – в Слове – общие истории, ощущения, воспоминания – о стране, о словесности, об эпохе. При этом пространство текста через монтажное сопряжение соединяет в едином измерении множество голосов, за каждым из которых – своя история, своё

пространство, своё время, свой мир, создавая тем самым некое подобие симфонии (или, если следовать критическим отзывам, какофонии [158]) мира и текста. И так генерируется ситуация, при которой «партии разных “я”-повествователей сменяют друг друга в едва заметных изменениях речевого потока» [190, с. 22], а сама множественность голосов позволяет сблизить «пространство и время повествователя и читателя» [248, с. 6]. При этом сам факт текста, его разворачивание, формулирование сюжета и его наполнение словно подвергаются фиксации с различных точек зрения, («фиксируется в разных повествовательных перспективах»), для последующего «бесшовного» конструирования единого текстового пространства [Кучина, с. 22]. Подобное позволяет создать как ситуацию пространственной одновременности мира («В Германии опять погромы. У финских шхер затонул паром. В Москве грипп. В Алапаевске родила пятерых. В Непале землетрясение. В Тьмутаракани наводнение. Рубль в порядке. Ночью осадки. В Большом “Лебединое”. В моде пестрядинное. В огороде дядька. В Киеве бузина» [30, с. 114]), так и ситуацию временной условности или наложения множества времён и голосов. К примеру: «Где я? Что я делаю? Зачем? Господи, прости мне все! Я очень устал. 25 ноября, 1957, ну, запишите, Гоголь, сегодня весна, мне письмо... Отдайте все... Ложитесь-ка вы все спать! Прощайте, друзья! Господи, довольно! <...> Я люблю истину... очень... люблю истину... Василий, ты, когда я умру, положи мне сейчас же на глаза по гульдену и подвяжи рот; я не хочу, чтобы меня боялись мертвого... За что убили меня? Я никому не сделал зла. Не хочу! Держи все – держи все! <...> Ближе, ближе ко мне, пусть я всех вас чувствую тут около себя, настала минута прощаться... прощаться... как русские цари... царь Алексей... царь Алексей... Алексей второй... второй... Давно я не пил шампанского. Нет, я не умру, сегодня ночью я видел Христа, и он меня простил. Это ничего, теперь не понимают, после поймут. Лестницу поскорее, давай лестницу! Простите меня, милый Самуил Миронович, я очень устал. Не похороните живой! Хорошенько проверьте. С этим мы должны справляться сами. Сердце

сдавило обручем, не могу дышать. Неужели умираю? <...> Да. / Гиперид! / Кто это? / Это мы. Кому еще быть? Кому, кроме нас, нужен ты в этой ночи? Разве не слышал – уже пробило за стеной три? Что ты не спишь в столь поздний час? Сон утешитель нужных. / Не спится, афиняне. / Тогда собирайся» [30, с. 220]. И каждый говорящий в этом хоре именно через факт говорения создаёт, утверждает пространство вокруг себя, заявляет о своей истории, о времени и месте. Этот фрагмент предстаёт пространством множества пространств-времён / хронотопов, сшитых в единое измерение, в измерение текста.

Подобное многоголосие также позволяет утверждать, что принцип каталогизации в произведении распространяется не только на попытку сохранить слово если не каждого, то многих, то и – в продолжение текстов, анализированных выше – сохранить своё прошлое. «На бланке “Пионерской правды” школьника благодарили за присланный рассказ <...> и желали ему всего наилучшего, сожалея, что напечатать не могут. Еще “Пионерская правда” писала: “Кто-то собирает марки, кто-то фантики. А ты, дорогой Михаил, попробуй собирать совершенно особую коллекцию. Тебе для нее понадобится лишь обыкновенная ручка и тетрадка. Вот увидишь вокруг себя что-нибудь, что покажется тебе необычным, интересным или просто забавным – возьми и запиши. Может быть, это будет поразивший тебя закат, или дерево, или просто тень. Или рядом с тобой что-то произойдет, хорошее или плохое. Или ты сделаешь что-то такое, о чем задумаешься, например, обидишь кого-то рядом с собой, может быть, даже человека, которого больше всего любишь, и это станет тебя мучить. Тоже возьми и запиши. И у тебя будет каждый день пополняться удивительная уникальная коллекция: собрание ощущений, музей всего. Такая коллекция, вот увидишь, поможет тебе понять, как прекрасен мир”» [30, с. 343]. Поскольку текст снова в монтажном сопряжении соединяет разнородные воспоминания, относящиеся и не принадлежащие эксплицитному нарратору.

При этом, на наш взгляд, именно «якобы реальный автор» М. Шишкин становится тем, кто соединяет все голоса, сшивает монтажные синтагмы и пласты в единое целое. Само бытование «привязанного» к герою пласта «вне» прямого взаимодействия двух других (формальное выделение текстового пласта о Михаиле Шишкине в отдельный «Эпилог») становится актом семантическим. Автогерой Михаил Шишкин становится общим знаменателем для жизни прочих героев романа. Он вспоминает, записывает, совмещая в тексте окружающий мир вокруг. Сам момент каталогизации, где момент, воспоминание, деталь – через метонимическую связь – оказывается чем-то большим. Но в своей визуальности оно остаётся малым, что не мешает этой детали быть равной событию, другой жизни, равной всякому действию и слову в общем пространстве текста. К примеру: «Ехал, смотрел на бесконечные эшелоны с бревнами, стоявшие на каждом полустанке, и думал о том, что потихоньку разрастается коллекция. Мамин лифчик с поролоновым обманом. Тяжелый свист щетины об асфальт. Шелковые деньги, проглоченные снизу. А теперь в ней был и голубой мохнатый дымок на клубнике. И пронзительный, настоящий на гниющей щепе ветер. И вот это низкое северное небо, сизое, как доски, которыми вымощен Ивдель» [30, с. 364].

Можно с уверенностью утверждать, что те пласты текста, относящиеся к другим временами, другими героями, являются своеобразным воспоминанием, неосознанным, воспоминанием текста, текста самого писателя – о стране, об эпохе, о словесности. Герой Михаил Шишкин актуализирует то актуальное пространство, от которого и вычерчиваются области прошлого, прошлого не только личного, но и исторического, и словесного. Сам же прозаик говорит о том, что персонажем его романа «является стиль», а «несущей конструкцией текста является царапание стилей, которое играет роль, традиционно отводимую конфликтам между добром и злом» [36]. «Якобы реальный автор» в тексте романа также становится представителем стиля, но идущим после других, вбирающим в

себя предшественников. Чему способствует как и концепция собирания воспоминаний, так и сам факт призвания Михаила Шишкина (писатель) в реальной жизни.

Роман фактически оказывается «ковчегом», местом сохранения стилей и слов, а через них – и людей, и их истории, которые – через монтажное сопряжение – конструируют сложное пространство множества голосов, равных друг другу, звучащих одновременно, пусть они и принадлежат разным эпохам, разным пространствам. «А я тогда, в ночном оглушительном поезде, кажется, впервые понял, зачем нужна коллекция. Зачем нужен вот этот гроб. Эта женщина в крематории. Этот лифт. Вот зачем: это – прекрасно. И именно поэтому, а ни почему другому, нужно сохранить гроб с выросшим за ночь отцом, и эту Хароншу с голосом Наташи Ерофеевой, и этот лифт, зовущий к топору, ибо всё это – прекрасно. Понимаешь, Франческа, прекрасно!» [30, с. 370].

Таким образом, роман «Взятие Измаила» М. Шишкина конструируется посредством монтажного сопряжения гетерогенных фрагментов текста, которые при условной их связи коммуницируют между собой посредством сложной мотивной системы, что позволяет воспринимать сюжетные события вне эпох, чьи маркеры встречаются в тексте, и собрать множество голосов в едином текстовом измерении. Ориентация на «джойсовский тип» романа [262, с. 103] даёт возможность писателю соединить в романном пространстве категории внешнего мира (пространство и время) и мира внутреннего (воспоминания, эмоции). И монтаж здесь позволяет писателю создать «тотальный роман», где персонажем становится «стиль», или же «время слов, помноженное на пространство слов» [34]. И в тексте, где Слово как таковое создаёт картину мира, генерируется ситуация разговора через простой сюжет [172] обо всём, где всякое возможно и бессмертно через бытование в слове.

Как замечает Л. Данилкин, роман «Венерин волос» (2005) – это «роман-путаница, монтажная конструкция, где всё взаимозаменяемо, всё происходит одновременно, „ты – не ты, я – не я, мы – не мы“» [цит. по: 158]. Указанное,

как и в случае с романом «Взятие Измаила», подразумевает а-временность текста и особую мотивную связь текстовых пластов, выстраивающую не только композиционную конструкцию произведения, но и его семантические концепции. К тому же здесь интересно замечание М. Шишкина о самой теме его романа: «В новой книге, которую пишу по-русски, я хочу говорить о таких вещах и так, чтобы написанное было внятно и эллину, и иудею. <...> Я должен найти новую внятность» [цит. по: 262, с. 113]. Тем самым, писатель заявляет об универсальности романа, попытке через сопряжение и пересечение тем, мотивов, голосов в языковом пространстве создать особый текстовый микрокосм, всеохватный и всеобъемлющий по своей природе.

Роман действительно представляет собой соположение гетерогенных пластов текста, относящихся к разным хронотопам и принадлежащих разным протагонистам, несущим в себе их голоса и их истории. При этом в романе можно выделить несколько основных сюжетных линий. Во-первых, пласт текста, привязанный к главному нарратору, Толмачу, и включающий в себя пространственные маркеры, связанные с современными Швейцарией и Италией: «Присаживаются на перила железной ограды вокруг колонны Марка Аврелия. Туристы разглядывают барельефы в бинокли. На барельефах римляне побеждают сарматов, а наверху Павел с мечом. Гальпетра, кряхтя, наклоняется, развязывает тесемки на тапках» [30, с. 788]; в этом же пласте нарратор создаёт письма своему сыну «Навуходозавру», конструирующие фантазмагорическое пространство вне времён и знакомых мест: «Любезный Навуходонозавр! <...> Не нагляжусь на приложенную карту Вашей островной отчизны, обстоятельный труд вдохновенных императорских картографов» [30, с. 390–391]. Во-вторых, пласт текста, посвящённый истории певицы Изабеллы Юрьевой и оформленный в виде дневниковых записей, рассказывающих о событиях в дореволюционной России и послевоенного Зарубежья: «За столом нельзя вертеться и ерзать, руки ни в коем случае не на коленях, а на столе и не просто, а так, чтобы оба указательных пальца касались края тарелки. Почему-то считается, что так

держит руки государь император» [30, с. 468]. В-третьих, пласт текста, повествующий о событиях в Москве 1990-х, связанных с Толмачом и являющихся его воспоминаниями о работе над биографией Изабеллы Юрьевой: «И вот о той певице с пластинки <...> молодому учителю предложили написать. <...> Издательству передали ее воспоминания и дневники. <...> Бедный молодой учитель, разумеется, сразу согласился, тем более что ему пообещали аванс – баснословные триста долларов» [30, с. 463].

К тому же, в текст также включены рассказы беженцев, истории тунгуса и орочки, Тристана и Изольды. В этой ситуации множественности субъектов повествования, где голос протагониста «расслаивается», «растворяется», мотивная система произведения, как и в случае с романом «Взятие Измаила», связывает монтажные синтагмы и пласты текста, что выражается в том числе и через «удвоения» персонажей: так «Гальпетра превращается в старую певицу, солдат-срочник – в библейского Еноха, возлюбленная Толмача – в Изольду» [262, с. 140]. Кроме того, роман, наряду с другими (образ юношеской любви Толмача, образ поручика из Рязани из гоголевских «Мёртвых душ» и проч.), пронизывает единая деталь – травка-муравка венерин волос, скрепляющая монтажные синтагмы и пласты и отражающая через своё присутствие основные мотивы текста (семья, ребёнок, смерть, рай и ад); она через организацию финала «служит противовесом повествовательной хаотичности произведения, способствует рождению из хаоса начал порядка и гармонии – любви, веры, жизни» [цит. по: 262, с. 41].

Логическая зависимость третьего пласта текста от первого (Толмач вспоминает о своём прошлом) также в определённой мере тождественна с характером иных включений – историй других и о других (история Тристана и Изольды, тунсуга и орочки, истории, истинные и ложные, беженцев, рассказ о путешествии к морю древних греков, включённых в романский текст из произведения Ксенофонта «Анабасис», и чеченцев, спасающихся в 1944 году от депортации), в «теле» которых маркеры времени или места отсутствуют или являются избыточными.

Принципиально значимым здесь становится факт наименования протагонистом себя Толмачом, то есть переводчиком устной речи. Протагонист в романе становится «инстанцией, позволяющей собрать все прочие элементы романа» [158], он как ретранслятор, принимающий, воспринимающий и отправляющий, собирает истории, что снова актуализирует принцип каталогизации (и здесь интересно само формальное выражение общения инстанции, которую представляет Толмач, и беженцев, которое формализирует сами эти истории, включая их в привычную бюрократическую систему в виде схематизированных показаний и так актуализируя мотив (Страшного) суда: «Вопрос: Опишите кратко причины, по которым вы просите о предоставлении убежища. Ответ: Я работал на таможне на границе с Казахстаном. Военные перевозили наркотики в своих машинах, и мой начальник был с ними в сговоре <...>. Я написал письмо в ФСБ. Через несколько дней на улице мою дочь сбила машина, а мне позвонили и сказали, что это первое предупреждение. Вопрос: Опишите кратко причины, по которым вы просите о предоставлении убежища. Ответ: Я болен СПИДом. У нас в городе все от меня отвернулись. <...> У меня теперь ничего нет: ни работы, ни друзей, ни дома. Мне скоро умирать. Я решил так: если все равно подышать, так хоть здесь, у вас, в человеческих условиях. Ведь не выкинете» [30, с. 395–396]). При этом само бытование историй вместе, когда их общим «знаменателем» становится протагонист Толмач, их собирание, наложение друг на друга подтверждает упомянутую выше а-временность текста, условность самой временной хронологии. К примеру: «Прямо на снегу горели костры, около которых спали какие-то люди. Это были эллины <...> Греки поделились с чеченцами тем немногим, что у них было» [30, с. 641]. К тому же, сами границы между монтажными синтагмами, места их стыка размыты, что также нивелирует категорию времени: «Люди тянулись гуськом к метро через пустырь <...>. Все спряталось под снегом <...> И опять так повалило, что на миг улица за снегопадом совсем исчезла. Бело. Немо. Зима. Я поступаю в гимназию

Билинской на Таганрогском проспекте в доме Хахладжева. Здание это и до сих пор стоит - известный всем ростовчанам “Дом обуви”» [30, с. 512–513].

Различные фрагменты, маркированные определённой исторической эпохой или же имеющие подчёркнутую абстрактность, вневременность, существуют в одном текстовом измерении, уравниваются между собой, что тем самым нивелирует временные характеристики той или иной синтагмы и актуализирует её пространственные аспекты (к примеру: «И понеслась: вопрос-ответ, вопрос-ответ. <...> Потом перерыв, кофе из пластмассового стаканчика. В другом окне другой двор, тоже снег, и негритята играют в снежки. Но эти негритята ведь только что играли в снежки или уже год пролетел? И снова вопрос-ответ, вопрос-ответ. Будто разговариваешь сам с собой. Сам себе задаешь вопросы. Сам себе отвечаешь» [30, с. 402]). Примечательно также здесь то, что при разворачивании текстовых историй пространственно, их соседство в общей текстовой ризоме, роман аллегорически [262, с. 115] завершается в «стягивающем» пространстве, в «вечном городе», городе, где отсутствует время и существуют все времена разом, – в Риме, городе «мертвых, где все живы» [30, с. 807], городе, «...в котором что-то не так со временем – оно не уходит, а набирается, наполняет этот город до краев, будто кто-то воткнул в слив Колизей, как затычку» [30, с. 805]. Всё оказывается связанным и пронзённым в ризоматическом пространстве венериным волосом, «ткущим» материю текста. При этом текст становится потенциально незавершённой картой историй, чужих и своих, вечных и актуальных, настоящих и выдуманных. Кроме того, важно, что собираемые нарратором истории, естественно, оказываются историями о прошлом, о случившемся, каждый рассказ «опрокинут в прошлое» [262, с. 144].

Так, момент актуального настоящего (сама работа Толмача) становится экраном проекции картин прошлого (то самое формальное общение «Вопрос – Ответ», аналог допроса с обязательной вербальной реконструкцией событий) и их трансформации – выведения из статуса события минувшего в

статус события сохранённого, события вечного. К примеру, «Прошлого нет, но если его рассказывать, слова можно растянуть в целые дни, а можно, наоборот, целые годы упихнуть в несколько букв» [30, с. 523]. И трансформация эта происходит именно через протагониста текста – Толмача.

Герой собирает истории, чтобы «воскресить в слове», сохранить в тексте, чему способствует характеристика протагониста, позволяющая его идентифицировать как «якобы реального автора» [267, с. 71] (к примеру, детство в Староконюшенном переулке, проведённое в коммуналке; отец, бывший моряком-подводником; работа учителем и проч.). То есть Толмач через слово, передаваемое Петеру от беженцев или написанное на бумаге (к примеру, так и не созданная биография Изабеллы Юрьевой, письмо погибшему или выдуманному сыну «Навуходозавру» и в том числе сам роман «Венерин волос») в качестве писателя, видящего мир в Слове и через слова, позволяет историям (своим и чужим) звучать, существовать как в качестве обычных, бытовых историй, так и в качестве текста произведения. При этом сама истинность или ложность историй, их привязанность и соотнесённость с источником рассказа, не играют роли. Важно – для Толмача как нарратора и для Михаила Шишкина как реального автора – само бытование слова, истории и человека в этих историях. К примеру: «История – рука, вы – варежка. Истории меняют вас, как варежки. Поймите, истории – это живые существа» [30, с. 482] или же «Вопрос: <...> И вот нас воскрешают на том самом суде, и мы должны рассказать, как жили. То есть наша жизнь и есть тот самый рассказ, потому что надо все не только подробно рассказать, но и показать, чтобы было понятно – ведь важна каждая мелочь, брякающая в кармане, каждое проглоченное ветром слово <...> Но все это чушь, на самом деле все не так. Нельзя же быть таким наивным, чтобы думать, будто кто-то согласится слушать вас всю жизнь! <...> Ответ: А я вот смотрю, все-таки интересная у вас работа. Прямо как следователь. Что, где, куда, почему да зачем. Вынь да положь. Хочешь не хочешь, а дело шей. Вопрос: Было бы из чего шить. <...> И потом: все истории уже сто раз рассказаны. А вы – это

ваша история. Ответ: А какая у меня история? Вопрос: Да любая. Всегда хорошо идет какая-нибудь простенькая, банально-сентиментальная история, вроде как была принцесса, а стала Золушкой» [30, с. 421–424]. Последняя цитата актуализирует не только упомянутый выше мотив Страшного суда, вводящий в текст дополнительные семантические коннотации, но и идею повторяемости историй, их наложения, постоянной итерации с незначительными изменениями. Так, писатель создаёт особый микрокосм, связанный множеством повторений, разветвлённой мотивной системой, в котором все пласты сюжета на нарративном дискурсе Толмача выстраиваются в сложное ризоматическое пространство. Истории чужие становятся частью воспоминаний протагониста, частью его личной истории. Момент актуального настоящего не только становится пространством, из которого очерчиваются области личного прошлого, но и из которого конструируется прошлое чужое. Нарратор сознательно монтирует чужие истории, соединяет их в «художественном, творческом поступке, акте памяти» [262, с. 129], что и позволяет их сохранить в потенциально незавершённом каталоге, перечислении моментов и деталей, позволяет воскресить их в слове. «Минуты и годы – всё это неизвестные жизни единицы, обозначающие то, чего нет. Время измеряется поменявшейся мастью лошади, которая тянется губами к яблоку. Время, как швейная машинка, сшивает неровной строчкой ту горячую собачью клетку, полную сена, и пустой вагон метро с забытым блокнотом, шорох падающих карандашей за окном и эту скрученную в жгут простыню. И вот эту книгу, что валяется на полу, которую можно открыть сразу на последней странице и прочесть о том, как усталые путники, пройдя все испытания, потеряв и обретя, <...> приходят к концу своего долгого пути, к тому самому морю, подвешенному на туго натянутый горизонт далекими парусами, как бельевыми прищепками, и, обливаясь слезами, бросаются обнимать друг друга...» [30, с. 727]. Указанные в процитированном фрагменте – подчёркнуто аудиовизуальные, расширяющиеся до полноценного

пространства через деталь – моменты, факты в перечислении по памяти (по сути, в монтажном сопряжении) выстраивают жизнь как текст или текстом продолженную. То есть жизнь вечную. Сам Рим, в котором завершается действие романа, город, куда ведут все дороги и куда приходит сам Толмач, вобравший в себя истории, а значит – и жизни многих, только подтверждает интенцию о «вневременности всего живущего» [195, с. 14].

Таким образом, роман «Венерин волос» построен посредством монтажной конструкции, в которой процесс воспоминания соединяется со сложной моделью многосубъектного нарратива, что позволяет писателю соположить тексты, выполненные в разных повествовательных регистрах. Акт творчества, акт воспоминания позволяет – через протагониста – создать многоуровневое повествование, реализующее интенцию о взаимосвязи, повторении истории / историй и «сохранении в слове» не только самих Слов, историй, но и человека, через эти истории живущего.

Роман «Письмовник» (2010) строится по принципам эпистолярного жанра и представляет собой переписку двух влюблённых, Саши и Володи, то есть акты прямого обращения протагонистов друг к другу посредством писем. Исходя из тезиса М. Бахтина об использовании автором «чужой словесной манеры» как «позиции, необходимой для ведения рассказа» и реализации собственных интенций [60, с 325], можно предположить, что письмо как одна из основных единиц текста (монтажная синтагма) в рамках произведения совмещает в себе интенции двух субъектов – и протагониста текста, пишущего послания, и автора романа, создающего этот текст. Таким образом, сам выбор эпистолярного жанра становится актом дополнительного означивания текста.

Также жанр предполагает монтажное сопряжение гетерогенных фрагментов текста, столкновение ряда чётко определённых монтажных синтагм и присутствие в текстовом пространстве двух и более голосов, очерчивающих определённые хронотопы, оппозиционные – у адресата и адресанта – друг к другу. Письмо как фрагмент чужого, инородного

пространства, своей знаковой системой и содержанием к тому пространству отсылающее. Сама по себе природа переписки – это общение через письмо как отложенное слово; письмо – реплика из прошлого, бывшего (как акт написания письма, его отправки) и вечного (как текст, как слово), реплика, включающая в себя определённый хронотоп, который в большинстве случаев не тождественен хронотопу реализации этой реплики. Кроме того, сама жанровая форма утверждает дополнительный семантический аспект, связанный с нивелированием оппозиции «реальное – фиктивное», так как сама по себе переписка вводит коннотацию «фактического». То есть письма также рассматриваются и как «найденные» документы, опубликованные (реальным автором) под одной обложкой (сходное мы наблюдали в случае с романом «Записки Ларионова»). Подобным образом текст как фиктивное находит выход к реальному, вторгается в бытовое пространство читателя. Текст включает читателя в своё – этическое, эстетическое, семантическое – измерение, заставляя выступать его в роли «свидетеля», «соглядатая», которому письма не адресованы. Кроме того, исходя из последнего, можно говорить о многоуровневой рецепции текста как (квази)реального послания, так как адресат писем относительно известен, но в то же время само по себе литературное произведение адресовано именно читателю, предлагая ему в литературной игре в имитацию реального роль «третьего читателя», что, согласно тезису Ю. Лотмана [цит. по: 262, с. 68], эстетизирует «фактический» текст, вводит в него дополнительные коннотации, отчего личное, интимное включается в пространство общественное, сводится к общему или к истории как тексту, то есть явлению эстетическому, и нивелирует сам аспект «фактического». И так появляются с позиции читателя возможности выявления и реализации дополнительного означивания текста. Это выражается в том, что если протагонистом письмо воспринимается как «частное» высказывание (к тому же в процессе становления, разворачивания), относительно самостоятельная единица, то читатель наблюдает принципиальное столкновение писем как текста, как

монтажных синтагм в рамках произведения. Оттого письмо предстаёт связанной определёнными взаимоотношениями с прочими синтагмами частью художественного нарратива, в котором реализуются основные интенции авторского проекта. Читатель же в этом становящемся нарративе не только находит и утверждает основные семантические связи и модели, но и моделирует, пользуясь текстовым потенциалом, «личные» модели, дополнительно семантизируя пространство текста.

При этом «Письмовник» предстаёт не классическим эпистолярным романом. В рамках этого произведения реальный автор генерирует специфическое текстовое пространство, в котором конструируется особый романский хронотоп. Специфика «Письмовника», кроме вышеуказанного, заключается не только в чередовании двух голосов, мужского и женского, отчего тональность, семантическая, тематическая, ритмическая схемы текста постоянно претерпевают трансформации. Голоса Саши и Володи, их письма звучат и создаются в разных пространствах, в несовместимых временных плоскостях. Володя в составе экспедиционного корпуса русской армии участвует в подавлении Ихэтуанского, или Боксёрского восстания в 1900 года, и пишет он свои письма с той чужой войны – до самой своей смерти в бою; Саша же пишет письма всю свою долгую жизнь, живя в мирное советское время [104]. Подобное хронологическое несоответствие противоречит самому факту общения – от жанра и от ожидания реципиента, и в то же время это несоответствие благодаря монтажу (две поставленные рядом синтагмы взаимосвязаны или связь генерируют) утверждает тезис об а-временности романа «Письмовник». Точнее а-временности самого хронотопа текста, представляющего собой акт коммуникации, самого разговора Саши и Володи через письма как отложенные (лишённые времени, но несущие его в себе) слова. Герои принадлежат к конкретным хронотопам и/или их последовательности с относительно точной локализацией и датировкой, однако независимо от этого Саша и Володя бытуют в текстовом измерении с «выключенным» временем, в языковом пространстве

столкновения монтажных синтагм. Точнее бытуют их голоса, отделённые от героев (письма как автономные фрагменты), звучащие вместе, общающиеся посредством монтажного стыка. Подобный разговор – через время и логическую невозможность диалога – становится актом онтологическим, актом победы слова над смертью. Как отмечает М. Ганин, «потому что смерть – сильнее любви. Но слова – сильнее даже и смерти» [104]. И так утверждается и диалог двух, общение через апелляцию к телу, к их личному общему, где письмо обретает, по выражению Р. Барта, третью кожу [54], и в то же время «письмо располагает собственным телом <...> оно историзует отправителя, замещая его» [262, с. 105], отчего диалог становится диалогом текстов, слов. Этот разговор становится возможным именно благодаря монтажу. Монтаж здесь – это встреча; монтируя два голоса «двух одиноких сердец, лишённых не только лиц, но и тел» [47], писатель соединяет вместе два монолога не слышащих друг друга влюблённых, но – через монтажное сопряжение – они становятся диалогом в языковой Вселенной романа.

При этом два монолога очерчивают два пласта текста, в которых и бытуют голоса двух протагонистов. Важно отметить здесь, что пласты текста, принадлежащие протагонистам, структурированы, относительно линейны. При этом их структурированность не тождественна, что связано с указанной выше не-соотносимостью временных границ создания писем Саши и Володи. Их истории – это сжатое время войны, бесконечный момент смерти и мимолётность целой жизни, события и дни, проскальзывающие меж пальцев. События, внешние по отношению к нарраторам, относящиеся к моменту написания писем, актуальному настоящему, организуются различно, их наборы различны по характеру. В рамках мужского голоса, где события по отношению друг к другу относительно гомогенны, последовательны, категория персонажа и линейность нарративного сюжета (военный поход) способствуют относительной целостности хронотопа. К примеру: «Проезжаем, наверно, царство попа Ивана. Телеграфные столбы, мосты, деревянные бараки, кирпичные фабрики, свалки, запасные пути, склады,

элеваторы, поля, леса, снова запасные пути, пакгаузы, водокачки. Эшелон тащится еле-еле. У закрытого шлагбаума на переезде телега. Беременная стрелочница чешет в затылке свернутым зелёным флажком. Коза, привязанная к колышку, смотрит внимательно» [30, с. 864]. Иная ситуация разворачивается в рамках женского голоса, чьи послания включают события целой жизни Саши: по этой причине внешние события, гетерогенные друг к другу по временным и временным характеристикам, связаны протагонистом, но монтируются между собой уже реальным автором для выстраивания нарратива одной жизни. К примеру: «Заглянула в почтовый ящик – от тебя опять ничего. Надо готовиться к семинару завтра, а в голове пусто. Наплевать. Сварю кофе, залезу с ногами в кресло и буду сейчас говорить с тобой. Слушай» [30, с. 825] и «В ноге – муравейник. Затебла. С утра прошли два дождя и студент. Стекланность, оловянность, деревянность. Дни юркие, разбегаются ящерками, захочешь ухватить – в руке лишь хвост – вот эта строчка. Звонок. Перемена. Крики детей со школьного двора» [30, с. 934].

Кроме внешних событий, в пространстве письма пересекаются и пространства внутренние, личные, или же пространства воспоминаний. Актуализируя вокруг себя внешние события и так конструируя объёмный образ актуального настоящего как момента создания писем, голоса протагонистов – через акт творчества, акт создания послания, адресованного другому – очерчивают области прошлого посредством акта вспоминания. К примеру: «Кирилл грустит, что не попадёт домой на свадьбу сестры. Говорит, что мать не хотела отпускать <...>. Я промолчал. Знаю, что моя мама так же переживает за меня. Когда прощались на вокзале, она плакала и лезла целовать» [30, с. 917]. При этом протагонисты словно расширяют внешнее структурированное пространство через эти области прошлого. Сюжетную линию через категорию героя словно «облипают» дополнительными сюжетными ответвлениями (при относительной стабильности линий). К примеру: «Ты мне сегодня приснилась! Представляешь, сейчас уже не помню, что именно, мы с тобой куда-то ехали

вместе. <...> А может, я тебе тоже снился? <...> Через два дня будет штурм Тяньцзиня. <...> Здесь все находятся в ожидании, и никто ничего толком не знает <...> Ночью такая тоска нахлынет – и спасаюсь нами <...> помнишь, как летом на даче катались на велосипеде, и твоя юбка запуталась в колесе» [30, с. 995–996]. Сами эти ответвления, иные пространства вычерчивают дополнительные связи между пластами текста, реализуют его мотивную систему через генерацию инвариантов образов и мотивов. При этом ответвления и основные линии выстраивают общее ризоматическое – демократическое – пространство в вербальном послании, создавая интимное высказывания протагониста – о себе, через себя, создавая текст-впечатление, текст-эмоцию, отложенную для адресата. Помимо этого, воспоминания становятся референцией к внешнему, разделяемому и другим (адресатом), к общему как общей памяти, то есть полотнищу времени, или общей культуре как бесконечному, вечному, отчего адресатом текста становится также и читатель. Акт воспоминания позволяет преодолеть границы реального, момента актуального настоящего. Оно становится условным, опосредованным, только текстом, как и всякое воспоминание – текст. Остаётся только реальность факта слов, в которых и настоящее, и прошлое, и герой. И от бытования самих слов появляется возможность диалога, когда диалога логически не может быть.

При этом сами пространства посланий предстают монтажными пространствами, в которых через воспоминание, припоминание соединяются куски времени, области прошлого. К примеру: «Или помнишь, как летом на даче катались на велосипеде, и твоя юбка запуталась в колесе. Это ведь кусочки нашей с тобой жизни. Как много их, Сашенька! Вернее, еще так мало! Когда у тебя в первый раз остался, ночью пошел в туалет и в темноте ничего не вижу, шарю по стенам, стучаюсь коленками о стулья, тебя разбудил. А когда мне соринка попала в глаз, ты слизнула ее кончиком языка» [30, с. 999]. В этом фрагменте можно наблюдать, как сам протагонист, исходя из собственных интенций, генерирует монтажный ряд, который

(вспоминая тезисы о Ж.-П. Сартра, П. Жене) аудиовизуален через актуализацию деталей, которые посредством метонимического перехода визуализирует или подразумевает пространство вокруг. Кроме того, подобное внимание к малому, к детали словно формируют определённую оппозицию к мотивной системе романа. Перечисление и итерация незначительных картин прошлого в их инвариантах, случайности деталей и моментов формируют представление о неповторимом и личности в мире – образов и слов. Деталь как незначительное, но интимное, в которое вглядывается читатель-зритель, получает возможность стать *punctum*'ом (по Р. Барту), который пронзает словесное пространство и выходит за традиции, обращаясь напрямую к реципиенту. Но – от притяжения – от самого бытования в слове деталь к тексту возвращается, подтверждая исходную традицию и основывая свою.

Формирование пространства текста посредством образов прошлого и настоящего, уравненных в текстовой ризоме, становится подобным «ваянию временем», когда реальный автор через протагониста выстраивает неклассическое многоуровневое текстовое измерение, состоящее из фрагментов хронотопов. Перечисление этих фрагментов – воспоминаний, заметок о происходящем – становится в произведении подобным собиранию моментов прошлого, их каталогизации. Здесь принципиально значимым становится само наименование романа – «Письмовник», которое имеет значение сборника примеров официальных бумаг и писем [207, с. 746–747].

Примечательно в связи с этим присутствие в письмах фрагментов текста иного регистра. К примеру: «Принято из порту для продовольствия команды: сахару 19 пуд. 5 ф. 60 зол.; чаю 23 фун. 1/3 зол.; табаку 7 пуд. 35 ф. и мыла 8 пуд. 37 фун.» [30, с. 872]; «Сажусь. Пишу. – Братья и сестры! Солдатушки! Контрактники, миротворцы и ассасины! Отечество расплзается, как промокашка под дождем! Отступать некуда! Ни шагу назад! Ух ты, смотри-ка!» [30, с. 857], где порой наблюдается коллажность в создании исходного текста (соединение листовки ихэтуаней и стихотворения Симонова) [104]:

«Прилагаю. “<...> опыт первых дней войны показал, что иначе невозможно: пробовали щадить и получали в тыл залпы из зарослей гаоляна. А почитайте-ка их воззвания <...>! <...> Вот расправимся с янгуйцзы, / Разрушим железные дороги – / Хлынет проливной дождь, / Люди и духи воспрянут, / Петухи и собаки успокоятся. / Так убей же хоть одного! / Так убей же его скорей! / Сколько раз увидишь его, / Столько раз его и убей!”» [30, с. 877–878]. Или же появляются записи близкие к драматургическим сценам или сценарным записям: «Он: Присядь. Я сейчас чайник поставлю. Я: не могу. Мне надо идти. Он: я знаю. Я: Я должен спешить. Дело в том, что... Он: Я знаю, я всё знаю. Она тебя очень ждёт» [30, с. 1084]. И так роман предстаёт собранием, каталогом моментов жизни. И связь этих моментов выстраивает определённые образы, а также реализует мотивную и образную систему романа.

Учитывая вышесказанное, подчеркнем, что протагонисты – через серию картин и образов в письмах – характеризуются набором общих мотивов, принадлежащих тому или иному голосу (мужской – мгновение, война, насилие, разрушение, смерть; женский – рождение, семья, жизнь). И так сами голоса в текстовом пространстве – при «неточностях и умолчаниях в портретах главных героев» и их абстрактности [262, с. 147] – предстают в качестве архетипического героев, образов, вбирающих в себя обобщённую модель мира: «Он идёт на войну. Она теряет ребёнка. Он теряет товарищей и учится думать о смерти. Она мучительно долго ухаживает за онкологической матерью, затем хоронит и insultного отца. Он выживает в жаре, духоте и антисанитарии. Она теряет любовников и подруг, увядает, стареет» [47]. И здесь дополнительно стоит сказать об образе Саши. Она актуализирует собой моменты и факты её жизни, которые порой предстают в нескольких версиях: реальность Саши множится, собирая в своём измерении различные её инварианты (к примеру, образ отца Саши, который предстаёт то дирижёром: «Папа был тогда дирижером» [30, с. 841], то лётчиком-полярником: «Потом папа стал полярным лётчиком, и мне это нравилось больше» [30, с. 843], то

актёром: «Отца приглашали сниматься все реже и реже» [30, с. 853]). Сопологаемые в общем пространстве посредством образа главной героини, эти варианты сосуществуют через акт монтажа, который, в свою очередь, фиксирует «расслоение» образа героини и возможность – учитывая это расслоение – собрать в образе Саши варианты иной и многих жизней, отчего героиня только утверждается как архетипическая модель женщины и женского.

Кроме того, сами образы и пространства, которые актуализируют протагонисты, становятся набором «общих мест» русской литературы [192], классическим набором мотивов и хронотопов, к тому же сам текст письма становится пространством их генерации: «Пишут, что в начале снова будет слово. А пока в школах еще по старинке талдычат, что сперва был большой взрыв и все сущее разлетелось. Причем все, якобы, существовало уже до взрыва – и все еще не сказанные слова, и все видимые и невидимые галактики. <...> Это был такой сгусток тепла и света» [30, с. 811] или «Оставалось только выбрать себе войну. Но за этим, понятно, дело не стало. <...> Отставной козы барабанщик соло, над колокольной хмарь, родина-мать зовет. На призывном пункте призывали: каждому нужен свой Аустерлиц!..» [30, с. 812].

При этом «общим» литературным местом и единственным топосом, моментом схождения в воспоминаниях двух героев, утверждающим пространство прошлого, становится в романе классический хронотоп дачи. Он обретает семантику потерянного Рая, принципиально расположенного вне времени, растворённого в прошлом, в днях юности героев – и оппозиционного к Аду, через который проходит Володя и продолженному [прожитому] времени, в котором движется Саша. К примеру: «А вот мы на даче белим потолок, покрыв мебель и пол старыми газетами. <...> Потом вешали тюлевые занавески и оказались по разные стороны, и так захотелось, чтобы ты меня через этот тюль поцеловал! А вот ты пьёшь чай, обжигая себе язык, дуешь, чтобы остыло» [30, с. 819]. Также общим мотивом,

присутствующим в разных своих инвариантах в каждом из пластов текста, является мотив смерти, завершающей точки, к которой идут все нити жизни: «А главное, ты не бойся, что вдруг окажешься одна. Помнишь, ты рисовала, как от всех предметов и людей шла натянутая ниточка к одной точке? Так устроен мир. Вначале мы все были вместе, одним целым. Потом всех разбросало, но к каждому привязана нитка, за которую нас тянут обратно. И весь мир потом в этой точке снова соберется. <...> Мы там снова будем все вместе, потому это место так и называется – точка схода. Даже рельсы, и те там сходятся. И все трамваи туда едут» [30, с. 994–995].

Роман «Письмовник» становится пространством встречи и разговора – через память и слово. Пространством монтажно, так как момент вспоминания – монтаж, монтаж – сами письма, собирающие фрагменты мира, монтаж – и соби́рание слов и их сцепление и соединение, о котором говорит писатель [144]. Через акт вспоминания, через перечисление фрагментов, образов прошлого в письмах протагонисты словно прорываются из их настоящего, из области личного – к общему прошлому и к новому моменту настоящего (моменту чтения текста читателем и самим текстом), к словесности и традиции. Монтажная конструкция не только играет конструирующую роль, которую диктует эпистолярный жанр, но и генерирует семантическое наполнение текста. Именно через монтаж появляется возможность разговора для двух влюблённых, обречённых на смерть, вне времени. Монтаж позволяет собрать, каталогизировать «общие» фрагменты двух жизней и множества жизней в их движении к смерти и к слову как вечности.

Подводя предварительные итоги, можно сказать, что проза М. Шишкина монтажна. При этом монтаж выполняет не только формообразующую роль, способствующую соединению гетерогенных фрагментов текста в едином текстовом пространстве, но и роль смыслообразующую. Прозаик конструирует текстовое пространство, в котором время и пространство трансформируются, они подвергаются изъятию, сшиванию, размыканию. И герой, проходящий, проживающий, чувствующий эти пространства-времена,

использующий их в полифоническом взаимодействии, также оказывается в ситуации изменения – в ситуации разговора с другими, где другим может оказаться и он сам, но другой формации. Через монтаж создаётся пространство, в котором через сложное взаимодействие настоящего с прошлым время оказывается «выключенным», пласты текста налагаются друг на друга, структурируют ризоматическое пространство, которое становится местом диалога множества голосов, принадлежащих разным хронотопам. Через возможность диалога, через голоса прозаик утверждает онтологическую важность слова, примат эстетического над «идейно-тематическим», в котором возможно подлинное бессмертие, истинная реальность: говоримое как способ презентации героя, доказательство его существования. Через монтажное сопряжение автор приобщает личное к общему, частное существование включает в «большое время» истории.

3. Кинематографичность текста в акте деконструкции в прозе В.

Пелевина и В. Сорокина

Трансформация отечественной реальности на рубеже XX–XXI веков и – как следствие – поиск новых литературных форм её отражения и публичное утверждение постмодернистской эстетики способствовали генерированию ситуации «культуры 1» и созданию текстов, исследующих специфику новой и прошлой реальности, её виртуальность и условность. Литературный эксперимент знаменует процесс принципиально нового взаимодействия читателя и писателя, мира и текста, которые изменяются, трансформируются, деконструируются от фактов самой неустойчивости реальности и субъекта, её познающего, каждый образ произведения подвержен потенциальной реинтерпретации, уничтожению, он лишается своей жёсткой коннотации с означаемым. Писатель, конструируя свои тексты согласно принципам постмодернистской поэтики, воплощает собственные мировоззренческие концепции также и через использование элементов литературной кинематографичности, находящих своё воплощение как в содержательном, так и формальном аспектах.

Мы полагаем необходимым рассмотреть произведения В. Пелевина и В. Сорокина, двух прозаиков, которые не столько занимаются изучением нового мира, сколько деконструкцией его самого, его мифов, дискредитацией реальности, разоблачением её и её моделей и структур с целью поиска и генерации нового. Их произведения рубежа 1990–2000-х гг. анализируются не только в связи с очевидной реализацией в их пространстве тезиса о виртуальности мира, но и в связи с вариативностью в них презентации этого тезиса, поскольку тексты создавались в разные этапы смены «культуры 1» на «культуру 2» [281; 363].

3.1 Акт наблюдения как способ конструирования текстового пространства в романной прозе В. Пелевина

В. Пелевин в современном отечественном литературном процессе занимает вполне устойчивую «нишу», является одним из наиболее успешных и востребованных писателей. Каждое его произведение оказывается предметом критического, читательского, медийного обсуждения, утверждает веру поклонников творчества писателя в то, «что Пелевин придёт и всё объяснит» [307]. Ориентируясь на постмодернистскую эстетику [74; 77; 107; 128; 133; 160; 174; 185; 199; 201; 266; 268; 270; 272–274; 280; 292; 298; 312; 392], используя её методы и приёмы, прозаик создаёт специфическое пространство бытования многоуровневых текстовых конструкций, в которых находят своё выражение таксономии состояний, форм и элементов постсоветской и новой России. Подобное пространство генерирует текстовые события, актуализирующие в своей ткани концепции и тезисы, представляющие – во фрагментах или во фрактальной перспективе – авторский проект писателя, связанный с виртуальностью, ложностью, фантомностью современного мира [298]. В текстах В. Пелевина разворачивается особый дискурс, где реальное и ирреальное, «мнимость, кажимость, потенциальность и истинность» [230, с. 116] оказываются смешанными, общими характеристиками пространства – вне всякой иерархии. В анализируемых произведениях каждый образ художественных миров построен на «стыках между реальностей» [107, с. 83] и подвержен потенциальной ре-интерпретации, уничтожению и трансформации, он лишается своей жёсткой коннотации с означаемым. Означающее и означаемое становятся автономными и уравниваются в неустойчивом дискурсе, существующем на основе симулякров, свободных образов, «случайно» пойманных в той или иной ситуации диегетического мира. Тем самым в произведениях В. Пелевина утверждается виртуальность, симулятивность пространств, в которых сосуществуют элементы как

реального, так и иллюзорного и где реализуется сама суть виртуальности описываемого мира [187]. И подобная ориентация на виртуальность (которая при этом подчёркнуто визуальна, наблюдаема), позволяет в рамках текста шить «реальность сознания и внешнюю реальность окружающего мира» [292], «соединить несоединимое, довести речь до абсурда, до вавилонского столпотворения» [309].

При этом В. Пелевин отдельными исследователями рассматривается как «писатель-идеолог», чьи работы создаются по принципам «русского классического пострефлексивного постмодернизма» [174]. Подобное следует, к примеру, из ориентации автора в своих текстах не на «превращение реальности в симулякр, а [на] обратный процесс – рождение реальности из симулякра. Интенция, в сущности, прямо противоположная основным постулатам постмодернистской философии» [197, с. 63]. Утверждая тезис о «стопроцентной виртуальности нынешней российской жизни» [109], тексты прозаика декларируют существование «новой формы тотальности» [401], которая приходит на смену тоталитарной системе и соединяет в единое, в Сеть и через неё каждый аспект пространства, каждый элемент парадигмы, так заявляя о бытовании новой реальности, «реальной виртуальности». В этом контексте неслучайным видится тезис о том, что в сюжетных конструкциях романов измерением, где происходит основное действие, становится именно измерение медийное (или его изнанка) как часть, фрагмент виртуального, где и бытует – через широкую сеть интертекстуальных взаимосвязей – культура, массовая и элитарная. Кроме того, здесь важным становится и тот факт, что и В. Пелевин как субъект биографический также подчёркивает в бытовом пространстве медийное измерение вокруг своего имени и своих текстов через подчёркнутое не-присутствие в этом самом измерении. Этот факт – через актуализацию конспирологического аспекта («Никто не знает, где живёт Пелевин. <...> Да, я его видел, конечно», – заявляет Д. Быков в интервью для «ещёнепознер» [428]) – не только резонирует с основными тезисами авторского проекта,

дополняя его, расширяет медийное тело самого проекта, но и в рамках текстов подрывает, разоблачает и преломляет реальное, утверждая слитность его с виртуальным и невозможность их различения.

При этом, как уже отмечалось выше, в произведениях пользуется широкий инструментарий постмодернистской поэтики, генерирующий текстовые ситуации литературной игры, деконструкции классических форм, стилизации, пародирования (посредством актуализации широкой сети интертекстуальных связей), конструирования метажанровых образований, характеризующихся дискретностью, коллажностью. «Постмодернизм [Виктора Пелевина] вырастает из перекодировки банального, ординарного и оригинального, “своего” и “чужого”, он балансирует на грани элитарной и массовой культуры» [311]. Производя «смысловую перепланировку мира», где они переиначивают временные и пространственные категории [240, с. 125], тексты писателя конструируют особое диегетическое пространство – пространство сличения и неразличения измерений. Подобное позволяет выдвинуть тезис, что тексты В. Пелевина, конструируя через рекомбинацию и редукцию [257] пространства, в которых реализуются элементы и принципы литературной кинематографичности, генерируют – посредством кинематографического принципа сгущения – ситуации трансформации бытового измерения через включение элементов фантастической, гротескной реальности (путешествие между несколькими историческими эпохами внутри одного сознания; создание виртуальных дублей реальных людей и их автономное существование в информационном пространстве; построение жизни и бизнеса в мире нумерологической мистики; служба оборотней в государственных органах; создание абсолютно виртуальной среды, видоизменяющейся в зависимости от воспринимающего). Таким образом, сопоставляя в едином пространстве гетерогенные элементы, относящиеся к различным взаимопроницаемым уровням диегетической реальности и получающие возможность перемещения между ними вместе с персонажем, текст даёт возможность для трансформации, проведения «мутации»

исходных концептов, идей, мифов, разоблачаемых посредством столкновения их с протагонистом (при этом само разоблачение часто и не осознаётся персонажем и наблюдаемо только читателем) [280, с. 3].

При этом, исходя из нарративных моделей, сами авторские концепты, как и диегетический мир, их развёртывание, изменение и утверждение зависят от протагониста текста (и – через него – от читателя). По этой причине необходимо рассмотреть нарративные структуры, способы создания пространств диегетических миров, или здесь – сред (как внешнего и объективного) анализируемых текстов, их расслоения и изменения в дейктическом измерении (как внутреннего и субъективного), то есть принадлежащего взгляду протагониста, который и выявляет, раскрывает виртуальные, иллюзорные изгибы, наслоения внешнего пространства.

Как уже отмечалось выше, пространство каждого из рассматриваемых здесь романов представляет собой совмещение в едином контексте фактического и фиктивного, «сгустков» реальности, отражающих ту или иную историческую ситуацию или социокультурные явления, с реконтекстуализированными мифологическими явлениями (Гражданская война и мизинец Будды; рекламная индустрия в 1990-е и богиня Иштар; создание банка в 1990-е и нумерология; секс-индустрия, ФСБ и оборотни; интернет-чат и лабиринт Минотавра). Подобные элементы виртуального, оперирующего образами пространства становятся взаимообусловленными и выстраивают многоуровневую среду и систему отношений, которые и охватывают протагониста текста. Именно посредством протагониста осваивается создаваемое виртуальное пространство. В рамках этих диегетических пространств, или сред, он является основной идейной доминантой, конструирующей и сшивающей композицию текста, определяющей границы текстового пространства и актуализирующей парадигматическую сеть отношений. Герой при этом является в рассказываемой истории своеобразным неофитом, который оказывается в новых для себя условиях, то есть включается в неизвестную ему систему:

поэт-декадент в 1919 и пациент психбольницы в 1991 становится адъютантом у Чапаева («Чапаев и Пустота»); выпускник Литинститута начинает постигать азы рекламного бизнеса в постсоветской России («Generation “П”»); Стёпа Михайлов, выбравший в юности в качестве своего талисмана и вектора движения цифру «7», строит свой банковский бизнес в «лихие» 1990-е гг. («Числа»); Алиса Ли, или лиса-оборотень А Хули, в романе по-настоящему влюбляется в высокопоставленного генерала ФСБ Александра Серого, который оказывается волком-оборотнем («Священная книга оборотня»); восемь не знакомых друг с другом участников чата [273; 299] – Monstradamus, Isolda, Nutscracker, Organizm(-:, Theseus, Ariadna, UGLI 666, Romeo-y-Cohiba, Sliff_zoSSchitan – пытаются понять, где они находятся («Шлем ужаса»). В то же время протагонист анализируемых романов предстаёт новым видом человека, подобным Homo Zapiens или близким к нему («[Homo Zapiens] – телепередача, которая смотрит другую телепередачу. <...> ХЗ [Homo Zapiens] – это просто остаточное свечение люминофора уснувшей души; это фильм про съёмки другого фильма, показанный по телевизору в пустом доме» [21, с. 117–118]). Развивая эту метафору, можно сказать, что герой, попадая в новую для себя среду, в новое пространство, оказывается в потоке если не мусора, то гетерогенных, но тождественных по своей значимости / не-значимости элементов медийного, виртуального пространства, среды, заполненной образами. Но эти элементы получают свою значимость именно от факта присутствия в «куче», вне её оставаясь пустым образом, а также от факта актуализации этого потока и элементов в нём протагонистом, рецепции их, принятия и выпитывания (и в этом контексте наиболее ярким примером служит «Generation “П”»). Герой выхватывает образы, его перцепция организует из них пространство, вокруг него образуется «куча» [409, с. 306–307] образов, которые в некоторой степени также получают значение именно в ситуации причастности к общему бесформенному пространству, сменяющемуся потоку, появляясь – во время движения протагониста через цепь хронотопов – ненадолго в нём и

исчезая снова (тем самым утверждается вне-иерархическое образное пространство). При этом сам герой всё норовит стать одним из образов в общем потоке (подобно множась аватарам Вавилена Татарского, растворению в выбранном образе Петра Пустоты, уходу в новый мир и с новой верой в новые числа Стёпы Михайлова, исчезновению из пространства страдания А Хули или единению в единой личности или выходу за пределы сознания участников чата).

При этом важно отметить следующее. Во-первых, протагонист в анализируемых произведениях является «слабее» среды, он только пытается утвердиться в её границах и отношениях, все его усилия направлены на её постижения. К примеру: «СССР <...> улучшился настолько, что перестал существовать <...>. Поэтому ни о каких переводах <...> не могло быть и речи. Это был удар, но его Татарский перенёс. <...> И тут случилось непредвиденное» [21, с. 15] или «[Monstradamus] Я прочитал все сообщения на этом тредде. У меня такая же ситуация, похожая комната и наряд. Тоже не помню, как сюда попал» [20]. Исключением можно считать роман «Священная книга оборотня» (к примеру: «У меня силы, конечно, совсем не те, что у великих лис. Скажем так, одного человека я могу заставить увидеть все что угодно. Двух? Почти всегда» [17] или «Отложив книгу, я закрыла глаза и сделала обычную визуализацию – инь-ян, окруженный восемью пылающими триграммами» [17]), однако тут же протагонист определяет рамки своих действий и условия, при которых возможно формальное доминирование над реальностью, средой (к примеру: «Лучше не пытаться выйти за свои границы, потому что наваждение, сила которого недостаточна, чтобы полностью подчинить чужое сознание, выдает нас с головой» [17] или «Дело в том, что в нашем спорте есть одна пикантная особенность. В нерабочем состоянии наш хвостик совсем маленький, поэтому мы прячем его между ног. Чтобы антенна заработала на полную мощность, ее нужно раскрыть» [17]), а в дальнейшем нарративное действие демонстрирует силу среды и слабость протагониста перед ней («Мерный скрип пружин

убаюкивал. И я совершила самую глупую оплошность, на которую только способна лиса в рабочее время. Я заснула. <...> Я почувствовала, что контакта с сикхом у меня нет» [17]). К тому же сама по себе среда оказывается подвижной, элементы её скрыты от протагониста (даже если это тысячелетняя лиса-оборотень), который вынужден продолжать её постигать (к примеру: «Возле металлических ворот в стене стояли два охранника. <...> и я показала бумажку с адресом. <...> Это не особо походило на жилой дом. <...> Спальня в конце коридора выглядела вполне цивилизно, только мне не понравился запах – пахло псиной, причем как-то очень конкретно, словно в собачьем love-отеле» [17]).

Во-вторых, среда, в которую попадает протагонист, определяет набор потенциальных для него качеств и возможностей и конструирует ряд ситуаций, в которые втягивается герой [117, с. 168–169] и которые направлены на (само)разоблачение среды, которая требует от протагониста своего разоблачения, объяснения, зыбкого и недостоверного, но именно раскрытия, подталкивая героя к действию и движению через ряд сред. К примеру: «Romeo-у-Cohiba. Я нахожусь в комнате. <...> Над столом <...> LSD-экран за толстым стеклом. На нём появляются эти вот буквы. Разбить его нельзя, я уже пробовал» [20].

В-третьих, протагонист первоначально попадает в ситуацию включения в среду, исходя не только из нарративной необходимости в романном пространстве, но и по причине фактических аспектов среды, исторического фрейма, клише (интеллигент для спасения своей жизни присоединяется к красному командиру; выпускник Литинститута в связи со сложившейся общественно-политической ситуацией вынужден работать не по профессии; или лиса-оборотень, выполняя свою работу, встречает свою противоположность – волка-оборотня, с которым завязываются романтические отношения). В дальнейшем – уже в ситуации «разоблачения» первого образа среды – значимость исторических координат нивелируется, оставляя только исторические артефакты, их означающие, фиксируя их

визуальность. Например: «Я шагнул в сторону <...> и с изумлением увидел перед собой Григория фон Эрнена <...>. Он был с головы до ног в чёрной коже, на боку у него болталась коробка с маузером» [19, с. 12]. Тем самым, можно говорить о взаимозависимости среды, её пространства и героя текста: каждый в этой оппозиции утверждается в нарративе через второй элемент пары. Следуя нарративной схеме «среда – действие – среда 1» (далее – САС1), протагонист в рамках текста вынужден постоянно реагировать на среду и её качества, переходя к новой ситуации, новой вариации среды, приспособляясь или приспосабливаясь, анализируя новую информацию о ней и – по спирали – попадая в новое действие в ответ на новые качества среды [117, с. 168–169]. Таким образом, среда через протагониста, чья задача – уяснение и осознанное или неосознанное преодоление нового варианта среды, подвергает сомнению собственные правила и принципы восприятия разворачивающегося пространства и, таким образом, выявляет свои качества, в образах своих инвариантов, в оппозиции «образ – его изнанка» демонстрируя механизмы пространства и – шире – идейную конструкцию констатируемого диегетического мира.

Однако протагонист, в связи со своей нарративной и диегетической ролью не имея возможности возвращения в предыдущие варианты среды и принадлежа исключительно актуальному в нарративном развёртывании инварианту до очередной реализации схемы «САС1», не в состоянии выстроить общий образ среды. Ему может быть доступна только абстрактная картина, мыслимая аллегорической картой, кодом среды (река Урал в романе «Чапаев и Пустота», зиккурат в «Generation “П”», нумерологические шифры в «Числах», Ничто в «Священной книге оборотня», шлем ужаса в одноименном произведении) и являющаяся протагонисту в ситуации выхода из ситуации искажения диегетической реальности (сумасшествие, наркотическое опьянение, сон). Но даже в этом случае герой не в состоянии точно произвести корреляцию между абстрактным образом, «ненадёжной» картой и собственным местонахождением. Среда в прозе В. Пелевина всегда

подразумевает дополнительную трансформацию: границы ее не очерчены, она потенциально не завершима, а потому невозможно определить ее объективную природу. Например: «Сам до конца не понимаю. <...> Наверное, если разобраться, всё в конечном счёте на нас самих и замкнётся. Только зачем разбираться?» [21, с. 266]. Среда обречена рассыпаться на фрагменты, и потому становится невозможным соотнесение героем перцептивного, географического опыта с маршрутом в эмпирическом пространстве [409, с. 185]. Протагонист при этом вынужден постигать среду только в моменте своего движения по её пространству, подобному лабиринту – словно блуждание по закоулкам и руинам, тропкам, выводящим к чему-то большему, к потаённому (не случайно внимание В. Пелевина к теме Х. Л. Борхеса [372–373]). Оттого само пространство становится пространством нагромождения образов, «кучей» разнородных элементов, поиск (или (не)осознанное нахождение) связи между которыми в том числе оказывается задачей протагониста, навязываемой ему средой и диегетическим миром в целом. Сам этот поиск в ситуации свершившегося действия, уже утвердившегося мира соотносится с детективным действием. Это действие выражается не только через сверку деталей и попытку раскрытия загадки пространства (что особенно ярко в «Шлеме ужаса», где происходит попытка восстановления карты мира через распутывания лабиринта), но и через конспирологический сюжет, актуализирующий в тексте своеобразные знаки, ведущие если не к разгадке, то к возможности манипуляции (реальной и иллюзорной) средой и собственной судьбой (подобное можно наблюдать в «Числах»: «в свой семнадцатый день рождения – особенный, потому что семнадцать на два давало тридцать четыре, – он решил устроить окончательный экзамен себе и избранному числу. Он загадал, что этот союз приведет его к цели <...>, если в номере билета, который он купит в кинотеатре, окажутся цифры “3” и “4”. <...> Усевшись на свое место, он опустил взгляд на спинку кресла впереди и почувствовал, как зал начинает крениться набок. Но дело было не в выпитом.

Перед ним чернела жирная надпись несмываемым маркером: «САН-34» [18, с. 17]). В последнем сюжете – через авантюрное (hardboiled) движение – вскрываются и объясняются формы реальности, чья природа обязательно находится в скрытом от большинства измерении (как рекламный и банковский бизнес в «Generation “П”» и «Числах», как российская политика в нулевые в «Священной книге оборотня», как реальность сама по себе в «Чапаев и Пустота»). При этом потенциальное раскрытие природы форм реальности всегда неполно опять же от невозможности создания объективной картины. К тому же в среде как лабиринте невозможно самостоятельное и осознанное движение протагониста к пункту назначения, особенно учитывая слабость протагониста по отношению к среде; только конфигурация среды как лабиринта, актуализирующая конкретное пространство в конкретной ситуации, диктует движение героя [409, с. 191]. Будучи не в состоянии двигаться по следу на карте среды, герой движется по нити (след переходит в нить) [409, с. 186–187]. Это актуализирует именно чувственное восприятие пространства среды, что выводит за скобки попытки ее абстрагированного перцептивного, «географического» восприятия [409, с. 177], нивелирует любые действия по сбору эмпирического опыта для формирования опыта перцептивного, то есть карты. Дейктическое пространство, осознаваемое и утверждаемое протагонистом, в полной мере не способно стать основой для утверждения точных границ и форм пространства внешнего, диегетического. Таким образом, внешнее пространство по отношению к протагонисту замыкается на нём, ограничивается им, то есть сходится с дейктическим измерением. Дейктическая ситуация как акцент на сам момент наблюдения, при условии, что протагонист не в состоянии вернуться в предыдущую формацию среды, принадлежит в каждом моменте текста именно определённой формации среды (С, С1, С2), замыкается только на наблюдаемом сейчас, соотносимым с тем, что наблюдается и мыслится в рамках актуального пространства «здесь и сейчас», в оппозициях «здесь и там», «я и ты».

В связи с этим важным становится именно факт восприятия пространства героем, его «близорукий» взгляд на материю среды. Так, герой становится поводом существования пространства, его конструирования через заполнение пустоты и встраивание различных конструкций в Ничто, воспринимаемых в качестве нормы [94, с. 16], через сопоставление и трансформацию «симулякров и иллюзий в единственно непреложную для личности реальность», при этом – через это выстраивание – герой «обнаруживает свою иллюзорную природу» [298, с. 19]. К примеру: «Элементы окружающего мира появлялись в тот момент, когда на них падал мой взгляд, и у меня росло головокружительное чувство, что именно мой взгляд и создаёт их» [19, с. 107]; «А что касается творца этого мира, то я с ним довольно коротко знаком. <...> Его зовут Григорий Котовский, он живет в Париже, и судя по тому, что мы видим за окнами вашей замечательной машины, он продолжает злоупотреблять кокаином» [19, с. 351–352]; «Всё, что мы видим, находится в нашем сознании, Петька. Поэтому сказать, что наше сознание находится где-то, нельзя. Мы находимся нигде просто потому, что нет такого места, про которое можно было бы сказать, что мы в нем находимся. Вот поэтому мы нигде» [19, с. 162]. Момент наблюдения, фиксации пространства, его непосредственная рецепция становится актом утверждения реальности или одного из его вариантов, но непременно актуальной. Также бытование протагониста в осознаваемом им виртуальном пространстве подразумевает включение в текст элементов, придающих привычной реальности характер ненадёжности, иллюзорности [272] и выражаемых через нивелирование границ между физиологическими состояниями: жизнью и сном, видением, галлюцинацией, привычным состоянием и состоянием наркотического и алкогольного опьянения. Изменение состояния позволяет герою переместиться в другое, отличное от исходного измерение, освободиться от груза Истории, положения, «преодолеть время и победить пространство» [43]. Кроме того, визионерская установка при конструировании «призрачного, иллюзорного, сноподобного»

мира [266, с. 125], мира, виртуального или стремящегося к такому состоянию, способствует как конкретизации и маркированности состояний, аморфной границы между ними [385], так и акцента на сиюминутное состояние пространства, среды. К примеру: «Я решил, что галлюцинирую, но потом сообразил, что если то, что я вижу, – галлюцинация, то вряд ли она сильно отличается по своей природе от всего остального» [19, с. 289].

Таким образом, непосредственное наблюдение протагонистом, его рецепция становится фиксацией, «захватом» и утверждением формы реального, пространства вне, воспринимаемого через сознание протагониста. К тому же включение персонажей в качестве неофитов в хронотопы, не знакомые им и имеющие характеристики авантюрного, позволяет сконструировать в тексте ситуации репрезентации точки зрения нарратора, постоянного наблюдающего и следующего (эксплицитно и имплицитно) за героем (или прочим объектом) при относительно линейном разворачивании времени в ситуации игнорирования прочих субъектов и объектов наблюдения, то есть тревеллинг (аналогичный движению камеры, движущейся вслед за персонажем, в кино-тексте) [341]. Подобное позволяет актуализировать потенциал идентификации несведущего читателя-зрителя с протагонистом, сблизить их точки зрения («создаётся впечатление, что писатель в своей творческой лаборатории применяет видеокамеру, вмонтированную в зрительные органы персонажей» [391, с. 16]), отчего читатель получает возможность постоянно следить за героем, воспринимать диегетическое пространство, аспекты и элементы среды – в его трансформации в дейктическом измерении – вместе с ним. В то же время тревеллинг способствует управлению и организации восприятия истории читателем (при этом читатель также руководит существованием героя, который присутствует только в текстовом развёртывании, пока читается книга, пока она открыта: «Он [Беркли] говорил, что существовать – значит восприниматься, и все предметы существуют только в восприятии» [17, с. 259]). Также посредством приёма тревеллинга и исходя из общей интенции

создания «романа воспитания» [274], «романа-лабиринта», «любовного романа» [176], текст конструирует объёмную – аудиовизуальную – картину художественного мира, воспринимаемую в процессе её развёртывания. Например: «Дорога всё время уходила за угол и как бы обрывалась в небо, поэтому Татарский шёл осторожно и держался рукой за стену. С одной стороны башню освещали прожектора со стройплощадки, а с другой – луна, висевшая в просвете высокого облака. <...> Под ногой что-то хрустнуло. Это была пустая сигаретная пачка. Подняв её, он вышел в пятно света и увидел, что это «Парламент» <...>. Следующая находка ждала ярусом выше» [21, с. 62–63]. При этом благодаря постоянному присутствию категории героя в романном пространстве монтажный принцип построения становится в анализируемых текстах только вспомогательным приёмом, используется в утилитарной функции (смещение, редукция «пустого», не-нарративного времени, совмещение пространств, принадлежащих единому измерению хронотопов); идеологическая функция монтажа также проявляется в текстах, особенно при совмещении гетерогенных (по временному аспекту или по состоянию протагониста) пространств. К примеру: «Об этом можно было догадаться и по тому, что вместо Шаляпина граммофон вдруг заиграл ту же фугу Моцарта <...>. Я чувствовал, что засыпать мне ни в коем случае не следует, но поделаться уже ничего не мог и <...> полетел вниз головой в тот самый пролет пустоты между минорными звуками рояля <...>. – Эй! Не спите! Кто-то осторожно тряс меня за плечо. Я приподнял голову, открыл глаза и увидел совершенно незнакомое лицо <...>. – Владимир Володин, – представился человек с бородкой. <...> – Петр, – сказал я. – Вы лучше не делайте никаких резких движений, Петр, – сказал Володин. – Вам, пока вы еще спали, вкололи четыре кубика таурепамы, так что утро у вас будет хмурое <...>» [19, с. 99–100]. Через категорию персонажа (или же им самим в рамках разворачиваемого сюжета), через его движение в рамках хронотопа и конструируется романное повествование. Например, в «Чапаеве и Пустоте»: «Мы свернули с бульвара, перешли мостовую и оказались у семиэтажного

доходного дома <...> – у дверей стояли два пулемёта, курили матросы и трепалась по ветру красная мулета на длинной палке <...>. Мы вошли в подъезд» [19, с. 13]. Его точка зрения, заключающая в себе когнитивный, нарративный и аксиологический аспекты [282, с. 448], организуется в тексте с помощью различных видов фокализации [129], конструируемых на основе субъективного поля зрения протагониста, очерчивающего видимое и наблюдаемое в пространстве среды и формирующего саму ситуацию развёртывания и восприятия читателем-зрителем нарратива.

Потому, на наш взгляд, дальше целесообразно рассмотреть пелевинские романы с позиций концепции фокализации. Так, произведения прозаика представляют собой контаминации фрагментов текста с разными принципами фокализации и реализуют несколько нарративных моделей.

В романах «Чапаев и Пустота» и «Священная книга оборотня» текст разворачивается согласно принципу внутренней фокализации. То есть именно через сознание протагониста и актуализируется диегетическое пространство, а сам нарратор становится «дейктическим ориентиром изображения объекта» [232, с. 74] и декларирует и/или выявляет семантические доминанты и идеологические тезисы произведения. Например: «Элементы окружающего мира появлялись в тот момент, когда на них падал мой взгляд, и у меня росло головокружительное чувство, что именно мой взгляд и создаёт их» [19, с. 107]. В этом случае первичный недиегетический нарратор текста [388, с. 75, 79] – как повествующая инстанция – нивелирует своё присутствие до формального выстраивания паратекстуальных отношений через включение текстов иного регистра и монтажного соположения их с основным текстом – посредством системы эпиграфов и вступлений «Председателя Буддийского Фронта <...>» в романе «Чапаев и Пустота», «Комментария эксперта» в романе «Священная книга оборотня» (и подобное также подразумевает дополнительную семантику акта наблюдения читателем-зрителем – визуализация и материализация текста и книги, взгляды в книгу, которая «осознаёт» себя как книга). И так

первичный нарратор делегирует свои полномочия «фиктивному автору» [267, с. 72] в лице героя (Пётр Пустота и Алиса Ли / А Хули) и формируется схема «диегетический мир – [первичный недиегетический нарратор] – эксплицитный интрадиегетический герой / нарратор – читатель-зритель». В романах нарратор (Пётр Пустота, Алиса Ли / А Хули) выбирает элементы действительности не из видимого / невидимого, а из наблюдаемого / ненаблюдаемого (диегетическое в тексте соотносится с дейктическим, что в том числе актуализирует аудиовизуальный аспект), конструируя собственный нарратив движения по схеме «САС1» в двойном её варианте: действие, осознаваемое и проживаемое героем, происходит в разных взаимодополняемых гетерохронных пластах и переключается между ними через сон и другие изменения сознания.

Нарратор здесь, вербально – через мыслительную деятельность или изложение в новом медиуме (книга), то есть эстетически – осмысливая себя в рамках произведения, утверждает в тексте в том числе – как эксплицитно и декларативно («Чапаев и Пустота»), так и имплицитно («Священная книга оборотня») – идею солипсизма, которая выражается в акте (духовного, связанного с буддийской философией, или же творческого, соотносимого с актом написания текста [89]) (со)творения окружающей протагониста действительности. Читатель-зритель в этом случае, наблюдая за героем, следуя за ним через цепочку хронотопов, воспринимает происходящее – актуализированное нарратором дейктическое измерение мира – через оптику протагониста, чья точка зрения, заключающая в себе как когнитивный (связанный с репрезентацией формального содержания художественного мира), нарративный, так и аксиологический аспекты [282, с. 448]. К примеру: «Я дошёл до края дома, повернул за угол и оказался на заднем дворе. Он оказался неожиданно живописным – в нескольких метрах от стены земля ныряла вниз, образуя естественное углубление <...>. Там журчал ручей и видны были крыши двух или трёх хозяйственных построек, а поодаль, на небольшом пустыре, возвышался большой стог сена – точь-в-точь такой, как

изображают на идиллических сельских картинках в «Ниве». Мне вдруг безумно захотелось поваляться в сене, и я направился к стогу» [19, с. 149] или «Поднявшись с кровати, сикх побрел в ванную. Вернувшись, он лег на спину, закурил сигарету и стал расслабленно рассказывать соседней подушке какую-то историю из жизни. <...> Я не особо слушала. Мне хотелось дочитать, как ведет себя чёрная дыра, когда из-за гравитационного коллапса ее диаметр становится меньше горизонта событий» [17, с. 32–33].

При этом в романе «Чапаев и Пустота» сам нарратор оказывается в ситуации внешней фокализации при включении фрагментов текста, принадлежащих вторичным диегетическим нарраторам (Марии, Володину, Сердюку). Например: «Я знал, что её зовут Мария, и мог одновременно видеть её и смотреть на мир её глазами. В Следующую минуту я понял, что каким-то образом воспринимаю все её мысли и чувства. <...> Сначала в воздухе запахло гарью, и Мария решила, что где-то жгут опавшие листья» [19, с. 53]. Здесь они становятся «фиктивными авторами» и организуют текст согласно нулевой фокализации или же они – через себя, своим присутствием – актуализируют нарративное пространство, где они оказываются не нарраторами, находящимися в субъектно-объектных отношениях к рассказываемому, а потенциями самого текста, действия, генерируемого текстом и наблюдаемого протагонистом. К примеру: «Она подумала, что, если закрыть глаза, будет не так страшно, но любопытство оказалось сильнее страха. <...> Первое, что она увидела, открыв глаза, было наезжающее прямо на неё окно. <...> – Держись за антенну! – кричал Шварцнеггер, высываясь из кабины и махая рукой» [19, с. 66] или «Он подергал нижнюю ветку дерева, проверяя ее на прочность, а потом покрутил вокруг нее руками, словно обматывая ее веревкой. Сердюк понял, что ему следует сделать то же самое. Подняв руки к ветке повыше, он примерно повторил манипуляции Кавабаты под его внимательным взглядом. – Нет, – сказал Кавабата, – ему же неудобно. – Кому? – спросил Сердюк. – Вашему коню. Вы привязали его слишком высоко. Как же он будет щипать траву? <...> На лице Сердюка

отразилось недоумение, и Кавабата вздохнул. – Поймите, – терпеливо сказал он, – совершая этот ритуал, мы как бы переносимся в эпоху Хэйан. <...> Умоляю вас, перевяжите узду. Сердюк решил, что умнее будет не спорить. <...> – И, кстати, насчет коня, – сказал он. – Я не то чтобы высоко его привязал. Просто в последнее время я стал быстро уставать и делаю привалы дня на три каждый. Потому у него длинная узда. А то объест всю траву за первый день...» [19, с. 192–193]. (Примечательно, что в последнем фрагменте реализовывается принцип создания и утверждения очередного – виртуального – мира, становящегося осязаемым и видимым для протагониста через его сознание, а значит, и для читателя-зрителя.) Эти фрагменты выделяются графически другим шрифтом, что только подчеркивает факт развёртывания диегетического мира иного порядка, уже не принадлежащего первичному диегетическому эксплицитному нарратору (Петру Пустоте). Организованные через режим повествования от третьего лица, эти фрагменты текста, принадлежащие вторичным диегетическим нарраторам, оказываются пространством именно наблюдаемым, но не постигаемым. Однако точкой схождения череды вторичных пространств, принадлежащих вторичным нарраторам, оказывается именно протагонист, который в подобных фрагментах сближается в возможностях с читателем-зрителем. В этом контексте также примечателен следующий фрагмент, в котором протагонист оказывается в ситуации внешней фокализации, он только наблюдает за подчеркнуто визуальным действием, организованным через монтажное сопряжение гетерогенных фрагментов или же за аналогом немой кинофильмы: «Смотрите на лезвие, – сказал он. Я поглядел на лезвие и, как на киноэкране, увидел на ярко-белой полосе стали подвижное изображение. Это был песчаный бархан, на котором стояла группа офицеров. Их было около десяти человек <...>. Я вдруг узнал среди стоящих на холме Чапаева <...> лезвие повернулось и стоящие на холме исчезли. Теперь я видел бесконечную гладь пустыни. Вдали, выделяясь на фоне яркого неба, двигались два силуэта. <...> Вдруг горизонт залило нестерпимо ярким

светом, а когда он угас, остался только один слон. На холме заплодировали. И сразу же я увидел вторую вспышку. – Барон, я так без глаз останусь, – сказал я, отводя взгляд от лезвия» [19, с. 253–254].

В романе «Священная книга оборотня» можно наблюдать переход от внутренней фокализации к внешней, когда протагонист (лиса А Хули) находится вне разворачиваемого действия, становится простым свидетелем обряда, проводимого высокопоставленными оборотнями. Например: «Люди, толпившиеся в свете фар, быстро ушли в темноту за машинами. <...> Я не знала, относится ли команда ко мне, и вопросительно посмотрела на Александра. <...> Михалыч протрусил вверх по холму и остановился возле шеста с черепом. Выдержав паузу, он поднял морду к луне и завыл, покачивая напряженным хвостом, как дирижер палочкой. <...> Очень приблизительно и безо всяких претензий на точность я передала бы его [вой] так: “Пестрая корова! Слышишь, пестрая корова? Это я, старый гнусный волк Михалыч, шепчу тебе в ухо. Знаешь, почему я здесь, пестрая корова? <...>” [17, с. 247–248]. Другой фрагмент, насыщенный, кстати, отсылками к кинематографическим текстам, уравнивает в восприятии протагониста и зрителя, представляя в тексте романа в виде расшифровки аудиозаписи: «разговор случайно записался на диктофон. Я привожу его потому, что мне хочется еще раз услышать голос Александра <...>. АС: “Смерть в Венеции”? Ну ты утомила, рыжая. Что я тебе, пидор? АХ: Давай тогда “Семейный портрет в интерьере”? АС: Нет. Давай Такеши Китано. Затоичи наказывает гейшу-убийцу... А потом гейша-убийца наказывает Затоичи. АХ: Не хочу. Давай лучше еще раз “Унесенных ветром”» [17, с. 271]. Это восприятие диалога постфактум, как фрагмента прошлого, материального, воспринимается и включается в нарратив именно через протагониста. Кроме того, факт текста как рукописи за «авторством» лисы А Хули подразумевает за указанными фрагментами и их аналогами именно присутствие её голоса.

В романе «Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре» повествование выстраивается по принципу внешней фокализации, читатель ограничен в

получении информации, предоставляемой персонажем / персонажами только по их усмотрению [282, с. 450]. Текст разворачивается в рамках виртуального измерения интернет-чата начала нулевых в Рунете. Это способствует построению особой наррации в пространстве текста, использующей соответствующие стилистические и формальные регистры (язык и форма чата) и сюжетные элементы: вербальное взаимодействие группы персонажей, столкновения их мнений и их соположения, что в определённой степени способствует восприятию текста в качестве драматургического (А. Верницкий назвал произведение «пьесой», «драматургической повестью» [96]; впоследствии роман стал основой для драматургической постановки). И потому диегетическое пространство здесь подчёркнуто виртуально, оно разворачивается в вербальном, опосредованном измерении. Например: «[Monstradamus] Зачем расстреливать. Пусть дальше пляшут. [Sliff_zoSSchitan] Ой! Плюс один. Ты Тисей. [Nutscracker] Да, Слив, ты тоже реальный Тесей. Может, ты и выход нашел? [Sliff_zoSSchitan] Давно. Уж я то съебаццо смогу всегда, гыыы! Лаберинт сакс! КГ/АМ!» [20]. При этом при всей зыбкости диегетического пространства происходит попытка его реконструкции. Пространство это также осваивается протагонистом-неофитом, однако в романе присутствует целый ряд подобных героев, обозначенных никами: Monstradamus, Isolda, Nutscracker, Organizm(-:, Theseus, Ariadna, UGLI 666, Romeo-y-Cohiba, Sliff_zoSSchitan. Потому диегетическое пространство формируется через контаминацию описательных фрагментов текста, выстроенных по принципам внутренней фокализации, то есть само по себе описание пространства оказывается подчёркнуто субъективным. Здесь, однако, необходимо внести ряд уточнений.

Во-первых, первичный недиегетический нарратор как повествующая инстанция присутствует в повествовании имплицитно и исключительно для формирования паратекстуальных отношений (через номинацию глав текста и утверждению его границ), что создаёт эффект реальности нарративного пространства и способствует включению читателя-зрителя в диегетическое

измерение, чему также способствует подчёркнутая визуальность формальной организации текста. Например: «[Monstradamus] Ариадна! Доброе утро? [Ariadna] Доброе утро. [Monstradamus] Видела карлика? [Ariadna] Видела. [Monstradamus] Рассказывай» [20].

Во-вторых, диегетическое пространство репрезентуется через двойную оптику: непосредственная рецепция протагонистом пространства – его интерпретация в виртуальном пространстве, претендующем на собственную реальность, в пространстве чата во фрагментах текста, построенных по принципу внутренней фокализации – соположение в рамках общего виртуального измерения нескольких версий пространства, представляющих собой сны и прогулки за пределами комнаты по пространству их личного лабиринта, «олицетворяющего подсознание каждого героя» [127]. Схематически это можно выразить в следующей схеме: «диегетический мир – [имплицитный первичный нарратор] – эксплицитный интрадиегетический герой / нарратор – диегетический мир 2 (виртуальное пространство) – читатель-зритель». Герои в виртуальном измерении занимаются разгадыванием диегетического пространства, разворачивают детективный сюжет вскрытия и объяснения реальности. В обсуждениях протагонистов происходит попытка выстраивания абстрактного образа внешнего пространства, его карты через соположение описаний, подчёркнуто визуальных. Через их соположение в пространстве интернет-чата, романа-чата конструируется общее – зыбкое от статуса нарраторов – поле, формирующее общий образ «лабиринта», метафору которого можно интерпретировать как личность в целом (в таком случае романное повествование выражает буддийскую идею рождения просветлённого человека), так и Сети Интернет [96; 127; 196]. Например: «[Ariadna] Это было похоже на лекцию. Я сидела в аудитории какого-то учебного заведения – технического, судя по большому количеству приборов возле стен. Что это за приборы, я не могу сказать, некоторые были с экраном, как у телевизора, другие напоминали весы со множеством пружинок и противовесов.

Аудитория выглядела как амфитеатр – она спускалась к доске, возле которой стоял тот же карлик, что говорил со мной у фонтана. Кроме нас, никого не было. Вся доску занимала сложная схема какого-то устройства. <...> Карлик помахал мне рукой, как старой знакомой, и заявил, что им стало известно о нашем желании выяснить, что у их господина на уме. <...> Все происходящее казалось само собой разумеющимся, и никаких вопросов у меня не возникало. Хотя вокруг было много странного. Например, схема была не нарисована на доске мелом, а вырезана на ней, как гравюра. Я поняла это, когда карлик, желая поправить что-то в чертеже, взял резак и стал сковыривать с доски длинные пластиковые стружки, оставляя на ней светлые линии» [20]. Что важно, в пространстве этих фрагментов реализуется риторическая фигура экфрасиса, позволяющая в рамках текста актуализировать аудиовизуальный аспект, при этом конструкция описания строится именно на основе наблюдений персонажа и учитывает его идейную оценку описываемому объекту. К примеру: «[Ariadna] Я помню, что шлем ужаса состоял из нескольких главных деталей и множества вспомогательных. У деталей были странные названия: фронтальный сачок, решетка сейчас, лабиринт-сепаратор, рога избытия, зеркало Тарковского и так далее. Самой большой деталью была решетка сейчас – фронтальный сачок. Она состояла из двух частей, временами сливающихся в одно целое. Ее внешняя часть, сачок, выглядела как забрало с дырочками, а внутренняя, решетка, делила шлем на верхний и нижний отделы, так что голову, даже самую маленькую, в него уже было не просунуть. Карлик сказал, что решетка сейчас отделяет прошлое от будущего, поэтому то, что мы называем «сейчас», существует именно в ней. Отсюда и название. Прошлое находится в верхней части шлема, а будущее – в нижней» [20] или «[UGLI 666] Я стала ходить по собору под руку с первым, разглядывая схемы различных духовных лабиринтов, в то время как каноник тихонько объяснял мне их назначение и символический смысл. Особенно красивым мне показался лабиринт из собора в Пуатье. По форме он как дерево с развесистой кроной, а устроен

так, что одни и те же ворота служат и входом в него, и выходом. Так получается потому, что дорога разделяется надвое только один раз, в самом его центре, и обе ее половины, извиваясь, образуют правую и левую часть кроны» [20].

В-третьих, интернет-чат как таковой, утверждающий анонимность и навязывающий её («[Monstradamus] xxx. Живу в xxx, по профессии xxx» [20]), подрывает уверенность в чужом голосе, делая каждого протагониста «ненадёжным рассказчиком»; сам презентуемый в нарративах протагонистов мир в своих вариантах предстаёт в виде лабиринта, подчёркивающего свою виртуальность и ирреальность.

В-четвёртых, большую роль получает читатель-зритель, который при подчёркнутой визуальности текста оказывается в едином измерении с протагонистами: он, подобно «гостю» в чате, не может оставить свой комментарий или как администратор чата способен прекратить разворачивание нарратива, просто закрыв книгу. Однако роль его сводится к наблюдению и получению информации от этих персонажей. Например: «[Romeo-y-Cohiba] Значит, нас здесь трое. [Nutscracker] Вот только где это здесь? [Organizm(-:)] В каком смысле? [Nutscracker] В прямом. Вы можете описать то место, где находитесь? Что это – комната, зал, дом? Дырка в xxx? [Romeo-y-Cohiba] Я нахожусь в комнате» [20].

В-пятых, первичный недиегетический нарратор текста, представленный в тексте при «формальном не-присутствии» [388, с. 75], появляется из механизмов наррации от формы чата как дискурса, создаваемого вторичными диегетическим нарраторами (участниками чата). При этом имплицитный нарратор, чью принадлежность к диегетическому миру / среде нельзя определить, оказывается в позиции, тождественной позиции читателя-зрителя, то есть внешнего наблюдателя в ситуации внешней фокализации. Например: «[Nutscracker] Хорошо. Давай расскажу я. У меня там что-то вроде монтажной комнаты на телевидении. Профессиональная аппаратура – бетакамовский магнитофон, специальный монитор, всякие микшеры,

назначение которых мне малопонятно» [20]. При этом диегетический мир в виду вариативности его определения становится неустойчивым, виртуальным. Первичный нарратор сводит в единое пространство, формирующее образ лабиринта, разнородные точки зрения, организованные по принципу внешней фокализации, но окончательное оформление диегетического пространства производится читателем.

В романах «Generation “П”» и «Числа» текст конструируется по принципу нулевой фокализации. Повествовательное развёртывание также производится через протагониста (Вавилена Татарского и Стёпы Михайлова), но повествование разворачивается посредством всеведущего первичного нарратора как повествующей инстанции [388, с. 79], не выявленного в диегетическом пространстве. Например: «Вавилен Татарский родился задолго до этой исторической победы красного над красным. Поэтому он автоматически попал в поколение «П», хотя долгое время не имел об этом никакого понятия. Если бы в те далекие годы ему сказали, что он, когда вырастет, станет копирайтером, он бы, наверно, выронил от изумления бутылку «Пепси-колы» прямо на горячую гальку пионерского пляжа» [21, с. 13] или «Идея заключить с семеркой пакт созрела у Стёпы Михайлова тогда, когда он начинал понемногу читать и задумываться о различиях между полами. Первые формы этого альянса были примитивными» [18, с. 7]. При этом в тексте конструируется своеобразная модель «романа воспитания» (герой проходит цепь испытаний под руководством «учителей», однако «преображения героя» в указанных пелевинских текстах не происходит [193; 312]), что способствует фиксации точки зрения нарратора на протагонисте. Так создаётся ситуация совместного с читателем-зрителем наблюдения за действиями персонажа в его движении сквозь цепь хронотопов / среду. Например: «Минут через сорок задумчивой медленной ходьбы он оказался у статуи Маяковского. Остановившись, некоторое время внимательно изучал ее. Бронзовый пиджак, в который советская власть навсегда одела поэта, опять вошел в моду – Татарский

вспомнил, что совсем недавно видел такой же фасон на рекламе Кензо. Обойдя статую кругом и полюбовавшись надежным задом горлана и главаря, Татарский окончательно понял, что в душу заползла депрессия» [21, с. 100] или «Утром Степина машина попала в пробку на Пушкинской, и он задремал за спиной шофера. Придя в себя от гудков, он несколько секунд не мог понять, где находится, пока не увидел рекламу пепси-колы со словами “Бери от жизни всё!” При виде бутылки в руке лирического героя Степа провалился в ассоциации, которые заставили его так сложно наморщиться <...>. Когда машина тронулась, Степа вспомнил, что в обитой шелком коробке остался еще один лингам победы, такого же цвета ультрамарин, как этикетка на рекламе. Цвета удачи, хотелось бы верить... Но оснований для веры было мало. <...> Степа открыл дверь в бухгалтерию, и на него выплеснулись брызги чужого спора» [18, с. 245–246]. Здесь так же, как и в описанных выше примерах, внешнее пространство актуализируется именно от присутствия в нём протагониста. И даже в ситуации нулевой фокализации – от выбранной стратегии, подразумевающий тревеллинг и постоянное следование за протагонистом – среда в её вариантах и трансформациях предстаёт только в дейктической ситуации от наблюдения героем «здесь и сейчас», отчего у протагониста (и через него – у читателя-зрителя) нет возможности выстроить относительно объективную картину диегетического пространства.

И, таким образом, формируется схема «диегетический мир – первичный недиегетический нарратор – герой – читатель-зритель». При этом в романах можно обнаружить отдельные фрагменты текста, построенные по принципу внутренней фокализации. В романе «Числа» внутренняя фокализация формирует фрагменты текста, связанные с организацией рассуждений Стёпы. К примеру, «Навуходоносор, – думал Степа в темноте, – это на принца Чарльза намек. Так протестанты Карла Первого обзывали перед тем, как голову отрубить. Про это еще у Дюма было в “Двадцать лет спустя”. А недавно, Мюс рассказывала, у них какого-то мужика изнасиловали во дворце, и батлеры как раз участвовали... Но почему тогда рыцарский шлем?

Принц Чарльз ведь не военный... Или как раз для того шлем и все остальное, чтобы формально нельзя было сказать, что это принц Чарльз? Мол, Царственный, и все тут. А то у него, небось, тоже три адвоката в противогазах. Как у Мадонны...» [18, с. 208–209]. В тексте романа «Generation “П”» фрагменты, построенные по принципу внутренней фокализации, становятся носителями точки зрения Татарского на среду и представляют собой его монологи, рассуждения, рекламные тексты, которые в тексте романа выделены графически. Например: «Давно известно, – написал Татарский через двадцать минут после того, как это стало ему известно, – что существует два основных показателя эффективности рекламной кампании – внедрение и вовлечение. “Внедрение” означает процент людей, которые запомнили рекламу. “Вовлечение” – процент вовлеченных в потребление с помощью рекламы. Проблема, однако, состоит в том, что яркая скандальная реклама, способная обеспечить высокое внедрение, вовсе не гарантирует высокого вовлечения» [21, с. 69]. Кроме того, в романе присутствуют фрагменты, выстроенные посредством голоса Татарского и претендующие на большую выразительность, актуализирующие аудиовизуальный аспект. И это связано в том числе с тем, что сама фиксация и анализ среды Татарским происходят в первую очередь на уровне визуального восприятия, а продукт, создаваемый героем, ориентирован на рекламную эстетику, визуальность, на формирование ряда аудиовизуальных образов. При создании этих записей вторичный протагонист базируется на принципе построения, исходящего из самого устройства предполагаемого получателя итогового продукта, на представлении Татарского о сознании каждого индивида, что само по себе также предполагает ориентацию протагониста на аудиовизуальность своих текстов. «Татарский увидел свой ум – это была ярко-белая сфера, похожая на солнце, но абсолютно спокойная и неподвижная. Из центра сферы к ее границе тянулись темные скрученные ниточки-волоконца. Татарский понял, что это и есть его пять чувств. Волоконце чуть потолще было зрением,

потоньше – слухом, а остальные были почти невидимы. Вокруг этих неподвижных волокон плясала извивающаяся спираль, <...> которая то совпадала на миг с одним из них, то завивалась сама вокруг себя светящимся клубком <...>. Это была мысль, которой был занят его ум» [21, с. 54]. Таким образом, в записях Татарского, в его видениях, а также в иных фрагментах романа, организованных согласно нулевой фокализации, формируются экфрасисы рекламных роликов. Через «разоблачение приёма», «анатомию сцены» протагонист обозначает и раскрывает перед зрителем принципы манипулирования вниманием (зрением и слухом реципиента). В пространстве текста при этом описываются рекламные тексты как статичные, имеющие только визуальное оформление (отчего также включаются и графические элементы в пространство самого романного текста), так и динамические, синтетические, сочетающие в себе аудиовизуальный аспект, сюжетное развёртывание, монтажное построение [86]. К примеру, «Плакат представляет собой фотографию набережной Москва-реки, сделанную с моста, на котором в октябре 93 года стояли исторические танки. На месте Белого дома мы видим огромную пачку “Парламента” (компьютерный монтаж). Вокруг нее в изобилии растут пальмы. Слоган – цитата из Грибоедова: И ДЫМ ОТЕЧЕСТВА НАМ СЛАДОК И ПРИЯТЕН. ПАРЛАМЕНТ» [21, с. 65] или «Улица небольшой вьетнамской деревни, затерянной в джунглях. На переднем плане типичная для страны третьего мира мастерская фирмы “Найки” – мы узнаём об этом из вывески “Nike sweatshop № 1567903” над дверью. Вокруг возвышаются тропические деревья, звенит кусок рельсы, подвешенный на околице вместо колокола. У входа в мастерскую стоит вьетнамец с автоматом Калашникова, на нем брюки хаки и черная рубашка, заставляющая вспомнить фильм “Охотник на оленей”. Крупно: руки на автомате. Камера входит в дверь, и мы видим два ряда рабочих столов, за которыми сидят скованные цепью работники. Зрелище заставляет нас вспомнить гребцов галеры из фильма “Бен-Гур”» [21, с. 71]. Включение в романное пространство экфрасисов рекламных текстов

преобразует роман «в подобие просмотра телепрограммы, время от времени прерываемого рекламными паузами» [86, с. 101], размывает объективную реальность диегетического пространства, преобразуя её в виртуальную среду [86, с. 97], включая протагониста и читателя в «реальность образов реальности» [283].

При этом яркая визуальность, которую можно наблюдать во всех анализируемых произведениях писателя, способствует и организации текстовых пространств. Так, указания на цветовое и звуковое содержание, способствующее производству «человеческих чувств, того, что читатели испытывают во время чтения» [417]. Примечательно в связи с этим, что в текстах В. Пелевина цвет и звук статистически выражаются в следующих данных: в произвольно взятых 50 страницах представлено единиц на тысячу слов: 7.1 слова, связанных с категорией «Цвет»; 4.2 слова, связанных с категорией «звук»; 0.44 слова, связанных с категорией «запах» [291, с. 75]. При этом пространства, наблюдаемые персонажами, предметны, тактильны и подчёркнуто визуальны. К примеру: «Я огляделся по сторонам. Улица определенно была мне знакома. Я прошел по ней с полсотни метров и увидел поворот направо. И почти сразу же за ним была знакомая подворотня, у которой автомобиль фон Эрнена остановился в ту памятную зимнюю ночь. Она была такой же в точности, как и тогда, только, кажется, изменился цвет дома. И еще на мостовой перед подворотней стояло множество разноцветных машин самых разнообразных очертаний» [19, с. 352]; «Гиреев жил в покосившемся черном доме, перед которым был одичавший сад, заросший высокими <...> зонтиками. <...> в будке-уборной сквозь дыру были видны мокрые и осклизлые канализационные трубы, проходящие над выгребной ямой, но откуда и куда они вели, было неясно. Однако в доме были газовая плита и телефон» [21, с. 50]; «Сидя в вагоне-ресторане, Степа пил коньяк, поглядывая на свое отражение в окне. Когда поезд проносился под мостом или мимо какой-нибудь темной стены, становился виден мужчина с всклокоченной бородой и ввалившимися глазами, одетый в помятую рясу.

Зрелище вызывало тяжелое чувство» [18, с. 233]; «Спальня в конце коридора выглядела вполне цивилизованно, только мне не понравился запах – пахло псиной, причем как-то очень конкретно, словно в собачьем love-отеле. Кроме обширной кровати в комнате был низкий журнальный стол с ящиком и два кресла. На столе стояла бутылка шампанского и бокалы, рядом – телефон с большим количеством клавиш и синяя пластиковая папка для бумаг» [17, с. 71]; «[Romeo-y-Cohiba] В одном месте в лабиринте есть скамейка. <...> Я залез на нее, встал на спинку, и мои глаза оказались вровень с верхним краем кустов. Стала видна бьющая вверх струя воды, а с другой стороны, далеко-далеко – какая-то темная, словно покрытая копотью крыша. Крышу разглядеть было трудно из-за расстояния, а струя была очень странная – вверх била одна, тонкая, а вниз падало несколько. Возможно, оптический эффект» [20]. В ситуациях изменения состояния героя посредством наркотического или алкогольного воздействия, когда «мышление [протагониста] приобретает беспредельную свободу визуализации, которая опирается на многомерное представление реальности» [292], также изменяется и принцип отображения наблюдаемой реальности. К примеру: «Он стоял на улице летнего города <...>. Над городом поднималась не то коническая заводская труба, не то телебашня – сложно было сказать, что это такое, потому что на вершине этой трубы-башни горел ослепительно белый факел, такой яркий, что дрожащий от жара воздух искажал ее контуры. Было видно, что ее нижняя часть похожа на ступенчатую пирамиду, а выше, в белом сиянии, никаких деталей разобрать было нельзя. Татарский подумал, что эта конструкция напоминала бы газовый факел вроде тех, что бывают на нефтезаводах, не будь пламя таким ярким. За раскрытыми окнами домов и на улице неподвижно стояли люди – они смотрели вверх, на этот белый огонь» [21, с. 163]. Сочетание звукового и визуального аспекта, их совмещение в пространстве единой сцены создаёт объёмное пространство, способствующее его драматургическому наполнению и отсылающее к «вертикальному монтажу» в кинематографе. К примеру: «Чапаев стал что-то объяснять двум

бойцам, а я подошел к ближайшему коню, привязанному к вбитому в стену кольцу, и запустил пальцы в его гриву. Отлично помню эту секунду – густые волосы под моими пальцами, кисловатый запах новенького кожаного седла, пятно солнечного света на стене перед моим лицом и удивительное, ни с чем не сравнимое ощущение полноты, окончательной реальности этого мига» [19, с. 221] или « Степа понял, что по радио как раз крутится песня этой самой Мадонны, словно состоящая из заголовков бизнес-ньюз, которые сами собой разворачивались в его голове в чугунные информационные блоки: <...> “You know that you are living with a material girl, And this is a material breach...” ” Ты знаешь, что мы живем в материальном мире, и я материальная девушка... Ты знаешь, что живешь с материальной девушкой, и перед нами – существенное нарушение резолюций ООН (дипломатический термин).” Степа поднялся и с такой силой выключил радио, что круглая ручка осталась в его кулаке. Он швырнул ее в угол. “Какие там идеалы, боже мой”, – подумал он и стал читать дальше: “Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой. В содоме ли красота?” Степа уронил книгу и застонал: – Ах, если бы, Федор Михайлович! Если бы!» [18, с. 243–245].

При этом расширение пространства текста, создание его объёмного измерения происходит также экстратекстовыми способами. Так, одновременно с публикацией романа «Священная книга оборотня» был выпущен CD с музыкальными композициями, что подразумевало развёртывание романного повествования параллельно развёртыванию звуковому, музыкальному; композиции CD представляются аналогом саундтрека в кинематографе. Вместе с романом «Шлем ужаса» одновременно вышла аудио-версия книги. Включение в комплекс разнородных текстов, монтажное сопряжение их наблюдается в отношении романа «Числа», входящего в сборник «ДПП (NN)». Помимо этого сложная сеть сквозных мотивов, идей, упоминаний, героев создаёт общее диегетическое пространство (исключая анализируемый роман «Шлем ужаса») с

относительно едиными законами [177], позволяющее предположить существование объективного диегетического мира.

Кроме того, текстовое пространство подразумевает также и вторжение в пространство реальное.

Отмеченная выше актуализация медийного пространства как потока образов, воспринимаемого протагонистом, включение в анализируемые тексты тропов, сюжетов, образов виртуального пространства способствует разворачиванию широкой сети интертекстуальных связей. Пространство текста, становящееся местом актуализации различных таксономий и формаций медийного и бытового измерения, оказывается заполненным множеством элементов массовой культуры в различных её воплощениях (реклама, литература, кинематограф, маргинальные медиа). И среди этих гетерогенных элементов особую важность обретают объекты и формации, принадлежащие семантической группе «кино» (число этих «прецедентных феноменов» в отношении к другим областям, из которых происходит интертекстуальное заимствование, составляет 15% [288, с. 352–352]). Кино как таковое в качестве осколка культуры, части виртуального и серии означающих обретает различные значения в ситуации текстового развёртывания пелевинских произведений.

Схватываемые, затягиваемые в нарратив посредством протагониста фрагменты кинематографического дискурса вводят в художественный текст дополнительный семантический аспект. Киноцитата, упоминание названия фильма, имён кино-героев конструируют эффект реального [50, с. 392–400], особенно вне ситуации нарративной надобности (как это происходит в «Священной книге образов» при взаимодействии лисы А Хули и генерала-оборотня Александра или при создании рекламных роликов Вавилоном Татарским в «Generation “П”»). При этом сама по себе цитата, особенно существующая эксплицитно, представляет собой вторжение другого текста и Другого в текст [137, с. 148]. Так произведение включает себя в пространство буквальное, соотносящееся с читателем, существующее в измерении

читателя. В этом случае авторитетность инородного текста влияет на текст основной, тем самым генерируя дополнительные смыслы [212, с. 66]. И потому происходит следующее: привязывание нарративного развёртывания к внетекстовому быту, пространству, апелляция к памяти о реальном мире читающего выводят легитимность описанных таксономий и конструкций, выявляемых в сюжетном развёртывании, за рамки текста. Сам читатель оказывается втянут в игру по поиску и опознаванию цитат. Фрагменты реального отбрасывают тень реальности на окружающие его объекты и отношения в диегетическом пространстве. При этом утверждаемый в диегетическом мире конспирологический аспект легитимно экстраполируется на мир внетекстовый, этот аспект также становится способным претендовать на «разоблачение» мира реального. Утверждение «реальности» диегетического мира только утверждает тезисы о симуляции мира реального. То есть диегетическое пространство, испытывая «вторжение» реального, подрывается, лишаясь эффекта ложного, выдуманного через включение прецедентных кино-цитат. Так, в романах В. Пелевина часто упоминаются в диалогах и своих рассказах те или иные названия фильмов и имена актёров, которые существуют и в реальном мире, бытовом пространстве (яркое исключение – образ Шварценеггера, участвующего в генерировании истории в романе «Чапаев и Пустота»). При этом называемые фильмы и актёры утверждают саму материальность пространства, её узнаваемость, диегетический мир романов заявляет о своей схожести с бытовым миром читателя, отсылая к общему информационному полю, в котором находятся герои и читатели. Однако в тексте «кинематографические» элементы становятся не только фрагментами реальности, но и маркерами времени и/или интересов протагониста романа (к примеру, в романе «Священная книга оборотня» обилие названий разножанровых фильмов, авторских и массовых, говорит не только о поиске новых форм опыта протагонистов, но и их относительной синефилии).

Автор, «оккупируя» цитату как фрагмент реального, вводит её в общую череду доказательства своих тезисов, реализуемых в выстраиваемом диалогическом дискурсе, и через неё создаёт ощутимость реального самого диалогического и основных тезисов проекта. Однако основной текст также подрывает текст Другого, лишая его «убедительности». Сама по себе цитата виртуальна, она «воспроизводится, а не перерабатывается, и здесь собственно нет подражания» [137, с. 149]. При этом также стоит отметить, что текст произведения осознаёт себя различными способами: через уже упоминавшиеся комплексы эпиграфов и вступления. Благодаря этому, с одной стороны, рассказчик становится «ненадёжным», а с другой – автор сам разоблачает себя (к примеру, «Мнения автора могут не совпадать с его точкой зрения» [21, 7]). При этом «разоблачение» становится не односторонним, оно теперь претендует на постоянный цикл утверждений / опровержений, которые также предусмотрены авторской интенцией и самой поэтикой постмодернизма и в которых мнимую точку может поставить только читатель.

Помимо вышеописанного влияния, можно отметить то, что сама по себе кино-цитата, существующая в тексте, влияет как на нарративное развёртывание, так и на формирование пространства вокруг протагониста. Цитата сама по себе всегда представляет собой собственную трансформацию, обретая дополнительное значение в новых контекстах; кино-цитата же, помимо указанного, вводит в диалогическое пространство – даже через вербальную редукцию, неизбежную при интермедийном переводе – вполне явные экфрасисы визуально-темпоральных актов, пусть даже и вывернутые наизнанку. Так, факт присутствия Чапаева в тексте вводит в качестве дополнительного аспекта образ исторической личности, созданный в фильме 1934 года, который входит в сознательный конфликт с образом, создаваемым В. Пелевиным; подобное можно наблюдать и в романе «Священная книга оборотня» касательно образов оборотней, как фольклорных, так и «в погонах». В каждом акте вторжения «чужого текста»

наблюдается также и сдвиг самого «чужого текста». Подобный конфликт образов не только требует от читателя попыток восстановления, сопоставления образов исходного текста с образами «оригинальными», но и подчёркивает невозможность положительного утверждения в вопросе о виртуальности реального и реальности виртуального пространств.

Также включение кинематографического дискурса подразумевает включение в сюжетное развёртывание кинематографических фреймов; отметим здесь, что кинематографический фрейм будет пониматься как «устойчивая и относительная статичная [смысловая] структура», которая способствует узнаванию, пониманию элементов кинематографического дискурса и выстраиванию на их основе горизонта ожиданий в повествовании [93, с. 15], эта структура разворачивается в тексте и репрезентирует в нём кинематографические образы и сюжеты. Они моделируют нарративное движение согласно кино-моделям или конкретным их инвариантам, заимствованным из тех или иных кинокартин. Кино-цитата создаёт вокруг протагониста пространство дополнительного означивания, заключает героя в рамки продиктованного цитатой фрейма как структуры ситуации, как схемы взаимодействия. Фрагмент, следуя метонимическому принципу, становится носителем целого и включает в диегезис новые сюжетные коннотации, семантические нюансы и нарративные модели. При этом разворачиваемые фреймы, связанные с кино, могут как осознаваться персонажами (использование кинематографических фреймов для ролевых игр героев в «Священной книге оборотня»), так и восприниматься как неосознанный поток, захватывающий героя в его развёртывание (истории пациентов лечебницы в романе «Чапаев и Пустота», особенно история Марии, в котором повествование разворачивается вокруг взаимодействия Марии и Арнольда Шварценеггера, своим присутствием актуализирующего не только весь ряд образов «крутых парней», им сыгранных, но и кинематографический сюжет, своим авантурным наполнением напоминающий боевики). Происходит также утилитарное включение кинематографических фреймов,

микросюжетов (создание рекламы в «Generation “П”»), которые способствуют презентации и визуализации пространства (удивительно, что в «Generation “П”» нет иллюстраций). В потоке, строящемся как разворачивание фрейма, продиктованного кинематографическим дискурсом, или череды фреймов, протагонист вынужден следовать правилам актуального для него фрейма, исследуя его (и именно через эту перцепцию конструируя диегетическое пространство) и пытаясь выйти за его рамки в новый фрейм. Так, к примеру, героиня романа «Священная книга оборотня», лиса А Хули, включается в целый комплекс фреймов (мелодраматическая история, мистическая история об оборотнях с элементами альтернативной истории, криминальная история о работе спецслужб), чтобы, пройдя через их сюжет, прийти к фрейму, связанному с буддистскими концепциями (то есть выходит за границы всякого сюжета в ничто) [17]. Новая цитата вводит семантический оттенок в новую жёсткую ситуацию, изменяя фрейм или укрепляя его устойчивость для нарратива.

При этом в рамках всего текста может конструироваться фрейм, основанный не на конкретном кинематографическом образе, а на абстрактном образе, существующем в качестве элемента масскульта, однако утверждаемого именно через кинематографическое медиа. Учитывая рассуждения С. Зенкина о мимесисе в работах В. Беньямина [137, с. 253–254], можно сказать, что сформированные через серийный повтор эти образы освобождаются от традиции, становятся свободными и так приближаются к читателю-зрителю, но также способствуют актуализации целой ассоциативной цепочки образов. Транслируемые в текст и трансформируемые в его пространстве, они конструируют относительную нарративную модель, а также, согласно выстраиваемому фрейму, создают определённый набор атрибутов и необходимых жестов. Так, в рассматриваемых текстах это может быть история о красной шапочке, вечное противостояние оборотней, подчёркнуто жанровая любовная история, кинематографическая биография Чапаева, бандитские 90-е, существующие

как образы из ТВ-сериалов, отсылая к таким жанрам, как (молодёжная) комедия, боевик, триллер, фантастика, ужасы, love story, эротика, порнография [106; 301]. К тому же, заимствуя из сферы кинематографа клишированные сюжетные модели, автор, актуализируя принцип «двойного кодирования», придаёт произведению динамизм и сюжетную плотность, включая в текст авантурный элемент и иронически обыгрывая «общие» сюжетные топосы [195; 266] (к примеру, бандитские разборки, превращающиеся в искривлённое отражение «горячей» войны: «У него вчера стрелка была с чеченами. <...> Он на двух машинах подкатил, с бойцами, достойно все. Думал, как у людей будет. А эти гады за ночь окоп вырыли на холме напротив. И, как он подъехал, долбанули из двух огнеметов «шмель». А это вещь страшная. <...> У Вовчика машина бронированная была, только она ведь от нормальных людей бронированная, а не от выродков...» [21, с. 201]; трансформация Александра Серого в маленькую собачку по кличке Пиздец [17], акт убийства Сракандаева с переодеваниями Стёпы, перерастающий в их половой акт: «Во имя отца, сына и святого духа, – прошептал Степа <...>. Затем он осенил лингам быстрой четверкой, повернул бронзовую ручку в виде трубящего купидона и потянул дверь на себя. <...> Степа приставил красную головку лингама к его лбу и с торжествующим рыком изо всех сил сжал оружие в кулаке. Но выстрела не последовало. <...> Не понимая, что делать дальше, он замер на месте, глядя в полные ужаса глаза Сракандаева. <...> Через минуту он уже не очень понимал, где он находится и что происходит. <...> Удивительно натуралистичные ослиные крики, которые время от времени издавал Сракандаев, придавали этому занятию какой-то среднеазиатский колорит» [19, с. 219–226]).

При этом примеры заимствования, вторжения «кинематографического кода» в текстовое пространство можно условно разделить на несколько групп.

Во-первых, прямое указание на режиссёра, актёра, иную профессию, связанную с кино, персонажа, фильм, телепрограмму или включение в пространство сюжета отдельных аспектов киноиндустрии, что способствует корреляции бытового пространства, пространства читателя в диегетическое пространство и наоборот: «Чапаев и Пустота» – Арнольд Шварцнеггер, Сильвестр Сталлоне, Жан-Клод Ван Дамм, «Убить Голландца», «Палп фикшн», «Александр Невский», «Иисус из Назарета», «Гибель богов»; «Generation “П”» – Мэл Гибсон, Антонио Бандерас, киномеханик, каскадёр с «Мосфильма», Дарт Вейдер, «Звёздные войны», «Golden Eye», «Hellraiser», «Охотник на оленей», «Бен-Гур», «Santa Barbara»; «Числа» – Таррантино, Клинт Иствуд, кинооператоры, Пикачу, джедай, Спайдермен, Бэтман, Бонд, хоббиты, Осел из Шрека, Лара Крофт, «Три танкиста и собака», «Звёздные войны», «Гарри Поттер», «Чужие», «отрывки из фильмов “Moonraker” и “Live and let die”» [18, с. 207], «The Cell», «Дистрибуция видеокассет концерна “Премьер-Видеофильм”»; «Священная книга оборотня» – операторская работа, Лукино Висконти, Такеши Китано, французский кинокритик, Superman, Batman, «Общество выдающихся джентльменов», «Смерть в Венеции», «Семейный портрет в интерьере», «Унесенные ветром», «Малхоланд Драйв», «Dream-catcher», «Матрица», «Матрица-2», «Властелин Колец», «Midnight Dancers», «Sex Life in LA», «Versace Murder», «Ромео и Джульетта», «та самая вещь, которую исполняет злодей в фильме “Moonraker” при появлении Бонда» [17, с. 16]; «Шлем Ужаса» – Бэтман, Астерикс, «Седьмая печать», «Звёздные войны», «Последнее танго в Париже», «The Hornists of Plentitude»;

Во-вторых, косвенное указание на режиссёра, актёра, фильм, телепрограмму, процесс производства или просмотра фильма, описание которых даётся опосредованно, оно словно затуманено, но которое позволяет моделировать нарративные ситуации (в случае ремейка или реконтекстуализации тех или иных образов массовой культуры): «Чапаев и Пустота» – «Чапаев»; сериал «Просто Мария», броненосец «Потёмкин», «Он

хотел было встать на колени, но вовремя вспомнил, что так делали не японцы, а средневековые европейские рыцари, да и то, если вдуматься, не они сами, а изображавшие их в каком-то невыносимо советском фильме актеры с Одесской киностудии» [19, с. 202]; «Generation “П”» – «культовые порнофильмы», «Надрать видеоряда из старых фильмов, подкрасить, растянуть. Но ведь это полная шиза» [21, с. 31], «мотивы фильмов-антиутопий о тоталитарном обществе будущего и ностальгические темы гей-моды времен Фредди Меркьюри» [21, с. 206], «оперативная съемка разгрузки американского военно-транспортного самолета» [21, с. 333]; «Числа» – порно, фильмы с Дженифер Лопес, «вспоминались романтические летчики из первых советских фильмов», «фильм про инквизицию – он был на испанском языке», «афиша кинотеатра, где постоянно всякие гангстеры с пистолетами» [18, с. 249]; «Священная книга оборотня» – Саша Чёрный как параллель с Сашей Белым из сериала «Бригада», порнофильмы, «Помните фильмы про извержения вулканов?», «он часами заставлял меня смотреть самурайские драмы, вестерны и то, чего я совершенно терпеть не могла – японские мультфильмы про роботов» [17, с. 267]; «Шлем Ужаса» – зеркало Тарковского, «Насилуемая школьница в таких мультфильмах символизирует японскую национальную душу, а монстр, выпускающий из себя множественные фаллоподобные щупальца, – современную корпоративную экономику западного образца» [20];

В-третьих, ироническая стилизация, включение в текст несуществующих деятелей кино и названий фильмов и телепрограмм, генерирующих ирреальное, параллельное пространство, пространство возможное, через подчеркнутое отрицание приближающееся к внетекстовому измерению: «Generation “П”» – «большой плакат с Антонио Бандерасом в голливудском шедевре “Степан Бандера”» [21, с. 271]; «Числа» – «Зюзя и Чубайка»; «Шлем Ужаса» – «Good, Bad, UGLY»;

В-четвертых, указание на акт просмотра, также нивелирующего границу между протагонистом и читателем: «Чапаев и Пустота» – «Мария подумала,

что это наверняка монтаж или комбинированные съемки» [19, с. 64]; «Generation “П”» – «Фигуры на экране телевизора вяло зашевелились – магнитофон работал на замедленном воспроизведении. Татарский узнал незабываемые по своей политкорректности кадры из «Кавказского пленного» – кажется, так назывался этот фильм» [21, с. 185]; «Числа» – «Потом он завершал на весь зал, и от неприятностей его спасло только начавшееся затмение перед сеансом» [18, с. 17]; «Священная книга оборотня» – «Первые минут двадцать или около того он молча смотрел фильм, не проявляя никакой реакции. Я знала это кино наизусть, поэтому смотрела не столько на экран, сколько – краем глаза – на него» [17, с. 310];

В-пятых, ситуация, при которой кинематограф становится метафорой реального бытия персонажей, утверждающая тезис о восприятии протагонистом самого кинематографического кода, что также сближает его и читателя: «Чапаев и Пустота» – «Медленно, как в кинотеатре перед началом сеанса, свет в глазах Сердюка померк» [19, с. 213]; «Generation “П”» – «ХЗ [Homo Zapiens] – <...> это фильм про съемки другого фильма, показанный по телевизору в пустом доме» [21, с. 118]; «Числа» – «напоминал персонажа из фильма Куросавы “Телохранитель”» [18, с. 218], «как в фильме “Спайдермен”» [18, с. 220], «как в фильмах про великих фехтовальщиков» [18, с. 260]; «Священная книга оборотня» – «Это все равно что считать телевизор причиной идущего по нему фильма» [17, с. 357]; «Шлем Ужаса» – «Зажегся свет – сначала тусклый, а потом все ярче и ярче, как в кино после сеанса», «Это что, если смотреть интерактивное кино, с нами такое проделают?», «Мы исчезаем в нем, как скрывается под водой ныряльщик в замедленной съемке» [20].

Таким образом, в романной прозе В. Пелевина генерируется ситуация, в которой диегетическое пространство конструируется через тело протагониста. Тело в пространстве и пространство – его реализация, утверждение – через тело. Его взгляд актуализирует его, осваивает его, выстраивая траекторию, «раскрывающую», разоблачающую его формы и

образы. К тому же само повествование строится по принципу фокализации. Если в романах «Чапаев и Пустота» и «Священная книга оборотня» нарративное пространство построено по принципу внутренней фокализации, то в романах «Generation “П”» и «Числа» – по принципу фокализации нулевой, в «Шлеме ужаса» текст-лабиринт конструируется по принципу фокализации внешней. Реализуя повествование через акцент на точке зрения героя, нарратора, читателя-зрителя, текст создаёт пространство, в котором принцип фокализации организует текстовую структуру и способствует конструированию нарративных схем. Это способствует акцентированию внимания на субъектах наррации, роли читателя-зрителя в разворачивании диегетического мира, актуализации текстового пространства и восприятию качеств и возможностей среды, что актуализирует сложные схемы идейных концепций автора, связанные с констатацией виртуальности мира, его симуляционным характером, невозможностью его постижения. Кроме того, кино-цитата, бытующая в текстах, не только играет утилитарную роль в формировании нарративного развёртывания через актуализацию кинематографических фреймов и включению читателя в текстовое пространство на нескольких уровнях, но и способствует витальности идейных концептов писателя, способствуя их правдоподобности и экстраполяции за текстовое пространство.

3.2 Кинематографический код в прозе В. Сорокина

Деконструкция клишированных форм, устойчивых схем, слом привычных семантических образований, «трангрессия и преодоление любых границ» [157], актуализация эксперимента в рамках текста, семантизация формы произведения характеризуют творчество В. Сорокина рубежа XX и XXI столетий [65]. В прозе писателя текст как экспериментальная площадка – исходя из его постмодернистской специфики – способствует включению, (ре)интерпретации, трансформации фрагментов текстов иных медиа, что актуализирует широкую сеть интертекстуальных связей, отсылающей к массовой советской и постсоветской культуре. И в этом контексте важными становятся тексты, фрагменты их, где проявляется кинематографический код, с которым В. Сорокин взаимосвязан не только как автор экранизируемых произведений («Тридцатая любовь», «Настя»), но и как киносценарист («Москва», «Копейка», «4», «Мишень», «Дау» и проч.). Сам писатель, говоря о влиянии, отмечал: «на меня больше повлияли кино и изобразительное искусство, чем литература. Кино как принцип вообще, как создание некой реальности, близко моим фантазиям. Изобразительное искусство – уже позднее. <...> Процесс фантазирования и переживания этих фантазий для меня первичен, а литература по отношению к нему вторична» [325, с. 85]. Поэтому, исходя из специфики писательского метода, можно предположить, что в произведениях В. Сорокина реализуются принципы литературной кинематографичности в формальном и содержательном планах [232, с. 7].

Кинематографический код в произведениях В. Сорокина проявляется через монтажность текстовых конструкций, стилистических образований, через подвижность точки зрения, связанной с особым статусом нарратора, его постоянной трансформацией, сменой другим нарратором, через аудиовизуальность выстраиваемого пространства диегетического мира,

авторскую игру. Указанное способствует созданию «динамической ситуации наблюдения» [232, с. 7], процессу насыщенного развёртывания действия в ситуации аудиовизуальности пространства (множества, его генерирующего) и протагониста (как его тела и его жестов). Кроме того, само по себе действие формируется в том числе на основе сюжетных конструкций, которые также являются образованиями, соотносимыми с кинематографическим кодом: их насыщенность, визуальность при авантюрном характере сближает элементы произведений писателя с сюжетами и сценами из кинематографических текстов (боевиков, триллеров и проч.). Сама специфика прозы В. Сорокина при этом способствует актуализации элементов, коррелирующих с «эксплуатационными» сюжетами («маргинальная» лексика, мотивы насилия, секса, использование «отвратительного» в сюжетном пространстве), которые предстают потенциально визуальными от своего внимания к телу (протагониста или элементов диегетического мира) и телесности (тактильность, взаимодействие тел). Естественно, что при внимании писателя к кинематографическому процессу кино как факт бытовой реальности также находит своё выражение – имплицитно и эксплицитно – через цитаты, аллюзии, реминисценции, отсылающие как к фильмам как таковым, так и к самому процессу создания кинокартин, их демонстрации и восприятия.

В контексте упомянутой выше телесности примечательно замечание самого В. Сорокина: «Для меня всегда была важна эта граница между литературой и телесностью. Собственно, в моих текстах всегда стоит вопрос литературной телесности, и я пытаюсь разрешить проблему, телесна ли литература. Я получаю удовольствие в тот момент, когда литература становится телесной и нелитературной» [324, с. 123–124]. Этот мотив телесности (литературы, слова), прямой соотнесённости слова и вещи, утверждения слова как вещи становится ярким выражением основных тенденций творчества В. Сорокина (согласно Д. Уффельманну, «материализация метафоры, позитивизм эмоции и фантастический

субстанциализм» [цит. по: 157, с. 217]). Тело становится тем элементом текста, который заполняет собой его пространство, которое разворачивает его, развивает; текст замыкается на теле (присутствие и действие тел как составляющие текста), так и тело находит свой предел и завершение в тексте (зафиксированные и записанные – нарратором, субъектом – действия и позы тел; текст как последнее свидетельство тела).

Диегетический мир анализируемых произведений В. Сорокина разворачивается через повествование, близкое по своей форме к сценарной записи. Сюжет предстаёт как набор действий персонажей в определённом пространстве или серии пространств. Сюжет оказывается видимым, наблюдаемым (диегетическим нарратором, недиегетическим имплицитным нарратором, читателем), и в то же время сюжет словно разворачивается в плоскости, аналогичной экрану, кинематографическому кадру. При опосредованности голоса недиегетического имплицитного нарратора повествование незэмоционально, герметично, непроницаемо, оно замкнуто в действиях, их последовательности, фиксирует их разворачивание в пространстве (продиктованное, в том числе, клише классической культуры и маскульту). В других же случаях – когда текст изобилует эмоциональными характеристиками, когда описываемое пространство репрезентуется через точку зрения диегетического нарратора – текст также «упирается» в тело, или вещь (письма Boris'a Глогера, структура рассказа «Зеркало», повести «Месяц в Дахау», фрагменты рассказов «Ю», «Сахарное воскресенье», романа «Лёд», «23000»). Тело разворачивается в условном пространстве, «замыкается» в своей телесности, отождествляясь с материальной плоскостью. И это тело представляет собой элемент (часть из множества) диегетического мира; «найденные» лист, письмо как плоскость текста, как объективное тело, принадлежат кому-то ещё, кто есть в этом мире, указанное тело становится ещё одним измерением, искажающим диегетический мир. В обоих указанных случаях текст предстаёт плоскостью, экраном (первичная

идентификация), за которым – наблюдаемое (недидеетическим нарратором и читателем-зрителем) действие тел в пространстве.

И в тексте всякая интенция авторского проекта стремится реализоваться именно в аудиовизуальном измерении, метафора пытается найти своё телесное выражение в дидеетическом мире, визуальное воплощение в плоскости. Этот процесс материализации слова, буквализации метафоры, или «карнализация» (по М. Липовецкому), расширяет – и в ситуации его «поражения», разрушения – возможности языка. «Карнализация» как приём генерирует, выявляет для слова, метафоры, текста корреляцию – даже абсурдную, фантазмагорическую – в иных медийных пространствах, что способствует соотнесению развивающихся в «телесном измерении» текстов писателя с театром и кино [203]. Персонажи буквализируют языковые клише, «полые», лишённые информации, совершая «взрыв», тем самым семантизируя словесные конструкции, информационно избыточные от своей нетривиальности, конструируя новые формы дидеетического пространства.

И так дидеетическое пространство становится набором взаимодействующих тел, и само же тело здесь предстаёт одним элементом из множества, из «кучи», в том числе не конечным. Всякое тело здесь разложимо, потому тело (как объект) – это большая куча минус меньшая куча (тело протагониста отторгает от себя части, оно расходится на части, препарируется). Персонажи и их действия заполняют собой всё создаваемое пространство, генерируемый мир. При этом – исходя из множественности точек зрения (как утверждения объективности пространства и тел) и отстранённого повествования недидеетического нарратора, сценарной записи – персонажи предстают машинами действия (по аналогии с «человеком-машиной» Ламетри, «машина желаний» де Сада [400, с. 52–54]), «запрограммированными» на определённые функции и реализующими их. Протагонисты знают, как построен мир и какие потенции включают в себя пространства, им нет необходимости, как персонажам В. Пелевина и Дм. Липскерова, фиксировать и вычерчивать карты, этим занят

наблюдающий читатель-зритель (оттого они отторгнуты, опосредованы от зрителя, который не может в полной мере идентифицироваться с персонажем). Задачей персонажей становится актуализация необходимых элементов диегетического мира, то есть новых тел, их связи в единое семантическое целое, реализующее в себе основные тезисы авторского проекта (наиболее ярко – в рамках «Ледяной трилогии»). После завершения поставленных задач и в ситуации невозможности реализации своих функций персонажи как машины действий исчезают из нарративного развёртывания (они или гибнут, как Петя Лурье из рассказа «Аварон» или Настя из одноимённого текста, или недиегетический нарратор выводит их за рамки повествования, как это можно наблюдать в рассказе «Пепел» и романе «Голубое сало»). Тела протагонистов, «тела как машины» [321, с. 65] обречены на действие и / или на разложение, разъятие. Только так – через столкновение тела с другими телами, через удар одного о другое – они реализуют собственные функции; персонажи – как болванки для реализации той или иной интенции. Поедаемая Настя, проходящая через процесс инициации, распадаясь на части, реализует себя как часть диегетического мира и как метафора. Каждый из персонажей, причастных к созданию, транспортировке (словно Кольцо Всевластия), трансформации голубого сала, через свои действия (написание дневников), передвижения, через свои смерти – выработав свой нарративный «ресурс» – способствуют реализации потенциала пространства и овеществлённой метафоры. Братство Света как множество, состоящее из людей-вещей, людей-машин, «работающих в сцепке друг с другом», обеспечивающих «бесперебойную», «бесстрастную активность [своих] тел» [321, с. 65], как «собрание индивидов, которые за счёт выполнения общих функций превращаются в институцию» [400, с. 56], реализуют свои функции в повторяющемся снова и снова – подчёркнуто визуальном, телесном – ритуале поиска братьев: пробивание ледяными молотами грудных клеток людей определённой внешности в поисках

«сердечного» слова, незамутнённого, но снова обрастающего плотью, вещностью, звуковой материей (слово слышимо и читаемо).

И так текстовое пространство не просто замыкается в теле. Обращение к телу становится возможностью говорения телом. Взаимодействие тел позволяет конструировать – насыщенные семантически, визуальные, тактильные – образы, реализующие интенции авторского проекта. Однако же взаимодействие тел не сводится к их сосуществованию. «В [мире произведений В. Сорокина] невысока цена человеческой жизни и высока степень насилия, в том числе насилия над женщинами; насилие является главным жизнеустроительным фактором, о законе никто не вспоминает. Закон на пространстве книг В. Г. – это закон вертикали власти, право сильного» [353, с. 79]. И насилие как коммуникация предстаёт и как свертхтекст: разрушая дискурсивное пространство (как пример – «Голубое сало» и постоянный переход субстанции в другие пространства), насилие конструирует пограничные ситуации в нарративном действии, которое актуализирует каждый элемент пространства. Насилие становится прямым актом сведения текста до телесного измерения, до тела и его элементов и утверждения в тексте главного тезиса о власти. Исходя из указанного тезиса о власти, всякое действие в рамках анализируемых текстов предстаёт актом жестокости. Это касается не только акта физического насилия и связанного с ним членовредительства, или же акта насыщения как «невроза вчерашнего голодающего» [122, с. 73], но также и секса как акта эротического и порнографического. «Антипорнограф Сорокин по-прежнему прекрасный, он разбирает машины желания при помощи русского языка так, что мир эротического оказывается упразднен, будучи напрямую связан с идеей власти» [353, с. 81].

Тело и действия, которым оно подвергается, выводит повествование к маргинальным зонам. Наблюдению недиегетического нарратора (и читателя-зрителя) подвергаются тела в предельной к ним близости, что наряду с рациональным вводит в текст и иррациональное. Тело как отвратительное,

как вожденное апеллирует к чувственному, свободному от вербального выражения. Насильственное, эротическое / порнографическое как яркое проявление визуального и кинематографического, воплощаясь в серии действий, «втягивает» зрителя в диегетическое пространство, предельно сокращая дистанцию, создаваемую текстовой опосредованностью.

Однако же наиболее распространённое проявление тела и телесного измерения в произведениях, естественно, именно аудиовизуальное, создающее, актуализирующее и утверждающее плоскость видимого. Анализируемые произведения прозаика, исходя в том числе из установки на описательность, акцент на действия протагонистов в рамках наблюдаемого пространства (серии пространств), конструируют – через репрезентацию набора характеристик тел(а) и пространства – образ объёмных пространств, мизансцен, где видимое «заслоняет» собой рефлексивную составляющую, мотивировку протагонистов. Подобная остранённость повествования недиегетического имплицитного нарратора выражается в формировании текста, близкого к сценарной записи. К примеру: «Дверь тяжело открылась. Савва выглянул из-за неё: 47 лет, большой, грузный, лысоватый, заспанное лицо, бордовый халат» [24, с. 92]. Перечисление характеристик, наложение их позволяет нарратору разворачивать повествование, в котором действие, ряд действий – через вербальный аналог «вертикального монтажа» – развиваются параллельно на множестве уровней, взаимосвязанные между собой только от факта общего пространства и общих протагонистов. К примеру: «Она давит крыс по вашему поводу (С:f6). – Я не рикша для генетиков (К:f6). – Как ex-амазонке ей нужны гарантии (К:f6). – Каждый сосет свое масло (С:f6). – Она трескается из-за батарей (Ф:f6). – Батареи – мой цайюань (Ф:f6). – Сомнения – ее ба (Л:f6). – Рипс, нимада (Кр g7). – Вы не пьете с утра. Поэтому – не в ударе (Лaf1). – Рипс, а как я защищу f7 (С:e6)? – Это жирный паллиатив, как говорит наш президент (С:e6). – Скотство (fe). – Maybe wahrscheinlich (Л:e6)» [23, с. 29], – в этом формализованном сопряжении реплик протагонистов и ходов в шахматной

партии без дополнительных указаний формируется объёмная, видимая картина, актуализирующая через метонимическую связь факт телесности пространства (протагонист как тело, шахматы как вещь; указание на ход в шахматной партии – актуализация корпуса визуальных образов, связанных с шахматной игрой, известных реципиенту). Сценарная же запись – через фиксацию деталей в определённой последовательности – позволяет конструировать последовательность действий, опять же подчёркнуто визуальных и замыкаемых в «телесном измерении», претендующих на документальную демонстрацию происходящего. К примеру: «Фары осветили: бетонный пол, кирпичные стены, ящики с трансформаторами, катушки с подземным кабелем, дизель компрессор, мешки с цементом, бочку с битумом, сломанные носилки, три пакета из-под молока, лом, окурки,дохлую крысу, две кучи засохшего кала» [24, с. 9] или: «Ледяной цилиндр со свистом врезался в тщедушную грудину. Тело привязанного дёрнулось от удара. Трое прислушались. Узкие ноздри парня затрепетали. Из них вырвались всхлипы» [24, с. 13]. В последнем примере важным становится само выстраивание «динамической ситуации наблюдения», создающей именно визуальное – наблюдаемое – действие, аналогичное (монтажному) кинематографическому: внимание от молота и его действия к последствиям этого действия, а именно к телу как таковому, затем – другие тела и их действия, деталь тела (ноздри) и их действие, визуальное (затрепетали) и звуковое (вырвались всхлипы). Аудиовизуальный принцип также используется и в конструировании продолжительных действий со сменяющимися пространствами. К примеру: «Белая “Волга”. Свернула на лесную дорогу. Проехала триста метров. Свернула еще раз. Встала на поляне. Березовый лес. Остатки снега. Утреннее солнце. Из кабины вышли двое» [24, с. 49] или «В цехе пятьдесят четыре китайца собирали ледяные молоты. Здесь было прохладно, китайцы работали в белых перчатках, шапках-ушанках и синих ватниках. Стены и потолок были расписаны в стиле традиционной китайской пейзажной живописи. С потолка вместе с холодным воздухом

лилась спокойная китайская музыка. Готовые ледяные молоты по стеклянному конвейеру уходили вертикально вниз» [22]. В последнем случае пространство, визуальное по своей сути, обретает также дополнительное – звуковое – измерение, отчего можно сказать, что в этой сцене реализован вербальный аналог «вертикального монтажа».

В контексте аудиовизуальности важными становятся факты присутствия экфрасисов [67; 84; 162; 223; 398; 423; 427] в текстах, которые – через сюжетное развёртывание – также генерируют дополнительную семантику произведений. Так, к примеру, описание протагонистом картин, иллюстраций, фотографий и прочих «ложных», опосредованных визуальных форм бытования элементов диегетического мира «Ледяной трилогии» позволяет сформулировать специфику «чистого», «очищенного» взгляда (физиологического и идейного) братьев Света. К примеру: «Я очнулся. <...> На стене висели четыре портрета. Но вместо лиц писателей в них что-то клубилось и дрожало. Так бывает, когда смотришь на предмет заплаканными глазами. Но слез не было в моих глазах. Я протер их. Изображения не появились. Я стал пристально вглядываться в портреты: вместо лиц клубились розовато-коричневые сполохи. Я перевел взгляд на сидящих вокруг людей. В их внешности что-то переменялось. Я перестал видеть их только глазами. Во мне открылось новое видение. И увидел я человека сердцем» [27, с. 227] или «передо мной изображение совершенно незнакомого мне бородатого мрачного человека с массивным лбом; он серьезно смотрит на меня <...> все пишут сочинение о Достоевском; я пытаюсь вспомнить и понять: что сделал этот мрачный господин?» [27, с. 225]. В последнем случае остранённое описание освобождает тело от семантических (культурных) наслоений, оставляя только видимое, наблюдаемое в пространстве тело (как человека и как картины).

Тем самым, диегетический мир, конструируемый недиегетическим имплицитным нарратором, обретает объём, чему также способствует присутствие множества протагонистов, характеризующих наблюдаемые

пространства как объективные, фактические. При этом само сюжетное наполнение произведений способствует насыщенности пространств, формирующих диегетические миры. Сюжетное развёртывание происходит здесь посредством протагониста, который актуализирует своими действиями форму травелога, акцентирующего внимание на серии пространств, тем самым реализуя потенциал хронотопа дороги, позволяющего «широко развернуть в нем быт, [располагающийся] <...> в стороне от дороги и на боковых путях ее» [59, с. 273]. К тому же травелог, исходя из аудиовизуальности диегетических миров, выстраивается посредством приёма тревеллинга [341], который способствует конструированию движения повествования, композиции текста, репрезентации новых пространств диегетического мира через протагониста или его аналог, через его присутствие в них. При этом сам приём позволяет, будучи на определённой дистанции (от не-проговаривания мотивировок и рассуждений) приблизиться к протагонисту, его телу и действиям. То есть нарратор создаёт ситуацию актуализации пространства, утверждению его объективности и фактивности (то есть аудиовизуальности) через протагониста при объективности, фактивности тела самого протагониста.

Наиболее яркими иллюстрациями к указанному приёму являются рассказы сборника «Пир», и прежде всего – рассказы «Настя», «Аварон», «Пепел», которые отличаются подчёркнутой отстранённостью нарратора от объекта наблюдения и его действий, что способствует герметичности происходящего, его «поверхности» (действие разворачивается только в наблюдаемом пространстве). При этом тревеллинг здесь способствует актуализации концепции «биографии вещи» (связанной с ЛЕФом и в частности с именем С. Третьякова [343], где «организованный монтажом факт противопоставляется вымыслу», «конструктор-коллектив» – «писателю-одиночке» [345]). В анализируемых рассказах повествование линейно и предстаёт как соединение монтажных синтагм, где в первую очередь акцентируется категория топоса, актуализируются пространственные

маркеры. В рамках текстов развивается сюжет, представляющий собой классическую схему САС1, подчёркивающую причинно-следственные связи между поступками как реакцией на потенции диегетического мира и его составляющих. При этом сам мир изначально предстаёт «сдвинутым» (фантазмагорическим, абсурдным), демонстрируя свою инаковость сразу («Пепел») или пряча её в привычный для протагониста и (и первоначально – для читателя) культурный образ («Настя», «Пепел»), разоблачаемый впоследствии. К тому же важно подчеркнуть, тревеллинг в выстраиваемых пространствах актуализирует внимание именно на протагонисте или объекте наблюдения, который способствует выстраиванию линейного повествования и «высвечиванию» новых пространств. При этом в указанных рассказах тревеллинг как таковой конструируется различными способами. Во-первых, объект наблюдения является субъектом действия в рамках диегетического мира, играющего – активную – сюжетообразующую роль (рассказ «Аварон»). Во-вторых, объект наблюдения нарратора является объектом, над которым совершаются действия, в рамках сюжета он выполняет пассивную роль, связывая актуализируемые пространства (рассказ «Пепел»). В-третьих, объект наблюдения совмещает две роли – сюжетообразующую и формально связывающую (рассказ «Настя»).

Так, рассказ «Настя» включает в себя ограниченное количество действующих лиц, формирующих и реализующих сюжет в рамках единого хронотопа (хронотоп усадьбы) [69]. Настасья Саблина как протагонист, как образ в той или иной форме становится объектом наблюдения посредством тревеллинга, и даже в ситуации её телесной метаморфозы, переводящей её из статуса субъекта действия в объект, она остаётся в поле зрения читателя-зрителя. Через Настю и следование за ней нарратор разворачивает ряд пространств (разделённых в тексте графически – посредством пропуска строки), которые формируют общее пространство, вариант и визуальное выражение указанного хронотопа усадьбы, – а также сюжетные действия, визуальные от факта наблюдения, которые связаны с процессом подготовки к

ритуалу инициации по достижении шестнадцати лет. При этом Настя как протагонист и как объект наблюдения также делегирует свои функции и другим персонажам. После ритуальной трансформации, в сцене званого ужина, вектор наблюдения смещается. Объектами наблюдения становятся гости и хозяйка ужина, однако это происходит только по той причине, что Настя как протагонист, представленная в ином – пассивном качестве – остаётся семантической доминантой повествования. Разворачивание сюжета теперь предоставлено другим персонажам: родителям Насти и их гостям, позже – только родителям, в завершении рассказа – вороне как образу природы, чему следствием становится иллюзия «шума», постоянная смена векторов наблюдения. Но указанные персонажи только реализуют тот семантический потенциал, который заложен в Насте как протагонисте и в самом ритуале инициации. Настя продолжает присутствовать в актуализируемых пространствах – как объект, как вещь, то есть материально (и визуально), и как тема, то есть семантически – объединяя собой пространства и становясь побудительным фактором к действию. К примеру: «Давайте есть, господа, пока Настя не остыла! – Саблин заложил себе угол салфетки за ворот. – На правах отца новоиспеченной я заказываю первый кусок: левую грудь! Павлушка! Неси бордо! / Саблина встала, подошла к блюду, воткнула вилку в левую грудь Насти и стала отрезать. Все прислушались» [26, с. 25–26]. Подобный вектор наблюдения, способствующий – через прочих персонажей – разворачивать дополнительные пространства, даёт возможность визуализировать или же охватить (от сферической формы жемчужины) всякое пространство этого диегетического мира в едином – опосредованном – взгляде, взгляде Насти: «В черной жемчужине плыл отраженный мир: черное небо, черные облака, черное озеро, черные лодки, черный бор, черный можжевельник, черная отмель, черные мостки, черные ракиты, черный холм, черная церковь, черная тропинка, черный луг, черная аллея, черная усадьба, черная женщина, открывающие черное окно в черной спальне» [26, с. 64].

Рассказ «Аварон» в определённой степени имеет тождественную схему повествования, что и «Настя». Диегетический мир разворачивается через протагониста (Петю Лурье) как доминанты текста, который, в свою очередь, предстаёт в повествовании посредством тревеллинга. Петя Лурье своим присутствием и своими действиями «сшивает» диегетические пространства (монтажные синтагмы текста), отправляясь в определённое авантюрное путешествие, провоцируемое загадочным персонажем. К примеру: «Сейчас начнут, – прищурился Аварон на церковь. – Значит, слушай меня внимательно, Петр Лурье. Когда начнется акафист, ты войдешь в церковь. И встанешь напротив иконы Параскевы Пятницы. И будешь стоять и смотреть. Запомни, мне нужно только то, что упадет на пол. Понял? / Петя ничего не понял, но кивнул» [26, с. 89]. При условии, что постигаемые протагонистом пространства являются «изнанкой» привычного мира (или художественного образа и набора клише указанного мира), взгляд протагониста как неофита в этом путешествии актуализирует ряд пространств (школьный класс, переулок, церковь, подвал Мавзолея и т.д.), их аудиовизуальный аспект, что также сближает точку зрения протагониста – а с ней и точку зрения нарратора – с положением читателя-зрителя.

Рассказ «Пепел» реализует в себе иную сюжетную схему. Объектом наблюдения нарратора становится не протагонист, субъект действия в рамках диегетического мира, а вещь, предстающая овеществлённой метафорой. При этом сама наблюдаемая вещь меняет своё семантическое наполнение и формальное выражение в зависимости от того, в какой контекст и систему отношений между персонажами она включается в том или ином фрагменте повествования. Каждый из персонажей повествования «преломляет» семантическое содержание наблюдаемой вещи и пространства, его точка зрения меняет и точку зрения нарратора. К примеру: «Колбин включил электронож, двумя плавными движениями вырезал у Погребца загривок, кинул в сумку и побежал к двери» [26, с. 285]; «Виктор вывалил пачки [денег] в хрустальную вазу. Гасан свалил загривок с подноса в целлофановый

пакет, убрал в кейс» [26, с. 291]; «Повар выхватил из него пакет с заливком и побежал на кухню» [26, с. 296]; «Через час еда на блюде превратилась в пепел» [26, с. 298]. При этом каждое актуализируемое пространство «наполняется» визуализированными манипуляциями персонажей, проводимыми над вещью или в определённой степени связанными с нею; пространство, выстраиваемое повествованием, визуально, герметично (нерефлексивно), оно исчерпывается действиями протагонистов, их манипуляциями над другими телами и над наблюдаемым объектом. Важно отметить, что персонажи выполняют здесь роли протагониста – от самого факта со-присутствия и со-владения наблюдаемой вещью: она наделяет их необходимыми характеристиками через пространственную близость (взгляд нарратора, направленный на вещь, очерчивает определённую область, ряд пространств, в которых и оказывается тот или иной персонаж как тело, действующее с другим телом). При этом сама указанная вещь как заключающая в себе потенцию авантюрного, нарративного семантизирует как пространства, так и действия протагонистов, «сшивает» – несмотря на собственные метаморфозы и череду сменяющихся друг друга протагонистов и пространств – диегетический мир в определённую целостность.

Как можно было наблюдать, тревеллинг как приём (который нашёл своё яркое выражение также и в таких произведениях писателя, как «Голубое сало», «Ледяная трилогия», «День опричника», «Сахарный кремль» и т.д.) способствует построению линейного повествования, в котором категория времени условна, подвергается монтажной корректировке (в частности – редукции, пропуску не-нарративных фрагментов), в то время как актуализируется категория топоса, а герой рассказываемой истории как действующий субъект и / или семантическая доминанта способствует конструированию диегетического мира. При этом указанная выше отстранённость повествования, остранённость описания пространств и действий, отсутствие рассуждений нарратора, внутренней рефлексии персонажей как раз и способствует построению аудиовизуального текста. И в

этом внимании к телесности, объективности пространства и протагонистов действующие персонажи становятся «машинами действия», заполняющие проявлениями своей телесности – в необходимом объёме для нарративной модели и потенций пространств – определённые фрагменты сюжета, определённые пространства. Они – от своей видимости, наблюдаемости – через взаимодействие заполняют диегетический мир, в котором указанные персонажи как машины действия разворачивают сюжетные конструкции, замыкающиеся на них и не порождающие новые, побочные.

Возвращаясь к тревеллингу, необходимо отметить, что указанный выше монтаж здесь применяется только в утилитарных функциях (редукция времени), даже в ситуации нивелирования категории героя или замены его на аналоги (как это было в «Пепле»). Однако монтаж как принцип построения всё же является одним из ключевых приёмов текстового порождения в анализируемых произведениях. Поэтому рассмотрим монтажный принцип на примере сборника рассказов «Пир».

Сразу можно отметить, что сборник «Пир» построен по монтажному принципу: гетерогенные (формально и содержательно) тексты, составляющие общее текстовое пространство, объединены единым мотивом (акт потребления, подчёркнуто визуальный, включающий как способы этого процесса, так и потребляемые объекты). В отдельных рассказах монтаж как конструирующий принцип реализуется различно.

Рассказ «Зеркало» и лирическая поэма «Жрать» представляют собой пример монтажного сопряжения автономных синтагм, выполненных в едином регистре. В рассказе «Зеркало» заметки в дневнике персонажа, тщательно структурированные, схожие с канцелярскими записями, к примеру: «22.4.2000. / Ржаной хлеб с водой. Арбуз. / Позыв: 21.20. Феерически-энергичный выход. Требовательно-грозный звукоряд. Форма: безжизненный ландшафт. Цвет пережженного кирпича. Имя: «Ледниковый период». / N.B. Зачем сомневаться в правильности выбора юношеских путей ведущих к тем же самым целям что намечают дрожащие старческие руки

если он помнит то выражение морщинистого лица склонившегося к хронике и как это было прекрасно когда старик повел пальцем всхлипнул и еле слышно попросил выключить свет и свет был сразу погашен» [26, с. 247], – не только способствуют описанию трансформации абстрактного протагониста, создающего записи, но и актуализируют телесное измерение, раскладывая его и его составляющие (визуальные, звуковые, абстрактные), что позволяет объективировать тело, сделать его автономным, освобождённым – в его отдельных итерациях, инвариантах. В поэме «Жрать» через перечисление автономных монтажных синтагм (к примеру: «Жрать слоистый дым вокруг узкого лица нервно курящей Машеньки. / Жрать неожиданно резкий поворот горной дороги перед самым въездом в ущелье. / Жрать беспричинную злобу старосты. / Жрать нарастающие удары сердца» [26, с. 329]) конструируется концепт потребления, совмещающая телесное, визуальное и абстрактное в единую семантическую конструкцию («карнализация»).

Рассказ «Банкет» реализует в своём пространстве принцип, аналогичный «вертикальному монтажу». Сюжет рассказа заключается в обеде четырёх девушек сваренным мужчиной, в то время как на фоне с граммофонной пластинки зачитываются абсурдные рецепты. К примеру: «На правых плечах девушки несли два бамбуковых шеста, продетые в круглую золотую клетку, в которой сидел в позе неродившегося младенца голый Такамизава. <...> Наоми налила сакэ в стаканчики, Сайоми завела граммофон, поставила большую золотую пластинку, опустила на нее головку с иглой. Рыдающий русский голос стал читать <...> Салат из новогодних фотографий. / 2000 г новогодних фотографий, 200 г мелко нарубленной зелени петрушки, 70 г оливкового масла, 50 г винного уксуса, 10 г молотой корицы, 5 г молотого черного перца, соль. / Новогодние фотографии промыть в теплой, слегка подслащенной воде, нарезать соломкой, добавить петрушки, оливкового масла, винного уксуса, корицы, перца и соли. Выложить в стеклянную вазу в виде двух женских ладоней. Придать естественную форму» [26, с. 107–109].

При явном акценте на звуковой материи, имеющей источник и расположенной в пространстве, диегетическое пространство, создавая идиллическую зарисовку, всё же предстаёт визуальным. Это достигается не только через минимализм описаний действий, сходных со сценарной записью (акцентирование на серии движений, жестов и реплик), но и от самой установки на созерцательность, вводимую посредством конструкций, сходных с хайку (к примеру: «Давно вошла луна, и соловей пел в зарослях шиповника возле храма Ганжожи» [26, с. 124]). Тело и его действие в этом рассказе заполняют собой визуальное пространство, тело же актуализирует и пространства, которые также расширяют видимое, наблюдаемое, телесное.)

Рассказ «Моя трапеза» реализует схожий принцип с той лишь разницей, что аналог «вертикального монтажа» здесь деконструирован. В рассказе моделируется диегетическое пространство, разложенное на элементы: звуковая составляющая его отделена от визуальных элементов. К примеру: «Я, Сорокин Владимир Георгиевич, вернулся домой с лыжной прогулки 6 января 2000 года в 12.10. Моя семья (жена Ирина, дочери Анна и Мария) была на даче. <...> Пройдя на кухню, я открыл холодильник и достал из него 1 кг квашеной капусты в целлофановом пакете, пачку сливочного масла, луковицу и две моркови. <...> Поставив котелок в духовку, я засек время и вышел из кухни. <...> За время приготовления и поглощения еды я произнес следующее: – Привет, Савка. В лесу просто сказка. Так. Ты где написал? Ага. Всё, всё, ну, всё! А носки опять мокрые. Ой, после снега не вижу. Кайф ломовой. Скорей, клоповулы! А это с бальзамом?» [26, с. 321–324]. Текст рассказа имеет «демонтажную» конструкцию. Бытовая ситуация приготовления пищи представлена в «разобранном» виде, аналог «вертикального монтажа» разбит на части. Однако подобное позволяет всё же выстроить объёмное пространство – через реконструкцию (читателем-зрителем). В ситуации разомкнутости, разорванности диегетического мира в концентрированном, абстрагированном виде предстают визуальный и звуковой планы сюжета. Так само повествование становится процессом

утверждения фактичности тела, визуальности его действий, материальности и телесности наблюдаемого, слово коррелирует с действием тела или является проявлением его телесности (звуковая составляющая). Повествование замыкается на теле и его действиях, функциях, тем самым предоставляя ему автономию. Весь текст – через монтажный разрыв (что также – соположение) – это разворачиваемое тело.

В рассказе «Concrete» монтаж реализуется через соположение текстов разных регистров. Кроме того, повествование об отдыхе трёх молодых людей, выполненное через подчеркнута сценарную запись, вводит в текст визуальный аспект, который уже, в свою очередь, способствует телесности не только протагонистов и их действий, но и телесности самого вербального пространства. К примеру: «Маша: Куда поиметь, concreteные? Белое? Красное? / Mashenka: Топ-красное! / Коля: Двинем в топ-красное! / Маша выбирает на куске небольшую, но самую красную зону, нажимает. Concreteные оказываются в финале романа. / – Кит, корабль! – в ужасе завопили гребцы. / – Вперед, мои люди! – завопил капитан Ахав. / В этот миг замер на грот-мачте молоток Тэшиго <...>. / – Кит! Кит! Руль на борт! / Все матросы оторвались Mashenka от своих занятий и стояли, столпившись на носу, сжимая в руках бесполезные молотки, обрезки досок, остроги и гарпуны» [26, с. 72–73]. Монтажное сопряжение трансформирует вводимый в исходное пространство инородный текст, делает его пространственным, растянутым, тактильным, он обретает тело, превращаясь – через процесс «карнализации» – в субстанцию, пригодную для потребления.

Эпизоды рассказов «Ю», «Сахарное воскресенье» и «День русского едока» также представляют собой примеры монтажной конструкции. В этих произведениях текст представляет собой коллажную конструкцию, выраженную через включение в начальное текстовое пространство фрагментов иного регистра или через обрамление основного текста текстом гетерогенным. Первый вариант можно наблюдать в рассказах «Ю» и «Сахарное воскресенье»: «Бомж Валера Соплеух вошел в подъезд и поднялся

по лестнице на чердак.<...> Соплеух <...> посмотрел на окровавленную бумагу. Это был цельный типографский лист с шестнадцатью отпечатанными страницами. Соплеух вынул его из-под головы и стал читать. / Ю был зачат в полдень. / Идея зачатия: Евсей ААбер + F-совет Масаи Оиши. / Необходимость: 76,6» [26, с. 164], – тем самым текстовое пространство также получает своё телесное (визуальное, тактильное) измерение. Второй вариант реализован в рассказе «День русского едока», где исходный текст претерпевает метаморфозу, переориентацию, где он приспособливается к новой парадигме отношений (сценарная запись трансформируется в описание от третьего лица): «Оболенский (выдержав паузу): Как справедливо сказал классик: надо жить, дыша полной грудью, и не зажимать нос, как некоторые импотенты духа... / Шноговняк: Которых у нас еще, как говорят, столько, что от родного города Ларисы Ивановой до столицы раком не переставишь! / (Взрыв хохота в зале.) / Оболенский: А теперь – русская каша – еда наша! <...> Из-за боковой кулисы раздался слабый сигнал, и Шноговняк с Оболенским сошли со сцены. За кулисой в полумраке стоял с наушниками на голове оператор. / – Все в режиме, все хорошо, спасибо, – он пожал руки им обоим. / – Свет верхний чего-то это... – сделал на ходу неопределенный жест Шноговняк» [26, с. 148–152], – отчего меняется и процесс репрезентации, утверждения тела в текстовом пространстве.

Таким образом, на примере сборника рассказов «Пир» можно наблюдать, что монтаж, проявляясь в различных формациях, реализуется в творчестве В. Сорокина неоднородно. В текстах используются различные типы конструирования, создания повествовательного полотна, при котором монтаж играет структурирующую роль. Монтажный приём позволяет создать ситуацию взрыва, при котором конструируется особое эстетическое пространство: «Что касается взрыва... то для меня он не носит шокового характера. Наоборот, я пытаюсь найти некую гармонию между двумя стилями, пытаюсь соединить высокое и низкое. Попытка соединить

противоположности представляет для меня некий диалектический акт и выливается в симбиоз текстовых планов» [324]. При этом через сопряжение текстов различного регистра (как, к примеру, в рассказах «Банкет», «День русского едока», «Ю», «Сахарное воскресенье», в романе «Голубое сало») разрушается дискурсивное пространство, которое формировал тот или иной текстовый регистр, раскрывая, разоблачая их и «преобразовывая власть дискурса во власть абсурда» [202, с. 256–274]. Так – через разрушение формы, вызванной столкновением разнородных элементов – обнаруживается «онтологическое тождество между вещами и именами, составляющего природу языка и определяющего его магическую перформативную силу» [157, с. 219]. Монтаж же способствует дополнительному акценту на телесном аспекте, а значит – и аудиовизуальности пространства; внимание к телу позволяет сделать пространство тактильным и в том числе сделать тело автономным, замкнутым в своём же существовании через движение, сделать его первичным по отношению к семантическим образованиям.

Монтаж, как можно было наблюдать в случае с рассказом «Пепел», способствует конструированию дискретного повествования, где существует множество точек зрения, сменяющих друг друга и так меняющих семантическое и формальное содержание текста. И роман «Голубое сало» представляет собой яркую иллюстрацию подобной монтажной конструкции. Наличие нескольких протагонистов, актуализирующих собственный ряд пространств, позволяет генерировать объёмный диегетический мир. К примеру, описание отношений между Сталиным и приближёнными, его связи с Хрущевым, его семейных отношений, в которых фигурируют адюльтер, извращения и проч., включение в панораму Москвы персонажа ААА с её юродским поведением, постоянное переключение от одного героя к другому создают перед читателем объёмную картину «сталинского» периода, его альтернативный вариант, вывернутый наизнанку.

Однако основное внимание в тексте обращено к объекту единичному. Текст этого романа построен по принципу «биографии вещи». Здесь

объектом наблюдения нарратора становится субстанция под названием «голубое сало», которая актуализирует вокруг себя серию пространств и персонажей, выстраивающих определённую систему отношений и конструирующих семантические интерпретации диегетического мира и самой субстанции. Таким образом, в текстовом пространстве создаётся ситуация схождения и звучания множественности разнородных точек зрения, обладатели которых наделяются функциями сюжетного протагониста – от со-присутствия, со-причастия с «голубым салом». Субстанция при этом связывает между собой гетерогенные фрагменты текста и различные дискурсы, порождаемые обладателями различных точек зрения; при этом субстанция меняет своё формальное выражение и значение от пространственно-временных парадигм, чередующих друг друга, она обретает определённую объективность, телесность, которые позволяют реализовать целый спектр семантического наполнения того вещества, вырабатываемого клонами-писателями. К примеру, общее определение, данное этой субстанции Boris'ом Глогером и проходящее через весь текст романа: «вещество LW-типа <...>, энтропия которого всегда равна нулю. Температура его всегда постоянна и равна температуре тела донора. <...> получено случайно при пробной реконструкции скриптов <...> породило четвёртый закон термодинамики <...> они делают реактор на Луне, реактор постоянной энергии. Он строится в виде пирамиды из сверхпроводников 5-го поколения и голубого сала... слоями ... и он позволит решить в плюс-директе проблему вечной энергии» [23, с. 120-121], – дополняется отдельными аспектами, важными для того или другого персонажа; для Boris'а Глогера «голубое сало» – объект исследования («Голубое сало будет откладываться у него в нижней части спины и на внутренней стороне бёдер» [23, с. 32], «Я жду от него не менее восьми (!) кг голубого сала» [23, с. 93]); для военных, курирующих эксперимент по получению этого вещества, оно является ключом к решению политических и экономических задач («Твёрдый памятник ГС-3 – двадцать кило голубого сала, ради которых мы собрались

здесь, – с тупой серьёзностью проговорил полковник. – Двадцать кило ждёт от нас наша измученная страна» [23, с. 113]); для «ордена землеёбов» «голубое сало» является вещью сакральной, позволяющей – согласно древним текстам – изменить прошлое («Ты пойдёшь в середину прошлого века, отдашь голубое сало и вернёшься назад, принесёшь нашим братьям то, чего они алчут уже сорок два года» [23, с. 159]); для советского руководства, кому было адресовано вещество с «нулевой энтропией», оно предстаёт как непонятный артефакт из будущего («В кожаной книге не было ничего сказано по поводу голубого вещества <...> нет нумерации страниц. До революции она хранилась в III отделении. Возможно, что часть страниц...» [23, с. 289]); своё значение «голубое сало» получает среди нацистского руководства, где оно мыслится и как сырьё («И такую красоту наш электрический скат [Гитлер] собирался пустить на промышленные цели?» [23, с. 328]), и как путь перехода человека в новое состояние, выраженный как принятие наркотического препарата («А... какова доза? <...> Чем больше, тем лучше, Иосиф. <...> Господи, неужели я перестану быть толстым? <...> от рая нас отделяют секунды» [23, с. 332], «Почему мы не додумали с тобой, что голубое сало – это препарат. <...> Ради чего мы везли это сюда? Новое оружие!» [23, с. 334], «Голубая кровь... а не новое оружие. <...> только новая кровь спасёт мир... – шептал Гитлер» [23, с. 336]); наконец, «голубое сало» предстаёт в виде материала для создания одежды «гаспадину ST», любовнику Boris'a Глогера («Механическая обработка голубого сала <...> Основные виды соединения шматков» [23, с. 339]; «Сталин осторожно поднял со стальной доски пласт голубого сала и накинул на костлявые плечи юноши. Составленная из 416 шматков, накидка светилась голубым, доходя юноше до пояса» [23, с. 343]). Учитывая тезис о том, что «голубое сало» – метафора «чистого литературоцентризма» русской культуры (в отечественной критике этот образ всё больше сводится к формулировке «эссенции святого и чистого русского слова», «русской духовности», к выражению идеи «производительной силы языка» [68, с. 113;

157; 201, с. 424]), можно говорить, что через множественность точек зрения на вещество в тексте разворачивается серия моделей отношений к русской литературе. Помимо этого в текст также вводится иной образ литературы и литературности, параллельный, не противоречащий образу «голубого сала», а дополняющий саму концепцию потенциала литературы: «ААА разродилась к восьми утра. Она лежала, подплывая кровью, на своей громоздкой кровати <...> и слезящимися глазами смотрела на плод – чёрное матовое яйцо, чуть меньше куриного, покоящееся на ладонях коленопреклонённой маленькой дамы» [23, с. 248], – где важным становится акт преемственности («Мальчик подошёл, опустил на колени. Его уродливое лицо нависло над ладонями. Он открыл большой, как у птенца, рот и проглотил яйцо» [23, с. 251]), который в свою очередь – как через сам процесс, так и через его последствия – противопоставлен своеобразному диктату власти («Игла прошла сквозь глазное яблоко, проколола кость глазной впадины. Голубое сало хлынуло в мозг Сталина. <...> Мозг разорвал его череп, раздулся бело-розовым шаром, коснулся стены и стола. <...> Мозг Иосифа Сталина постепенно заполнял Вселенную, поглощая звёзды и планеты» [23, с. 336–338]).

Нельзя не заметить при этом, что в обоих случаях «литературная» субстанция телесна, визуальна. Само разворачиваемое в романе диегетическое пространство аудиовизуально, действия и манипуляции, производимые протагонистами, реализованы в тексте романа через запись, близкую к сценарной, тексты иного регистра также «упираются» в телесную форму, выражаясь в виде записей в дневнике, писем, рукописей, устных рассказов. К тому же письма Boris'a Глогера своему возлюбленному акцентируют внимание на действиях и пространствах, свидетелями которых адресант является (к примеру: «15 января. Встал с трудом. Тотальное маннованно. <...> Мы директно нюхнули вчера с Агвидором. Запили берёзовым соком» [23, с. 57]). Указанные действия, визуальные, наблюдаемые (недиегетическим нарратором, автором писем и так далее), обращаются к телу (наблюдаемой субстанции, вещам диегетического мира,

телам других персонажей), расположенному в пространстве мира, и так они заполняют собой всё сюжетное пространство произведения.

При этом сама визуальность, телесность, плоскостность (как растянутое, аудиовизуальное, неререфлективное) сюжета при дискретном (монтажном) повествовании способствует абсурдизации повествования [79], сюжетным сбоям, в которых высвобождается энергия языка. Через демонстрацию речевого насилия, изменения, «в акценте на речи как на одном из типов действия» разлагается и изучается природа языка, в которой проявляется природа насилия как такового [156]. Язык становится «объектом конструирования» [79], через который нивелируются стилистические расхождения, ««сплачивается» текст, достигая неререфлективной (маскультовой) гомогенности» [цит. по: 156], которая в ситуации множественности точек зрения позволяет выстроить последовательный сюжет.

При этом сюжет романа говорит об ориентации текста на массовую литературу [157; 201, с. 441] с присущей ей развлекательностью, подчеркнутой нарративностью, клишированностью (которая строится на поиске автором «уверенности и покоя» в создании устойчивой структуры [цит. по: 157, с. 220]). Учитывая тезис В. Шкловского: «кинопоэтика – это поэтика сюжета» [386, с. 126], – сюжетность в анализируемых текстах является частью литературной кинематографичности.

В рамках произведений В. Сорокина сюжет обретает характер авантюрный. Учитывая характеристику М. Бахтина – «[авантюрный сюжет] не опирается на наличные и устойчивые положения – семейные, социальные, биографические, – он развивается вопреки им. Авантюрное положение – такое положение, в котором может очутиться человек, как человек. Более того, и всякую устойчивую социальную локализацию авантюрный сюжет использует не как завершающую жизненную форму, а как положение» [61, с. 75] – можно отметить, что тексты В. Сорокина реализуют в своём пространстве данное определение. Исходное положение в произведении –

тихая жизнь в Москве 1937 года Пети Лурье, считающего, что его отец воюет в Испании (рассказ «Аварон»); привычный день бизнесмена Колбина (рассказ «Пепел»); военное детство Вари и предреволюционная жизнь Александра Снегирёва (романы «Лёд» и «Путь Бро»); работа Boris'a Глогера в команде учёных над синтезом «голубого сала» (роман «Голубое сало») – становится только «первичной» реальностью, начальной средой, за границы которой герой обязан выйти, сама эта изначальная реальность разрушается или претерпевает кардинальную трансформацию. Вариацией этой установки можно наблюдать в первой части романа «Лёд»: исходная (привычная читателю) реальность предстаёт только после ряда действий, выходящих за пределы обыденных; при этом переход из привычной реальности, оказывающейся параллельной той скрытой, совершается «насильственно», не самим героем [24]. И так фрагменты текста, где и находит выражение эта вариация, являются в структуре романа и всей романной трилогии экспозицией, где изображается принцип и процесс перехода из привычного в новое и внедрение идеи о Братстве, Свете и проч.

При этом в анализируемых произведениях авантюрный герой, который, согласно М. Бахтину, не имеет «твердых социально-типических и индивидуально-характерологических качеств, из которых слагался бы устойчивый образ его характера, типа или темперамента. Такой определенный образ отяжелел бы авантюрный сюжет, ограничил бы авантюрные возможности. С авантюрным героем всё может случиться, и он всем может стать. Он тоже не субстанция, а чистая функция приключений и походов» [61, с. 72], – бытует в различных вариациях.

Авантюрным героем в рассказе «Аварон» является мальчик Петя Лурье. На протяжении текста он руководим некой высшей силой, персонификацией власти, выраженной в образе Аварона, который знает обо всём: «Я всё знаю, Петя» [26, с. 87]. Этот факт становится выражением авантюрного времени, которое характеризуется М. Бахтиным следующим образом: «Авантюрное время случая есть специфическое время вмешательства иррациональных сил

в человеческую жизнь» [59, с. 242]. Петя Лурье не только вынужден выполнить поставленный Авароном ряд испытаний, следуя как внутренней (продиктованной Тайной Пионерской Клятвой, защитой в подушке), так и внешней (спасение из Лефортовской тюрьмы своей матери) мотивации, что предаёт тексту характер биографический, в рассказе реализуется мотив воспитания. Цепь испытаний, согласно М. Бахтину, должна определить «как окончательный образ самого человека, так и характер всей его последующей жизни» [59, с. 264]. На своём пути главный герой оказывается на изнанке Москвы 1937-го, спокойной, чистой, сияющей, становясь свидетелем истинного образа власти, имеющей телесную форму и потребляющей надежды и веру (также материализованные в форме цветной субстанции) советского народа, и это также изменяет главного героя: «И Петя содрогнулся в восторге и замер. Ноги его подкосились, он опустился на колени. Червь приблизился к нему, и Петино сердце раскрылось ему навстречу. И Петя, трепеща, протянул Червью четыре куска» [26, с. 100]. Однако путь Пети Лурье завершается, тем самым опыт, полученный героем, не может им быть использован в дальнейшей его жизни, что, тем самым, утверждает в рамках произведения инверсивный вариант мотива воспитания. Однако авантюрное путешествие героя завершается достижением цели, протагонист остаётся верен своей Клятве и спасает свою мать, Марьяну Лурье-Милитинскую, из тюрьмы. Таким образом, главный герой в ряде локаций, каждая из которых требует от него определённого набора (визуализированных) действий, представлен как механизм, выполняющий поставленные перед ним задачи, однако выполняет он их не только по требованию высших сил, но и исходя из собственных мотивов.

Иной вариант реализации авантюрного героя можно найти в рассказе «Пепел» и в романе «Голубое сало». В этих текстах категория героя нивелируется до формальной «функции авантюрного», которая фокусируется в объекте наблюдения, бытующего в авантюрном хронотопе и становящегося узлом идей, семантических значений и потенциалов. Образ и идея

авантюрного героя в этих текстах подобны пропущенной строфе или многоточию в тексте, они требуют своего заполнения. И в анализируемых текстах это выражается следующим образом: объект, содержащий в себе идею авантюрного, «высвечивает» персонажей, привязанных к определённой локации, и наделяет их функциями авантюрного героя. И так идея и функция авантюрного героя распределяются между ряда персонажей, сменяющих друг друга, и передаются им через субстанцию, заключающую в себе потенциал авантюрного, выводящую их в нарративное пространство. В рассказе «Пепел» идея авантюрного заключается в субстанции, претерпевающей в ходе всего сюжета значительные формальные (неизвестная читателю цель, связанная с неким ритуалом – загривок борца – чемодан, перевозимый бандитами – кулинарное блюдо – пепел) и семантические метаморфозы, определяемые набором (или же определяющие набор) отношений между субъектами локаций. Попадая в руки того или иного персонажа (Колбин, Алик, молодой человек в номере и проч.), субстанция включает его в пространство авантюрного, наделяя функциями авантюрного героя. «Голубое сало» в одноимённом романе становится подобной субстанцией. Это вещество также меняет своё выражение, формальное (продукт жизнедеятельности клонов-писателей; брикет, залитый сахаром; инъекция; материал для шитья) и содержательное (объект исследования; возможное оружие, артефакт, способный изменить прошлое; путь к изменению Человека), и наделяет ряд персонажей (Boris, Иван, брат Ванюта, Савелий, Вил, Сталин, Гитлер и проч.) функциями авантюрного героя. То есть, в этих текстах персонаж, «принимающий» роль авантюрного героя, становится функцией, механизмом действия, благодаря которому субстанция должна переходить из одной локации в другую.

В «Ледяной трилогии» категория авантюрного героя воспроизводится в нескольких вариантах. К примеру, такие персонажи, как брат Бро, или Александр Снегирёв («Путь Бро»), и сестра Храм, или Варя Самсикова («Лёд»), существующие в тексте как «фиктивный автор» [267, с. 72],

реализуют классический вариант авантюрного героя: они выходят из привычной картины мира, проходят цепочку испытаний (что актуализирует мотив воспитания), в конце своего пути «пробуждаются» и отдаются служению Свету. К примеру: несчастливая первая любовь: «Полтора месяца неосуществленного желания видеть мою черноокую любовь свалили меня в горячку» [27, с. 29]; революция, бегство из России, гибель отца: «12 декабря 1918 года в Киеве кончилось мое детство. Его выбил из меня разорвавшийся шестидюймовый снаряд, унесший жизни отца, брата Вани, дяди Юрия» [27, с. 40]; экспедиция к месту падения Тунгусского метеорита: «Хочешь поехать в экспедицию? У них как раз двое заболели дизентерией. А послезавтра они уже отправляются» [27, с. 55]; поиск Льда: «Я повернулся и пошел в тайгу. Выбрав направление, противоположное тому, куда направились люди, я шел между почерневших деревьев. Сердце снова затрепетало, сильнее и настойчивей, чем прежде» [27, с. 95]; обретение сестры Фер: «Встав на коленях в ногах спящей, я размахнулся и изо всех сил ударил девушку Льдом в грудь» [27, с. 110]. Персонажи первой части романа «Лёд», чьи сюжетные линии монтажно сопряжены между собой и проецируют единую схему действий, также реализуют эту концепцию движения в авантюрном хронотопе: простукивание («Ледяной цилиндр со свистом врезался в тщедушную грудину. Тело привязанного дернулось от удара. Трое прислушались. Узкие ноздри парня затрепетали. Из них вырвались всхлипы» [24, с. 13]), возвращение к привычной реальности («Николаева кинулась к выходу. <...> Впереди показалась большая дорога. <...> Николаева ступила на дорогу. И тут же почувствовала сильный холод» [24, с. 57– 58]), пробуждение сердца («Боренбойм проснулся. Голое тело его вздрагивало в воде. Слезы обильно текли по щекам» [24, с. 106]). В пространстве трилогии, следуя интенции, направленной на создание многоуровневого кинематографического повествования, находит свою реализацию модель авантюрного героя, заключающаяся в том, что потенциал авантюрного фокусируется на объекте, который и наделяет функциями авантюрного

прочих персонажей. В качестве примера можно обратить внимание на начало романа «23000», в котором спрятанный в чемодане мальчик Миша, которого братья Света должны перевести из точки А в точку Б, запускает цепочку действий / происшествий, в которых функция авантюрного героя распределяется между среди определённого количества персонажей (Дор, Ясто, Ирэ, Мэрог, Обу, Трив) [22].

Авантюрный хронотоп (в котором, по М. Бахтину, «ничего не меняется, мир остается тем же, каким он был. <...> Это пустое время ни в чем не оставляет никаких следов, никаких сохраняющихся примет своего течения. <...> Оно слагается из ряда коротких отрезков, соответствующих отдельным авантюрам; внутри каждой такой авантюры время организовано внешне – технически» [59, с. 241]) способствует и моделированию серий пространств. Так, рассказы «Аварон» и «Пир» являют собой цепочку чередующихся локаций, меняющихся в зависимости от выполнения тех или иных задач, действий. В рассказе «Аварон» ряд локаций выглядит следующим образом: школьный класс – лавка во дворе (в этом пространстве реализуется важный для авантюрного сюжета мотив встречи: «Он был неопределенного возраста, лысоватый, с узким сухощавым лицом. “Кондуктор какой-то”, – подумал Петя» [26, с. 86]) – церковь в Подмоскowie («Сейчас начнут, – прищурился Аварон на церковь. – Значит, слушай меня внимательно, Петр Лурье. Когда начнется акафист, ты войдешь в церковь. И встанешь напротив иконы Параскевы Пятницы. И будешь стоять и смотреть. Запомни, мне нужно только то, что упадет на пол. Понял?» [26, с. 89]) – Мавзолей и его изнанка («Прямо иди. Петя шагнул раз, другой и пошел по тоннелю») [26, с. 98]. Схожая модель наблюдается и в рассказе «Пепел», которая отличается тем, что в каждой локации имеется своя система отношений между набором определённых персонажей, которые фактически не выходят за её границы: кабинет бизнесмена (исходная ситуация: «Антон Колбин сидел в своем просторном бело-серо-зеленом кабинете, жевал теплый тост, запивая минеральной водой, и перелистывал накопившиеся за неделю факсы» [26,

268]) – квартира Юноши (постановка цели: « – Печать, печать тяжелой силы... печать тяжелой силы... – бормотал он, работая равномерно, как машина. Пятеро принимали уколы молча» [26, с. 275]) – стадион Лужники (решение вопроса о достижении цели) – дача в Подмоскowie (решение вопроса купли-продажи) – номер в гостинице «Метрополь» (решение вопроса транспортировки) – дом на Окинаве (окончательное решение вопроса). Роман «Голубое сало» реализует в своём пространстве куда более сложную схему. Смена локаций в произведении отягчена стилистической неоднородностью их выражения: эпистолярное повествование, в котором описаны картины опытов по получению голубого сала, реализовано языком смоделированного будущего, сорокинской «заумью»; оно сменяется описанием «транспортировки» субстанции, в которое включено большое количество славянизмов, устаревших слов; фрагмент, рисующий альтернативное советское прошлое и соединяющий в себе ряд различных локаций, реализуется через извращённый язык «социалистической культуры». При этом каждый фрагмент текста, развивающийся в той или иной стилистике, реализует свой потенциал через конструирование авантюрной коллизии. В «Ледяной трилогии» находит своё выражение ряд хронотопов, что позволяет автору выстроить «кинематографическое» повествование о поиске братьев и сестёр Света, развивающееся в авантюрном пространстве. При этом в ткани анализируемых текстов гетерогенные фрагменты текста сопрягаются с помощью широкой системы мотивов и – что важнее – авантюрного героя (мальчик Петя, Бро, Храм) / субстанции, заключающей в себе потенцию авантюрного («пепел»; голубое сало; Горн).

Стоит отметить, что актуальный для анализируемых текстов хронотоп дороги в их ткани «позволяет широко развернуть в нем быт. Однако этот быт располагается <...> в стороне от дороги и на боковых путях ее» [59, с. 273]. Через движения героев не только создаются картины Москвы 1937-го года, абсурдистская вариация России с кулачными боями, Россия будущего с

противостоянием различных сообществ, альтернативная эпоха сталинизма, альтернативная Россия с теневым диктатом тайной организации.

Авантюрная составляющая бытует в текстах В. Сорокина также посредством включения в ткань повествования присущих массовому и «эксплуатационному» кинематографу сюжетных коллизий, клишированных образов и мотивов, мотивике отвратительного (соотносимой с эстетикой «exploitation film»). Почти в каждом анализируемом здесь тексте реализуется идея конспирологии и бытует образ тайного общества или группы людей, объединённых неизвестной (читателю) идеей (рассказ «Аварон»: Червь, скрытый под Мавзолеем; роман «Голубое сало»: «орден землеёбов» и сговор Сталина, Хрущёва и нацистского руководства; «Ледяная трилогия»: братство Света). Что интересно, «Ледяная трилогия» и в частности роман «Лёд» имеют переключки с ТВ-сериалом «X-Files» (точная фиксация времени и места, тайные действия, которые впоследствии получают странное, но логичное объяснение) и фильмом «Матрица» (выход за пределы привычного мира и осознание «скрытой» правды) [185]. Яркий динамизм произведений также достигается автором через включение в пространство текстов сцен погонь, перестрелок, насилия, реализованных в подчёркнуто кинематографическом стиле (близкие к сценарному описанию пробивания груди молотов в романе «Лёд»: «Мощный удар сотряс Николаеву. Она потеряла сознание. Голова повисла. Длинные русые волосы накрыли грудь. Ботвин и Нейландс слушали» [23, с. 51]; отсылающая к серии фильмов ужасов «Final Destination», сцена погони и перестрелки в начале романа «23000»: «На! – в секунду покрасневший от волнения лейтенант метил в шею, а всадил лезвие в плечо увернувшегося Трив, но тут же меткая пуля, выпущенная Мэрог <...>, прошила полноватому лейтенанту голову. Сержант открыл шквальный огонь. Пули задели Трив, срикошетили от бронированного «мерседеса». Дор, открыв багажную дверь внедорожника, дал длинную очередь по «тойоте». Брызнуло лобовое стекло, прошитый пулями лейтенант повалился» [22]; сцена штурма исследовательской базы в

романе «Голубое сало»: «Солдаты падали, живые пытались прорваться к оружейной. Но снова полетели три гранаты, и через пять минут со взводом беложетонников было покончено. Мустафа и Николай закололи раненых, Иван смахнул со своего обветренного лица каплю чужой крови» [23, с. 116]).

Тексты В. Сорокина натуралистичны, предельно физиологичны, часто встречается демонстрация неких существ, субстанций, близких к эстетике отвратительного (к примеру: «из боковой грани стал плавно вытягиваться фиолетовый Червь. <...> Фиолетовые кольца его текли, как тысячелетия, изменчивые узоры покрывали их» [26, с. 100]; «Достоевский-2. Особь неопределенного пола, среднего роста, с патологией грудной клетки (выпирает вперед килем) и лица (височная кость срослась с носовой в форме ручки пилы). Его войлочная кубатура освещена софитом. Erregen-объект – шкатулка из яшмы, наполненная алмазным песком» [23, с. 20]) и описание детализированных сцен секса, близких к порнографическим, и сцен насилия (к примеру: «Погребец был еще жив. Ему оторвало обе ноги, разворотило живот. Скуля и трясая синей головой, он оперся ручищами об пол и пополз. Колбин включил электронож, двумя плавными движениями вырезал у Погребца загривок, кинул в сумку и побежал к двери. Погребец полз, волоча свои кишки» [26, с. 285]; «Из спины несчастного уже торчали две стальные рукоятки: один штопор был ввинчен ему в плечо, другой в лопатку. Руками в резиновых перчатках граф медленно поворачивал рукоятки, вводя глубже беспощадный металл» [23, с. 240]).

Что интересно, персонаж граф Хрущёв в романе «Голубое сало» предстаёт в качестве садиста и маньяка, близкого к кинематографическим образам. Отвратительное в текстах В. Сорокина играет важную роль. Демонстрируя подобные образы и действия, автор через них совершает идейный взрыв «самотождественности, системы, порядка» [цит. по: 300], который разрушает исходные границы и подталкивает читателя к конструированию новых или к рецепции самой структуры текста – безотносительно к оппозиции норма / отвратительное [300]. И, к примеру, в рамках «очищенного» текстового пространства романа «Голубое сало»

В. Сорокин «обесценивает» образ тоталитарного советского строя, что позволяет говорить о непроговорённой травме, выраженной в «элементах жути: знакомого и забытого, возвратившегося и неузнанного, непережитого и пережеванного» [204], осознать её и пережить, уничтожив образы страшного в их подчёркнутой карнавализации, гротескности [31; 300].

На основании проанализированных текстов можно сказать, что В. Сорокин, конструируя авантюрный сюжет, реализует в нём различные вариации категории авантюрного героя. При этом автору удаётся сохранить стройность текста и динамизм повествования.

Мотивная сеть также говорит о кинематографичности прозы писателя (на примере «Ледяной трилогии»). Структура романной трилогии подразумевает серийность: «Путь Бро» предстаёт как приквел, объясняющий основные тезисы «Льда»; «23000» является прямым сиквелом первого романа. Как отмечают критики, роман «Лёд» – «анти-вампирский фильм», «киношные ассоциации всплывают неслучайно: “Лед” динамичен и подвижен, как видеоклип» [46], сам текст насыщен перестрелками, погонями [35]. Упомянутая выше конспирологичность здесь соседствует с идеей Апокалипсиса, с последующим спасением (деконструируемые и создаваемые заново), идеи которых актуализировались в связи с приходом Миллениума [142; 242].

Помимо этого тексты В. Сорокина также включают в себя и прямые отсылки к кинематографу. Можно выделить следующие группы примеров:

1) ситуации прямого указания на режиссёра, актёра, фильм или включение в пространство сюжета отдельных аспектов киноиндустрии: «”Матрица”, голая Лара Крофт с двумя пистолетами» [23, с. 36]; «Призрак Оперы», Джулиан Сендс, Микки Рурк, «Тьма», «Чернокнижник-2», Киану Ривз, Чулпан Хаматова, Кроненберг, Дарио Ардженто «Демоны», Дж. Ромеро, Лючиано Фульчи [23, с. 45–46]; «Санта-Барбара» [23, с. 155]; «И смотрела я “Чапаева” два раза, потом “Волга-Волга”, “Мы из Кронштадта”, “Семеро смелых”» [23, с. 181], кинорежиссёр, кинокритики [23, с. 290],

«Эйзенштейн, Антониони и Хичкок» [23, с. 291], Дарт Вейдер [23, с. 297], «Но самые любимые — настоящие кинокомедии. И любимые комедийные киноактеры — Чарли Чаплин, мистер Питкин, Луи Дефюнес, Фернандель, Юрий Никулин, Георгий Вицин, Женя Моргунов, Джигарханян, Этуш и Аркадий Райкин» [23, с. 306], Котыпёс [23, с. 314]; синематограф [27, с. 231], организация «Восходящие звёзды» [27, с. 267], фильма Питера Уира «Пикник у Висячей скалы», Дэвид Линч, «Безумный Макс», «рев Годзиллы, уничтожающей Восточную Столицу в старом японском блокбастере», Брюс Уиллис из «Die hard!», DVD «Титаника», Покемона, Шрек-2 [22].

2) ситуация косвенного указания на режиссёра, актёра, фильм, процесс производства или просмотра фильма; описание их даётся опосредованно, оно словно затуманено: «еще одно кино, забыла, как называется. Там про Ленина, как в него женщина одна стреляла. А он в кепке убегал. А потом упал. Но не умер» («Ленин в 1918 году» Михаила Ромма) [24, с. 181]; «мясные машины собирались в зале, свет гас, и на белую материю из специального ящика проецировали тени, напоминающие мясных машин. Эти тени совершали на белой материи необычные поступки <...>. Их создавали специальные группы мясных машин. Они использовали комбинацию веществ и света. А также мясных машин, которые кривлялись в театрах. Их лица и фигуры при помощи комбинаций веществ и света превращались в тени» [27, с. 265–266]; «По приказу вождя каждая мясная машина в его стране должна была знать все об этом собрании сильнейших мясных машин. Для этого были наняты сотни мясных машин <...> вождем была нанята одна мясная машина, умеющая при помощи различных веществ и света производить тени на белом. И производить их так, что смотрящие на эти тени мясные машины сразу поняли бы, что происходило на том самом большом собрании. <...> Она обожала не только быть тенью на белом, но и создавать другие тени. <...> Она была очень активной и сильной в своем желании быть самой известной и могущественной в мире теней на белом» (Лени Рифеншталь и съёмки фильма «Триумф воли») [27, с. 273–274];

«Мясная машина, умеющая создавать тени на белом, также была на этом собрании. Вместе со своей группой помощников она следила за соревнованием сильных и ловких мясных машин сквозь железные ящики, в которые накапливались тени на белом. Потом эти тени должна была увидеть вся страна» (Лени Рифеншталь и её фильм «Олимпия») [27, с. 278].

3) ситуация иронической стилизации, включение в текст несуществующих деятелей кино и названий фильмов: «микс-римей “Огни большого города – Терминатор”. (Помнишь, как Шварцнеггер гонится за Чарли Чаплином по сабвею?) После третьей дозы на меня двинуло бы на китайщину от Шаолиньпродакшен – “Дыхание Красного Дракона” или “Речные заводы”. Ну а после 500 мл – СВЯТОЕ ПЕТРО: “Farewell, Moranbong!”» [23, с. 22]. В случае с романом «Голубое сало» интересно, что для оформления обложки было использовано изображение актёра Владимира Белокурова в образе Чкалова из одноимённого фильма 1941 года, однако сам образ был отредактирован: глаза обрели таинственно синий цвет.

4) ситуация указания на акт просмотра: «Это были какие-то серые пятна, мелькание, всполохи света и тени. Сначала я подумала, что ошибся киномеханик. Но чередующиеся с изображением надписи я могла нормально прочесть. Все остальное плыло и мелькало. Я глянула в зал: все молча смотрели, никто не кричал: “резкость!” или “кинщика на мыло!”» [23, с. 239]

5) ситуация, при которой кинематограф становится метафорой жизни: «И всё чисто кругом! как в кино» [24, с. 195]; «Словно мне показали фильм про меня» [22]; «Грек дался мне просто даром — две пули в печень, контрольный в голову, как в кино» [22].

Таким образом, пространство произведений В. Сорокина предстаёт разворачивающимся кинематографически. Яркая аудиовизуальность, монтажность композиции текстов, множественность точек зрения, насыщенная сюжетность, наполненная моделями, образами, мотивами, которые коррелируют с текстами кинематографическими, представляют произведения наблюдаемыми, воспринимаемыми не только через

вербальный текст, но и посредством опосредованного привлечения текстов иных медиа. Произведения В. Сорокина предстают пространством действий тел, наблюдаемых нарраторами (диегетическими и недиегетическими) и зрителем. И в этих наблюдаемых действиях, которые актуализируют множественность аспектов тела, их проявлений, реализуются основные тезисы и интенции авторского проекта, связанные с идеей языка (отсылающие к программным заявлениям ЛЕФа и московских концептуалистов) и ролью литературы, подменяющей собой, по Сорокину, «вторичную реальность» действительности подлинной.

4. Специфика литературной кинематографичности в прозе

Дм. Липскерова и Бориса Акунина

Генерация новых миров, создание пространств из готовых образов, схем и моделей, принадлежащих не столько реальности читателя, сколько реальности самих образов, самой культуре, становится одним из ключевых и наиболее заметных явлений в отечественной литературе. Создаются диегетические миры, которые не разоблачают реальность, а генерируют новую, отражающую исходную, бытовую и преображающую её. Новый мир не разоблачается, он рифмуется, наполняется поэзией знакомых конструкций, лабиринтами известных образов, но в сочетании своём этот мир предстаёт новым миром в его относительной – через симбиоз – новизне.

Писатели создают сознательно искусственные пространства, пространства игры в образы, через которые утверждаются идеи и тезисы. И в этом контексте нами рассматриваются произведения Д. Липскерова и Бориса Акунина. Создаваемые миры в их произведениях становятся частью и способом утверждения идеологических конструкций. Будь то идея гармонии и взаимосвязанности (Д. Липскеров) или просветительная идея (Б. Акунин), реализуемые через сюжеты, подвергнутые «двойному кодированию».

4.1 Конструирование диегетического мира посредством аудиовизуальности и сюжетности в произведениях Д. Липскерова

Д. Липскеров является одним из наиболее ярких и своеобразных писателей современного отечественного литературного пространства. В рамках его произведений создаются синтетические конструкции, в которых сочетаются гетерогенные жанровые модели и их элементы, структурирующие многоуровневые повествования и яркие образные ряды, актуализирующие широкие сети интертекстуальных взаимодействий и генерирующие текстовые образования, в которых соединяется бытовое и

фантастическое и которое ряд исследователей относит к поэтике «магического реализма» [114; 171, с. 96; 239, с. 3] или близкой к нему. Исходя из указанного, многие исследователи анализируют тексты писателя в постмодернистской парадигме, рассматривая поэтологические особенности, интертекстуальные связи [98; 239; 266; 269; 276; 371], мифопоэтику [87; 171; 241], сюжетные и мотивные структуры [293] его произведений.

Опираясь на утверждение, что Д. Липскеров – это «автор свободных фантазмагорий», в творчестве которого «изобильные фантазии [сочетаются] с жестким “рацио” экспериментатора» [315], можно сказать, что текстовое пространство в произведениях писателя становится пространством экспериментальным, в котором совмещаются разнородные литературные традиции и сочетаются классические культурные коды с кодами массовой культуры [371; 381]. Эта экспериментальная интенция указывает на то, что в текстовом измерении создаются окказиональные миромодели, включающие элементы множества разнородных дискурсов, фрагменты гетерогенных кодов и воплощающие в себе элементы поэтики «постабсурда» [279]. Подобная текстовая установка, находящая выражение в сложноорганизованных художественных мирах, утверждает и легитимирует «внутренние» для текста и диегетических миров правила, которые отрицают бытовую логику, трансформируют её, конструируют собственную: «его [Липскерова] миры устроены крайне жестко, здесь не бывает произвольных событий, хотя почти все происходящее и может выглядеть произвольным. <...> Мир симфоничен; это жестокая, гротескная симфония, но все же – мелодическая целостность, а не набор звуков» [114]. Диегетические пространства романов Д. Липскерова – это пространства, где возможны различные метаморфозы времени, пространства, тела, личности, сосуществование странных и не очень явлений, где бытуют гротескные образы, характеризующиеся аллегоричностью, сюрреалистичностью и действующие в насыщенном деталями, стилизованными элементами той или иной эпохи хронотопе [94, с. 18]. Отсюда можно сделать предположение, что

диегетическое пространство оказывается в своём фантасмагорическом характере монтажным, кинематографичным по своей природе. И, следовательно, также можно предположить, что при развёртывании текстов наряду с широким инструментарием постмодернистской поэтики в анализируемых произведениях используются и элементы литературной кинематографичности. При этом подобное находит выражение не только в освоении приемов, входящих в концептуальное поле лексемы «Кино», не только в бытовании в пространстве текста сюжетных элементов, коррелирующих с кинематографическим текстом, но и в использовании подчёркнутой визуальности, игре со временем, реализуемым через монтажное конструирование художественного текста, через конструирование самого пространства диегетического мира. К тому же сам по себе сомнамбулический характер произведений прозаика в определённой степени соотносится с самой природой кинематографа, который характеризуется не только как искусство «сочетания и компоновки» [261, с. 40], но и как общее / массовое сновидение наяву (в трактовках фрейдистского характера), выстраивающее собственную систему символов и сюжетов на основе принципов смещения и сгущения [243]. Кроме того, общая культурная тенденция, связанная с изменениями роли реципиента (зрителя, читателя, потребителя) и его трансформацией, приводит в анализируемых произведениях к конструированию ситуации, при которой читатель становится, утверждается в роли читателя-зрителя.

Исходя из подобной – кинематографической – предпосылки, рассмотрим принципы конструирования диегетического пространства, роль протагониста в этом процессе (особенно в процессе наложения, «наращивания» и утверждения пространств диегезиса) и саму специфику выстраиваемого мира, миромодели в произведениях Д. Липскерова, в частности в его романах («Сорок лет Чанчжоз», «Пространство Готлиба», «Последний сон разума», «Родичи», «Осени не будет никогда») и драматических произведениях (сборник «Школа для иммигрантов»).

Сразу отметим, что разворачиваемый диегетический мир визуален. В указанных произведениях генерируются нарративные ситуации, при которых повествование ведётся остранённо, и описание как персонажей, их действий, так и окружающего их художественного мира подчёркнуто аудиовизуально и преследует в качестве цели актуализацию внимания читателя на событийный ряд, на действия героев. К примеру: «Неожиданно студент Михайлов замер посреди прозекторской, выпрямил и так прямую спину, установил руки перед грудью и вдруг сделал три фуэте кряду. <...> Он [Ахметзянов] подскочил к студенту, коротко хватанул его за плечи, потом отпрыгнул и заговорил быстро-быстро» [15, с. 103]. Сцены взаимодействия персонажей друг с другом и пространством здесь часто выполнены с использованием текстового аналога «вертикального монтажа» (как вербальная репрезентация гетерогенных деталей, через столкновение налагаемых, «наслаиваемых» друг на друга в едином текстовом измерении), что способствует конструированию объёмных пространств, свойственных театральным постановкам: «Теплый пожал плечами, пропуская незнакомца в свою комнату. Сам зашел следом и поспешил закрыть некоторые книги, лежащие на письменном столе. Генрих Иванович успел заметить какие-то странные фотографии. <...> Еще Шаллер услышал звуки скворчащей сковородки, по всей видимости находящейся за фанерной перегородкой. <...> – Секунду! – спохватился Теплый. – У меня там... – Он указал на фанерную перегородку, из-за которой уже потянуло горелым. – Я сейчас... – И вышел вон» [11, с. 124–125]. В то же время в романном пространстве часто подобные конструкции (конструкции через «вертикальный монтаж») близки именно к кинематографическому дискурсу, оппозиционному театральному. Подобное можно утверждать, исходя из акцента в романах на таком аспекте, как деталь (к примеру: «И раскрыл коробок. В нём лежал кусочек чего-то с капелькой зачерневшей крови на серой плоты» [13, с. 51]; «Ему показалось, что ляжки по сравнению с утром раздуло вдвое, что они стали уж совсем похожи на свиные окорока» [13, с. 60]) или же – наоборот – демонстрация действия широкого масштаба (как

пример, «избиение младенцев» на пустыре: «Из небольшой полыньи на берег <...> стали выбираться младенцы человеческого рода обоих полов. <...> По меньшей мере мальчиков и девочек была сотня. <...> Затем эта сотня вдруг остановилась и пролилась на снег первой мочой. <...> Что-то чёрное заслонило солнце и всё небо. Если бы младенцы могли посмотреть в небеса, то они бы увидели огромную воронью стаю <...> Вороны пикировали в слаженном порыве, обрушиваясь на детей острыми клювами и жадными когтями, разрывая нежные тельца в мгновение. <...> Через десять минут всё было кончено» [13, с. 134–135]) и относительно широкая – горизонтальная и вертикальная – география сюжета (замкнутая в рамках хронотопа города или расширяющаяся до всего земного шара) более свойственны и привычны именно кинематографическому коду.

Кроме того, визуальный аспект также вводится посредством включения в текст экфрасисов как фрагментов чужого кода, вторгающихся в литературный текст: «Даже бульварная газетенка поручика Чикина – “Бюст и ноги” поместила на своих страницах карикатуру возвышенного содержания. На вершине Башни Счастья стоят, обнявшись, голые чанчжозэйцы. Часть из них уже шагнула за борт и идет по облачной тропе к Богу. И подпись: – Отец наш, мы возвращаемся к тебе!» [11, с. 143] или «Джером еще поворотил страницу. То, что он увидел, куда более затронуло его чувства. В половину книжной страницы была помещена цветная фотография мертвого обнаженного подростка, лежащего на патологоанатомическом столе. Грудь мертвеца была испещрена множеством ран, которые уже не кровоточили, а бордовыми полосками украшали мертвенно-бледную кожу. Голова мальчика лежала неестественно <...>. В области височной кости была огромная вмятина с рваным краем, из которой выглядывало мозговое вещество. Руки покойника находились в области вскрытого живота и как бы поддерживали вылезавшие из брюшины кишки» [11, с. 134–135]. При этом сам вторгающийся код способствует актуализации акта наблюдения как постижения – плоскости рисунка и – шире – пространства: «Поставила на

стол вашу фотографию и смотрю прямо в ее глаза» [14, с. 25]. Сам акт наблюдения, актуализируя соответствующие мотивы (к примеру, мотив окна, взгляда сквозь стекло [357, с. 113]), способствует восприятию (порой искажённому) пространства и самому его развёртыванию: «Мне же приходится с утра до позднего вечера проводить возле окна своего деревянного дома и глазеть на главную улицу нашего поселка» [14, с. 24] и «присмотрелась к природе через окно с налетом сажи и пыли <...> и мир стал тусклым <...>. Даже мир стал цветным, и я более не распускаю сопли по вечерам» [14, с. 151].

Сами по себе диегетические пространства текстов анализируемых произведений организуются соположением пространств, хронотопов (визуализированных, представленных и подразумеваемых), которые – от факта визуальности пространств, что отсылает «к некоей точке зрения на совокупность частей» [117, с. 29] – актуализируются посредством ряда протагонистов, участвующих в нарративном развёртывании и характеризующихся как странные, маргинальные, ищущие скрытый смысл [366, с. 184]. Каждый герой становится привязанным к определённой сюжетной пластине, через героя же происходит актуализация хронотопов, разворачивание пространств (как закрытых систем множеств) и восприятие разворачивания временного измерения. Череда точек зрения протагонистов, описывающих, отграничивающих пространства друг от друга, формируют ряд закрытых систем (областей наблюдения протагониста, читателя-зрителя) как определённого множества – деталей, жестов, пространств, которые соотносятся друг с другом: «раз множество кадрируется [отграничивается, вписывается в определённые визуальные рамки], а стало быть, оно видимо, то существует и другое множество, вместе с которым первое формирует более крупное» [117, с. 31].

При этом в рамках монтажных синтагм герой представлен через тревеллинг (точка зрения нарратора сближается с точкой зрения читателя-зрителя), что в том числе способствует постоянному изменению

актуализируемых пространств, трансформации закрытых множеств. Протагонист реализует свои потенции посредством действия в сюжетном пространстве; психологизм в текстах нивелирован и сводится к редкой интроспекции недиегетического имплицитного нарратора с последующей краткой (часто – клишированной) характеристикой отношения персонажа к происшествиям. Кроме того, протагонист своими действиями также актуализирует систему мотивов, с помощью которых также осуществляется связь между сюжетными пластами и актуализируются необходимые пространства. Эта система, куда входят мотивы родов, рождения, смерти, сна, метаморфозы, родительства, тайны, добра и зла, города и проч., – придает текстам внутреннюю интенсивность, динамизм, семантическую напряженность, включая в сюжетное развёртывание элементы авантюры, триллера и реализуя важную для писателя интенцию общей взаимосвязи происходящих событий, идею общего космоса, в котором не может быть случайного [239, с. 17].

И так – посредством актуализации мотивной системы, совмещения сюжетных пластов, через сталкивание протагонистов – недиегетический имплицитный нарратор получает возможность производить манипуляции с временной и пространственной тканью диегетического мира, сопрягая в едином конструируемом пространстве через чередование и «рифмование» гетерогенные семантические аспекты текста, «сшивая» закрытые системы множеств, отграниченные его взглядом, друг с другом.

При этом конструирование хронотопов, организация и актуализация пространств, моделей времени, естественно, не тождественна в драматическом и романном творчестве писателя. Если в рамках драматических текстов сохраняется относительное единство места с вербальной актуализацией пространства «вне», то в романах писателя сюжетное развёртывание способствует актуализации и созданию больших пространств, объёмных миров, развёрнутых как вертикально, так и горизонтально. При этом характеристики пространства – от их большей

актуализации в малом нарративном развёртывании – их принципы развёртывания и бытования (а значит – и принципы бытования хронотопов и миромоделей) наиболее ярко представлены именно в драматических текстах.

Являясь одним из ключевых аспектов в бахтинской идее хронотопа, пространство в рамках драматической формы, реализуемой в читательском и театральном дискурсах, структурируется, исходя из замкнутости «в интерьерах» самих форм [388], что даёт возможность семантизировать каждый пространственный акцент в текстах и актуализировать само пространственное развёртывание, будь то визуальное или вербальное, в виду «дефицита» пространства как такового, что приводит, в свою очередь, к трансформации модели развёртывания художественного времени и – таким образом – к конструированию хронотопа художественного текста пространственно-временного типа, подразумеваемого драматической формой. При этом для дальнейшего рассуждения необходимо отметить исходящий из предыдущего утверждения факт подчёркнутой полисемиотичности драмы, что подразумевает возможность разворачивания текста (в меньшей мере это касается сценария) как минимум в двух дискурсах (читательском и театральном), в двух и более знаковых системах (визуальной, вербальной, звуковой и проч.). Подобная полисемиотичность акцентирует факт пространства, которое констатируется посредством ремарок в читательском дискурсе или простого наблюдения в дискурсе театральном и разворачивается континуально, при этом, что важно, подчёркивая аксиому его визуальности и «вещности» (за рядом исключений и учитывая текстовые условности).

Исходя из факта визуальности, здесь стоит отметить разницу между кинематографическим кодом и кодом литературным (бытование пьесы в ситуации чтения), а также кодом театральным (бытование пьесы в ситуации просмотра): и если с литературным кодом разница заключается в принципиальном использовании различных систем (ре)презентации (доминанта вербального против доминанты визуального), то театральный

код, являясь генетически родственным кино, имеет ряд сходжений с кодом кинематографическим (акцент на визуальности, актёре с его системой жестов и мимики и проч.). Но, остановив внимание именно на пространственном аспекте, необходимо отметить, что, во-первых, (ре)презентация пространства (как и героя) в драме не дискретно, синтетично и континуально (как отмечает С. Сонтаг, «Театр обречён на логическое и непрерывное использование пространства» [321, с. 124]), в кино же, следуя в первую очередь монтажному принципу построения кинематографического текста, пространство (и герой) дискретно, оно распадается на последовательность фрагментов, планов, позволяя свободно им манипулировать, единство пространства (и героя) так констатируется и/или конструируется в рецептивном акте (то есть кино более пространственно, нежели театр) [213, с. 84].

Во-вторых, точка зрения в театральном дискурсе неподвижна, она статична и тождественна точке зрения читателя-зрителя. В кино же, учитывая даже тот факт, что согласно первичной идентификации (по К. Метцу) точка зрения едина и единственна, она всё же подвижна и становится в конкретных фрагментах текста тождественна точке зрения героев репрезентируемого или конструируемого мира (ситуация вторичной идентификации), а также нивелирует факт дистанцирования зрителя от происходящего. Также отметим, что в отличие от «театральной» ситуации, где за зрителем остаётся право наблюдать за происходящим согласно выбранной именно им траектории (отчего встаёт вопрос «напряжения» всего сценического пространства), камера в кино, следуя интенциям автора/режиссёра, инерции сюжета/материала, руководит процессом наблюдения, предлагая зрителю для этого тот или иной объект (или группу их), сводя при этом пространство и героя к единой материи (в отличие от театра, где условность пространства более явна условности роли, актёр, утверждая себя в роли, одновременно в ней себя же и разоблачает).

Подобные предустановки показывают, что драматический текст при этом сопротивляется нарративам, подразумевающим построение

диегетического мира посредством сопряжения больших пространств, требуя для реализации подобных сюжетов новые подходы и новые практики (как пример, «футуристическое варьете» Ф. Маринетти, «театр жестокости» А. Арто, тотальный театр группы Баухауса [321, с. 135], «эпический» театр Б. Брехта, эксперименты О. и В. Пресняковых, *verbatim* Е. Исаевой и проч.). И драматические тексты Д. Липскерова становятся той экспериментальной площадкой для конструирования нетривиальных пространств, моделирования диегетических миров особой конструкции.

В текстах его пьес, являющихся объектом внимания, конструируются более близкие кинематографу «сомнамбулические» нарративы (особенно в пьесах «Школа с театральным уклоном», «Река на асфальте», «Елена и Штурман»), подразумевающие не столько сопряжение в едином измерении гетерогенных, не совместимых по принципу внетекстового правдоподобия друг с другом фактов (согласно психоаналитическим концепциям «сгущения» и «смещения»), сколько саму «нетривиальную» трансформацию диегетического мира, подразумевающую множественность трактовок наблюдаемого / читаемого зрителем/читателем (примечательно, что второй роман Д. Липскерова, в котором оформилась формула его последующих романов, называется «Последний сон разума», что и подчёркивает саму сомнамбулическую природу текста).

При этом указанные нарративы, требующие в виду своей специфики визуального подтверждения происходящих внутри них трансформаций если не зрителем, то героем, вступают в конфликт с драматическим пространством, принципиально скованным, замкнутым и вынужденным разворачиваться и утверждаться в рамках сцены. Отчего выстраивается сложное семантическое взаимодействие между пространством видимым, непосредственно наблюдаемым зрителем, и пространством подразумеваемым, «внесценическим», которое и трансформируется в «сомнамбулическом» нарративе, исходя из интенций не только героев, но и

недидеетического имплицитного нарратора, при этом конструируя или видоизменяя сложную дидеетическую структуру мира.

В рассматриваемых пьесах Д. Липскерова исходное пространство декларируется в начальной авторской ремарке, описывающей именно видимое пространство. Границы сцены (фактические и реальные) здесь формируют определённое множество, которое складывается в отдельную замкнутую систему. При этом «настенное» пространство может представлять собой «нетривиальное» место, имеющее специфические характеристики (дно реки Волги в пьесе «Юго-западный ветер»), а также место «тривиальное», но имеющее в качестве своих атрибутов ряд деталей, выводящих локацию из категории «тривиального», или же выходящее из нормализованного состояния посредством авторской характеристики: абсолютно белая большая квартира без перегородок («Река на асфальте»); небольшая комната небольшой квартиры, полная зеркал и отражающих поверхностей («Елена и Штурман»); лесная поляна, где можно заметить фотографии женщин, прикрепленные к деревьям, и освежёванную тушу животного, висящую на крюке («Бельё из Люксембурга»); комната большого дома, которая наполнена уродливыми или искажёнными по своей сути предметами («Семья уродов»); спортивный зал, находящийся в здании средней общеобразовательной школы, которая характеризуется как учреждение «с театральным уклоном» («Школа с театральным уклоном»). Уже здесь, в пространстве видимом и наблюдаемом, утверждается потенциал подразумевающего отклонение от «тривиальных» форм «сомнамбулического» сюжета, который находит своё выражение именно во взаимодействии с пространством вне сцены через героя и нарратора (к примеру: «В комнату, ковыляя, входят Соня и Дурак. Это сиаемские близнецы, сросшиеся телами. <...> В руке Сони удочка, в руке Дурака – ведро с торчащими из него рыбьими головами и хвостами» [16, с. 86] или «Из-за деревьев по-пластунски выползает человек. Лицо его замотано какими-то тряпками. Это – Ганс» [16, с. 239]). При этом видимое

пространство, «закрытая система сообщается с другими» [117, с. 31], в том числе и не наблюдаемыми.

При этом «внесценическое» пространство только потенциально, подразумеваемо как продолжение видимого (при этом не отрицается возможность конфликта двух пространств) и потому требует своего подтверждения в актах его декларации. Однако фиксированная точка зрения зрителя/читателя (особенно в театральном дискурсе), являющаяся залогом монополии «насценного» пространства, позволяет пространству вне сцены обнаружить себя лишь ограниченным набором средств, среди которых – использование дополнительных невербальных сигналов (шумы, звуки техники, взрывов, хлопков, стука, звона, которые реализуются в тексте пьесы через авторские ремарки и создают эффект «вертикального монтажа», по С. Эйзенштейну, утверждая объём всего пространства и самого диегезиса: к примеру, «За баркасом появляются всполохи. Нарастает шум и шипение. Через паузу слышатся несколько взрывов» [16, с. 18], «За окном слышится треньканье велосипедного звонка» [16, с. 95], «А за окном нарастает шум реки» [16, с. 302] или «Истошно ржёт лошадь. Издалека доносится женский крик: “Ле-е-ена-а!.. Иди домой!.. Самовар кипит!.. К тебе будущий капитан прише-е-ел...”» [16, с. 333]) и материальное подтверждение («наложение» двух пространств в акте действия тех, кто «не принадлежит» «насценному» пространству: «В комнате разбивается ещё одно окно. Влетает горящий факел» [16, с. 109] или «В открытое окно просовывается лошадиная морда. Пасть у лошади оскалена, как будто она смеётся. <...> Неожиданно в окно комнаты влезают корявые ветки яблони. На них спелые плоды» [16, с. 328, 333]).

Однако наиболее ярко «внесценическое» пространство реализуется вербально, в речи героев, а также, если говорить о читательском дискурсе, в речи нарратора. Речь персонажей, чей акт говорения становится актом нарративным, создающим свой мир (как в «Школе с театральным уклоном») или утверждающим мир имеющийся, одновременно дополнительно

конструирует характеристики и мотивизации пространства, видимого зрителю, расширяет его закрытую систему, и, что важнее, способствует дополнительному развёртыванию диегетического пространства, зрителю не видимого, получающего посредством этого акта своё подтверждение (как пример: «Посреди зала стоит стол. <...> За столом сидят Мерилин [чучело] и Трубецкой. <...> Трубецкой (крутит между пальцами рюмку). Вот мы и в Испании... <...> Да, маленький городок в Испании, где есть коррида, бой быков и фиеста... Видишь, сколько народу...» [16, с. 169–170]). При этом здесь важен акт описания героем видимого и акт само «внедрения» «внесценического» пространства в рецептивный процесс зрителя/читателя. И здесь стоит подробнее рассмотреть реализацию этого акта в дискурсах театральном и читательском.

При условной постановке пьесы, не подразумевающей кардинального конфликта с авторскими установками, создаётся ситуация, где зритель и герой, а через него и пространство мира располагаются в одном измерении (давая возможность режиссёру обыгрывать подобное через включение зрителя как со-участника в действие, подрывать саму структуру театральной схемы и отключать “safe mode” для зрителя через угрозу физического воздействия в практиках авангардного театра, хэппенингов и проч.). В ситуации, где всякое действие сводится к смерти момента (театр «смертен» [51, с. 19] и воплощает в себе сам механизм смерти [55, с. 52]), «внесценическое» пространство, которое никогда не будет увидено и может быть только представлено через построение потенциальных моделей, находит своё подтверждение в репликах героев, посредством описания видимого и наблюдаемого, то есть через собственную вербализацию, и через «вторжение» фактов «внесценического» пространства (коиными могут быть как герои и объекты, так и звуковые, световые спецэффекты и проч.). Это пространство в рамках постановки должно быть доказано для формулирования логики диегетического конструкта и утверждения собственной художественной условности через манипуляции героев (в

отличие от кинематографа, где движение камеры и монтаж подобно демиургической воле способны утверждать и конструировать пространства, сопологать, формировать новые закрытые системы множеств, чему доказательство, к примеру, «географический» эксперимент Л. Кулешова). В амбивалентной ситуации реальности-условности (постоянного разоблачения и утверждения художественного) из-за соприсутствия зрителя и актёров в ролях (взаимодействие двух хронотопов – внеположенного и сюжетного) «внесценическое» пространство находится вне зоны манипуляции зрителя, но в манипулятивной зоне героя (героев). И именно через манипуляции героев происходит постижение зрителем «внесценического» пространства. При этом здесь, исходя из ситуации формального со-присутствия и, как следствие, выстраивания жёстких отношений между зрителем и героем (героями), возможно использование концепций из социологии пространства, а именно понятий Альфреда Шюца «окружающий мир» и «совместный мир» [354, с. 64]. И таким образом между зрителем и героями создаётся пространство «окружающего мира», совместно разделяемого ими, мира, в котором располагается тело зрителя и наблюдаемое тело героя, которое ближе всего к нему, мира видимого и ощущаемого в конкретный момент, а герой при этом в ситуациях наблюдения за «внесценическим» пространством, ухода в него, создаёт «совместный мир», мир, который не располагается рядом с телом и вовсе непостижим для зрителя.

Таким образом, в ситуации сопряжения двух «миров» «внесценическое» пространство посредством опосредованного участия персонажей постигается зрителем и утверждается как часть общего мета-пространства постановки пьесы и неотъемлемый элемент диегезиса в рецепции зрителя. При этом реальное (а именно игра актёров, которая реальна, потому что уникальна, конечна, смертна) отбрасывает тень реальности на условное. Тем самым, «внесценическое» пространство – через пространство «насценное» – доказывает своё фактическое присутствие (хотя и как художественная

условность) и становится обязательной структурной частью диегезиса, создаваемого в произведении и выстраиваемого на сцене.

В читательском дискурсе возможен другой принцип конструирования «внесценического» пространства. Создаваемая схема «читатель – текст» подразумевает опосредованность нарратива литературным дискурсом, жанром, языком. И в этом сопряжении двух хронотопов в едином дискурсе по причине того, что текст кодирован и отстранён, условность нарратива позволяет конструировать пространство правдоподобного, существующего в рамках логики диегетического мира. Сводя каждый элемент диегезиса к единой – вербальной – материи, нарратив текста лишается необходимости доказывать свою реалистичность к внесюжетным хронотопам, отчего – в пространстве драматического произведения как литературного текста – реализация «сомнамбулических» нарративов Д. Липскерова становится более легитимной. Дискретное по своей сути построение позволяет читателю заполнять лакуны между конструируемыми вербально пространствами, состоящими из отдельных упоминаемых элементов, потенциальным же пространством. При этом сама констатация элементов текста, которые впоследствии сопрягаются и дополняются зрителем через подразумевание недостающих фрагментов, осуществляется несколькими способами. Так, основной способ – посредством авторских ремарок в «закрытом» для автора тексте, где через вербальное указание звуковых, световых воздействий отмечаются следы присутствия «внесценического» пространства, а также через описание фрагментов этого пространства даётся часть образа его модели, реализуя часто здесь мотив окна как выхода в потерянный, иной мир, мир другой и Другого (к примеру, «окна [комнаты] выходят на окраину села. Вдалеке угадывается купол часовенки или церквушки» [16, с. 78] или «Штурман открывает шторы. За окном никакого пейзажа. Пустота, наполненная то ли дымом, то ли туманом. <...> Елена раздёргивает шторы. За окном обыкновенный пейзаж. Какой-то дом со светящимися окнами» [16, с. 327]). То есть одно закрытое множество соединяется с другим закрытым

множеством, ждущим актуализации каким-либо способом. В определённых моментах текста точка зрения недиегетического имплицитного нарратора становится неустойчивой, информация, получаемая, оказывается неточной (к примеру: «Карма начисто срезана – то ли в результате случившейся катастрофы, то ли в результате человеческой деятельности <...> В телескоп смотрит какой-то человек...» [16, с. 7, 8], «Какое-то разрушенное строение – то ли землянка, то ли маленький дом, возле которого находится что-то громоздкое» [16, с. 196], «Где-то под окнами дома остановилась машина. Стоит с невыключенным мотором» [16, с. 306]). Нарратор будто ограничивает свои возможности (отказывается от нулевой фокализации), вводит себя в манипулятивную зону «насценного» пространства, сводя свою роль к такому же наблюдателю, как зритель, который смотрит на происходящее в пространстве сцены, а за «внесценическим» пространством наблюдает «через плечо» наблюдающего героя, посредством которого оно и развёртывается (к примеру, «Штурман встаёт, <...> подходит к окну, выглядывает из-за шторы. <...> Елена. Видно чего-нибудь?.. <...> Штурман. Это «Скорая»... Со шторками...» [16, с. 307]). Подобная установка акцентирует аспект визуальности литературного текста, при этом пространство становится именно наблюдаемым, а сам процесс наблюдения координируется действиями героя согласно интенциям нарратора.

Однако, помимо вышеизложенного, важным представляется констатация «внесценического» пространства через реплики героев, при этом подобная ситуация становится тождественной ситуации вторичной идентификации (по К. Метцу), когда читатель «видит» пространство глазами героя. Сам текст в этих фрагментах конструируется согласно внутренней фокализации текста (по Ж. Женетту), которые становятся исходной информацией о мире «вне», и через эти фрагменты сам этот мир констатируется и легализуется. Читатель именно через текст, организованный согласно этому принципу, наблюдает за «внесценическим» пространством и получает возможность конструировать диегезис,

разворачивающийся в тексте. Пространство здесь акцентируется именно в риторическом коде: как описание пространства в тексте пьесы и как нарратив героя о пространстве, указание им на него. Речь героя в пьесах создаёт, утверждает в нарративном акте наблюдаемое «новое», «внесценическое» пространство (к примеру, «С утра я пошёл смотреть на поверхность в телескоп. Вы знаете, я всегда в свободное время это делаю... Посмотрел на окрестности Волги, потом последил за самолётом, кружащим в небесах» [16, с. 54], «Смотри... (Указывает наверх.) Видишь, сквозь лунный свет угадываются очертания куполов церквей... От них тоже исходит свет, как от луны» [16, с. 62]). И так – опосредованно – в тексте утверждается визуальный код, одно закрытое визуальное множество наполняется дополнительными элементами, знанием о пространстве вне (иной системе множеств) и его потенциями. Сама доминанта визуального как часть поэтики драмы расширяется визуальностью иного формата, которая наблюдаема и конструируема вербально. И через акт наблюдения создаётся «динамическая ситуация наблюдения» [232, с. 7], задачей которой является «желание руководить восприятием читателя-зрителя» [232, с. 7].

Крайне интересным здесь представляется случай с пьесами сборника «Школа с театральным уклоном», где посредством слова, нарративного акта героя (героев) конструируется не только «внесценическое» пространство, которое, в свою очередь, трансформирует диегезис, но и – через это самое пространство – новое время. В пьесе «Школа с театральным уклоном» создаётся ситуация двойной условности, своеобразный театр в театре, и тем самым происходит двойное формулирование и кодирование пространства. В акте условной постановки (ввиду самой специфики жанра) конструируется дополнительное пространство игры, начавшееся с момента создания нового героя (Мерилин [16 с. 156–160]). Именно в этом акте игры создаётся новый хронотоп, реализуемый в большей мере именно вербально и потому описательно, а значит визуально, где мыслится новое пространство, которое – своими атрибутами – диктует и время как (условную) эпоху. При этом

нарратор принимает предложенные условия, иронически это обыгрывая, и совмещает два хронотопа в одной ситуации: «Пока Трубецкой и Мерилин едут на приём к графу Винницкому, Серж вновь просыпается, тяжело встаёт, смотрит на экипаж с прекрасными седоками, потом снимает с себя пиджак, <...> идёт к вешалке. Снимает с неё фрак. Облачается в него» [16, с. 162]. И в этом совмещении хронотопов также разворачивается дополнительное – «внесценическое» – пространство, притом именно в акте, где видимое описывается: «Вон, видишь, вдалеке бегут люди? За ними бык... Так, один готов... Не смотри... Неужели не найдётся смельчака, который его остановит! <...> Вижу, вижу... Да, наверное, это тот смельчак, который вступит в бой с разъярённым быком...» [16, с. 170]. При этом здесь нарратор, налагая четыре сюжета (условная дореволюционная Россия, условная Испания 1930-х, условные советские 1960-е, условное настоящее) и конструируя мелодраматические модели, создаёт романное пространство, как уже отмечалось выше, легализуя его возможность существования через подтверждение рассказываемого, видимого посредством ремарок. И так нарратор, конструируя через героев новые, «внесценические» пространства в рамках одного «насценного» пространства, создаёт путешествие через время для утверждения героем собственного местоположения, как бытового, так и бытийного. Согласно этому, можно сказать, что схема диегетического мира в этой пьесе следующая: «объективное диегетическое пространство 1 – протагонисты – условное диегетическое пространство 1, 2, 3, 4 – изменение диегетического пространства и протагонистов – новое объективное диегетическое пространство 2».

В пьесе «Река на асфальте» новое пространство конструируется не только героями, принадлежащими «насценному» пространству (к примеру, «Ричард (встаёт, подходит к окну). Иди сюда! (Канифоль подходит.) Смотри... (Показывает куда-то вниз.) Видишь, там, внизу, бордюрик погнутый? <...> На него упал мой отец» [16, с. 275]), но и через нарратив Ричарда, когда ему было тринадцать [16, с. 270–271], и отца главного героя,

чьих голоса транслируются из магнитофона (и так создавая ситуацию «вертикального» монтажа). При этом Голос одновременно и констатирует видимое вне сцены, в частности сам феномен «молочной реки» («Внизу, настолько, насколько хватало взгляда, простиралась огромная река, поглотившая все строения, кроме нашего дома. Наш дом, словно буй, качался на её волнах. Возле него, так же покачиваясь, мерцали фонари, освещая реку, воды которой были совершенно белыми» [16, с. 280]), и утверждает прошлое пространства «настенного», когда оно ещё было разделено перегородками («Я обшарил комнату спящего сына, кухню, даже ванную и туалет, но всё было тщетно» [16, с. 280]), тем самым сопрягаются в едином диегезисе два временных пласта и выстраивается мифологический хронотоп, атрибутированный как раз моментом повторения наблюдаемого героями в разных временных пластах. И это подчёркивает сам потенциал конструирования пространства, утверждаемого героями, для констатации и времени. При этом конструированию (хоть и условному) подвергается также и эпоха; пространство, в частности разворачивающееся в нарративном тексте, предстаёт как фрагменты и как место аккумуляции времени. И схема диегетического мира здесь будет следующая: «объективный диегетический мир 1 – протагонисты 1 – вторжение протагонистов 2 – изменение диегетического мира – диегетический мир 2».

Воспринимая разворачивающийся текст пьес Д. Липскерова (в обоих – театральном и читательском – дискурсах), читатель-зритель координирует актуализируемые различными способами пространства, соединяет их в единое, констатируя само общее диегетическое пространство, в котором и реализуются «сомнамбулические» нарративы. При этом в пространстве нарратор организует читательское внимание, акцентируя его на моментах визуальных и актах наблюдения. И, учитывая тот факт, что «замкнутое» «настенное» пространство вступает в конфликт с пространством экспрессивным, из которого и конструируются сомнамбулические нарративы, подрывающие исходный хронотоп сцены, вышеуказанное

вписывает пьесы Д. Липскерова (особенно если они разворачиваются в читательском дискурсе) в кинематографическую парадигму (чему также способствует бытование объектов, семантически связанных с концептом «Кино»), утверждая тем самым, что и драматическое творчество писателя реализует в себе принципы литературной кинематографичности. Именно в ней, по справедливому замечанию Т. Г. Можяевой, синтезированы «киноискусство и литература» [248, с. 3], соединяющие «аудиовизуальную образность, монтажный и динамичный характер объективированного повествования, свободное обращение нарратора с художественным временем и пространством, создание “иллюзии сиюминутности” с помощью форм настоящего исторического» [248, с. 10]. «Внесценическое» пространство становится катализатором построения динамических актов, в которых наблюдение и взгляд постигают и утверждают пространство и материю (наблюдаемое конструирует видимое в пространстве потенциально визуального), создают напряжённую бинарную систему разносторонних воздействий пространств, в которой заключается конфликт драматической материи с авторской интенцией. И авторская игра с пространством, с совмещением «насценного» и «внесценического» позволяет Д. Липскерову создавать свои пьесы, существующие в полисемиотическом пространстве (театральном, читательском дискурсе), в ситуации подвижности кодов и возможности вписывания текстов в широкий контекст реализации.

Разница в конструировании пространств в драматических и прозаических произведениях вполне естественна. В обоих случаях пространство конструируется посредством протагониста (протагонистов). Пространство драмы наблюдаемо и подразумеваемо, оно подтверждается взглядом зрителя, объективность его фиксируется протагонистом; он же оформляет своим взглядом и прочие пространства. Пространство романа же зависит от протагониста, от него же – и возможность наблюдения читателя-зрителя. В тексте романа соплагается серия подчёркнуто визуальных пространств, они материальны, фиксируются протагонистом, сшиваются

через постоянное «прерывание» (в отличие от протяжённости и континуальности пространства в драме), через постоянное вторжение другого пространства, другого героя. Пространства в романе куда более гибки, они не разваливаются на части в ситуации, когда нет необходимости выстраивать жёсткую оппозицию «видимое – невидимое». Они формируют серии закрытых систем множеств, взаимодействующих между собой, конструирующих ряд видимых граней, сменяемых друг другом и актуализируемых протагонистами: «раз множество <...> видимо, то существует и другое множество, вместе с которым первое формирует более крупное, и это более крупное множество также может быть видимо, если только оно образует новое закадровое множество, и т.д.» [117, с. 31].

Анализируемые здесь романы представляют собой историю пространства, мира в утверждении его гармоничности, целостности, герметичности. И подобное конструируется через разветвлённую повествовательную модель. В романах совмещаются две и более относительно автономные сюжетные линии (пласты), маркированные временными и пространственными характеристиками и привязанные к определённым протагонистам. Указанные гетерогенные сюжетные пласты текста, представляющие собой серию монтажных синтагм разной протяжённости, объединённых одним признаком, а именно – конкретным протагонистом, связываются между собой посредством монтажа как такового. Монтаж, используемый недиегетическим имплицитным нарратором, редуцируя пространственную разность, организуя в тексте соположение рядов гетерогенных пространств, сшивает эти разнородные сюжетные пласты в общей и относительно единой временной плоскости, утверждает их взаимосвязь на мотивном уровне. Совмещение сюжетных пластов, продиктованное в том числе влиянием эстетики сериалов, даёт возможность им взаимовлиять друг на друга, как прямо, так и опосредованно, что способствует как созданию объёмного, квази-объективного пространства (карты города), так и формулированию

насыщенного динамического повествования. То есть монтажная конструкция текста, актуализирующая пространственные и временные аспекты диегетического мира, позволяет генерировать общее диегетическое пространство со своим внутренними законами. Так моделируется определённая миромодель, которая в большинстве случаев связана с городской формацией (как одним из основных топосов текстового пространства в произведениях Д. Липскерова), предстающей в текстах своеобразным микрокосмом [241, с. 14], пространством быта и бытия, местом течения обыденной жизни и «симфонию» [114] сомнамбулических актов.

При этом в большинстве случаев «совмещения» в текстах анализируемых романов наблюдается именно утилитарный характер монтажа. Он, разворачивая гетерогенные монтажные синтагмы, чьими доминантами являются персонажи и их действия, акцентирует внимание на их формальном соположении, смене, на конструировании удобного, плавного нарративного движения, сходного с моделями ТВ-сериалов, чьи элементы актуализируются в тексте. Подобный монтаж упрощает восприятие и считывание нарративных действий, способствует «ненасильственному», «привычному» для реципиента разворачиванию нарративной схемы, удовольствию от текста (в оппозиции к наслаждению, по Р. Барту [50, с. 462–518]), отчего сам этот вид монтажа стремится быть незаметным для реципиента. Но при этом утилитарный монтаж здесь также подвергается трансформации, «сдвигу» в сторону монтажа идеологического, который способствует генерации новых значений, дополнительной семантики. Это особенно заметно в ситуациях утверждения и «прямой» реализации тезисов авторского проекта, связанных с идеями гармонии, целостности, в частности, в окончательном формировании кольцевой композиции текстов. К примеру: «Лишь в самый миг смерти перед ее глазами встанет далекий, почти расплывшийся образ мальчика-татарина... Ее последний сон будет очень долог, почти совсем как жизнь. В этом сне она встретит своего Илью...

Татарка Айза торговала свежей рыбой в магазине с названием “Продукты”...» [13, с. 414]. Подчеркнём также, что идеологический монтаж не отменяет функционального наполнения утилитарного – и наоборот; они только акцентируют в определённый момент повествования тот или иной аспект соположения двух и более фрагментов текста, то есть монтажа как такового.

И так – через использование конвенциональных, привычных для реципиента форм литературного текста (городская сказка, миф, апокриф, мелодрама) и моделей иных медиа (сериал) – в произведениях формируется определённый вектор развития, форма изгибов и наложений сюжетных пластов, определяется взаимодействие монтажных синтагм между собой, способствующих (через монтаж) столкновению, смещению и наложению точек зрения осваивающих хронотопы протагонистов, что формирует объёмный образ мира и окказионального мифа. При этом движение протагонистов по сюжетным линиям, актуализация ими серии хронотопов, формы взаимодействия пластов и синтагм, моделирующих особые паттерны временной репрезентации в произведениях, в представленных романах различаются. Рассмотрим, как генерируется диегетический мир в анализируемых произведениях.

Роман «Сорок лет Чанчжоз», уже в названии актуализируя как пространственный, так и временной аспекты, представляет собой совмещение нескольких сюжетных линий, в разной степени очерчивающих и структурирующих общее текстовое пространство произведения. Сюжетные пласты здесь принадлежат следующим протагонистам: Генрих Иванович Шаллер (он же Мохамед Абали), мальчик Джером, учитель словесности Тёплый, доктор Струве, Елизавета Мстиславовна Мирова, городской совет в составе губернатора Ерофея Контаты, митрополита Ловохишвили и господ Мясникова, Туманяна, Бакстера, Персика. При этом именно Шаллер, или же Мохамед Абали, как протагонист соединяет и формирует общую модель романа, утверждая кольцевую композицию текста: «Ах да! – вспомнил

Шаллер. – Меня зовут Мохамедом Абали. Я – отец-пустынник, отшельник» [11, с. 379].

Сюжетные линии протагонистов монтируются недиегетическим имплицитным нарратором, накладываются друг на друга, актуализируя тот или иной хронотоп, определённое пространство из городской модели, формируется «окружающий мир» [354, с. 64]. При этом само название произведения, отсылающее к роману Г. Г. Маркеса [239, с. 13; 314], подразумевает своеобразные манипуляции – как пространственные, так и временные. Время в диегетическом мире разворачивается сразу в трёх планах: мифологическом, онтологическом и современно-бытовом [241, с. 10]. Это позволяет в наблюдаемом бытовом, проживаемом – то есть визуальном, вещном – измерении развернуть историю зарождения, расцвета и заката города Чанчжэ в указанные сорок лет. При этом наблюдаемое и актуализируемое здесь пространство, связанное с вымышленным – расположенным в условном месте европейским по сути, но восточным по названию – городом, также обретает мифологическое измерение. Части и образы города организуют миф о нём, в том числе через актуализацию целого ряда мотивов, а именно: «мотив возникновения города; событие, меняющее ход истории города; мотив конца истории города; мотив башни <...>; мотив столицы; тема памяти и образ памятника; мотив поиска счастья <...>; образы, реализующие архетип матери; образы Культурного героя и Искателя Счастья» [241, с. 11].

Указанное выше, в том числе исходя из мотива полигенезиса [237, с. 131], способствует трансформации бытового пространства и времени, мутации их, отчего многие действия начинают выходить за рамки привычного, обыденного [241, с. 6], обретая при этом абсурдный, ироничный характер: к примеру, нашествие кур, строительство башни Счастья, загадочная болезнь, рождение ветра, утверждение родства всех жителей города. Однако подобные аномалии, организующие мифологическое наполнение текста, не заполняют собой всё бытовое пространство, но

вписываются в череду прочих событий, странных и не очень, формирующих нарративное наполнение сюжетных линий.

В ситуации относительной условности временного движения – сорок лет всей истории города заключены в рамки одного годового сезона (ранняя осень) – указанные сюжетные линии, привязанные к конкретным протагонистам, конструируя общее романное пространство, актуализируют именно пространственное его наполнение. Так, основными топосами, организующими город Чанчжоэ как хронотоп, становятся дача полковника Шаллера, городская площадь, башня Счастья, дом-интернат для детей-сирот имени Графа Оплаксона, яблоневый сад, землянка Мохамеда Абали и проч. (к примеру: «Девушка взяла Генриха Ивановича за руку и потянула за собой, углубляясь в толпу. Они прошли по узкой улочке, ведущей к главной площади <...>. От основания башни к ее нутру тянулась цепочка рабочих <...>. Из рук в руки рабочие передавали красные кирпичи, раствор и всякий необходимый строительный материал. Делали они это так быстро, как будто хотели закончить строительство уже сегодня до захода солнца» [11, с. 166–167]). Разворачивающиеся в бытовом измерении, проживаемые и осваиваемые протагонистами, эти пространства визуальны, вещественны. При этом различный взгляд на пространства, существование ряда точек зрения протагонистов, направленных к общему пространству, их пересечение друг с другом утверждают объективность пространства, его (диегетическую) фактичность, бытийность, заявляют факт одновременности разворачивания сюжетных линий и причастности к общей жизни (города). Дополнительная фактичность пространства, бытийность города утверждается также и через «вторжение» в текст фрагментов иного регистра. К примеру, фрагменты текста, выполненные в эпистолярном стиле («Девушка развернула вчетверо сложенный лист, еще раз взглянула на Генриха Ивановича и начала: – Уважаемый Генрих Иванович! Хотел лично с вами поговорить, но, к сожалению, не вышло по причине вашей неожиданной – болезни. Откладывать более не могу, так как уезжаю сегодняшним вечером, а потому

пишу вам, надеясь на понимание, а в конечном счете и прощение» [11, с. 366]), или фрагменты в формате летописного свода («Генрих Иванович заперся на веранде и разложил перед собой страницы. – История Чанчжоэ насчитывает чуть более сорока лет, – прочитал он первую строчку. – Первый день летосчисления приходится на осенний день, когда луна стояла против солнца. Сорок лет назад на месте города была голая степь [11, с. 203]). Фрагменты эти предстают оторванными от субъекта говорения голосами и своеобразным порождением пространства, голоса эти транслирующего, реализацией его потенции (как в случае с летописью или газетой поручика Чикина «Бюст и ноги»), они представляют или иной голос, пришедший извне сюжетных пластов и актуализированных пространств, или голос известного протагониста, но искажённый вещественностью медиума и протяжённостью пространства. Кроме того, актуализируемые протагонистами, они – от своей вещественности, от визуальности включения фрагментов в текст (чтение письма, чтение книги) – также несут на себе своеобразный признак пространственности (физическая протяжённость напечатанного или написанного текста), признак города. Вещь в её материальности принадлежит не только её владельцу, но и пространству, и самой себе.

В ситуации одновременности развёртывания сюжетных линий недиегетический нарратор, используя утилитарный монтаж, соединяет монтажные синтагмы различных сюжетных пластов. К примеру: «Она родила ветер, – прошептал доктор Струве, разглядывая в восстановленное окно качающиеся верхушки деревьев. – Теперь у нас есть ветер! <...> – А что такое ветер? – размышлял про себя г-н Контата. <...> Г-н Контата сидел в кресле возле своего дома, с удовольствием подставляя лицо свежим порывам молодого ветерка. <...> Генрих Иванович читал новую порцию страниц, расшифрованную учителем Теплым и присланную им с оказией. Он уже закончил знакомиться с рождением в Чанчжоэ ветра, как услышал треньканье телефона» [11, с. 235]. При этом граница между синтагмами обозначается графически – посредством пропуска строки, что ярче

подчёркивает сам факт стыка и саму конструкцию текста как череды фрагментов.

Сюжетные пласты, как уже отмечалось, не автономны, проникают друг в друга, соединяя в едином локальном пространстве нескольких главных персонажей: «В самый последний миг тренированное тело полковника увернулось из-под смертельного жала, лишь слегка поцарапавшись о него, могучие руки ухватили в объятия щедедушную грудь учителя и сжали ее чугунными тисками. В груди Гаврилы Васильевича несколько раз треснуло, он обмяк и соскользнул бессознанным на пол» [11, с. 260]. При этом наложение сюжетных пластов друг на друга, совмещение ряда точек зрения на происходящее событие или цепочку событий также генерирует высокую степень динамизма повествования. К примеру: «На главной площади города усиленно митинговали. Лица ораторов были искажены злобой, а слушатели громко выражали им свое одобрение. <...> Наконец толпа в последний раз качнулась и хлынула с площади свободной рекой, сломившей дамбу нерешительности. Митрополит и губернатор еще пытались что-то сделать, кого-то удержать, кому-то подставить подножку, но все было тщетно. <...> – Ах ты, Господи, что происходит! – всплеснула руками Вера Дмитриевна, глядя из окна на пробегающую толпу. – Куриный погром!.. <...> Лизочка и так все прекрасно видела, сидя на подоконнике в своей комнате. <...> – Ах! – сказала Лизочка. – Да пропади эта дыра пропадом! <...> – Ну вот и началось, – прошептал доктор Струве, заслышав народный вопль. <...> – Господи, что там?! – Отец Гаврон напряг зрение. – Люди, что ли, бегут? – Монах перекрестился. – Никак, громить производство собираются! <...> Наконец толпа достигла климовского поля, окружив его плотным кольцом» [11, с. 341–344]. В этом отрывке пространство (площадь), генерирующая нарративное наполнение, оформляет событие, которое с разных дистанций и фиксируется протагонистами.

При этом пространство вне, пространство ненаблюдаемое, актуализируемое недиегетическим нарратором в рамках общего сюжетного

действия, касающегося каждого протагониста (то есть всего города), опять же словно «ищет» источник начала или завершения, опору в определённом сюжетном пласте, связанном с протагонистом. Пространство и действие в нём ищут взгляда, чтобы утвердиться в своей природе, обрести свою легитимность в диегетическом мире. Они в своей протяжённости и визуальности становятся измерением, соединяющим сюжетные пласты, измерением монтажным. И протагонисты своим взглядом, своим присутствием и потенциальностью героя фиксируют и/или запускают пространства и действия. Особенно ярко это наблюдается в ситуациях катастрофы, когда весь мир, всё пространство города Чанчжоэ стремится если не развалиться, то сделать круг, отменить произошедшее, вернуть к исходному состоянию. К примеру: «Генрих Иванович проснулся от грохота. <...> взглянул на небо и увидел в нём, во всех его просторах, сияние, трепещущее и огнедышащее <...> – Лазорихиево небо! <...> Генрих Иванович бежал по дороге, освещённой сиянием <...> Ноги внесли его внутрь землянки, он упал на какие-то тряпки и потерял сознание. А между тем небо всё более разгоралось <...> Где-то в его огненных недрах зарождался ураган. <...> Ураган обрушился на город в его предрассветный час. <...> – А-а-а! – закричала в ужасе Евдокия Андреевна, погибая под обломками собственного дома. <...> Ураган бушевал двое суток. <...> В степи редко идут дожди... <...> Генрих Иванович проснулся в землянке святого Лазорихия <...> вылез наружу. Там он зажмурился от солнца и бескрайней степи» [11, с. 377–379]. От взгляда к взгляду, от восприятия пространства Генрихом Ивановичем к фиксации пространства изменённого Мохамедом Абали (то есть изменённым Генрихом Ивановичем), само пространство, а значит – и сам мир обретают свою квази-объективность и так утверждают легитимность своих трансформаций. Именно протагонисты в их множественности – через монтажное совмещение их сюжетных пластов – и утверждают существование миромодели, её границы, утверждают движение времени по кругу и

разворачивание/схлопывание пространства. Вне взгляда протагониста пространство ищет взгляда или не существует.

Таким образом, схема разворачивания диегетического пространства здесь будет следующей: «условный диегетический мир – протагонисты – утверждённый объективный диегетический мир – трансформации протагонистов и мира – новый условный диегетический мир – протагонист – утверждённый объективный диегетический мир».

Роман «Последний сон разума», своим названием отсылая к серии офортов Ф. Гойи [239, с. 14; 371], разворачивает в своих рамках сомнамбулическое измерение, в котором, естественно, актуализируется мотив сна, сомнамбулического, «зыбкого» движения через «зыбкие» же пространства. Подобная установка текста на сон как закрытую систему, при бесконечной возможности создания множества пространств ограниченную конкретными границами одного сознания, способствует созданию особого диегезиса. Диегетическое пространство здесь мыслимо как «иное», не-нормальное, оно утверждает собственные правила и в определённой степени актуализирует – исходя из того мотива сна – собственные границы перед читателем (процесс погружения читателя в чтение как иконический вход в сон, закрытием реальной книги как пробуждение, то есть переход через границу реального и вымышленного). Яркая образность (будь то комический состав отдела милиции, мутирующее тело Синичкина или формы реинкарнации Ильясова), не-нормальность происходящих событий (загадочные убийства и загадочные рождения детей и их загадочные судьбы), вписанных в бытовой ход жизни, общая взаимосвязь событий и персонажей способствует трансформации пространства, его искажению, «разлому» бытового пространства, замкнутости самого диегетического мира (все протагонисты обречены встретиться друг с другом). То есть в текстовой ткани романа формируется замкнутое пространство, закрытая структура, [397], в которой каждый из представленных в её пространстве элементов центростремителен и направлен на реализацию интенции, заложенной

автором: «не бывает произвольных событий, хотя почти все происходящее и может выглядеть произвольным» [114]. И конструируемая в романе миромодель городской сказки, разворачиваемая в сюрреалистической реальности диегезиса, сформулированной на принципе сгущения, способствует устранению всяких привычных иерархий, стиранию границ (в том числе телесных), уравнивая события в своеобразном карнавале случаев и создавая «жестокую гротескную симфонию» [114], где, следуя логике сна, высвобождающей пространство для столкновений и новообразований, различные яркие образы на своём сюжетном движении претерпевают многочисленные метаморфозы, идейные и телесные.

При этом текстовое пространство, в котором разворачивается диегетический мир и утверждается миромодель, также монтажно и в определённой степени тождественно монтажным конструкциям романа «Сорок лет Чанчжоз». Здесь совмещается несколько сюжетных пластов, конструирующих бытовое время произведения и закреплённых за определённым протагонистом (татарин Илья Ильясов, участковый Владимир Синичкин, а также Митрохин и Мыкин, Митя Петров, тройня детей Ильи и Айзы, сотрудники милиции). Недиегетический имплицитный нарратор, совмещая их, сталкивая, динамизирует повествование, способствуя развитию сюжетных линий и утверждению идейных тезисов авторского проекта. Монтаж при этом утилитарен, способствует разворачиванию удобного сюжетного пространства, плавному переходу от одной монтажной синтагмы к другой. Кроме того, разворачивание сюжетных пластов в их монтажном столкновении утверждает и систему мотивов (мотив города, родов, рождения, смерти, сна, метаморфозы, родительства, тайны и проч.), которая, распространяясь во всём диегетическом пространстве, также способствует взаимовлиянию сюжетных пластов, преумножению семантической и сюжетной напряжённости, вводит в текстовое пространство элементы авантюрного, таинственного. Протагонисты, представляемые посредством тревеллинга и переживающие, реализующие авантюрные и бытовые

элементы сюжета (к примеру: «Илья не упал, а, широко расставив руки, превратился в птицу <...>, который <...> запорхал ввысь...» [13, с. 136]), актуализируют пространства (рынок, пустырь, пруд, квартира, подъезд и так далее), репрезентуют их, утверждают своим присутствием и своими действиями – через наложение нескольких сюжетных линий в одном пространстве – заявляют их объективность, утверждая в романе общий хронотоп города. Их встречи – и есть их город. При этом как сами протагонисты, так и сами пространства – следуя логике сна – несут в себе потенциал изменения, трансформации, генерации нового, нарративного наполнения (тела Синичкина и Ильясова, пустырь как место преступления и место рождения). Таким образом, перед читателем разворачивается несколько векторов движения, несколько относительно автономных сюжетных перипетий, способствующих изображению большой объективной картины мира города при всей её странности, конструированию его образа как образа города-универсума, микрокосма, созданного спящим сознанием [241, с. 14] и обретающего относительную автономность.

Развитие сюжетных линий, движение протагониста через череду хронотопов способствует и созданию кольцевой композиции, семантически неоднозначной. Следуя тезису о неизбывности / повторяемости истории, движении её по кругу, что позволяет интерпретировать смерть в романе как момент перехода к новой жизни, рождённой «сном разума», как перерождение протагониста [239, с. 14], история делает круг, замыкается в себе, окончательно утверждая закрытую систему: «Татарин Илья Ильясов торговал свежей рыбой в магазине с названием “Продукты”» [13, с. 5] и «Татарка Айза торговала свежей рыбой в магазине с названием “Продукты”...» [13, с. 414]. Само по себе совмещение гетерохронных пространств становится актом идеологического монтажа, генерирующего ситуацию, при которой диегетический мир лишается присущей ему нарративности и вписывается в нескончаемый повтор движения мира [388, с. 22], превращаясь в бесконечный миф о поиске и обретении.

При этом текст – особенно в завершении произведения – подтверждает важность протагониста для пространства и мира. Новый мир, очередная итерация сомнамбулической системы, генерируется из сна протагониста, своеобразного «красного короля»: «Лишь в самый миг смерти перед ее глазами встанет далекий, почти расплывшийся образ мальчика-татарина... Ее последний сон будет очень долог, почти совсем как жизнь. В этом сне она встретит своего Илью...» [13, с. 414], – что снова подтверждает установку на визионерство, на утверждение взгляда протагониста как структурирующего элемента.

Подобное позволяет предположить, что в романе «Последний сон разума» диегетический мир не завершается, не «перезагружается», как это можно было наблюдать в романе «Сорок лет Чанчжоэ». Даже при своей формальной исчерпанности, завершённости (он реализовал все нарративные потенции; каждый из протагонистов получил необходимое ему [13, с. 410–411]) диегетический мир формально подтверждает своё существование – опять же через протагонистов. «Вову поразило, что когда он отступил на шаг, то от таракана и следа не осталось. Ни крыльев, ни внутренностей, даже капли не обнаружилось. – Ах, – проговорил Ильясов, рассеиваясь в пространстве. <...> “Может быть, почудилось? – удивился Синичкин. – Может, и не было таракана?..” Удовлетворённый жизнью, участковый Пустырок капитан Синичкин отправился встречать с Анной Карловной Новый год...» [13, с. 412]. Квартира Ильясова как пространство утверждается присутствием двоих – Ильясова и Синичкина, то есть это пространство подтверждает факт своего объективного существования. И взгляд Синичкина как Другого (мыслимого как порождение чужого разума от последующего монтажного сопряжения и окончательного утверждения, что диегетический мир – это сомнамбулическое измерение), оптика Другого, однако обладающего субъектностью – через реализацию собственного сюжетного пласта – в рамках этого диегетического мира подтверждает существование пространства, как и само пространство – от своей объективности –

подразумевает бытование протагониста даже после пробуждения через очередную смерть спящего и видящего сон этого мира Ильёва, его «красного короля».

Таким образом, можно предположить, что в романе – через монтажное сопряжение, через соположение точек зрения – формируется параллельный диегетический мир, отражение прошлого, не отменяющий свою предыдущую инкарнацию. Это прошлое представлено в текстовом пространстве изначально как область прошлого, воспоминание («потом он незаметно засыпал и снилась ему Айза, юная татарочка из детства, от которой осталось лишь сладкое воспоминание» [13, с. 16]), однако – от повествования нарратором от третьего лица – оно обретает относительную автономность от протагониста: «Он познакомился с ней в персиковом саду» [13, с. 16]. Но возвращение в него, в это автономное прошлое – через очередную смерть как возвращение к истоку – запускает новый процесс. Мир словно начинается заново через повторение известного фрагмента нарративного сюжета, но обладает он уже другими характеристиками. Прошлое и его пространство от своей автономии генерирует новый же диегетический мир («Айза вынырнула и осмотрелась по сторонам. Ильи не было. Её сердечко почти сразу затрепыхалось от предчувствия неладного <...> Илью искали неделю» [13, с. 413–414]). Однако лишённый нарративного наполнения («Её жизнь будет очень долгой. Через несколько лет она почти забудет мальчика Илью и полюбит другого мужчину» [13, с. 414]), он – через очередную смерть – запускает новое диегетическое пространство, зеркальное по своим характеристикам, инвариантное тому, которое разворачивалось в рамках всего произведения.

И в новой формации мира, совершившего круг, протагонист так же опознаёт, определяет и утверждает факт пространства, легитимирует его своим присутствием. Но в то же время – от факта монтажного сопряжения, транслирующего семантику, «память» соседней монтажной синтагмы (коей в ситуации монтажного сопряжения в конце произведения может мыслиться

весь пучок сюжетных пластов и весь ряд монтажных синтагм, принадлежащих одному пространственному и временному измерению) – пространство обретает значение. Оно определяет роль протагониста и утверждает – для зрителя и для диегетического мира, для миромодели – его место и его действия (поиск и обретение своей любви через череду превращений), наполнение его сюжетного пласта и систему отношений с другими протагонистами.

Таким образом, схема разворачивания диегетического пространства здесь будет следующей: «[протагонист 1] – условный диегетический мир 1 – протагонисты – утверждённый объективный диегетический мир 1 – трансформации протагонистов и мира – 1) завершённый утверждённый объективный диегетический мир 1; 2) новый объективный диегетический мир 0 – протагонисты – трансформация мира 0 – протагонист 2 – новый условный диегетический мир 2 – протагонисты – <...>».

Роман «Родичи» своим названием также актуализирует определённый мотив, «пронзающий» всё пространство текста, каждый сюжетный пласт диегетического мира и подразумевающий взаимосвязь, родство всех протагонистов – и шире – каждого в диегетическом мире, что, естественно, является реализацией основного тезиса авторского проекта. При этом сюжетные пласты в рамках произведения конструируют усложнённую композиционную структуру, напоминающую композицию романа «Мастер и Маргарита» М Булгакова [239, с. 15]. В тексте разворачиваются два временных измерения, в которых соплагаются две автономные неравномерные группы сюжетных пластов: Россия начала 2000-х гг., в хронотопе которой развивается сеть сюжетных пластов, «привязанных» к основным героям произведения (а именно Арококо, студент Михайлов, патологоанатом Ахметзянов, хирург Боткин, полковник Бойко, якут Ягердышка и их женщины), и апокрифическое пространство, разворачивающееся в ситуации исхода евреев из Египта и блужданию их по пустыне и разворачиваемое также посредством протагониста (белый

медведь), – и также совмещающих в себе бытовые и не-нормальные события. К примеру: «Две машины “скорой помощи”, подвывая, стали пробиваться сквозь лес, а начальник внутренних дел подумал, что эмчезник мог бы раненого и вертолетом в больницу! Далее полковник <...> работал до самого рассвета, пока не было восстановлено железнодорожное полотно, а спецсостав не забрал искореженные остатки поезда, погрузив их с помощью крана на мощные платформы» [15, с. 43] и «Вторую неделю медведь шел за людьми. Человеков было великое множество, состоявшее из мужчин, женщин, стариков и детей. Все это бредущее скопление было черно волосами, непрерывно галдело, орало и потрясало кулаками, уставленными в небо. <...> А потом с неба стало что-то сыпаться. И было оно белого цвета. <...> Расстроенный, медведь подошел к одной из куч и ткнулся в нее мордой. Запах оказался на редкость приятным, до того манким, что он высунул язык и лизнул» [15, с. 208].

Подобное соположение, которое можно расценивать как пример идеологического монтажа (пространство современное от факта сопряжения отражается в пространстве апокрифическом, являющимся началом истории и её повторений в инвариантах), генерирует необходимую семантику, разворачивая мифологический дискурс и утверждая временную и пространственную протяжённость диегетического мира. Постоянное повторение подобных монтажных сопряжений, естественно, сводит использование его к его утилитарным функциям (параллельное и удобное для реципиента развитие нескольких сюжетных пластов), что всё же не мешает утверждению в тексте тезисов о вневременности, цикличности столкновения, борьбы между Добром и Злом, зеркальности времен. При этом в рамках «современного» временного измерения основным принципом соположения является утилитарный монтаж сюжетных пластов, принадлежащих разным протагонистам. Так же, как и в романах «Сорок лет Чанчжоэ» и «Последний сон разума», наложение сюжетных пластов утверждает объективность диегетического пространства. Протагонисты

утверждают его рамки через преодоление и освоение пространств диегетического мира. При этом Ягердышка как протагонист, с которого начинается и кем завершается повествование, проходя через цепочку событий, которую можно характеризовать как модель романа воспитания (скитания в поисках земли обетованной (США), инициация в качестве солдата, мужчины, отца), – явственнее обрисовывает пространственные границы диегетического мира, выводя историю за рамки городского дискурса. При этом, несмотря на расширившуюся географию и многоуровневый временной рисунок, диегетический мир предстаёт чем-то единым, малым – от встреч протагонистов, намеренных и случайных. Он замыкается в образах и пространствах, наблюдаемых протагонистами в обоих временных измерениях. Кроме того, эти два измерения стремятся столкнуться. Апокрифическое, иллюзорное (порождённое сном тотемного животного – медведя: «Какой длинный сон... <...> утро его мозга ещё не наступило, тело и внутренности жарило ещё отчаянней, и сквозь сон он рычал слегка на это неудобство <...> И только тут он проснулся. <...> Насколько хватало взгляда, вокруг него простиралась без конца и края пустыня» [15, с. 28]) – через фрагменты текста иного регистра, актуализирующие библейский текст в качестве претекста («Иаков родил от Марии Биршу, и он прожил 600 лет. Бирша родил Ариоха, и Ариоха умер на 567 году... <...> Арококо родил мальчика и назвал его Арококо...» [15, с. 219]), – прорывается в «современное» измерение через протагонистов, которые – как отражение друг друга – словно не привязаны к временным характеристикам. Арококо и студент Михайлов своими действиями – через разворачивание своих сюжетных пластов – словно заново запускают диегетический мир, его инвариант, возвращаясь к исходному, к начальной нарративной точке. Оттого мир словно бесконечно движется, пространства снова и снова повторяют свой ход – от мифологического дискурса (который актуализируют Арококо и студент Михайлов как образы неизбывного Добра и Зла), бесконечно повторяющегося, и от бытийного (как история

Ягердышки, который находит своего двойника в музее), где время – под звёздным небом тундры – условно.

Оттого действия Арококо и студента Михайлова, наложение их сюжетных пластов, актуализация пластов прочих протагонистов, словно заставляют диегетические миры существовать и повторяться. Этому способствует и сюжетная конструкция романа, которая в определённой степени тождественна роману «Последний сон разума». При формальном завершении сюжетных линий, их исчерпанности пространство диегетического мира продолжает своё существование через протагонистов, но также генерируется новое диегетическое пространство – через утверждение кольцевой композиции и повторение пространственных характеристик, которые – опять же от характеристик пространства – заявляют вектор разворачивания сюжетных пластов. «Молодой человек лет тридцати лежал на верхней полке купе жёсткого вагона и несколько часов кряду пытался вспомнить, как его зовут» [15, с. 29] и «Смотрите-ка, – заметил Карлович, – от нас локомотив запасной и один вагон отстегнули! – Вон они едут, – указал Ахметзянов надвигающийся в обратную сторону маленький состав. – Смотрите, как колёса сверкают, будто серебряные!..» [15, с. 345]. Так утверждается новый инвариант сюжета, его очередная итерация в цикле при сохранении предыдущего пространства.

Действия же Ягердышки, разворачивание его сюжетного пласта, обрамляющего всё повествование, словно вписывают сам диегетический мир произведения, его элементы в вечное, бесконечное, лишённое времени. Следовательно, схема разворачивания диегетического пространства здесь будет следующей: «диегетический мир 1 – протагонисты 1 – 1) апокрифический диегетический мир 0 – протагонист 2 – [рождение протагонистов 3]; 2) диегетический мир 1 – протагонисты 1 и протагонисты 3 – изменение диегетического мира – а) завершённый утверждённый объективный диегетический мир 1; б) новый диегетический мир 2 – протагонисты – <...>».

В романе «Осени не будет никогда» конструируется сложная схема взаимодействия сюжетных пластов, которые, в свою очередь, разделяются на две группы, отчего в тексте создаётся иллюзия параллельности повествования – от использования утилитарного монтажа – в едином временном измерении при гетерохронности групп сюжетных пластов. Сюжетные пласты при этом также соотносятся с протагонистами: первую группу представляют рядовой милиции Душко, врач Сашенька и Слизькин; вторую – Лиля Мятникова, крыса Билл и Вова Рыбаков. Текстовое пространство предстаёт пространством монтажного соположения (сопряжения и наложения) в едином хронотопе города сюжетных пластов, гетерогенных друг к другу, но не актуализирующих в себе временные маркеры (отчего актуализируются пространственные характеристики). Их временное не-тождество выявляется только к завершению текстового развёртывания (через сопоставления и с последующим указанием на тождество образов крысы Билла и некоего Слизькина) и выстраиванию сюжетных пластов как цепочки монтажных синтагм в общее а-временное пространство («Сейчас, в милицейской форме, находясь в центре Москвы, слегка переругиваясь с Хрениным и оглядывая подозрительную личность с окровавленной башкой, Душко уже наперед знал, что будет дальше. <...> Они неторопливо, слегка вразвалочку, направились к бульварной скамейке, на которой истекал кровью лысый» [12, с. 25] и «Крысёнок оказался мальчиком и был назван Биллом. <...> Потом Билл вырос. Андрюшка его натаскивал на всякого рода взрывчатые вещества» [12, с. 207] и «Лысый подошёл к одному из автобусов и вытащил из багажного отделения нужный чемодан. У него было мало времени <...> Он знал, что успеет... Взрыв прогремел в восемь утра» [12, с. 318]). Тем самым, диегетический мир замыкается между двумя разворачивающимися параллельно временными промежутками, которые оказываются взаимозависимыми и замыкают действие в петле, где завершение одной сюжетной линии говорит о начале другой. Утилитарное использование соположения здесь получает

дополнительное идеологическое измерение: параллельность развития двух ахронных сюжетов утверждает возможность развернутого, «зеркального» описания основных концептуальных мотивов произведения через соположение их инвариантов (к примеру, любовь, одиночество) в ситуации, когда в едином моменте текстового развертывания присутствует как действие, так и его последствия.

В остальном, текстовое развёртывание романа «Осени не будет никогда» тождественна предыдущим романам Д. Липскерова. Схема разворачивания диегетического пространства здесь следующая: «диегетический мир 1 – протагонисты 1 – изменение диегетического мира 1 и протагонистов 1 – диегетический мир 2 – протагонисты 2 и изменённые протагонисты 1 – изменение диегетического мира 2 и протагонистов – новый диегетический мир 2».

Иная ситуация разворачивается в романе «Пространство Готлиба», который выстраивается согласно принципам эпистолярного жанра, но в своих фрагментах стремящегося развернуть дополнительные измерения, нарративные модели. Текст романа представляет собой монтажное соположение двух голосов, мужского и женского, которые «закапсулированы» в рамках «достоверного человеческого документа» [208, с. 11], то есть в пространстве писем: «Отправлено 11-го октября по адресу: Москва, Старый Арбат, 4. Евгению Молокану. Скорее всего, вы так и не отважились написать мне первым. <...> При нашей встрече вы говорили, что никогда не писали писем, за исключением писем к своей матери. <...> С этими наставлениями прощаюсь и надеюсь в скором времени получить от вас любую весточку. С уважением Анна Веллер» [14, с. 5]; «Отправлено 29-го октября по адресу: Санкт-Петербургская область, поселок Шавыринский, д. 133. Анне Веллер. Уважаемая Анна! Несколько дней мучился тем, как начать ответное письмо. <...> Вот как бы и все. Я ответил на вопросы и постарался следовать вашим советам. В свою очередь жду вашего письма. С уважением Евгений Молокан» [14, с. 9]. Повествование от первого лица также

способствует разворачиванию пространств, при этом зависимых именно от воли протагониста, от факта наблюдения протагонистом за тем или иным пространством. К примеру: описание улицы Старого Арбата и событий на ней Евгением Молоканом, который прикован к инвалидному креслу: «Без трех минут девять под моими окнами прошел аптекарь <...>. Он дошагал до своей аптеки <...>, поклонившись молодой девушке, работающей в галантерейном магазине напротив <...> Прямо посреди улицы, удерживая в одной руке стремящийся в небо красный воздушный шарик, с ноги на ногу перескакивал по булыжной мостовой мальчишка-сорванец с физиономией счастливой и безмятежной» [14, с. 17].

Сам факт наблюдения утверждает и относительность события, сопротивляемость пространства: «Не прошло и секунды, как пролетка поравнялась с моим мальчишкой, он не успел посторониться, лошади дернули в сторону, и голова подростка каким-то образом попала между одной из оглобель и хомутом правой кобылы. Что-то хрустнуло на всю улицу, и взлетел к небу красный воздушный шар. <...> От неожиданности я оторопел и безмолвно смотрел на катастрофу, происшедшую под моими окнами. <...> Когда же я вернулся к окну и выглянул из него, то новому моему изумлению не было предела. <...> Следов катастрофы не было. Их не существовало даже намеком!» [14, с. 18–19]. Указанные примеры, кстати, не только актуализируют важный в контексте этого романа мотив вуайеризма и факт наблюдения за пространством и восприятия его во всех анализируемых произведениях, идею иллюзорности мира и рассказываемых историй, но и отсылают к определённым сюжетным конструкциям, источником которых являются картины «Rear Window» Альфреда Хичкока, «Blow-up» Микеланджело Антониони и «L'uomo che guarda» Тинто Брасса.

Кроме того, мужской голос, принадлежащий Евгению Молокану, «расслаивается», он двоится, троится, подменяясь иными: в нарративное пространство «вклиниваются» истории Бычкова, друга Молокана, и жука *Hiprotomus'a Viktotolamus'a*, поселившегося в руке главного протагониста. К

примеру: «Начну с самого начала. С рождения. Не возражаете? Я не возражал. – Я родился в три часа пополудни под истошные крики павлина. – Поэтично, – прокомментировал я, но жук не обратил внимания на иронию и продолжил рассказ. <...> Наш семейный лекарь Кошкин держал меня на ладони и чуть было не плакал в притворном умилении, как будто впервые принял удачные роды» [14, с. 115–116]. Однако даже при наличии разветвлённых моделей повествования в письмах, эпистолярная форма романа в первую очередь способствует восприятию пространства текста как пространства текстового, разворачивающегося на материальном носителе (письме). Повествования же авторов письма, рассказчиков (которые могут оказаться и «ненадёжными»: «Прошу простить меня за то, что мистифицировал вас почти целый год. Моя жена – почтальонша посёлка Шавыринский, и как-то, случайно вскрыв письмо, отправленное вами некоему Евгению Молокану, я позволил себе вести переписку с вами от его лица!» [14, с. 351]), разворачивая и очерчивая большие диегетические пространства, всё же опосредованы и условны. Однако же их материальность, объективность при всей «зыбкости» создаваемых эксплицитными нарраторами пространств утверждается через общий образ учёного Готлиба, существующего в пространстве каждого из миров в ипостасях Эдерато, Эль Калема, Рекьявяре, Прохора Поддонного и совмещающего эти параллельные реальности [14, с. 345]. Бытование подобного героя способствует актуализации тезисов о зеркальности измерений, их инвариантности, искажающихся в судьбах влюблённых и любимых богом в пространстве мира бога любви (Gottlieb – «Gott» [нем.: бог) и «Liebe» [нем.: любовь]).

Пространства, разворачиваемые в нарративном измерении в рамках писем, также подразумевают освоения протагонистами и в определённой степени они также утверждают свою объективность. К примеру: «Весь следующий день мы провели в вашей квартире <...> Всё-таки вы не выбросили мою фотографию» [14, с. 336]. Однако, как уже отмечалось,

пространства, разворачиваемые в повествовании серии рассказчиков, стремящихся к общему центру, – зыбки. Они подрываются как фактом «ненадёжности» повествуемого, так и самой трансформацией пространств и героев в них. Сам герой Готлиб и разоблачает пространства: «Я не могу достать их [любимых женщин] оттуда. Это не просто бутылки. Своим стеклом, своим нутром они объединяют все измерения мироздания и создают единое пространство, в которое можно что-либо поместить, но достать оттуда уже невозможно никогда!» [14, с. 345]. То есть пространство оказывается «закапсулированным», оно замкнуто, материально, и сводится оно в своей материальности к письмам, чья фактическая объективность – как два «закапсулированных» голоса, рассказывающих о своих пространствах, – не поддаётся сомнению.

Монтаж как факт идеологической конструкции в рамках анализируемых произведений реализует себя не только через соположение монтажных синтагм, но и в моментах трансформации, метаморфозы, совмещения реального и ирреального (как ситуации отклонения от категории правдоподобного [261, с. 114]), соответствующие условиям событийности и, тем самым, становящиеся актом наррации [388, с. 22–27]. Генерируя собственную сюрреалистическую реальность, в которой «подрываются условности и создаются новые смыслы или бессмыслицы путем безоглядного сопоставления (по принципу коллажа [или – шире – монтажа])» [323, с. 283], текст конструирует поле потенциальных нарративных актов (семантических узлов), способствующих идеологической переоценке, появлению нового взгляда на привычные бытовые модели. Эти столкновения семантически гетерогенных, но эквивалентных друг другу идейных концепций, форм, тел, семантических узлов дают возможность реципиенту проследить за развитием и трансформацией мотивов, будь то мотив любви (выразившийся в ряде метаморфоз татарина Ильясова в романе «Последний сон разума»), мотив неизбывности борьбы Добра со Злом («вневременная» судьба Ягердышки и столкновения студента Михайлова и Арококо в романе «Родичи»), мотив

предназначения (в «одиссее» крысы Билла / Слизькина в романе «Осени не будет никогда»).

Сама по себе телесная метаморфоза протагонистов [276] оказывается дополнительной реализацией потенциала сомнамбулических миров, череды пространств. Персонажи, утверждающие и осваивающие пространства, разворачивающие свои сюжетные пласты, через факт трансформации собственного тела получают в «переломные, кризисные моменты» [59, с. 487] возможность решения бытовых и бытийных вопросов [171, с. 96], возможность саморефлексии с нетривиальных позиций, с точки зрения «животного, сохранившего человеческий разум» [238, с. 234]. Изменение тела как переход от нормального и ненормального при этом потенциально визуально и – от прямого обращения к пространству тела, его составляющим – тактильно, оно предстаёт как элемент заимствованного сюжета (фантастического, horror-кино и проч.), фрагмент инородного кода (в ситуации, когда всё сомнамбулическое пространство предстаёт нагромождением фрагментов, «осколков» множества гетерогенных кодов). Так, появление перьев у жителей города Чанчжоэ, вызвавшее переполох и вызванное потерей памяти о своём прошлом, о своей «истинной памяти» (А. Бергсон) [241, с. 21–22], в тексте романа выражается локально и предстаёт как выполнение предзнаменования, зашифрованного в самом названии города, как метка, гласящая об избранности отдельных и обречённости прочих: «Промывая волосы жены <...>, он наткнулся в области затылка Елены на белые мокрые перышки. <...> Они самостоятельно растут из шеи, из того места, где кончаются самые нежные волоски» [11, с. 175]. Черда метаморфоз тела татарина Ильи Ильясова, превращающегося в сома, в голубя-сизаря, в таракана, в ничто предоставляет протагонисту прожить свою жизнь заново, благодаря чему он снова обретает свою любовь и осознаёт мир, оказавшимся «сном разума»: «В ушах засвистело, и <...> когда тело татарина <...> должно было разможиться об асфальт, оно <...> зависло в воздухе <...>, крутанулось трижды вокруг своей оси, и Илья,

широко расставив руки, превратился в птицу» [13, с. 108]; «Илья вздрогнул <...>, здоровая нога скользнула, <...> и он с высоты своего роста упал затылком на край ванны, но не скончался, <...> превратился в огромного, с ладонь величиной, черного таракана» [13, с. 159]; «Тараканье тело татарина распалось на атомы и превратилось в ничто» [13, с. 412]. В романе «Осени не будет никогда» превращение героев, в частности Лили Мятниковой в крысу («Лиля Мятникова вошла в коридор <...> протащила в комнату и рухнула <...>. К шести часам утра она полностью превратилась в большую черную крысу» [12, с. 54]), помогает обрести героям место в бытовой реальности и найти истинное призвание: «А Вова, пролетев десять этажей, превратился в осенний лист <...>. Он совсем медленно проплыл последний метр и накрыл собой огромную крысу» [12, с. 309].

Исходя из того, что повествование в текстах Дм. Липскерова имеет сюрреалистический, сомнамбулический характер, что способствует конструированию нетривиальных миромоделей, можно сказать, что хронотопы произведений, диегетические пространства оказываются «смещёнными», или «треснутыми». Обладая формальными характеристиками бытового, тривиального пространства (квартира, окраина города, её площадь, пустырь, усадьба, город), хронотоп через протагониста как транслятора и реципиента ирреального генерирует ситуации, характеризующиеся ирреальным же сдвигом, сном (трансформация тела, пространства, что также является монтажом [213, с. 38–49; 261, с. 114]). Через «трещину» в привычном осуществляет себя ирреальное, пространство оказывается, следуя психоаналитической трактовке сновидений, измерением (монтажного) сгущения и смещения. Так принцип сомнамбулического повествования способствует (монтажному) совмещению пространства, наложению хронотопов друг на друга (город Чанчжоэ за сорок лет переживает расцвет и уничтожение, «схлопываясь» до исходной – мифической – формы, а капитан милиции Синичкин благодаря своим раздувшимся ногам парит над городом, совмещая его элементы; загадочные

персонажи в бесконечном цикле сталкиваются в смертельной схватке, будоража тихий город, а любовная перипетия переключается с путешествием крыс по миру).

Подобные «смещённые» хронотопы имеют собственные «внутренние» правила, по которым конструируются миромодели. При этом, используя материал мелодраматический, заимствованный из ТВ-сериалов, в тексты также вводятся и элементы моделей повествования, свойственных мелодраматическому дискурсу. Благодаря чему повествование, усложнённое множеством элементов и персонажей, «стягивается» в единое, вводит каждого персонажа в причинно-следственную иерархию, отчего каждое событие оказывается семантически значимым и имеет последствия в нарративной ткани. Текст начинает подчиняться логике закрытой схемы [397], по У. Эко, что, несомненно, подразумевает и конечность, замкнутость диегетического мира. При этом диегетический мир не просто герметичный, он уже давно сотворён, и сейчас – в момент развёртывания сюжета – протагонисты воспринимают его последствия, формы завершения или переживают, не осознавая это, его повторение, очередную итерацию.

Замкнутость миров в произведениях прозаика, как мы могли наблюдать, организуется следующим образом:

а) посредством персонажей: набор протагонистов в романах относительно без изменений сохраняется на протяжении всего повествования, а сама мелодраматическая логика истории способствует «сталкиванию» всех персонажей друг с другом и установлению между ними сложной, но герметичной системы отношений (в романе «Родичи» это маркируется мотивом родства, семьи). Персонажи «стягивают» конструируемый мир до набора имеющихся, используемых и освоенных хронотопов;

б) посредством актуализации пространства: авантюрный сюжет разворачивается в рамках одного пространства (города), а пространство «вне» оказывается абстрактным, неактуализированным, фантомным (как в

случае с романами «Сорок лет Чанчжоэ», «Последний сон разума»). В другом случае протагонист через действие, большую авантюру, проходя через ряд хронотопов, новых территорий (стран, городов), снова возвращается к исходному месту, сводя все преодоленные, освоенные, присвоенные пространства в единую картину (пример – романы «Родичи», «Осени не будет никогда»). Отдельный случай представляет собой роман «Пространство Готлиба», где диегетическое пространство трансgressирует, сводясь до набора плоскостей материального пространства;

в) посредством актуализации временных характеристик истории: временная протяжённость в романах циклична, замкнута, мифологична. Ход времени, закончившись, или начинается заново («Сорок лет Чанчжоэ»), при этом утверждая свою фантомность, ирреальность, сомнамбуличность («Последний сон разума»); или пространство, как и время «капсулируется» в замкнутых измерениях («Пространство Готлиба»); или заявляет о своей внеисторичности, цикличности («Родичи»); или замыкается между двумя разворачивающимися параллельно временными промежутками, которые оказываются взаимозависимыми и замыкают действие в петле, где завершение одной сюжетной линии говорит о начале другой («Осени не будет никогда»).

Подобная герметичность диегетического мира способствует построению модели мира, которая совмещает в себе элементы мифологического и масскульта и которая становится яркой иллюстрацией реализации принципа «двойного кодирования» и идей гармоничности мира как взаимосвязи его элементов и вытекающей отсюда цикличности мира и историй. В этом плане знаменательным также становится факт использования повествовательных моделей ТВ-сериалов: их логика рассказывания по своей сути выстраивает большой нарратив, который организует хаос жизни, систематизирует быт и бытие своих героев.

Подобные миромодели визуальны, предметны, что связано не только с ориентацией текста на протагониста (отграничением им закрытых систем

множеств), его тело (трансформация и действия), разворачивание, утверждение и изменение пространств через его взгляд (наложение и смена закрытых систем множеств). В том числе сама ориентация на использование моделей массовой (и особенно – что важно в рамках этой работы – кинематографической, «экранной») и классической культуры [371; 381] способствует утверждению в текстах установки на аудиовизуальность повествуемых событий и разворачиваемых пространств.

Включаемые, интегрируемые, транслируемые в текстовое пространство, указанные нарративные модели и кодовые системы, принадлежащие различным формам масскульта и «высокой» культуры, утверждают в произведениях саму по себе необходимость аудиовизуализации пространств, отсылая к структурам, основанным на аудиовизуальности, актуализируя наборы тривиальных, клишированных образов, визуальных паттернов. Тем самым в произведениях разворачиваются обширные сети интертекстуальных взаимодействий [171, с. 96; 239, с. 13–15; 366; 370–371].

Среди них большую значимость имеют распространённые в массовой культуре сюжетные модели, характеризующиеся клишированностью и отсылающие к той или иной теме, утвердившейся в общественно-культурном пространстве 1990-х – 2000-х гг., находящей и также своё яркое выражение и в кино-тексте. Так, в романах используются модели, присущие отечественным и зарубежным сериалам, мелодраматическим по своему характеру и повествующим о романтических отношениях, о работе врачей, органов правопорядка и так далее. В то же время в рамках произведений используются сюжетные схемы городской сказки, мифа, апокрифа, что, в свою очередь, вводит в текстовое пространство фрагменты кодов классической культуры. Сюжетность этих моделей, естественно, способствует динамизации повествований в рамках «фантасмагорических пространств» [109, с. 25].

Как уже замечалось выше, сюжетное развёртывание в романах Дм. Липскерова происходит по принципам авантюрных сюжетов. В рамках

авторской авантюрной фантастики [238, с. 233] конструируются пространства, в которых генерируются системы испытаний / авантюры, необходимых для достижения той или иной цели, в рамках той или иной выбранной сюжетной модели. Включаемые в сюжетные конструкции модели иных медиа, иных «привнесённых» нарративов, изменяясь, также участвуют в создании сюжетного наполнения, оформлении авантюрного паттерна с необходимыми, но при этом знакомыми испытаниями. Так, роман «Родичи», совмещая литературно-художественный и религиозный дискурсы [239, с. 15], реализует в рамках сюжетного развертывания мотив противостояния Добра и Зла, архетипический сюжет их столкновения [239, с. 15–16], воплощённые в персонажах (студенте Михайлове и Арококо Арококовиче); в их противостоянии, возможный результат которого – нарушение равновесия, вселенской гармонии, актуализирует также и эсхатологический мотив [239, с. 15–16]. В романе «Последний сон разума», «Осени не будет никогда», «Родичи» реализуется сюжетная канва, рассказывающая о буднях сотрудников российской милиции, процессуал их службы (в романе, указанном первым, данное сюжетное образование связано с персонажем капитаном Синичкиным и его сослуживцами; во втором – с рядовым Душко и составом Тверского ОВД, в третьем – с полковником милиции Иваном Бойко и его попытками противостоять ФСБ в расследовании крушения поезда; к примеру: «Двенадцать ножевых ранений! – констатировал Синичкин с чувством удовлетворения. – Труп утоплен в озере! Капитан милиции Синичкин <...> выудил из недр форменных брюк свисток и дунул в него что было сил» [13, с. 54]). В романе «Пространство Готлиба» разворачивается повествование, использующее сюжетные модели, реализующие в себе военную тему и отсылающие к её кинематографическим воплощениям, в частности здесь – к фильмам о Вьетнамской войне (к примеру: «Я продолжал поливать свинцом пространство, тогда как у других уже кончились патроны и они отбивались от питбулей с помощью штык-ножей. Наконец я слышал звук лопастей приближающегося вертолета. –

Еще немного! – прокричал я. <...> Вертолет не стал садиться, а спустил веревочную лестницу, и я приказал всем подниматься по одному. – Быстрее-быстрее! – орал я, стреляя в собачье море с остервенением, пока последний солдат не скрылся в кабине вертолета и я не остался в окопе один. Они поддерживали меня огнем сверху» [14, с. 307]). Кроме того, действия протагонистов актуализируют такие кинематографические сюжеты массовой культуры, как тайные военные эксперименты (в романе «Осени не будет никогда» – модификация и тренировка крыс), политические, конспирологические мотивы (в романе «Родичи» – крушение загадочного поезда с загадочными пассажирами). Также в романе «Осени не будет никогда» присутствует сюжетная канва, повествующая о работе «скорой помощи» и связанная с врачом Сашенькой, занимающейся психиатрией (к примеру: «Диспетчер велел Сашеньке ехать в институт Склифосовского, а она не унималась и все говорила, что рана не опасная, просто сосудик лопнул <...>. – Под вашу ответственность! Кстати, а вы там ухо не искали? В «Склифе» бы пришили...» [12, с. 40]).

Также в отдельных фрагментах произведений имитируется сюжетное развёртывание, отсылающее к тому или иному жанру, имеющему яркое киновыражение в массовой культуре. Так, в большинстве романов используется элемент комедии, при этом основанной на комическом взаимодействии и комических образах, то есть подчёркнуто визуальных. К примеру, в романах «Последний сон разума» и «Осени не будет никогда» Д. Липскеров включает гиперболизированные и/или комичные образы сотрудников милиции (так, сослуживцами участкового Синичкина являются сплошь армяне: майор Погосян, старшина Аванес Зубов, лейтенант Карапетян; а рядовой Душко служит с рядовым Хрениным, старшиной Пожидаевым, полковником Журовым), с которыми происходят различные комические ситуации: «Из-за тебя все, Хренин! – завопил старшина, схватил было костыль раненого, но здесь нестерпимо засвербело под мышкой, и потому следующие пять минут старшина занимался почесыванием разных

частей тела. – Скотина безмозглая! – выругался Пожидаев, сжимая кулак для мордобития, понимая, что не излечился от лобковых вшей» [12, с. 61]. Помимо этого, в романе «Последний сон разума» комедийный жанр связан не только с многократными трансформациями ног Синичкина (вплоть до размеров воздушного шара) и повторением попыток самоубийства с последующей метаморфозой тела Ильясова, но и реализуется через образы Митрохина и Мыкина в их повторяющихся пьяных драках. Например: «Тепловик дернул головой, но не упал, сказал «ага» и аккуратно положил сумку с прибором под тополь. Затем он приблизился на нужное расстояние и выбросил резко ногу, угодив самым мыском в пах подельщика. Митрохин взвыл отчаянно, рухнул на влажную землю и закрутился волчком» [13, с. 94]. Или: «Не успел тепловик закончить следующее ругательство, как получил бутылкой в самое лицо. Хрустнуло в челюсти, потекла по лицу кровь, смешиваясь с вонючей водкой, а Митрохин вскочил на одной ноге и добавил Мыкину кулаком в ухо, отчего тот решил сразу, что оглох. Еще тепловик <...> выбросил вперед руку с раздвинутыми пальцами и, засунув средний и указательный в ноздри противника, стал выкручивать их с остервенением» [13, с. 154]. Сцены эти заканчиваются только лёгкими ранениями; при этом они весьма динамичны, визуальны, и в своём исполнении и содержании отсылают читателя к традиции классической немой кинокомедии в жанре slapstic, для которого и характерно обилие драк условным экранным насилием. Подобная сюжетная установка присутствует и в романе «Родичи», где комедийный элемент воплощен в фигурах хирурга Никифора Боткина и охранника Алёхи, действующих в сцене, построенной на перевоплощении, неверных выводах, ложном узнавании, выраженной в элементе гэгга, и при этом подчёркнуто визуальной в своём исполнении: «Охранник был новым человеком в больнице <...>, а потому он незамедлительно пропустил человека с забинтованной головой. <...> Никифор вооружился опасной бритвой и обрил голову перед зеркалом. <...> Алеха обнаружил нарушителя в дальней операционной, в тот момент, когда он, лысый, вознес руки над

головой и что-то зашептал. <...> Он чуть было не поскользнулся на остриженных рыжеватых волосах и уж тут вполне уразумел, что происходит событие диверсионное, фанатичное, и <...> вознес дубинку над свежезащитой головой Боткина. В сей момент Никифор закончил воздавать хвалу Господу и шагнул к умывальнику прибрать волосы. Сей случайный маневр уберег хирурга от сокрушительного удара, нацеленного Алехой абреку в голову. <...> Он все-таки поймал на кончик дубинки макушку <...>. Никифор Боткин рухнул срубленной березой. Швы, над которыми он трудился, разошлись <...>. Самое интересное, что хирург не потерял сознания, а вывернул голову и глазами, полными удивления, поглядел на охранника Алеху» [15, с. 87–90].

Также в контексте романа разворачиваются визуальные образы и сюжетные элементы, присущие триллеру и horror-жанру. Мотив проникновения в тело некоего существа и дальнейшая манипуляция этим телом реализуется в романах «Пространство Готлиба» и «Последний сон разума»: «Ой! – вскрикнул я, почувствовав, что какая-то дрянь укусила меня в левую руку. – Что случилось? – спросил Бычков <...>. – Какой-то слепень укусил меня! – сообщил я, почесывая укушенное место. – Слепней в это время года не бывает» [14, с. 15–16], «Я внимательно смотрел на шишку, <...> в шишке опять что-то дернулось, и я отчетливо увидел, как какая-то тварь толкает кожу моей руки изнутри <...>. Инстинктивно я прижал болячку подушечкой большого пальца, но вдруг что-то кольнуло меня под самый ноготь и пронзительная боль ошеломила» [14, с. 29–30] или «Что-то надорвалось на его коже, <...> из его ноги вылупилась крошечная птичка <...>, которая уверенно вспорхнула в густом тумане и полетела в холодную тьму» [13, с. 123], «Что-то надорвалось в правой ноге Володи, <...> какая-то тварь выползла из образовавшейся в ляжке прорехи, зажужжала и улетела куда-то» [13, с. 207].

Мотив опасной эпидемии, распространяющейся по городу и прозванной «куриной болезнью», реализуется в романе «Сорок лет Чанчжоэ»: «В первой

половине следующего дня доктор Струве принял трех пациентов <...>. В конце рабочего дня опытный врач признался себе, что в городе имеет место быть начало эпидемии» [11, с. 297–298]. В романе «Последний сон разума» автор в главе под говорящим названием «Птицы» конструирует сцену, отсылающую читателя к классическому фильму ужасов «The Birds» Альфреда Хичкока: «Он потянулся было за голубем, но сизарь <...> встрепенулся, взмахнул крыльями, взлетел на высоту нитки, развернулся и спикировал прямо на лицо Петрова, стараясь угодить тому клювом в самый глаз. Это удалось, и грузчик истошно заорал, хватаясь за физиономию. – А-а-а! – орал он на весь двор. – Глаз!.. Глаз!.. <...> – выл Петров, стараясь удержать льющуюся из пустой глазницы кровь» [13, с. 141–142]. Учитель словесности, «сатанист Тёплый», обладатель объёмного атласа судебной медицины, предстаёт в романе «Сорок лет Чанчжоэ» в качестве серийного убийцы, чьими жертвами становятся сироты из интерната имени Графа Оплаксына: «Пожалейте меня! – Супонин заплакал. – Я не хочу умирать. – Никто не хочет умирать, – сказал Гаврила Васильевич и, коротко взмахнув ножом, перерезал подростку горло. Супонин упал в пожухлую траву. С минуту он еще шевелил ногами и удивлялся кровавым пузырям, прущим из рассеченного горла» [11, с. 230].

Сосед Анны Веллер, Владимир Викторович, в романе «Пространство Готлиба» в одиннадцатом письме раскрывает собственную «темную» сущность перед главной героиней, представая насильником: «Владимир Викторович дернул за ворот моей блузки, выдирая с корнем пуговицы, запустил руку в белье и больно сдавил грудь. – А-а-а! – закричала я. <...> Его руки пытались стянуть с меня юбку, но поскольку я сидела в каталке, а он придавил меня своей тяжестью, сделать это было почти невозможно. Я <...> корчилась от омерзения, все пытаюсь кричать <...>. – Помогите-е! Он расстегнул брюки <...>, а я зацарапала ногтями по его лицу, стараясь ковырнуть глаза» [14, с. 156], – и после этого присутствие по соседству, в непосредственной географической близости от протагонистки этого

персонажа придаёт всему повествованию оттенок напряжённости, трепета, волнения. Дети Жанна, Семён и Батый, «имеющие иномирное происхождение» [371, с. 98], вылупившиеся из икры, которую породили Ильясов и Айза в образах рыбы, в «Последнем сне разума» являются архетипическими образами, ощущающими бытие и ход времени / истории, они способны создать новую жизнь или помочь изменить русло прежней [238, с. 235]. При этом их «инаковость», непринадлежность бытовому миру основных протагонистов (и – как следствие – выход за его пределы) отсылает к образу несущего страх и смерть «злого ребёнка», закрепившегося в horror-жанре: «Мальчик по-прежнему стоял, облаченный в богатырские доспехи. <...> Глаза были холодные и черные. – Ты кто? – опять спросила Кино Владленовна <...>. – Батый, – опять ответил азиат <...> и вновь сделал молниеносный выпад в сторону Кино Владленовны, на сей раз достав мечом ее живот. Пластмасса, словно возомнив себя дамасской сталью, проткнула девучкино тело с легкостью древнего оружия. Батый провернул мечом во внутренностях и ловко выдернул его. При этом он поклонился Кино Владленовне, еще стоящей на ногах и с изумлением рассматривающей свой живот, из которого перли перламутровые внутренности <...> и в процессе падения она умерла» [13, с. 272–273].

В романе «Родичи» образ Арококо не только имеет внешность, близкую к эстетике отвратительного: «задержанный <...> предъявил ему язык, чрезвычайно длинный и омерзительного цвета. Генералу показалось, что язык этот когда-то был рассечен надвое, а впоследствии грубо сшит» [15, с. 249], – но также и совершает поступки, изобилующие подчёркнутой натуралистичностью, жестокостью и отсылающие к подобным сценам в кино-хоррорах: «Язык Арококо облизал кулак Грановского, отыскивая большой палец, а мелкие зубки сомкнулись разок и откусили с хрустом найденное. После сей экзекуции пасть черномазого выплюнула беспалую руку полковника, челюсти зажевали быстро-быстро <...>. На полу камеры лежал, скрючившись, полковник Грановский. Он был точно мертв, но что

более всего поразило близнецов — это ушные раковины, ноздри и рот командира. Все естественные дырки на лице полковника были заткнуты его же пальцами, а стены камеры сплошь залиты кровью» [15, с. 263–264].

Также в текстовом пространстве имеются отсылки к кинематографу, актуализирующие определённые модели повествования, параллели с происходящими событиями, череду визуальных образов. Выделим следующие ключевые группы подобных отсылок.

Во-первых, ситуации прямого указания на режиссёра, актёра, персонажа, фильм или включение в пространство сюжета отдельных аспектов киноиндустрии: «Белый Бим Чёрное Ухо» [13, с. 213]; «Бони и Клайд, фильм недавно прошёл по ТВ» [12, с. 171]; «снились ей куски советских кинофильмов. <...> Красавец Тараторкин в «Чисто английском убийстве!»» [13, с. 239]; «фильм “Чужие”» [15, с. 185];

Во-вторых, ситуация косвенного указания на режиссёра, актёра, фильм, процесс производства или просмотра фильма; описание их даётся словно затуманено: «Может быть, случившееся – сцена будущего кинофильма? Не спрятались ли оператор и режиссер на крыше <...>, запечатлевая на “кодак” происходящее внизу?..» [14, с. 23]; «Программа была продолжительностью в три часа <...>. Все сводится к простой формуле – к количеству участников в данном эпизоде, к мастерству режиссера, оператора и гримера...» [14, с. 27]; «Я переключила телевизор <...> и засмотрелась фильмом про любовь» [14, с. 147]; «У него в голове промчались кадры из старых фильмов о Кутузове и Суворове» [14, с. 22]; «А кино американское я уже не смотрю, и русское тоже! Времени нет!» [14, с. 240];

В-третьих, ситуация иронической стилизации, включения в текст несуществующих деятелей кино и названий фильмов: «шпионский фильм с Акикавой в главной роли» [14, с. 16]; «я смотрела документальный фильм о Метрической войне. Меня поразила один эпизод <...>. Фронтальной оператор смог заснять ритуальное японское убийство. <...> Крупный план: бесстрастное лицо маньчжура с раскосыми глазами. Редкие усики над тонкой

губой. Большой и указательный пальцы на тетиве. Щелчок пуска... Русский солдат, всплеснув руками, упал лицом в траву. Из его спины торчит <...> стрела» [14, с. 159]; «"Марсианские хроники" – так называлось шоу. Сюжет его был чрезвычайно прост. Юная марсианка прилетает на космическом корабле на Землю и встречает романтического юношу-землянина, единственного ученого, кто считает, что на Марсе есть жизнь» [14, с. 86]; «Росселини убежал, а руководитель <...> спросил» [14, с. 290];

В-четвёртых, ситуация, при которой кинематограф становится метафорой жизни, средством её описания, восприятия, кинематограф как форма бытия персонажа: «напоминал вурдалака из иностранного фильма» [13, с. 121]; «воззрилась девушка на вошедших так, как будто это были звезды Голливуда» [13, с. 163]; «распустились почки, зазеленел, словно в убыстренной съемке» [13, с. 343]; «Как будто кино короткометражное посмотрел с плохим концом» [12, с. 58]; «как вервольф из фильма про бабу-оборотня, загрызет» [12, с. 58]; «Она смотрела, словно в рапиде, как он шагнул к старшине» [12, с. 92]; «Где ты рыжего-то нашла, любительница цветного кино?!» [12, с. 174]; «глядели на руки хирурга, которые работали словно на убыстренной киноплёнке» [15, с. 311]. Здесь также интересно обратить внимание, что в романе «Последний сон разума» присутствует персонаж Кино Владленовна Дикая, которая не только своим именем, но и своей жизнью воплощает кинометафору жизни: «оказалось, что я очень люблю смотреть кино. <...> Кино – это такая штука про жизнь. Его показывают на большой белой простыне, <...> директор <...> брал с собой маленькую девочку на киносеансы. И эта кроха <...> смотрела во все глазенки на движущиеся картины. За эту мою привязанность к кинематографу толстый директор дал мне имя Кино. В шутку. <...> Почему-то Мариной меня никто никогда не называл, а все зовут только Кино. <...> Имячко для сумасшедшего дома. Иногда спрашивают – какое у меня полное имя? Кинематографина?..» [13, с. 271]; «короткое кино у неё получилось» [13, с. 280].

Таким образом, в произведениях Д. Липскерова генерируются текстовые пространства, в рамках которых формируются окказиональные миромодели. Состоящие из серии хронотопов, они структурируются через разворачивание пучков сюжетных пластов, которые артикулируемы посредством использования сюжетных моделей иных медиа и разворачиваемых через протагонистов, которые эти хронотопы постигают. Кроме того, протагонисты способствуют визуализации миромodelей, «расчленению» их на пространства, закрытые системы множеств, визуальные по своей сути, взаимовлияющие, сменяющие друг друга. При этом пространства, формируемые из этих систем, и миромodelи, конструируемые из этих пространств, представляют собой закрытые структуры, в которых реальность бытовая «срастается» с реальностью сомнамбулической и которые актуализируют, реализуют основные интенции авторского проекта, связанные с идеями о стремлении к гармонии [293], которая разрешается в цикличности мира [114], идеями о глубокой взаимосвязи всех явлений мира [366, с. 184].

4.2 Способы создания кинематографического пространства в цикле «Смерть на брудершафт» Бориса Акунина

Эксперимент по созданию нового текстового пространства, подчеркнута стилизованного и аналогичного пространству кинематографическому, является основой цикла повестей «Смерть на брудершафт» в рамках проекта «Фильмы» Бориса Акунина. При этом указанное генерирование новых текстовых форм органично вписывается в поэтику творчества Григория Шалвовича Чхартишвили (Бориса Акунина), который в своих произведениях не только «синтезирует элементы массовой литературы (клишированность, формульность, ориентация на широкую аудиторию и т.д.) с постмодернистскими приемами (интертекстуальность, ирония, пародийность, игровые контаминации с жанровыми схемами), создавая <...> постмодернистские детективы, в которых реализуется принцип “двойного кодирования”» [271, с. 143; см. также: 73], но и постоянно расширяет собственные авторские стратегии (мистификации, квест, «фильма», интеллектуальный детектив и др.) [231; 287]. В этом контексте принципиально важным также становится и внимание Б. Акунина к киноиндустрии: писатель является автором не только первоисточника к фильмам произведений («Азazelь», «Турецкий гамбит», «Статский советник», «Пелагия и белый бульдог», «Шпион»), но и сценарных адаптаций к ним (это касается картин, посвящённых авантюрам Эраста Фандорина). Подобная заинтересованность в ином медийном пространстве, ином культурном коде, отличном от кода сугубо литературного, подтверждает сознательную авторскую апелляцию к кинематографу. Именно кинематографические элементы у Акунина участвуют в конструировании своеобразного текстового пространства, соединяющего элементы различных семиотических систем. Более того, как справедливо указывает М. А. Черняк, Акунин в цикле «Смерть на брудершафт» «практически отказался от

авторства текста, переqualифицировавшись в тапера: проект представляет собой “немое кино”, где автор исполняет лишь роль тапёра, аккомпанирующего собственной “фильме”» [377, с. 182].

Действительно, повести, входящие в цикл «Смерть на брудершафт» (2007–2011), согласно авторскому жанровому определению, имеют обозначение «роман-кино», что предполагает совмещение «литературного текста с визуальностью кинематографа» (пометка с задней переплётной крышки издания 2011 года от издательства «АСТ» [7]). Уже это прямое указание способствует особому отношению к разворачиваемому тексту и конструируемому диегетическому миру, заявляет о специфической оптике, отличной от оптики восприятия традиционной формы литературы, концентрирующей внимание на элементах и приёмах, близких к кинематографу, апеллирующей к видимому, наблюдаемому, акцентирующей именно визуальное действие.

Это позволяет нам предположить, что тексты цикла реализуют в своих пространствах принципы и элементы литературной кинематографичности. Разворачиваемое пространство аудиовизуально, к примеру: «Схватил Симу за руку и потащил обратно на аллею. Выскочили на дорожку так стремительно, что чуть не угодили под колеса целого эскадрона велосипедистов, все усатые, в одинаковых костюмах и кепи» [6]. Или: «На холме был оборудован наблюдательный пункт. Точно такой же окоп, как все остальные, но пошире и прикрытый сверху маскировочной сеткой с фальшивыми зелеными листьями. У сдвоенной перископической трубы плечом к плечу стояли четверо солдат в мятых папахах и перепачканных глиной шинелях» [2]. Реализуется оно посредством протагониста, репрезентуемого в пространствах диегетического мира через тревеллинг. Это способствует актуализации тех элементов пространства, которые видит сам протагонист, и наблюдению за ними, например: «Когда капитан залиvisto дунул в свисток <...> Алёша зачем-то посмотрел на часы <...> и прыгнул из

окопа на поле <...> Он нёсся огромными прыжками. Потом оглянулся, увидел, что здорово оторвался от роты, и стал бежать потише» [7, с. 8].

Отдельно необходимо остановиться на аудиовизуальном аспекте, точнее, на описании исторических фигур и реализации персонажей в диегетических пространствах. Образы здесь – в частности, генерала Брусилова (Главюгзап, или командующий Юго-Западным фронтом), Григория Распутина (Странник), Николая II (Венценосец), Ленина (Старик) – предстают в становлении и остранении. К примеру: «В салон медленно, важно шел высокий костлявый мужик — самый натуральный: длинные волосы расчесаны надвое, борода лопатой, в перепоясанной малиновой рубаше, в сапогах бутылками» [10]. Или: «”Старик” говорил очень спокойно, тихо. У него была репутация сухаря, человека холодного и резкого. Штабные леденели под взглядом его медленных голубых глаз. Уважать уважали, но не любили. Гневаясь, генерал никогда не кричал – наоборот, понижал голос. Говорили, что и с высочайшим начальством он не церемонничает» [2]. Или: «Сделав еще несколько шагов, Алексей наконец увидел перед собой лицо, хорошо знакомое по портретам и кадрам кинохроники. Только более старое, в морщинах, с мешками под глазами» [8]. Не называя персонажа по имени, недиегетический нарратор конструирует образ на основе впечатления, с точки зрения протагониста, Алексея Романова или Йозефа фон Теофельса. Тем самым текстом генерируется своеобразная игра со зрителем и всем корпусом образов, принадлежащих тому или иному историческому персонажу, которая заключается в попытке уйти от клишированных форм. Остранённое описание способствует остранению исторического персонажа, обременённого предопределённостью исторических фактов, отстранению от его визуального образа, нивелированию его с исторической фигуры до литературного героя в его становлении в рамках диегетического пространства. То есть в контексте диегетического мира каждый из персонажей уравнивается (будь то фиктивная личность или историческая фигура), становится зависим от действий тех или иных героев. Через это

обращение к «телу», к его действиям в пространстве, к реакциям на него, но не к имени нарратор вписывает персонажа в моменте, в череде последовательных действий, по очереди актуализируемых «на экране», то есть существующего только «сейчас».

Относительно действий всех героев можно отметить, что сами их жесты также аудиовизуальны. Например: «Ее величество вспыхнула. На бледных щеках проступили красноватые пятна. С лица сползло выражение сердечности, и оно сразу стало более естественным. Неприязненно, с горькой обидой царица смотрела на полководца. Козловский переступил с ноги на ногу» [2]. Или: «От выстрела сорок пятого калибра у шпиона снесло весь верх черепа. Стоявший сбоку Кузин вытер лицо, забрызганное мозгом и кровью, да только носом шмыгнул. Зато шпионка и новенький оба заорали, один пронзительней другого» [8]. Однако в этом контексте наиболее примечательным становится (помимо именной характеристики, как, к примеру, отчество Алексея Романова – Парисович) портретирование персонажей, в том числе, в случае сознательного создания комического эффекта. Это касается не только эксцентричных нарядов (к примеру: Козловский решил украсить наряд “эпатиста”, стал пришивать к рукаву золотую бумажную звезду, но с иголкой управлялся неважно и уколол себе палец. <...> В зеркальном стекле двери прапорщик наконец увидел свое отражение и вздрогнул. Под мушкетерской шляпой, прямо посередине лба, очень натурально был нарисован широко раскрытый глаз» [3]), но и соотнесения нетипичных характеристик в одном персонаже: «Очень большой человек, задевший дверной косяк сразу обоими плечами, сказал неожиданно тонким, бабьим голосишком: – Здравие желаю» [7, с. 66]. Или: «Это был большой, толстый человек, но казалось, что его массивная туша наполнена не мышцами и жиром, а лимонадом. Лимонад бурлил, щекотал пузырьками, подбивал хохотать и валять дурака» [5, с. 112]. Или сопоставление двух или более персонажей с различными характеристиками: «Призраки и вурдалаки, томные Пьеро и развратные Коломбины, утопленники и скелеты, русалки и

ведьмы – танцевали все. Вертлявый Аспид конвульсивно дергался, словно гальванизированная лягушка. Мальдорор поставил свою Экстазу на стул, и она по-цыгански трясла плечами. Мелькнула красная маска палача, из коридора появился верзила Мефистофель и тоже начал приплясывать» [3]. Последнее в определённой степени способствует актуализации тропов «американской комической». «Американская комическая» же актуализируется и в случаях конструирования вербальных аналогов слепстика и визуального гэга, к примеру: «Спустился на ремне в окошко. <...> Исполнил дело, стал тем же манером подниматься обратно. Несмотря на полноту, был он ловок, как толстый котище. А ремень, зараза, возьми и лопни. Насмерть Балагур не расшибся, даже ничего себе не сломал. <...> Однако подобрали его в совершенно недвусмысленном виде: с добычей в заплечном мешке и оброставленной бритвой в кармане» [5, с. 116].

Пространство действий в повестях при этом, как уже отмечалось выше, репрезентуется через персонажа. При явной организации текста по принципу нулевой фокализации, нарратор включает точки зрения иных персонажей, фрагментов текста, организованных согласно принципу внутренней фокализации, что способствует более яркой визуальной и эмоциональной характеристике пространства и героев действия. Точка зрения, тем самым, оказывается не статичной, но подвижной. К примеру: «Поглядела она на денщика Тимошу. Поначалу он ей не показался. Старый, облезлый, рожа лошадиная, ручищи что оглобли. Но миг был до того чудесен, а в груди распалился такой огонь, что беглый солдат показался девушке загадочным и прекрасным, будто бронзовый рыцарь дон Кихот, который в питерской квартире стоял на столике близ шифоньера» [10]. Или: «Почтовый стрельнул глазами на лошадиную физиономию клиента, говорившего по-русски с акцентом. – Из колонистов?» [5, с. 110]. Кроме того, в этом контексте важно отметить и повесть «Операция “Транзит”», где некоторые главы имеют подзаголовок «Глазами мужчины» и «Глазами женщины», демонстрирующие определённый ряд событий с точки зрения Антонины Краевской и с точки

зрения Кожухова (он же Теофельс). Подобное наложение, наслоение точек зрения семантизирует пространство и событийный ряд, генерируют его сюжетные перипетии и способствуют игре с читателем.

При этом весь цикл повестей основан на оппозиции четырёх взглядов (Алексей Романов и князь Козловский – ученик и наставник, Зепп, или Иозеф фон Теофельс, и Тимо – господин и слуга), их столкновении, наложении. Благодаря этому пространство предстаёт остранным, многослойным, внимание нарратора акцентируется на детали как факте диегетического мира, метонимически связанной с разными семантическими образованиями, изменяющейся от той или иной парадигмы отношений, утверждаемой точками зрения персонажей. К примеру: «Отметил и марку папиросы у командира («Дюшес»), и сизый нос стрелка, и томик под мышкой у мальчишки (стихи Александра Блока), и аккуратно подшитый воротничок у механика (стежки явно сделаны заботливой женской рукой). При необходимости зрение гауптмана умело заостряется до невероятности, а уж слух и подавно» [4]. Или: «Посмотрела на единственного свидетеля неприятной сцены, однако тот уже куда-то делся. На скамье белела брошенная газета» [5, с. 77].

При этом пространство в повестях монтажно. Монтаж несёт в себе утилитарное значение, сопоставляя в общем текстовом поле различные области наблюдаемого и их интерпретации, принадлежащие разным персонажам, а также редуцируя временные не-нарративные фрагменты и совмещая пространства видимые. В этом контексте примечательно, что каждая новая глава у Акунина начинается с констатации нового пространства в иных временных координатах. Например: «"Явление Ангела-Спасителя" Высокая, плечистая фигура, вдоль и поперёк перехваченная ремнями, заняла собою весь проём» [7, с. 33]. Или: «"У генерала Жуковского" Лобастый, коротко стриженный человек поднял голову от бумаг, посмотрел на вошедших в кабинет и коротко кивнул» [7, с. 40]. Или: «"Смотр талантов" Час спустя

Романов сидел у штабс-ротмистра, готовясь к смотру отобранных для поездки агентов» [7, с. 56].

В этом контексте примечательна глава «Хронометраж» в повести «Ничего святого», где акцентируется внимание уже на временной характеристике, эксплицитно маркирующей событийный ряд и генерирующей дополнительное авантюрное действие, актуализируя принцип каспенса: «8.00», «8.19», «8.26» [8]. При этом необходимо отметить, что повествование как в этой главе, так и в прочих повестях (за исключением отдельных фрагментов) остаётся привычным, оно не усложнено монтажно. Эта особенность характерна и для повестей, построенных на принципе параллельного монтажа («Младенец и чёрт» и «Ничего святого»): здесь монтаж сопоставляет протагонистов, действующих в едином текстовом пространстве одновременно, способствует наложению их точек зрения для образования объективного диегетического пространства. В то же время выстраиваются ситуации, которые можно рассматривать как аналоги монтажной кино-сцены, где делаются отдельные визуальные акценты на значимых деталях и разворачивается весьма динамичное действие. К примеру: «Сухой, короткий выстрел. С рычанием связной схватился за простреленный локоть. Выпавший “наган” звонко ударился о рельсу» [8]. Однако введение подобных сцен через вербальный код создают только иллюзию и аналог, близкий к кинематографической монтажной сцене.

Несколько иная ситуация наблюдается в случае очерчивания протагонистом областей прошлого (flashback) или же предсказания будущего (flashforward). Здесь монтажное сопряжение способствует дополнительной характеристике героя, а потому обретает идеологический характер. К примеру: «Всё пропало кроме Невского. Ни души на нем. Пусто, бело, морозно. Только сбоку по мостовой баба, замотанная в платок, тащит санки, еле идет. На санках куль небольшой, веревкой обвязанный. Хоть сверху не видно, однако известно: там усопший младенец. <...> Снова проспект переполнился, задвигался. Только не людьми, а железными крышами

малыми, разноцветными. <...> По берегам-тротуарам выставлены картины пестрые, на них девки намалеваны, тощие, полуголые, зубы скалят» [10]. Или: «24 часа назад. Ровно сутки назад, когда Зепп, получив интересную телеграмму, моментально собрался в дорогу, жена с сыном вышли его проводить к воротам. <...> 24 года назад. – ...Главное же – вы отдадите мне сына! И навсегда – слышите, навсегда – оставите его в покое! <...> Мать закашлялась. Она была сильно простужена, врачи подозревали пневмонию» [10].

Подчеркнем, что в этих произведениях Бориса Акунина присутствуют элементы текста, связанные с лексической группой «кино». Весь корпус примеров из цикла «Смерть на брудершафт» можно, по нашему мнению, разделить на три группы.

Первая группа включает в себя упоминание названия фильма, профессии, аппаратуры, связанных с кинематографом, самого кинематографа как способа проведения досуга. К примеру: «Оператор с синематографическим аппаратом, занявший переднюю скамью, тоже был германец» [6]; «Что это вы тут всхлипываете? Подите в синематограф, выпейте вина, погуляйте с барышней» [6]; «Сколько раз Алёша читал в романах про то, как герой лезет куда-нибудь по верёвочной лестнице. И в фильме одной видел, из средневековой жизни. Там это у актёра получалось ловко. Раз – и наверху, в башне» [7]; «Чтоб не ссориться, реалист перешел на новости менее значительные: про фильму «Песнь торжествующей любви» <...>. Но в синематографе божьи люди отродясь не бывали» [10]; «В семь неспешно ужинал, после чего смотрел новую фильму» [2]). Отдельно можно отметить скрытую отсылку к реальному кинематографическому тексту: «В августе шестнадцатого» [2]; «Сделав еще несколько шагов, Алексей наконец увидел перед собой лицо, хорошо знакомое по портретам и кадрам кинохроники» [8], «Человек, который смеётся» [5, с. 21].

Вторая группа содержит ремарки, указывающие на факт просмотра фильма. К примеру: «Электрический свет померк. Заиграла тягучая, сонная

музыка. Через весь зал, рассекая сумрак, прочертился луч, от стены до стены. К концу он расширился и заполнил светом белый прямоугольник – кто-то закрыл кривое зеркало позади сцены киноэкраном. Выплеснувшийся из земли фонтан земли, черные комья во все стороны. Человечки с разинутыми ртами, с винтовками наперевес. Тонущий в море миноносец. Длинный ряд деревянных гробов, священник с кадилом. Травянистое поле, сплошь покрытое трупами. Пулеметное гнездо: ствол «максима» сотрясается, пулеметчик бешено разевает рот – что-то кричит. Но не слышно ни криков, ни пальбы, ни разрывов. Лишь журчит меланхоличное фортепьяно да сладко подвывает скрипка. Кинохроника войны заставила Алексея на несколько мгновений забыть о задании, о клубе-кабаре, о колоритных соседях. Он побывал там, где убивают и умирают, видел всё это собственными глазами. Он лежал на таком поле, из его простреленного тела горячими толчками била кровь. Передернувшись, Романов поглядел по сторонам. Публика заинтересованно смотрела на сцену, словно ей показывали какой-то забавный, оригинальный аттракцион. Оказывается, хроника была всего лишь заставкой к номеру. Из-под рампы начал сочиться голубоватый холодный свет. Экран побледнел, картинки войны не исчезли, но превратились в призрачный фон, в задник» [3]. Или: «ПЕРЕД СЕАНСОМ. По новой американской моде перед основным сеансом в качестве бесплатного “бонуса” (тоже заокеанское словечко) крутили кинохронику. Билет был самый дешевый, за 50 раппенов, на балконе и сбоку. Поверх кепи и котелков <...> Зепп видел лишь верхнюю половину экрана. <...> Он взял билет в «Ориент-синема» скоротать время до условленного часа. Опять же нет лучше способа уйти от слезки, нежели когда выскальзываешь из темного зала во время сеанса. Но когда на экране начали показывать кадры мартовских событий в Петрограде, поневоле отвлекся от деловых мыслей. Вот как, оказывается, выглядит крах империи, что простояла триста лет и казалась несокрушимой. Просто валит по улице грязный весенний поток, пузырящийся флагами и транспарантами, и летят вверх шапки, и вздымаются

руки. А когда камера берет ближний ракурс, видно, что все ужасно чему-то радуются. Разинутые в воплях рты, растянутые до ушей губы, ошалелые глаза. Бурная, выплеснувшаяся из берегов энергия, которая вышла из-под контроля. Но одно дело прочесть в газетах про революцию, и совсем другое – увидеть, как это происходит. Объектив, скользивший по ликующей толпе петроградцев, на миг выхватил лицо молодого офицера. Оно сияло широкой, такую же, как у всех, улыбкой; над воротником виднелась обмотанная бинтами шея; на груди колыхался серый (на самом деле, вероятно, кумачовый) бант» [9].

Третья группа включает использование лексики из группы «кино» в качестве метафоры жизни, как способа осмысления реальности. К примеру: «Но крики делались всё тише, свет тусклее. Потом он вовсе погас, как в синематографе перед началом сеанса» [7]; «Смотрелся прапорщик запаса настоящим огородным пугалом: широкополая шляпа, будто из американской фильмы про ковбоев, желтые сапоги со скошенным каблуком, поверх клетчатой рубахи – безрукавка из овчины» [4]; «Если бы кто-нибудь сейчас видел лицо шпиона, поразился бы: оно меняло выражения и гримасы со скоростью быстро прокручиваемой киноплёнки» [4]; «живое воображение помогло воссоздать каждую из картинок с кинематографической наглядностью» [8]; «Доставать это оружие Алексей умел очень проворно – как американский ковбой в кинокартине “Ограбление века”» [8]; «от разрыва Теофельс оглох. Все последующие события для него происходили, как в синема – беззвучно» [8]; «Он-то русский-разрусский, хоть в синематограф на роль Алеши Карамазова или князя Мышкина бери» [9]; «истории у Николая Константиновича были всегда интересные и говорил он, будто кино показывал» [9]; «Вся эта история отлично читалась бы в приключенческом романе или смотрелась бы на киноэкране, но в реальности стала одним из самых пакостных испытаний за всю военную жизнь Алексея Романова» [1].

Все перечисленные примеры – как аудиовизуальность текста, апелляция к кинематографической образности, монтажность текста и проч. – не

исчерпывают всей специфики цикла «Смерть на брудершафт». Выбранная авторская стратегия – создание «романа-кино» – способствует конструированию пространства, имеющего особые характеристики, как формальные, так и содержательные.

В формальном плане это выражается включением в текст иллюстраций, демонстрирующих ту или иную описываемую сцену и находящихся непосредственно рядом с ней. Название глав оформлено в виде интертитров эпохи немого кино, к примеру: «В тайнике» [7, с. 152]; «Мастера золотые руки» [5, с. 140]. Кроме того, сам текст каждой повести содержит элементы книжной графики, которые в сочетании с кинематографическими элементами усиливают литературную образность. Это, во-первых, обложка, использующая образы, соотносящиеся с киноафишами дореволюционного периода. На пятой странице имеется своеобразная стилизованная афиша, использующая псевдо-дореволюционную орфографию (присутствует «ъ» на конце некоторых слов, «ѣ», «і»), которые также появляются на иллюстрациях и в основном тексте повестей, к примеру: «”ДЪТИ ЛУНЫ” КЛУБЪ-КАБАРЕ» [3]), и указывающая название «фильмы» («Мука разбитого сердца»), её жанр («Мелодрама»), создателей («Операторъ: Денись Гордеевъ. Тапёр: г-н Акунинъ»). Во-вторых, небольшой корпус фотографий, относящийся к описываемой эпохе. В-третьих, иллюстрация, располагающаяся на второй странице книги и демонстрирующая на первом плане тапёра, имеющего лицо Бориса Акунина, зрительный зал, заполненный людьми в костюмах начала XX века, и механика, следящего за работой проекционного аппарата.

Всё это – как иллюстрация зрительного зала, своеобразное присутствие Акунина в роли тапёра (интеграция собственного образа в определённое текстовое измерение) – не просто инверсирует традиционное поле изображения, но утверждает дополнительное диегетическое пространство, вводит в него дополнительные семантические узлы. Текст повести фактически открывается до начала сюжета, вне самого нарративного

действия. Выстраивается ситуация обрамления. Повествуемая история утверждается как сеанс в «синематографе», как фикция, как наблюдаемое, манифестирующее свою искусственную и техническую природу (проекция и демонстрация с плёнки), разворачивается дополнительный звуковой аспект текста, связанный с музыкальным сопровождением (содержание мелодий в качестве фрагментов присутствует на иллюстрациях). Помимо названий глав, выполненных в виде титров, сама эта реальность вне диегезиса заявляет о себе: «Предупреждение для дам и родителей: откровенная сцена!» [4]. Здесь дополнительно отметим, что время чтения книги, равное примерно двум-трём часам, отсылает хоть и к нетипичному, но всё же к хронометражу кинематографического сеанса. Исходя из тезиса о книге как аналогии кинематографического сеанса, сделаем дополнительное замечание по поводу образа тапёра Акунина, присутствующего в этом обрамляющем историю пространстве и это пространство утверждающего. Образ тапёра здесь – как образ сопровождающего и утверждающего также и историю о столкновении двух разведок. В этом контексте, а также учитывая научные и переводческие интересы Г. Чхартишвили, образ тапёра можно сопоставить с профессией, принадлежащей к японской традиции демонстрации картин в период немого кино. Каждая повесть цикла конструирует ситуацию посещения сеанса псевдо (до-, по- или пост-)революционного российского кино, в котором Борис Акунин как персонаж текстового и визуального пространства исполняет не только символическую роль тапёра, вербально и визуально опосредованную, но и роль бэнси («кинорассказчик, живое либретто кинокартины» [186]), бытующую как раз в вербальном измерении. Образ Акунина как бэнси, его семантическое наполнение утверждает дополнительные смысловые оттенки в сам повествование недиегетического нарратора, находящегося в позиции нулевой фокализации. Акунин как персонаж недиегетический, но присутствующий в текстовом измерении, комментирует происходящее на экране, описывает наблюдаемое, он

многословен (в оппозиции к сценарной записи), он словно проигрывает все партии персонажей, которые указываются в тексте, на иллюстрациях.

Дополнительного пояснения, на наш взгляд, требуют иллюстрации цикла. Они семантически становятся первичной материей, само же описание оказывается реакцией на наблюдаемое, интерпретацией видимого на экране – зрителями, тапёром, бэнси Акуниным. Так, всякий текст повестей цикла коррелирует с пространством кинематографическим (визуальным, звуковым), с ситуацией просмотра «фильмы», представая новеллизацией текста кинематографического, пусть и не существующего как факт реального мира.

Корпус фотографий в конце повестей также получает дополнительное значение. Фотографии здесь – это не только и не столько факт присутствия реального, бытового измерения, бросающего «тень реальности» на происходящее, сколько дополнительные фрагменты визуального наполнения и визуальной реализации диегетического мира всего цикла. Так, Борис Акунин, рассуждая о борьбе с пиратством, сам отмечал, что благодаря иллюстрациям, «читатель сможет увидеть, как выглядит мир, который [описывается]» [80]. Снимки предстают как фрагменты и кадры массовки, локаций, реквизита, как возможность для читателя самому выстроить визуально аутентичное пространство.

Кроме того, избранная тема, время сюжетного развертывания (1914–1918, Первая Мировая война, Февральская и Октябрьская революции, Гражданская война) актуализируют большой корпус визуальных образов, бытующих в массовом культурном пространстве. Именно на это – не столько реалистическое, фактическое, но виртуальное – представление об эпохе ориентируется писатель. Текст не стремится конструировать реальное, реалистическое пространство; его пространство и его сюжетные конструкции – это стилизация под образ эпохи и выбранный жанр. Оттого и иллюстрации, помещённые в пространства повестей, по своей композиции, детализации, жестикюляции персонажей не соответствуют в полной мере эстетике и

технике отечественных и зарубежных фильмов эпохи немого кинематографа и принципам мизансценирования фотографии рубежа веков, но представляют саму по себе идею старого кино, кадров не существовавшей или утерянной «фильмы».

Тем самым, тексты цикла «Смерть на брудершафт» стилизуются под определённое представление об отечественном «синематографе» начала XX столетия. При этом сама по себе стилизация искусственна, она заимствует на формальном уровне определённые атрибуты (будь то интертитры, лексику («фильма», «операторъ», «тапёръ»), гипертрофированные визуальные составляющие), однако конструируется по принципам привычного современному зрителю кинематографа. Серийность цикла больше соотносится не с серийными фильмами, типа «Маски, которая смеется» (*The Perils of Pauline*, 1914), «Вампиров» (*Les Vampires*, 1915), «Жюдекса» (*Judex*, 1916) и проч., но с кино-франшизами послевоенного и современного кинематографа (к примеру, с серией фильмов «бондианы», о чем, кстати, свидетельствует фраза «Продолжение будет!» на задней переплётной крышке книг цикла «Смерть на брудершафт», рифмующаяся с фразой «James Bond will return» в титрах каждого фильма серии).

В сюжетном плане также актуализируется дореволюционный кинематограф: «сантиментальная горячка» отечественного кино и особенно мелодраматические работы Е. Бауэра, авантурные сюжеты «Необычайных приключений мистера Веста в стране большевиков» (1924), «Мисс Менд» (1926) и др. Однако исключительно благодаря ассоциации и связи материи, форм, стилизации «под старину», вписывающей создаваемые «фильмы» проекта Бориса Акунина в контекст определённого историко-культурного пространства. По сути, цикл «Смерть на брудершафт» предстаёт римейком или спин-оффом серии романов «Приключения Эраста Фандорина», реализующим модели, наработки и сюжеты в новом диегетическом пространстве. В «фильмах» также присутствует шпион, чьи способности превосходят способности обычного человека; этот шпион / разведчик

раскрывает – через авантюрный сюжет (схватки, убийства, погони) – коварный замысел врага на фоне больших исторических событий, с той лишь разницей, что шпионов теперь два (Алексей Романов и Зепп) и они противостоят друг другу. Это своеобразная параллель с серией фильмов о Джеймсе Бонде [264, с. 57], Джейсоне Борне способствует конструированию насыщенного динамического повествования, сближающегося с «крутыми» (hard boiled) детективами [415]. Выстраиваемая «пинкертоновщина» [155] каждой повести при этом «замыкается» на одной операции и её развитии (предотвращение похищения планов Генштаба, кража архивов, подготовка небоеспособного подразделения к «идейному» бою и т.д.), очерчивается определённый круг действующих лиц, реализующих свой потенциал в герметичном нарративном пространстве (операция должна или быть выполненной, или провалиться; все необходимые герои встретятся друг с другом).

Естественно, сама историческая эпоха (Первая Мировая война) здесь предстаёт как набор общих тем и как семантическое образование, нарративно «плотное», позволяющее развернуть разноплановые сюжеты (мелодраматические, авантюрные, мистические и т.д.). Принципиально важно отметить, что исторические события, на исход которых напрямую влияют действия протагонистов (Брусиловский прорыв, гибель «Императрицы Марии», отправление В. Ленина в заплombированном вагоне в пореволюционную Россию), предстают только как необходимый «набор» элементов, требуемых для реализации того или иного сюжета. «Акунин работает не с историей и фактами, а со шпионским мифом, а миф не может быть подвергнут атаке со стороны фактов» [194]. Тем самым, в повестях генерируются жанровые конструкции, которые вводят определённое сюжетное завершение и сюжетную целостность для диегетического мира и самой схватки двух идеальных шпионов, что, в свою очередь, утверждает ясность, определённую в репрезентации. Жанровая конструкция словно «распрямляет» семантические наслоения реальных исторических событий

(множественность их трактовок), составляя из них собственное «тело», утверждая тем самым первичность авторской воли в интерпретации исторических событий.

Таким образом, во всех повестях серии «Смерть на брудершафт» образцы «чистого» содержания, инварианты жанров, указанных самим автором в начале повестей (комедия, мелодрама, воздушные приключения, декадентский этюд, мистическое, фронтовая зарисовка, морская быль, адский замысел германцев, предапокалиптическое, апокалиптическое). Как замечает Л. Данилкин, «[Акунин] создаёт композиции из старых [текстов] <...> обнаруживает в них некую Красоту» [116, с. 317–318]. При этом жанры конструируются в «оголённом» формате, знакомом, предсказуемом для читателя-зрителя самим фактом своего присутствия (к примеру, сюжет о «роковой женщине», о «воспитании», о столкновении двух профессионалов). Это способствует определённой авторской иронии (помимо включения в сюжетное развёртывание комических элементов, будь то элементы визуального юмора или визуальная же репрезентация персонажа). Тем самым читатель-зритель наблюдает не за злоключениями героев, а за узлами нарративной схемы, за чередой сменяющихся друг друга действий. Герой же превращается в конструкцию, набор общих элементов и «чистую функцию приключений и походов» [61, с. 72], механизм разворачивания сюжета, жанровых конструкций. Как справедливо отмечает О. Ю. Осьмухина, Борис Акунин «в рамках собственной жанровой стратегии <...> со всей очевидностью ориентируется на каноны массовой словесности, эксплуатирующей популярные типы героев (Чемпион, Защитник, Герой-любownik и т.д.)», благодаря чему «Акунин-постмодернист, утрируя “идеальность” своего героя, создает [его] по законам литературного текста. На это указывают и соответствующие штампам читательского ожидания “свойства” персонажа, и аллюзии к художественным произведениям» [271, с. 143]. Следовательно, можно утверждать, что в этом контексте история как таковая, как ряд событий большого масштаба вписывается в пространство

массовой культуры, в определённой степени освобождённой от идеологического содержания, она сводится к фону, разве что имеющему свой центр тяжести и свою инерцию. Каждый элемент диегетического мира, согласно указанному автором определению «романа-кино», сводится к наблюдаемому действию, зрелищу (авантюренному, детективному, ироничному), к видимости действия, к пространству визуального жанра. Повести цикла «Смерть на брудершафт» предстают не просто «романами-кино», но и «комиксами-романами» [228]. Это определение не столько дополнительно заостряет внимание на факте действия, череде событий, слагаемых в авантюрную схему, сколько констатирует особую характеристику мира, «где насилие и жестокость являются нормой», где «настоящие герои проявляют свои лучшие качества» [228]. Диегетический мир цикла – это мир «динамической графики, <...> плоскости» [228]. Историческое диегетического мира при этом – при беллетризованном характере его текстовой репрезентации – имеет, как уже указывалось, определённую инерцию в утверждении новых пространств каждой из историй, являясь словно каноном комикса, противоречить которому значит разрушать компромиссную условность реалистичности диегезиса. Герои получают определённую свободу в действиях (будь то успешные диверсии в тылу врага или раскрытие шпионских сетей), но исторические события оказываются часто вне текстового пространства, «за кадром» (начало Первой Мировой войны в повестях «Младенец и чёрт» и «Мука разбитого сердца», Брусиловский прорыв в повести «Гром победы раздавайся!», Февральская и Октябрьская революции в повести «Батальон ангелов») и последовательно совершаются согласно своей хронологии, обретая лишь в столкновениях протагонистов собственные причины для существования в общем сюжете цикла. Однако историческое поле только структурирует пространства, определяет их специфику и границы, нарративный потенциал, определяет её визуальное оформление.

Возвращаясь к тезису о наблюдаемом пространстве и к образу протагониста (протагонистов), необходимо подробнее остановиться на самой характеристике главных героев. И Алексей Романов, и Зепп являются шпионами, фактически занимаются деятельностью, которая родственна по своей сути с детективным расследованием, но одновременно предлагает определённый набор авантурных поступков. То есть протагонисты как герои авантурные, не имеющие «твёрдых социально-типических и индивидуально-характерологических качеств» [61, с. 72], через свои поступки актуализируют, «стягивают» – посредством утилитарного монтажа множество локаций в единый хронотоп цикла (к примеру, Родовой замок Йозефа фон Теофельса и усадьба семьи Серафимы Чегодаевой, Петербург и Женева, тёмные улочки городов и поля прифронтовой территории на Украине и проч.). И Романов, и Зепп предстают своеобразными фланёрами, приобретающими, поглощающими, преодолевающими пространства, их фрагменты, вглядывающимися в детали и положения вещей, но в ситуации ускоряющегося мира, наложения моментов, нехватки времени. Они как шпионы обязаны генерировать события в виде диверсий и спецопераций: «Мука разбитого сердца»: кража секретных данных; «Летающий слон»: саботирование разработки нового оружия; «Странный человек»: воздействие на Распутина с целью влияния на царскую семью; «Ничего святого»: организация покушения на царя; «Операция “Транзит”»: организация транспортировки революционного политика в страну, охваченную революцией. Или же они как контрразведчики / детективы должны раскрывать истинную подоплёку происходящего («Младенец и чёрт»: предотвращение кражи секретных данных из Генштаба; «Дети Луны» и «Гром победы раздавайся»: раскрытие шпионской сети), напрямую взаимодействовать с пространством мира.

Таким образом, пространство начинает играть одну из ключевых ролей в диегетическом измерении цикла. Как отмечает И. Манцов, «[Акунин] воспекает антропоморфное физическое пространство, которое и является

главным героем его романов. Более того, это физическое пространство Акунин социально маркирует, размечает. Его городская топография – всегда и только топография социальных различий. У Акунина – и в этом главная его заслуга, главный вклад в русскую письменную культуру – едва ли не впервые исчезает пространство как “трехмерная пустота”, бессмысленноеместилище земли, воздуха, зданий, предметов и людей. Пространство Акунина всегда содержательно, социально напряжено. Оно – не резервуар, а плотное, неоднородное, спрессованное в силовые линии – человеческое» [229]. Пространство предстаёт именно пространством взаимодействий, плоскостью, фиксирующей то – подчеркнуто визуальное – взаимодействие протагонистов (жест, взгляд), становящееся аналогом экранного действия немого фильма, где объекты заполняют собой видимое пространство. При этом детективная составляющая – от статуса протагонистов – способствует тому, что каждое новое пространство, актуализируемое в тексте, «расслаивается». Детективный процесс как акт раскрытия, разоблачения реальности предстаёт фактом познания мира (в случае с *hard-boiled* детективом – дополнительно в его пространственном разворачивании, наложении новых локаций), способствует его расслоению, разграничению, разложению на пласты, которые впоследствии – через семиотическое чтение детективом-шпионом – выявляют и генерируют новый текст, по-новому интерпретирующий мир и представленное пространство.

Так, к примеру, начало повести «Ничего святого» демонстрирует этот процесс выявления дополнительных измерений пространства. Протагонист наблюдает за обыденным пространством тихой улочки: «Алексей оглядел угрюмые постройки, сомкнувшиеся буквой П. Место хорошее, удобное. Фабричка по производству бумажных манишек, в военное время прогоревшая из-за отсутствия спроса» [8]. Или «Припав к биноклю, Романов осмотрел окна и подворотни домов, выходящих на перекресток. Свет нигде не горел. Рабочие и мелкие ремесленники, населяющие этот убогий квартал, ложатся рано. На улице ни души, кроме одинокого бонвивана под фонарем»

[8]. Однако уже ремарка («Место хорошее, удобное») выявляет и генерирует дополнительные функции у представленного пространства (место встречи шпиона и резидента). Подобное наслоение на пространство обыденное способствует выявлению дополнительных ролей у тех, кто в нём действует. Так, в том же фрагменте появляется дополнительный персонаж, который по всем характеристикам принадлежит «обыденному» уровню пространства: «Из-за угла (теперь было видно и с наблюдательного пункта) разболтанной походочкой вышла девица очевидной профессии <...>. Лица было не видно – только что во рту папироса. <...> – Принесло шалаву! Ишь, облизывается, – пробормотал Лапченко» [8]. Однако само присутствие этой героини в указанном месте – как локации нарративного сгустка, локации пространственного наложения – и сами её действия в соответствии со «скрытым» пространством актуализируют это «скрытое» пространство, вписывают её в определённую систему отношений: «А может, не придет твоя барышня? – хрипло спросила наглая баба <...>. Шлепнула Колбасникова по плечу. – Ты тут, котик, не замерз? Может, обогреться желаешь?... <...> Язык Миша проглотил оттого, что прикосновение к правому плечу в сочетании с вопросом, к которому подошел бы отзыв, было условным знаком» [8]. Тем самым, пространство предстаёт как наложение двух образов, при этом второй образ – «скрытый» – во многом актуализируется именно посредством протагониста и его функции.

Относительно процитированного нами фрагмента важно также отметить, что акт, действие, не предусмотренные системой отношений того или иного образа пространства, способствуют его разрушению, генерации нового образа. Новый образ прорывается в обыденное, заменяет его или же заполняет собой – до момента завершения действия / ряда действий – всё наблюдаемое пространство. То есть пространство в его множественности образов и систем отношений «схлопывается» до единого – плоскостного – состояния. К примеру: «Ряженая шпионка <...> что-то говорила Колбасникову. <...> Набалдашник трости, которую агент нарочно держал за

спиной, на виду, наконец дрогнул. <...> Но одновременно с движением трости прозвучал странный глухой звук. “Проститутка” отпрянула от “таксы” и быстро, быстро прошла прочь от фонаря. <...> В следующую секунду Колбасников повалился на спину, а женщина перешла на бег. В ночной тиши по булыжнику застучали окованные каблуки» [8]. Акт насилия разрушает выстроенные отношения, давая толчок к появлению нового образа пространства, авантюрного, в котором происходит череда подчеркнута визуальных действий. К примеру: «Тварь <...> успела оторваться шагов на сто <...>. Несколько раз малокалиберный дамский пистолет сухо кашлянул из мрака красными брызгами. <...> Домчалась до угла, повернула. И тут стало ясно, на что она рассчитывала. Щелкнул кнут, всхрапнули кони, лязгнули колеса. За поворотом связную поджидал экипаж! <...> А тут с гиканьем, с грохотом вылетела из-за угла первая коляска <...>. “Борзой” первого класса Грайворона вожжей не придержал, знал, что начальник с “волкодавом” и на полном ходу впрыгнут, не промахнутся. <...> Приклад на отдаче ткнулся в плечо, и Романов безошибочным чутьем понял, что выстрел удался, хотя пристяжная шпионской пролетки еще секунду или две по инерции перебирала ногами. Потом сразу кувыркнулась вниз простреленной головой. Коляску проволокло по грунту, перевернуло, кинуло с обочины» [8]. Всё здесь сводится к визуальному действию, к жесту. Происходит переход от нарративного к зрелищному [117, 314], от множественности трактовок действий до визуальности жеста.

Схожую модель расслоения пространства можно наблюдать почти в каждой повести цикла. Рассмотрим весьма примечательную в этом отношении повесть «Гром победы, раздавайся!» (схожую модель можно наблюдать, кстати, и в повести «Муки разбитого сердца»). По сюжету протагонист должен выявить шпионскую сеть, способную сорвать план секретного наступления на Юго-Западном фронте. В повести также изначальное пространство представляет собой образ обыденный: тихая прифронтовая зона, в которую входит украинская деревня: «[нарядный,

чистый домик] близ окраины местечка. <...> В небе над местечком выписывал медленные круги вражеский аэроплан. По нему так же лениво постреливало зенитное орудие – чтоб не наглед» [2]. Но сам факт наблюдения видимого пространства способствует выявлению дополнительных систем отношений, нового – «скрытого» – образа пространства. К примеру: «В 4.32 ночи вон там, третий дом от околицы, под журавлем, из трубы искрило здорово. Сажа горела, что ли. А может, сигналили фонариком через дымоход. Я потому отметил, что как раз об это время в небе тоже ероплан шумел. По звуку судить, австрийский» или «Прежде чем выйти из дома, следовало (Опанас научил) проверить, всё ли чисто. Она встала за тюлевой занавеской, мысленно поделила законное пространство на сектора и тщательно осмотрела каждый из них. <...> Третий сектор – густые кусты слева от калитки – ее насторожил. Кто-то там прятался. Если не приглядываться, не заметишь. Но когда фиксируешь взгляд, как показывал Опанас, зрение обостряется» [2]. Подобное систематическое разложение пространства это самое пространство и разоблачает, «размыкает» его на элементы, детали, которые в первую очередь визуальны. На основе деталей, улик Романов выявляет дополнительный – «скрытый» – образ пространства, налагающийся на образ исходный. К примеру, образ обыденного тривиального пространства тихой жизни («На свежей весенней травке в три параллельных ряда, как по линейке, было разложено исподнее белье» [2]) включает в себя элементы (бельё, разложенное странным образом), которые, имея множественность интерпретаций – как тривиальных («А я знаю, зачем? Не может он, ваше благородие, видеть, если человек, к примеру, цыгарку закурил. Беспременно ему надо, чтоб никто без дела не сидел» [2]), так и дополнительных: «Во-первых, странно. Зачем рубахи с места на место перекладывать. Во-вторых, прямо перед облетом аэроплана, который зачем-то кружит над Русиновкой всегда в один и тот же час. В-третьих, белье, как было выложено?» [2]. Новый, «скрытый» образ позволяет связать несколько локаций (дом Мавки,

дом Банщика), включающие в себя семантические и нарративные сгустки. Персонажи, привязанные к этим пространствам, становятся персонажами-«симптомами» (по аналогии со «словами-симптомами» В. Гофмана [цит. по: 378, с. 755]). Являясь не теми, кем кажутся (учительница Мавка – двойной агент; прапорщик Петренко, или Банщик, ведавший банно-прачечным хозяйством, или Опанас, как его называет Мавка, является Фридрихом Зюссом, обер-лейтенантом императорско-королевской армии), сочетая в себе ряд ролей, принадлежа сразу к нескольким образам пространства, они сигнализируют об актуализации того или иного его образа, но в первую очередь образа «скрытого» от самого факта наблюдения.

В повести «"Мария", Мария...» пространство «разглажено», его обыденный и скрытый образы словно сосуществуют друг с другом, обычная жизнь сплетена и уравнена с секретным военным бытом: «С "Марии" <...> везли ремонтных рабочих. У них как раз закончилась смена. Служба у фельдфебеля была простая, но ответственная: считать да сверять. Подкатил, к примеру, малый катер <...>. Служивый поправил портупею, со значением глянул на своих солдат-лоботрясов. Те подтянулись: мы начеку, носом не клюем. <...> Фельдфебель важно и неторопливо пересчитал их по головам, хоть те и ворчали. Все устали за день, всем хотелось домой. – У меня тут прописано еще пять электриков <...>. Кондуктор ответил: – Чего-то они там в артпогребе не доделали. Будет еще одна ходка. А больше никого из вольных нету. Он тоже поднялся, размяться. Поручкались, благо казенное дело было закончено. Закурили сигарки [5, с. 48–49]. Границы между образами пространств словно проводятся по иным принципам. Как отмечает протагонист, «с одной стороны, русские подвержены тотальной шпиономании, побуждающей их ревностно оберегать самые невинные сведения, которые нетрудно почерпнуть из открытых источников <...>. К любому незнакомому человеку <...> относятся с овчарочьей подозрительностью. Но если уж казенный человек тебя признал за своего, все шлагбаумы <...> поднимаются, инструкции и запреты идут к черту» [5, с.

65–66]. Потому именно само присутствие протагониста, Зеппа, в новом пространстве способствует актуализации границ между образами пространств «обыденного» и «скрытого»: «Командир закашлялся и выразительно кивнул на любителя памятников. Разговор был пускай не секретный, но того разряда, который называют «выносить сор из избы», не для чужих ушей» [5, с. 57]. Само действие протагониста как персонажа, взятого из вне, не принадлежащего исходному пространству, заставляет «скрытый» образ выявлять себя.

При этом указанная множественность образа персонажа, его монтажность, сочетание нескольких ролей как принадлежность разным образам пространства способствуют постоянному взаимодействию образов пространств, их сменяемости, переключению, следствием чего также становится создание ситуаций подтекста [378, с. 755] как момента соприкосновения двух образов пространств. Так, разговор шпиона Фридриха Зюсса и «завербованного» им Алексея Романова в повести «Гром победы, раздавайся!» включает в себя два параллельных действия: сам разговор и требования в содействии Романова («Знаешь, что я решил? Если ты сейчас, сию секунду, мне не скажешь, как к подполковнику в планшет залезть, шлепну я тебя. Мне идиот в помощниках не надобен. Докажи свою полезность – или прощай» [2]) и скрытую работу с самим шпионом: «Фортель был неожиданный. Романов вроде не новичок, но все-таки дрогнул. Смотреть в черную дырку “вальтера” было жутко. Но, с другой стороны, и хорошо, что дрогнул. Так оно вышло естественней. <...> Настороженность спутника была полезна еще в одном смысле. Поскольку внимание фальшивого Афанасия Никитича было сконцентрировано на Алексее, отвлекаться на созерцание окрестного пейзажа шпион себе позволить не мог <...> [Калинкин] вел конвоирование безукоризненно» [2]. Акт насилия здесь, не противореча специфике образов пространства, способствует только их утверждению и разграничению. Например: «Банщик вдруг развернулся на каблуке, вскинул руку и трижды выстрелил, целя под березу, где залег

Калинкин. <...> Вася слишком высунулся – на свою беду. И ответных выстрелов не было. Неужели... <...> В прапорщика попали две пули из трех. Одна прошла косо – выбила правый глаз и вылетела через висок. Вторая разорвала горло. <...> – Калинкин! – не своим, пронзительным голосом завизжал Романов. – Сволочь! <...> – Помощник мой! Шпионил за мной, гад! Скотина! Судорожным жестом Алексей вырвал из кобуры «наган» и выстрелил умирающему прямо в залитое кровью лицо. Палец снова и снова жал на спусковой крючок, но патронов больше не было, лишь прокручивался пустой барабан» [2]. Акт насилия становится частью определённой коммуникации – как в случае с Банщиком (доказательство своей лояльности), так и в случае с Калинкиным (убийство «по гуманным соображениям»).

Отдельного упоминания достоин эпилог повести «Товарищ Какашкин, или Последняя встреча», завершающий весь цикл «Смерть на брудершафт». Здесь «обыденный» образ пространства, представленный революционными событиями и столкновением с немецкими войсками в Елисаветбурге и демонстрируемый с точки зрения товарища Ковтюха и его товарищей из елисаветбургского ревкома, словно «выпрямлен» и не подразумевает дополнительных включений. Прибытие «Образцово-Показательного Бронепоезда “Моисей Урицкий”», в котором царит дисциплина «не революционная, а коммунистическая» [1], и его командира также не способствует «расслоению» пространства. И только наличие отдельных деталей, не разрушающих исходный образ, подмечаемых не Ковтюхом, определяющим или же высвечивающим систему отношений в этом пространстве, но командиром бронепоезда и самим читателем-зрителем, говорит о присутствии дополнительного образа. К примеру: «Это нас встречают товарищи из солдатского комитета. Недоразумение у них случилось. Офицер из штаба корпуса под дулом револьвера заставил артиллеристов огонь открыть. Извиняются они. <...> Командир бронепоезда с большим интересом рассматривал белонемецкого подполковника – прямо глазами впился. <...> Хорошо отмордовали камрады контрика. <...> По

двору метался, причитал, хватал конвоиров за плечи пожилой, долговязый, в овчинной жилетке. Наверно, родственник. Это почти всегда, когда человека к стенке выводешь, просочится какой-нибудь родитель или супруга и начнут плакать, на коленках ползать. <...> Но краском не захотел смотреть, как гада в расход выводят. <...> – Некогда нам, – объяснил Ковтюху. – Возвращаться надо. – И еще прибавил, непонятно: – Вот оно как в жизни-то бывает...» [1]. Именно в этих деталях, в наблюдении за происходящим с позиции читателя, происходит узнавание и генерирование нового образа пространства или его фрагмента, поскольку взаимодействие между персонажами, разделяющими «скрытый» образ пространства, уже невозможно.

Можно утверждать, что пространство в цикле Бориса Акунина «Смерть на брудершафт» предстаёт в качестве монтажного образования. Каждая локация может быть рассмотрена как совмещение двух образов, постоянно перетекающих друг в друга, в зависимости от выбранной точки зрения. Так конструируется определённый «образ-кристалл», обладающий «двумя не сливающимися между собой гранями» [117, с. 322], в котором каждая грань – «обыденный» и «скрытый» образы – находятся в отношениях «взаимного допущения или же обратимости» [117, с. 322]. Каждый персонаж в той или иной степени принадлежит каждому образу пространства, каждой грани «кристалла». Алексей Романов и Йозеф фон Теофельс имеют как актуальный, так и виртуальный образы, являющиеся образами «взаимозаменяемыми», основанными на «схеме обмена» [117, с. 323]. Романов и Зепп как герои-любовники, солдаты, шпионы играют определённую роль, реализуют определённый образ. Здесь важным становится именно кинематографический характер повестей. Происходящее словно на плоскости, визуальное и видимое зрителем именно «сейчас» и акцентирует «актуальный» образ протагониста, оставляя другой как подразумеваемый, становящийся актуальным в момент его демонстрации. Подстраиваясь под тот или иной образ пространства, герой выбирает тот или иной собственный образ, актуализируя его. Примечательна постоянная смена

масок, как в прямом, так и в переносном смысле: маски Алексея Романова как «звезды петербургской оперной сцены Алекс Романовф» [7, с. 73], русского шпиона под прикрытием и как влюблённого молодого человека в балерину в повести «Мука разбитого сердца»; или же маски Йозефа фон Теофельса как немецкого шпиона, загадочного господина у Морского собрания и инженера Мышкина в повести «"Мария", Мария...». Каждая выбранная маска соответствует тому или иному образу пространства.

Как и в случае с пространством, в отношении протагонистов генерируется определённый кристалл, где «каждая грань играет роль другой, вступая с ней в отношения, которые следует квалифицировать как отношения взаимного допущения или же обратимости» [117, с. 322]. Тем самым, протагонист становится элементом монтажным, совмещающим в себе ряд не соотносящихся или же отрицающих друг друга образов.

При этом важно отметить, что и Романов, и Зепп, имея известную склонность к игре (Романов хочет посвятить себя сцене, а Зепп считает себя мастером перевоплощения, по сути, актёром), в определённый момент теряют свой исходный образ. «Актёр неразрывно слит со своей общественной ролью: он делает актуальным виртуальный образ роли, становящийся видимым и светящимся. <...> Но чем больше виртуальный образ роли становится актуальным и прозрачным, тем сильнее актуальный образ актёра уходит во мрак и тускнеет: это похоже на частное дело актёра, смутную месь, до странности неясную криминальную или юридическую деятельность. И эта скрытая активность может проявиться и, в свою очередь, сделаться видимой по мере того, как прерванная роль тускнеет» [117, с. 325]. Так, Зепп становится заложником желания победы, что превращает его в обычного идейного офицера в ситуации затянувшейся бессмысленной военной катастрофы. Алексей Романов всё больше – в том числе согласно сюжету «о воспитании» – перестаёт быть наивным юношей и через своеобразную интоксикацию, ранение в «Детях Луны» и принятие теневой морали его службы становится настоящим профессионалом: «Некоторое

время Романов стоял, глядя на мертвое тело, и прислушивался к себе. Не дрогнет ли внутри что-нибудь? Хоть бы что» [8]. Как отмечает Ж. Делёз, «актуальный и виртуальный образы сосуществуют и кристаллизуются: они формируют круг, в котором мы постоянно переходим от одного образа к другому; они формируют одну и ту же “сцену”, где персонажи принадлежат реальности, но тем не менее играют некую роль. Словом, спектаклем стала вся реальная жизнь» [117, с. 338]. Тем самым, персонажи, постоянно меняя собственные маски, пытаются соответствовать тому или иному образу пространства, изменяют и себя – вплоть до выбора окончательной маски, «прирастающей» к ним, как это можно наблюдать в эпилоге.

Рассмотрев специфику пространства и персонажей, их монтажность и множественность, отметим, кроме того, и своеобразие самого цикла, представляющего в виде определённой целостности, также зависимой от протагониста, как и диегетическое пространство.

Идея франшизы способствует утверждению тождественности героя и мира: мир зависим от него (при отсутствии Иозефа фон Теофельса и Алексея Романова или одного из этой пары диегетический мир, его сюжетное напряжение сводятся к набору разрозненных элементов, предстают неполными), отчего сам герой обретает «сюжетную броню». Протагонист не убиваем, он обречён на возвращение – даже после неминуемой смерти (ранение Романова и Козловского в повести «Младенец и чёрт» и ранение Зеппа в повести «Ничего святого») – до тех пор, пока в нём есть нарративный потенциал (не-присутствие Козловского в повести «Батальон ангелов») или пока диегетический мир не подвергнется кардинальной метаморфозе (эпилог повести «Батальон ангелов»).

При этом сам диегетический мир замыкается в себе и постоянно отсылает на самого себя, на прошлые свои формации и сюжетные образования. История Алексея Романова оказывается неполной без истории Зеппа, становящегося значимым «другим» для Романова, недостающим элементом, и наоборот. Сюжет, основанный на протагонистах и их

столкновениях, способствует тому, что каждый фрагмент мира подразумевает наличие его доминант (протагонистов). При этом даже в том случае, когда протагонист не присутствует в замкнутой структуре отдельной повести, другой протагонист как его отражение и общее для них пространство всегда напоминают о его присутствии, предупреждая о неминуемой сюжетной встрече и заставляя ожидать её – в другой части. К примеру: «Хоть камера и уползла дальше, но никаких сомнений: это он! Он жив! <...> Ну да, удивительное совпадение. И неприятно, что чертов щенок жив. Ходит, радуется – непонятно чему» [9].

То есть цикл «Смерть на брудершафт», равно как и цикл романов «Приключений Эраста Фандорина», организуется по принципу гипертекста, подразумевающего «степень художественного единства [текстов цикла], при которой взаимосвязи между [текстами] прослеживаются не только в наличии единого героя, повествователя и мотивов, но и в параллелях между различными романами на уровне хронотопа, в горизонтально (в рамках одного романа) и вертикально (между разными романами) устанавливаемых сюжетных реминисценций, осуществляемых по способу гиперссылки» [347, с. 5]. Отвечая характеристикам гипертекста («дисперсность, хронотопическая мозаичность, дискретность, сюжетная нелинейность и мультимедийность» [347, с. 11]), повести в цикле при своей относительной завершённости и автономности (реализация операций разведки и контрразведки, описание случаев их столкновения), «вступая в сложные иерархические и линейные отношения» [347, с. 11] через ряд взаимосвязанных частей, актуализируют тексты друг друга (необходимость узнавания и вспоминания читателем-зрителем встреч, побед и провалов героев) и конструируют обобщённый, обрамляющий сюжет столкновения двух профессионалов, романа воспитания и сюжет исторической трансформации. Здесь важно отметить, что «большой» сюжет о воспитании проявляется также непосредственно через протагониста (Алексея Романова). Он с каждой новой повестью предстаёт в принципиально новой формации, как набор новых масок,

актуальных и виртуальных образов. Образ его словно «наслаивается» на прошлые, и образ, актуальный для той или иной повести, свидетельствует о каждой прошлой своей формации. Примечательным здесь становится, условно говоря, «телесный» фактор. Само тело протагониста – в его визуальном, звуковом, то есть физическом аспекте (как объект и наблюдаемая вещь) – говорит о прошлом, о случившихся событиях, отвечая тем самым включаемому и актуализируемому кинематографическому коду. Актуализации, визуализации прошлого способствуют не только приобретённые рефлексы, навыки разведчика (отточенные действия как действия тела в пространстве), но и раны – будь то характерные шрамы, полученные в драке в завершении повести «Дети Луны», или потеря голоса, вызванная ранением в горло в конце повести «Ничего святого». Сами действия Романова, цепочка его решений, к примеру, в «Батальоне ангелов», отсылает ко всему корпусу историй, с ним связанных, и становится более убедительной в свете самого процесса взросления и осознания себя профессионалом своего дела, развёрнутого в прошлых повестях цикла.

Как отмечалось выше, в случае со «Смертью на брудершафт» сюжетное пространство цикла оказывается герметичным. Для реализации сюжета о схватке двух идеальных разведчиков ничего не может помешать сходу противников на одном поле боя. Здесь невозможно вторжение «*deus ex machina*» и непредусмотренных персонажей (отсутствие «сопротивления» материи диегетического мира), что отсылает к кинематографическим франшизам с их сюжетной замкнутостью и нарочитостью. Единственная сила, помимо воли самих героев, имеющаяся в диегетическом мире цикла, – это История с её инертным ходом (в повести «Ничего святого» Алексей Романов и Зепп встретятся в решающей схватке с относительно непредсказуемым исходом, но покушение на «венценосца» обречено на провал от самого исторического факта). Именно История как элемент надсюжетный утверждает свою жёсткую иерархию, подчиняет сюжет своему ходу и определяет его границы, нарративно и семантически способствуя

завершению историй о разведчиках и «завершению» самих протагонистов. История, которая, как указывалось выше, предстаёт в рамках цикла как фон и декорация, именно через своё тривиальное, декоративное присутствие утверждает собственные правила, заявляя о присутствии идейных надсюжетных доминант, о «сопротивлении» материала иного рода.

Так – через беллетризованный сюжет, через «вписывание» Истории в контекст масскульта – в тексте цикла утверждается идея незыблемости истории и её хода. Сама эта альтернативная, «теневая» история получает отпечаток трагедии – даже при всех допущениях и разработке «теневых», неисторических сюжетов она не может ничего противопоставить Истории и её ходу. Вся многоплановая война двух разведок нивелируется в общем хаосе подлинной Истории и кардинальной перестройке Мира. Именно История лишает персонажей имён, оставляя только их следы; именно История завершает сюжетные истории.

Таким образом, в цикле Бориса Акунина «Смерть на брудершафт», входящем в серию «Фильмы» и репрезентирующем очередную масскультурную стратегию писателя («роман-кино»), конструируется подчёркнуто аудиовизуальное пространство, организованное посредством утилитарного монтажа, где сюжет имеет характер авантюрного действия как серии подчёркнуто аудиовизуальных сцен. Однако здесь показательна не просто актуализация, обращение через словесное выражение к визуальным образам, к тропам, нарративным моделям кинематографа как континуального визуального искусства. Тексты повестей как совмещение вербальной и визуальной материи способствуют утверждению тезиса о вторичности вербального элемента. В них генерируется ситуация, когда текст становится производным от визуального действия, мыслится как «бывший после», как следствие, как новеллизация, подробный конспект сцен «фильмы», не существовавшей в истории отечественного и мирового кино. Литературный текст предстаёт как кино, и кино – как текст. Фактически проект Бориса Акунина представляет собой эксперимент, в котором плоскость бумажного

листа (монитора – в случае с электронной книгой) и плоскость кино-экрана сближаются и уравниваются.

Заключение

Отечественная литература середины 1990-х – 2000-х гг. представляет собой образование, характеризуемое гетерогенностью, многогранностью литературных форм и авторских тактик. В каждой форме, исходя из произведённого исследования, можно проследить влияние тех или иных медиа, в частности, кинематографа как одного из ключевых явлений культурного пространства, утвердившего в культуре XX в. автономность визуальных образов. Современные писатели для создания литературных произведений, специфических текстовых образований, художественных пространств используют – сознательно или неосознанно – различные приёмы и элементы литературной кинематографичности. Именно её инструментарий, который способствует включению кинематографического кода в тексты на различных уровнях, актуализированный с внедрением постмодернистской поэтики и идеей текстового эксперимента и утвердившийся в литературном пространстве на рубеже двух столетий, способствует конструированию многоуровневых литературных текстов, внедрению в текстовую ткань и совмещению неоднородных образований, как формальных, так и содержательных. Создавая кинематографический эффект в художественном тексте, литературная кинематографичность как отличительная парадигмальная особенность современного литературного процесса проявляется в текстах на нескольких уровнях.

На уровне формы она реализуется через использование монтажного принципа для создания конструкций, утверждающих – посредством идеологического монтажа – новые семантические образования (проза М. Шишкина) или способствующих утверждению – через монтаж утилитарный – «тривиальных», знакомых реципиенту и утвердившихся в массовой культуре повествовательных моделей (проза В. Пелевина, В. Сорокина, Дм. Липскерова, Бориса Акунина). При этом последнее подразумевает использование уже имеющихся моделей (ready-made) или их

фрагментов. Кроме того, исходя из общего постмодернистского принципа «двойного кодирования» текста, само нарративное действие подчёркнуто авантюрно, сюжетно наполнено. Этому способствует также и то, что монтажные конструкции акцентируют внимание на актах смены точек зрения или же утверждают принципиальную важность принципа фокализации, которые выстраивают «динамическую ситуацию наблюдения» (И. Мартянова), способствующую пространственному и временному развёртыванию нарратива. Актуализация принципа фокализации, акта наблюдения в то же время утверждает аудиовизуальность, видимость, наблюдаемость (отсюда – и тактильность, материальность) окружающего диегетического пространства, действий протагонистов, семантизирующих деталь и создающих ряд экфрасисов (уровень смысла).

На уровне сюжетно-тематическом литературная кинематографичность проявляется посредством актуализации имён, связанных с кинематографом, активного использования арсенала лексико-тематической группы Кино (цикл Бориса Акунина) и посредством использования сюжетных моделей, присущих кинематографическим текстам (романы В. Пелевина) и в отдельных случаях заимствованных из претекста иного медиума, при этом реципиент имеет возможность выявить факт заимствования (проза В. Пелевина, В. Сорокина, Дм. Липскерова). К тому же писатели, согласно принципам и установкам своих авторских проектов, в разной степени используют элементы литературной кинематографичности для текстового эксперимента, игры, конструирования собственных идейных концепций.

Для прозы М. Шишкина ключевым принципом организации текста становится монтажный принцип. Акцентируя внимание на акте письма, рассказывания («Записки Ларионова», «Урок каллиграфии»), воспоминания («Венерин волос», «Письмовник») как способов сохранения мира, воскрешения памяти, тексты прозаика через идеологический монтаж конструируют объёмные пространства, в которых утверждается ситуация «выключенного времени», где гетерогенные фрагменты текста как

принадлежащие разным временным пластам и разным нарраторам уравниваются в едином тексте измерении, создают текстовую полифонию. При этом память как один из ключевых концептов прозы М. Шишкина способствует выстраиванию уникального маршрута движения через монтажно сопряжённые временные пласты текста, через ряд нарративов, принадлежащих разным голосам («Взятие Измаила», «Венерин волос»), которые в свою очередь – через материю и телесное выражение прошлого, настоящего – становятся аудиовизуальными. Память как концепт, утверждающий принцип фрактального развёртывания, также способствует уравниванию малого и большего, что выражается как тематически (личная история и история страны, «вечная» история), как и экстратекстуально, когда малая проза писателя становится отражением «большой прозы» – и наоборот. Произведения – через монтажное сопряжение – предстают фрагментами общего потенциально незавершённого пространства, в котором все тексты складываются в единое не-иерархическое измерение, где утверждается первооснова словесного начала (через Слово обретается бессмертие), обозначается его онтологическая важность.

В романах В. Пелевина создаётся нарративная ситуация, при которой диегетическое пространство и сюжет разворачиваются согласно принципу фокализации, то есть через ориентацию на определённую точку зрения. Пространство и сюжет становятся зависимыми от протагониста, который «стягивает» основные элементы текста в единую конструкцию. Так, в ситуации внутренней фокализации («Чапаев и Пустота», «Священная книга оборотня») пространство реализуется опосредованно через акт письма или акт мысли протагонистов; в ситуации внешней фокализации («Шлем ужаса») создаётся особое гомогенное измерение взаимодействия голосов (аналог интернет-чата), в которое включается читатель-зритель и в котором генерируется определённый образ опосредованного внешнего пространства через реплики протагонистов; ситуация нулевой фокализации («Generation “П”», «Числа») также характеризуется тем, что пространство

актуализируется через протагониста, который репрезентуется посредством тревеллинга. Сама ориентация на фокальных героев актуализирует аудиовизуальный аспект текста и в то же время утверждает зыбкость, ирреальность актуализируемого пространства по причине особого положения протагониста в пространстве, его движения через него, способствующего разоблачению, дискредитации пространства, его форм и образов. Кроме того, само сюжетное движение протагонистов актуализирует широкую сеть интертекстуальных заимствований из сферы кинематографа, клишированные сюжетные модели, способствующие не только нарративному динамизму, утверждению увлекательного сюжета, но и трансформации самого пространства, выявлению в нём дополнительных образов и формаций. Подобная установка позволяет – через акты деконструкции моделей, властных концептов – реализовать в текстах произведений основные тезисы авторского проекта, связанные с симулятивностью, виртуальностью пространства, мира.

В прозе В. Сорокина конструируется текстовое пространство, создающее эффект, близкий к кинематографическому развёртыванию, в том числе сближающий со сценарной записью (фрагменты романов «Голубое сало», «Ледяной трилогии»). Использование в тексте монтажных конструкций здесь предстаёт различными способами. Утилитарный монтаж способствует (в том числе и через привлечение сюжетных конструкций кинематографических текстов) конструированию нарративных моделей с плотной динамикой сюжета («Голубое сало», «Ледяная трилогия»), где реализуется категория авантюрного героя, предстающая в том числе и в виде «оголённой» функции, относящейся к определённому объекту («Голубое сало», «Пепел»). Последнее позволяет «сшивать» в едином авантюрном сюжете ряд хронотопов, реализуемых через различные точки зрения, что способствует дополнительному означиванию объекта-носителя функции (голубое сало как объект исследования, артефакт, наркотик и метафора литературы). Идеологический монтаж способствует генерированию сложных

оказиональных пространств, которые – через акт «разборки», деконструкции – «разоблачают» текст и создаваемые пространства, «оголяя» их элементы и функции (сборник «Пир»), и выявляют дополнительные возможности для читателя-зрителя. И создаваемые в текстах пространства и сюжеты, исходя из установки на создание кинематографического текста, актуализируют – через принцип карнализации – аудиовизуальный, материальный, тактильный аспекты текста и реализуются посредством бытования протагонистов в них. Примечательно, что протагонист мыслится как функция, необходимая для разворачивания сюжета, в отдельных случаях он замыкается в собственном физическом воплощении и ряде действий (то есть протагонист визуален и плоскостен) и при необходимости исчезает при завершении функции («Голубое сало», «Пир», фрагменты романов «Лёд», «23000»). Создаваемые сюжеты и пространства, исходя из специфики мира, развоплощаются, «взрываются», клишированные, привычные модели разваливаются, что позволяет деконструировать властные концепты, разложить внетекстовый мир и создать новую модель языка через остранённый взгляд на него.

В произведениях Дм. Липскерова конструируются особые оказиональные миромодели, совмещающие в себе привычные, бытовые элементы и элементы сомнамбулические, фантазмагорические. Подобная авторская установка близка к кинематографическому принципу сгущения, подразумевающему совмещение в едином пространстве гетерогенных, не сочетаемых в бытовом измерении элементов, то есть здесь хронотопы предстают «расколотыми». Кроме того, само сюжетное пространство предстаёт в виде смонтированной конструкции, повторяющей модели кинематографических текстов, в частности – нарративных моделей сериалов о службе милиционеров, врачей («Последний сон разума», «Осени не будет никогда», «Родичи»). Пространства диегетических миров здесь разворачиваются посредством протагонистов (особенно в рамках драматических произведений писателя), что также актуализирует

аудиовизуальный аспект, особенно в аспекте трансформации тела протагонистов (превращение людей в кур в романе «Сорок лет Чанчжое», метаморфозы тела Ильясова в романе «Последний сон разума»). Однако здесь примечательно то, что, исходя из разворачиваемых клишированных моделей, протагонисты сводят все пространства в единое измерение, герметичное, «закрытое» по своим характеристикам. Подобное генерируемое пространство утверждает тезис о гармонии, взаимосвязанности всех героев и всех событий в едином цикле движения мира («Сорок лет Чанчжое», «Последний сон разума», «Осени не будет никогда», «Родичи»).

В цикле повестей «Смерть на брудершафт» Борис Акунин создаёт пространство текстового эксперимента. Через реализацию авторского жанра «роман-кино» в повестях генерируется ситуация, аналогичная разворачиванию кинематографического текста. При явной аудиовизуальности текста через утилитарный монтаж привычных для реципиента сюжетных моделей, в «Смерти на брудершафт» утверждается – через создание дополнительного недиегетического пространства – ситуация условности рассказываемых сюжетов. Уравнивая плоскость текстового листа и кинематографического экрана, писатель демонстрирует «вторичность» текста через совмещение вербальной и визуальной материи (корпус иллюстраций и фотографий), что говорит о первичности визуального, видимого и функции текста как комментирующего, описывающего действия на экране (сам Борис Акунин в цикле предстаёт под маской тапёра (бэнси), сопровождающего действие «фильмы» своей игрой и повествованием). Цикл повестей «Смерть на брудершафт» становится своеобразной новеллизацией от условного кинематографического первоисточника, то есть текстовым образованием, доказывающим свою «равность» по отношению к кинематографическому тексту.

Через, условно говоря, кинематографизацию литературного текста (и – как обратный процесс – романизацию или вербализацию текста кинематографического, что делает, к примеру, в поздних работах

Ж.-Л. Годар), через постоянный процесс взаимодействия происходит не только трансформация того или иного жанра, но и расширение писательских стратегий, ориентированных на интермедиальное взаимодействие, на «синтез искусств», открываются новые способы выхода литературы в мультимедиальное пространство, включения её в общий информационный (мультимедийный, не имеющий жёстких границ) поток, бытования в постоянно обновляющемся культурном процессе. В этом потоке, генерирующем новые принципы интеракций, литературный текст не растворяется: узурпация одними медиа принципов бытования, повествования и описания не освобождает другой от этих обязанностей, подобное, скорее, подразумевает осознание и развитие принципом собственного разворачивания. Литературная кинематографичность здесь становится одним из способов утверждения литературы в новой культурной ситуации, одной из основных характеристик современной словесности, которая способствует не только конструированию сложных текстовых образований, аналогичных и отсылающих к образованиям текстов иной кодировки, но и изменению статуса читателя, трансформации его в читателя-зрителя, переформатировании модели взаимодействия автор–текст–читатель–зритель/пользователь и установлению более глубоких связей между текстом и его реципиентом.

Разумеется, проведенное нами исследование не претендует на то, чтобы быть «последним словом» по данной проблеме. Напротив – весьма перспективным и интересным представляется намеченное нами дальнейшее исследование других «проектов» Бориса Акунина. В силу ограниченного объема диссертации, за пределами нашего исследования остались романы В. Пелевина, Дм. Липскерова, В. Сорокина, датируемые вторым десятилетием XXI столетия («Смотритель», диалогия о вампирах, «Любовь к трем цукербринам», «Тайные виды на гору Фудзи», «Непобедимое солнце» В. Пелевина, «Теория описавшегося мальчика» Дм. Липскерова, «Теллурия», «Манарага» В. Сорокина и др.), которые весьма репрезентативны в свете

заявленной проблематики, в связи с чем важнейшей перспективой исследования может стать их изучение. Кроме того, в силу «невписываемости» в жанровый контекст нашей диссертации, мы не исследовали новеллистику и драматургию рубежа XX–XXI вв. (за исключением драматургического творчества Дм. Липскерова), во многом кинематографичную в ряде образцов и требующую детального осмысления в рамках специальной работы. Внимания, по нашему мнению, заслуживает и сравнительно-сопоставительный анализ первоисточника и сценарного текста, автором которых является сам писатель (здесь примечательны «Москва» В. Сорокина, «Герой» О. Погодиной-Кузминой, «Кавказский пленный» В. Маканина, работы А. Слаповского и т.д.). Наконец, поскольку рассмотренная нами литературная кинематографичность составляет важную часть современной отечественной литературы и является существенной тенденцией в эволюции литературного сознания эпохи и знаменующей расширение интертекстуального поля, разрушение жанровых границ и создание синтетических жанровых форм, усиление онтологической проблематики, использованная нами методология вполне применима для осмысления романного творчества других писателей 2010–2020-х гг. (Л. Улицкой, Г. Яхиной, А. Иванова, З. Прилепина, А. Рубанова, О. Погодиной-Кузминой, и др.).

Список использованных источников

Художественные тексты

1. Акунин Б. Смерть на брудершафт. Батальон ангелов [Цифровая книга] / Б. Акунин. – Абесса Global Inc, 2011.
2. Акунин Б. Смерть на брудершафт. Гром победы, раздавайся! [Цифровая книга] / Б. Акунин. – Абесса Global Inc, 2011.
3. Акунин Б. Смерть на брудершафт. Дети Луны [Цифровая книга] / Б. Акунин. – Абесса Global Inc, 2010.
4. Акунин Б. Смерть на брудершафт. Летающий слон [Цифровая книга] / Б. Акунин. – Абесса Global Inc, 2010.
5. Акунин Б. Смерть на брудершафт. «Мария», Мария... / Б. Акунин. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2011. – 192 с.
6. Акунин Б. Смерть на брудершафт. Младенец и чёрт [Цифровая книга] / Б. Акунин. – Абесса Global Inc, 2008.
7. Акунин Б. Смерть на брудершафт. Мука разбитого сердца / Б. Акунин. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2009. – 280 с.
8. Акунин Б. Смерть на брудершафт. Ничего святого [Цифровая книга] / Б. Акунин. – Абесса Global Inc, 2010.
9. Акунин Б. Смерть на брудершафт. Операция «Транзит» [Цифровая книга] / Б. Акунин. – Абесса Global Inc, 2011.
10. Акунин Б. Смерть на брудершафт. Станный человек [Цифровая книга] / Б. Акунин. – Абесса Global Inc, 2010.
11. Липскеров Д. М. 40 лет Чанчжоз / Д. М. Липскеров. – М.: Астрель: АСТ, 2008. – 379 с.
12. Липскеров Д. М. Осени не будет никогда / Д. М. Липскеров. – М.: Астрель: АСТ, 2009. – 318 с.
13. Липскеров Д. М. Последний сон разума / Д. М. Липскеров. – М.: Астрель: АСТ, 2007. – 413 с.

14. Липскеров Д. М. Пространство Готлиба / Д. М. Липскеров. – М.: Астрель: АСТ, 2009. – 350 с.
15. Липскеров Д. М. Родичи / Д. М. Липскеров. – М.: Астрель: АСТ, 2007. – 348 с.
16. Липскеров Д. М. Школа для эмигрантов : пьесы / Д. М. Липскеров. – М.: АСТ: Астрель, 2007. – 334 с.
17. Пелевин В. О. Священная книга оборотня [Электронная книга] / В. О. Пелевин. – М.: ФТМ, 2006.
18. Пелевин В. О. Числа / В. О. Пелевин. – М.: Эксмо, 2006. – 320 с.
19. Пелевин В. О. Чапаев и Пустота. Жёлтая стрела / В. О. Пелевин. – М.: Вагриус, 2000. – 416 с.
20. Пелевин В. О. Шлем ужаса [Цифровая книга] / В. О. Пелевин. – М.: Эксмо, 2010.
21. Пелевин В. О. Generation “П” / В. О. Пелевин. – М.: Вагриус, 2000. – 336 с.
22. Сорокин В. Г. 23000 : роман [Цифровая книга] / В. Г. Сорокин. – М.: АСТ, 2009.
23. Сорокин В. Г. Голубое сало / В. Г. Сорокин. – М.: Ad Marginem, 2002. – 360 с.
24. Сорокин В. Г. Лёд / В. Г. Сорокин. – М.: Ad Marginem, 2002. – 321 с.
25. Сорокин В. Г. Норма. Тридцатая любовь Марины. Голубое сало. День опричника. Сахарный Кремль / В. Г. Сорокин. – М.: АСТ, 2012. – 1304 с.
26. Сорокин В. Г. Пир / В. Г. Сорокин. – М.: Ад Маргинем, 2001. – 476 с.
27. Сорокин В. Г. Путь Бро / В. Г. Сорокин. – М.: Захаров, 2004. – 304 с.
28. Шишкин М. П. Записки Ларионова [Цифровая книга] / М. П. Шишкин. – М.: АСТ, 2010.

29. Шишкин М. П. Пальто с хлястиком: короткая проза, эссе. – М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. – 318 с.

30. Шишкин М. П. Три прозы : Взятие Измаила. Венерин волос. Письмовник. – М.: Астрель, 2012. – 1085 с.

Научная, критическая и справочная литература

31. Абашева М. П. Сорокин нулевых: в пространстве мифов о национальной идентичности / М. П. Абашева // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2012. – Вып. 1(17). – С. 202–209.

32. Адорно Т. В. Философия новой музыки / Т. В. Адорно. – М.: Логос, 2001. – 343 с.

33. Азизян И. А. Диалог искусств Серебряного века / И. А. Азизян. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 398 с.

34. Александров Н. Д. Истории людей, рассказывающих истории [Электронный ресурс] / Н. Д. Александров // Журнальный зал. – Дружба народов. – 2012. – № 6. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2012/6/istorii-lyudej-rasskazyvayushhih-istorii.html> (дата обращения: 01.11.2020).

35. Александров Н. Д. «Мясные машины» стали людьми [Электронный ресурс] / Н. Д. Александров // ВЛДМР СРКН: Официальный сайт Владимира Сорокина. – Режим доступа: <http://www.srkn.ru/criticism/alexandrov2.shtml> (дата обращения: 01.11.2020).

36. Александров Н. Д. «Тот, кто взял Измаил»: Интервью с М. Шишкиным [Электронный ресурс] / Н. Д. Александров // Итоги. – 2000. – № 42 (228). – Режим доступа: <http://www.itogi.ru/archive/2000/42/115757> (дата обращения: 01.11.2020).

37. Алефиренко Н. Ф. Поэтическая энергия слова. Синергетика языка, сознания и культуры / Н. Ф. Алефиренко. – М.: Academia, 2002. – 391 с.

38. Андреев Л. Г. Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000. / Л. Г. Андреев. – М.: Высшая школа, 2001. – 335 с.
39. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории / Аристотель. – Минск: Литература, 1998. – 1391 с.
40. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сборник статей / И. В. Арнольд. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999. – 443 с.
41. Арто А. Театр и его двойник / А. Арто. – М.: ABCdesign, 2019. – 408 с.
42. Арутюнян С. М. Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств : дис. ... канд. филос. наук / С. М. Арутюнян. – М., 2003. – 155 с.
43. Архангельский А. Н. Обстоятельства места и времени [Электронный ресурс] / А. Н. Архангельский // Журнальный зал. – Дружба Народов. – 1997. – № 5. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/druzhba/1997/5/obstoyatelstva-mesta-i-vremeni.html> (дата обращения: 01.11.2020).
44. Ахриева Л. М. Интерпретация исторической эпохи средствами литературной кинематографичности в рассказе Ю. Н. Тынянова «Подпоручик Киж» / Л. М. Ахриева // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. – 2012. – № 6. – С. 70–74.
45. Ахриева Л. М. Кинематографичность как способ динамизации повествования в романе Ю. Н. Тынянова «Кюхля» / Л. М. Ахриева // Язык и культура. – 2013. – № 4. – С. 146–150.
46. Бавильский Д. В. Новости книжного мира [Электронный ресурс] / Д. В. Бавильский // ВЛДМР СРКН: Официальный сайт Владимира Сорокина. – Режим доступа: <http://www.srkn.ru/criticism/bavilsky3.shtml> (дата обращения: 01.11.2020).

47. Бавильский Д. В. Шишкин Лес [Электронный ресурс] / Д. В. Бавильский // Частный корреспондент. – 2010. – Режим доступа: http://www.chaskor.ru/article/shishkin_les_19083 (дата обращения: 01.11.2020).
48. Базен А. Что такое кино? / А. Базен. – М. : Искусство, 1972. – 373 с.
49. Баринаева Е. В. От визуального к вербальному: творчество Сильвии Плат и кинематограф / Е. В. Баринаева // Мировая литература в контексте культуры. – 2018. – №7 (13). – С. 81–86.
50. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
51. Барт Р. Работы о театре / Р. Барт. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 176 с.
52. Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте / Р. Барт. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 224 с.
53. Барт Р. Третий смысл / Р. Барт. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 104 с.
54. Барт Р. Фрагменты речи влюбленного / Р. Барт. – М.: Ад Маргинем, 2002. – 432 с.
55. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2011. – 272 с.
56. Басков В. Книжные страсти на сцене и на экране / В. Басков // В мире книг. – 1983. – №9. – С. 54-60.
57. Баталов А. В. В плену у книги / А. В. Баталов // Искусство кино. – 1983. – № 11. – С. 70–75.
58. Бахтин М. М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук / М. М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000. – 306 с.
59. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 810 с.
60. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М.: Советский писатель, 1963. – 363 с.

61. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского / М. М. Бахтин // Собрание сочинений в семи томах. – Т. 2. – М.: Русские словари, 2000. – С. 6–175.
62. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
63. Беглые взгляды: Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века: Сборник статей. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 400 с.
64. Безрукавая М. В. Романы В. Сорокина 2000-х годов: между постмодернизмом и модернизмом / М. В. Безрукавая // Проблемы, истории, филологии, культуры. – 2015. – № 3. – С. 377–385.
65. Белобровцева И. З. Рассуждения о тенях / И. З. Белобровцева // Вышгород. – 1999. – № 3. – С. 103–108.
66. Бенъямин В. Судьба и характер : эссе / В. Бенъямин. – СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – 448 с.
67. Берар Е. Экфрасис в русской литературе XX века. Россия малеванная, Россия каменная / Е. Берар // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М.: МИК, 2002. – С. 145–152.
68. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе / М. Берг. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 342 с.
69. Биберган Е. С. Константы художественного мира писателя-концептуалиста В. Сорокина : дис. ... канд. филол. наук / Е. С. Биберган. – СПб, 2018. – 232 с.
70. Библер В. С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры / В. С. Библер. – М.: Прогресс, 1991. – 176 с.
71. Блейман М. Ю. Роль литературы / М. Ю. Блейман // Искусство кино. – 1973. – № 2. – С. 98–103.

72. Блок А. А. Собрание сочинений : в 6 томах. Том 4 : Очерки. Статьи. Речи. 1905-1921 / А. А. Блок. – Л.: Художественная литература, 1982. – 462 с.
73. Бобкова Н. Г. Функции постмодернистского дискурса в детективных романах Бориса Акунина о Фандорине и Пелагии : автореф. дис. ... канд филол. наук / Н. Г. Бобкова. – Улан-Удэ, 2010. – 24 с.
74. Бобылева А. Л. Антиутопия как метажанр в прозе Виктора Пелевина : дис. ... канд. филол. наук / А. Л. Бобылева. – Казань, 2018. – 178 с.
75. Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е года XX века – начало XXI века) / О. В. Богданова. – СПб.: Филол. ф-т СПб. гос. ун-та, 2004. – 716 с.
76. Богданова О. В. Постмодернизм и современный литературный процесс : автореф. дис. ... док. филол. наук / О. В. Богданова. – СПб., 2003. – 41 с.
77. Богданова О. В., Кибальник С. А., Сафронова Л. В. Литературные стратегии Виктора Пелевина / О. В. Богданова, С. А. Кибальник, Л. В. Сафронова. – СПб.: Библиополис, 2008. – 184 с.
78. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. – М.: Добросвет, 2000. – 389 с.
79. Бондаренко М. Роман-аттракцион и катафатическая деконструкция [Электронный ресурс] / М. Бондаренко // Журнальный зал. – НЛО. – 2002. – № 4. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2002/4/roman-attrakczion-i-katafaticheskaaya-dekonstrukczija.html> (дата обращения: 01.11.2020).
80. Борис Акунин борется с пиратами [Электронный ресурс] // OpenSpace.ru Архив. – Режим доступа: <http://os.colta.ru/news/details/31691> (дата обращения: 01.11.2020).
81. Борисова И. Е. Интермедиаальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме ... дис. канд. культурол. наук / И. Е. Борисова. – СПб., 2000. – 251 с.

82. Борисова И. Е. Перевод и граница: перспективы интермедиальной поэтики [Электронный ресурс] / И. Е. Борисова // Toronto Slavic Quarterly. – Toronto, 2004. – № 7. – Режим доступа: <http://sites.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml> (дата обращения: 01.11.2020).
83. Борисова И. Е. Zeno is here. В защиту интермедиальности (Рец. на кн.: Слово и музыка. М., 2002) [Электронный ресурс]. / И. Е. Борисова // Журнальный зал. – НЛО. – 2004. № 1. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/1/zeno-is-here-v-zashhitu-intermedialnosti.html> (дата обращения: 01.11.2020).
84. Боровская Е. Р. Герой-Художник в русской прозе начала и конца XX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. Р. Боровская. – М., 2000. – 16 с.
85. Бочкарева Н. С. Образы произведений визуальных искусств в литературе : автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Н. С. Бочкарева. – М., 1996. – 22 с.
86. Бугаева Л. Д. Экфразис в романе Пелевина «Generation “П”» / Л. Д. Бугаева // Мир русского слова. – 2010. – № 3. С. 93–101.
87. Вагнер Е. Н. Национальные культурные мифы в литературе русского постмодернизма : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. Н. Вагнер. – Барнаул, 2007. – 21 с.
88. Вагнер Р. Избранные работы : пер. с нем. / сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова. – М.: Искусство, 1978. – 695 с.
89. Вайгурт Ю. Свой среди других: концепция читателя у Пелевина [Электронный ресурс] / Ю. Вайгурт // Журнальный зал. НЛО. – 2018. – № 1. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2018/1/svoj-sredi-drugih-konczepczyia-chitatelya-u-pelevina.html> (дата обращения: 01.11.2020).
90. Вайсфельд И. Кино как вид искусства / И. Вайсфельд. – М.: Знание, 1983. – 169 с.

91. Ванслов В. В. Синтез искусств как эстетическая проблема // На путях к красоте. О содружестве искусств. – М.: Изобразительное искусство, 1986. – С. 20.
92. Вартанов А. С. Образы литературы в графике и кино / А. С. Вартанов. – М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1961. – 312 с.
93. Вахштайн В. С. Теория фреймов как инструмент социологического анализа повседневного мира : автореф. дис. ... к. соц. наук / В. С. Вахштайн. – М., 2007. – 25 с.
94. Вдовиченко О. В. Культурфилософский контекст абсурда в художественном сознании России рубежа XX–XXI вв. (на материале творчества В. Пелевина, Д. Липскерова) : автореф. дис. ... канд. культурологии / О. В. Вдовиченко. – Саранск, 2009. – 20 с.
95. Вейдерманн Р. Ситуация открытости / Р. Вейдерманн // Вышгород. – 1999. – № 3. – С. 26–31.
96. Верницкий А. С. Рец. на: Пелевин В. Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре [Электронный ресурс] / А. С. Верницкий // Журнальный зал. – НЛО. – 2006. – № 4. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2006/4/recz-na-pelevin-v-shlem-uzhasa-kreatiff-o-tesee-i-minotavre-m-2005-poeziya-uznikov-gulaga-antologiya-m-2005-boteva-mariya-chto-kasaetsya-schasty-a-ehat-umirat-poema-novyj-mir-2006-6-tishkov-l.html> (дата обращения: 01.11.2020).
97. Владимирова М. М. Всемирная литература и режиссерские уроки С. М. Эйзенштейна / М. М. Владимирова. – М.: МГИК, 1990. – 101 с.
98. Владимирский В. Между Маркесом и Пелевиным / В. Владимирский // Питерbook. – 2002. – № 5. – С. 35–38.
99. Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей [Электронный ресурс] / В. В. Виноградов // Библиотека учебной и научной литературы. – Режим доступа: http://sbiblio.com/biblio/archive/vinogradov_problemi/00.aspx (дата обращения: 01.11.2020).

100. Волкова Л. П. Монтаж как выразительное средство художественного фильма : авторефер. дис. ... канд. искусствоведения / Л. П. Волкова. – М., 1975. – 15 с.
101. Волошина Т. Г. Языковые средства реализации кинематографичности в художественных текстах / Т. Г. Волошина // БелГУ // Филология и проблемы преподавания иностранных языков: сб. науч. тр. – 2010. – Вып.7. – С. 29–34.
102. Габрилович Е. И. Кино и литература / Е. И. Габрилович. – М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1965. – 48 с.
103. Галеев Б. М. Содружество чувств и синтез искусств / Б. М. Галеев. – М.: Знание, 1982. – 63 с.
104. Ганин М. А. Михаил Шишкин. Письмовник. [Электронный ресурс] / М. А. Ганин // Colta.ru. – Режим доступа: <http://os.colta.ru/literature/events/details/17894/> (дата обращения: 01.11.2020).
105. Гашева Н. В., Белозерова Е. Ю., Плюснина Г. Н. Литература и живопись (Опыт изучения взаимодействия искусств) : Учеб. пособие по спецкурсу / Н. В. Гашева, Е. Ю. Белозерова, Г. Н. Плюснина. – Пермь: Пермск. гос. ун-т, 1990. – 79 с.
106. Гедройц С. Рец. на: Виктор Пелевин. Священная книга оборотня: Роман [Электронный ресурс] / С. Гедройц // Журнальный зал. – НЛЮ. 2005. – № 1. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2005/1/recz-na-kn-pelevin-v-svyashhennaya-kniga-oborotnya-roman-m-2004.html> (дата обращения: 01.11.2020).
107. Генис А. А. Поле чудес: Виктор Пелевин / А. А. Генис // Иван Петрович умер: Статьи и расследования. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – С. 82–92.
108. Голубович К. Чтение в эпоху кино, или Французское настроение (Рец. на кн.: Амелин Г. Лекции по философии литературы. М., 2005) [Электронный ресурс] / К. Голубович // Журнальный зал. – НЛЮ. – 2006. –

№ 4. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2006/4/chtenie-v-epohu-kino-ili-francuzskoe-nastroenie.html> (дата обращения: 01.11.2020).

109. Голышко-Вольфсон Д. [Три рецензии] / Д. Голышко-Вольфсон // Новая русская книга. – 1999. – Вып. 1. – С. 23–44.

110. Грей Г. Кино: Визуальная антропология / Г. Грей. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 208 с.

111. Громов Е.С. Современный кинематограф и проблема синтеза искусств / Е. С. Громов // Кинематограф сегодня: сб. – М.: Искусство, 1967. – С. 197–218.

112. Гуральник У. А. Русская литература и советское кино. Экранизация классической прозы как литературоведческая проблема / У. А. Гуральник. – М.: Наука, 1968. – 431 с.

113. Гуревич С. Д. Советские писатели в кинематографе (20–30-е годы) / С. Д. Гуревич. – Л.: ЛГИТМиК, 1975. – 146 с.

114. Давыдов Д. М. О Дмитрие Липскерове, фантастике, реализме и некоторых других интересных вещах [Электронный ресурс] / Д. М. Давыдов // Сетевой журнал TextOnly.ru. – Режим доступа: <http://textonly.ru/case/?issue=27&article=27968> (дата обращения: 01.11.2020).

115. Данилина Г. И. Интермедальность литературы в свете исторической поэтики / Г. И. Данилина // Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр. – Екатеринбург: Ажур, 2014. – С. 7–15.

116. Данилкин Л. А. Убит по собственному желанию / Л. А. Данилкин // Акунин Б. Особые поручения. – М.: АСТ, Захаров, 2000. – С. 317–318.

117. Делёз Ж. Кино / Ж. Делёз. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 560 с.

118. Денисова Г. В. В мире интертекста: язык, память, перевод / Г. В. Денисова. – М.: Азбуковник, 2003. – 300 с.

119. Дмитриева Н. А. Изображение и слово / Н. А. Дмитриева. – М.: Искусство, 1962. – 314 с.

120. Драч И. Г. Поэтика романа-монтажа (на материале американской, немецкой и русской литератур) : автореф. дисс. ... канд. филол. наук / И. Г. Драч. – М., 2013. – 23 с.
121. Дрейер К. Т. О кино: Статьи и интервью / К. Т. Дрейер. – М.: Новое издательство, 2016. – 256 с.
122. Долин А. В. Sorokin-Trip / А. В. Долин // Сеанс. – 2014. – № 59/60. – С. 69–77.
123. Дронова О. А. Романы «новой деловитости» в контексте литературной кинематографичности / О. А. Дронова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2015. – № 3(31). – С. 88–94.
124. Дынник В., Кржижановский С. Кино-литература [Электронный ресурс] / В. Дынник, С. Кржижановский // Литературная энциклопедия: словарь литературных терминов: в 2-х т. – М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Т. 1. А-П. – С. 348–355. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt1/lt1-3484.htm> (дата обращения: 01.11.2020).
125. Ельмслев Л. Прологомены к теории языка / Л. Ельмслев // Новое в лингвистике. – М., 1960. – Вып. 1. – С. 215 – 262.
126. Ермолин Е. О литературе 90-х [Электронный ресурс] / Е. Ермолина // Журнальный зал. – Континент. – 2011. – №150. Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/continent/2011/150/o-literature-90-h.html> (дата обращения: 01.11.2020).
127. Ефросинин С. Виктор Пелевин. Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре. Ультрафикшн в эпоху искусства избытка [Электронный ресурс] / С. Ефросинин // Журнальный зал. – Знамя. – 2006. – № 11. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/znamia/2006/11/viktor-pelevin-shlem-uzhasa-kreatiff-o-tesee-i-minotavre.html> (дата обращения: 01.11.2020).
128. Жаринова О. В. Поэтико-философский аспект произведений Виктора Пелевина «Омон Ра» и «Generation “П”» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / О. В. Жаринова. – Тамбов, 2004. – 21 с.

129. Женетт Ж. Фигуры / Ж. Женетт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 с.
130. Зайцева Л. А. Выразительные средства кино / Л. А. Зайцева. – М.: Знание, 1971. – 160 с.
131. Зак М. Словесная образность в кинематографическом контексте / М. Зак // Кино: методология исследования. – М.: Искусство, 1984. – С. 143–159.
132. Западное литературоведения XX века : энциклопедия / под ред. Е. А. Цургановой. – М.: Intrada, 2004. – 560 с.
133. Зарубина Д. Н. Универсалии в романном творчестве В. О. Пелевина : авт. реф. дис. ... канд. филол. наук / Д. Н. Зарубина. – Иваново, 2007. – 18 с.
134. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. (От сочинений Умберто Эко до пророка Экклезиаста) / Д. В. Затонский. – М.: АСТ, 2000. – 256 с.
135. Звонникова Л. А. Экранизация прозы А. П. Чехова / Л. А. Звонникова. – М.: ВГИК, 1980. – 40 с.
136. Зельдович А. Е. О Владимире Сорокине / А. Е. Зельдович // Сеанс. – 2014. – № 59/60. – С. 67.
137. Зенкин С. Н. Работы о теории: Статьи / С. Н. Зенкин. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 560 с.
138. Злотникова Т. С. Человек. Хронотоп. Культура. Введение в культурологию / Т. С. Злотникова. – Ярославль: Изд-во ГОУ ВПО «Ярославский гос. пед. ун-т», 2011. – 331 с.
139. Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин : коллективная монография. – Краков, Scriptum, 2017. – 507 с.
140. Зоркая Н. М. Русская школа экранизации / Н. М. Зоркая // Экранные искусства и литература: немое кино. – М.: Наука, 1991. – С. 102–115.

141. Зримое слово : Кино и литература: диалектика взаимодействия : сб. ст. / под. ред. Н. С. Горницкой. – Л.: Искусство : Ленингр. отд-ние, 1985. – 168 с.
142. Зыверт А. Пир с классиками. Деконструкция литературного наследия Серебряного века в творчестве Владимира Сорокина / А. Зыверт // Словесное искусство Серебряного века и Русского Зарубежья в контексте эпохи («Смирновские чтения»). – 2016. – С. 204–211.
143. Иванов В. В. Эстетика Эйзенштейна / В. В. Иванов // Избранные труды по семиотике и истории культуры : В 2 томах. – Том 1: Знаковые системы. Кино. Поэтика. – М. : Языки русской культуры, 1998. – С. 143–344.
144. Иванов С. Писатель должен ощутить всеисилие: интервью с М. Шишкиным [Электронный ресурс] / С. Иванов // Контракты.ua. – 2010. – Режим доступа: <http://apps.kontrakty.ua/coffe/17-mikhail-shishkin/32.html> (дата обращения: 01.11.2020).
145. Иванцов Е., Романова Е. С. Спасение, или Апокалипсис [Электронный ресурс] / Е. Иванцов, Е. С. Романова // ВЛДМР СРКН: Официальный сайт Владимира Сорокина. – Режим доступа: <http://www.srkn.ru/criticism/romanova.shtml> (дата обращения: 01.11.2020).
146. Ильин И. П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях / И. П. Ильин. – М., 1998. – 28 с.
147. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. П. Ильин. – М.: Интрада, 1998. – 250 с.
148. Ильин И. П. Стилистика интертекстуальности: теоретические аспекты / И. П. Ильин // Проблемы современной стилистики. – М., 1989. – С.186–207.
149. Ильичева Л. В. Лингвостилистика немецкой кинопрозы : автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Л. В. Ильичева. – Магадан, 1999. – 19 с.
150. Ингеманссон А. Р. Автор и герой в романе Михаила Шишкина «Записки Ларионова» / А. Р. Ингеманссон // Известия Волгоградского

государственного технического университета. – Волгоград, 2013. – № 2 (105) – С. 181–184.

151. Исагулов Н. Интермедиальность в литературе: к определению понятия / Н. Исагулов // Матеріали Всеукраїнської наукової студентської конференції «Зіставне вивчення германських та романських мов і літератур» (22-23 березня 2011 року). – Донецьк: ДонНУ, 2011. – Т.1. – С. 115–117.

152. Каган М. С. Морфология искусства / М. С. Каган. – М.: Искусство, 1972. – 440 с.

153. Каган М. С. Общение в диалоге / М. С. Каган // Искусство кино. – 1985. – № 8. – С.74–80.

154. Калентьева А. В зеркале экрана / А. Калентьева // Звезда. – 1987. – №10. – С. 178–182.

155. Калецкий П. «Пинкертоновщина» [Электронный ресурс] / П. Калецкий // Фундаментальная электронная библиотека. Русская литература и фольклор. – Литературная энциклопедия: В 11 т. – [М.], 1929–1939. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/FEB/LITENC/ENCYCLOP/le8/le8-6451.htm> (дата обращения: 01.11.2020).

156. Калинин И. А. Владимир Сорокин: Ритуал уничтожения истории [Электронный ресурс] / И. А. Калинин // Журнальный зал. НЛО. – 2013. – № 2. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2013/2/vladimir-sorokin-ritual-unichtozheniya-istorii.html> (дата обращения: 01.11.2020).

157. Калинин И. А. Голубое сало языка. Металингвистическая утопия Владимира Сорокина / И. А. Калинин // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2012. – Вып. 1(17). – С. 215–221.

158. Каспэ И. М. И слава ей венок плела [Электронный ресурс] / И. М. Каспэ // Журнальный зал. – НЛО. – 2005. – № 5. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2005/5/i-slava-ej-venok-plela.html> (дата обращения: 01.11.2020).

159. Каспэ И. М. Не вря, не ржа, не спася [Электронный ресурс] / И. М. Каспэ // Журнальный зал. – НЛО. – 2008. – № 5. – Режим доступа:

<https://magazines.gorky.media/nlo/2008/5/ne-vrya-ne-rzha-ne-spasya.html> (дата обращения: 01.11.2020).

160. Каспэ И. М. Низкий обман, или Высокая реальность [Электронный ресурс] / И. М. Каспэ // Журнальный зал. – НЛО. – 2005. – № 1. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2005/1/recz-na-kn-pelevin-v-svyashhennaya-kniga-oborotnya-roman-m-2004.html> (дата обращения: 01.11.2020).

161. Каспэ И. М. Рукописи хранятся вечно: телесериалы и литература [Электронный ресурс] / И. М. Каспэ // Журнальный зал. – НЛО. – 2006. – № 2. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2006/2/rukopisi-hranyatsya-vechno-teleserialy-i-literatura.html> (дата обращения: 01.11.2020).

162. Кассен Б. Эффект софистики / Б. Кассен. – М.-СПб.: Моск. филос. фонд, Университетская книга, 2000. – 240 с.

163. Кино. Энциклопедический словарь / под ред. С. И. Юткевича. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 832 с.

164. Классическое наследие и современный кинематограф : сб. науч. тр. / сост. М. Л. Жежеленко. – Л.: ЛГИТМИК, 1988. – 153 с.

165. Книга спорит с фильмом : сб. ст. «Мосфильм-VII» / под ред. В. С. Беляева, А. В. Мачерета, Р. Ф. Дмитриевой. – М.: Искусство, 1973. – 264 с.

166. Коваленко А. А. Кинематографический код в русской литературе [Электронный ресурс] / А. А. Коваленко // «Архив научных публикаций». – Режим доступа: http://www.rusnauka.com/36_PWMN_2014/Philologia/3_180993.doc.htm (дата обращения: 01.11.2020).

167. Коврижина Я. С. Проза Вирджинии Вулф: интермедиаальный аспект ... дис. канд. филол. наук / Я. С. Коврижина. – СПб., 2015. – 232 с.

168. Кожин В. В. Классика в жизни народа и на экране / В. В. Кожин // Книга спорит с фильмом. – М.: Искусство, 1973. – С. 103–112.

169. Козлов С. Сконденсируй, авторизуй, дестабилизируй это: мультиперспективизм и стратиграфия / С. Козлов // Логос. – 2019. – Том 29. – № 5. – С. 7–32.
170. Колотаев В. А. Под покровом взгляда. Офтальмологическая поэтика кино и литературы / В. А. Колотаев. – М.: Аграф, 2003. – 476 с.
171. Колядич Т. М. От Аксёнова до Глуховского. Русский эксперимент. Экстремальный путеводитель по современной русской литературе / Т. М. Колядич. – М.: Олимп, 2010. – 349 с.
172. Концевая М. Михаил Шишкин: «Написать свою Анну Каренину...» [Электронный ресурс] / М. Концевая // 9 канал. Новости Израиля и мира. – Режим доступа: <http://9tv.co.il/news/2010/12/05/89804.html> (дата обращения: 01.11.2020).
173. Корман Б. О. Лирика Некрасова / Б. О. Корман. – Удмуртия: Удмуртия, 1978. – 300 с.
174. Корнев С. Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим?: (Об одной аванюре Виктора Пелевина) [Электронный ресурс] / С. Корнев // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 28. – С. 244–259. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-krn2/1.html> (дата обращения: 01.11.2020).
175. Коршунова Е. А. Между классикой и модерном: традиция и интертекстуальность в поэтике прозы Ивана Шмелёва : монография / Е. А. Коршунова. – Х.: ФОП Бровин А. В., 2013. – 216 с.
176. Кочеткова Н. Пелевин В. О. «...Несколько раз мне мерещилось, будто я стучу по клавишам лисьими лапами»: интервью с писателем [Электронный ресурс] / Н. Кочеткова // Известия. – Режим доступа: <https://iz.ru/news/296562> (дата обращения: 01.11.2020).
177. Кошель М., Кукулин И. В. Всё ерунда, кроме [Электронный ресурс] / М. Кошель, И. В. Кукулин // Журнальный зал. – НЛЮ. 2005. – № 1. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2005/1/recz-na-kn-pelevin-v->

svyashhennaya-kniga-oborotnya-roman-m-2004.html (дата обращения: 01.11.2020).

178. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / З. Кракауэр. – М.: Искусство, 1974. – 424 с.

179. Красильщик А. «Михаил Шишкин»: интервью с писателем [Электронный ресурс] / А. Красильщик // Большой Город. – 2010. – Режим доступа: http://bg.ru/society/mihail_shishkin-8549 (дата обращения: 01.11.2020).

180. Краснова Е. А. Сочинительные конструкции в динамическом процессе их функционирования в идиостиле В. М. Шукшина: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Самара, 2011. – 24 с.

181. Краснощекова Е. А. Роман воспитания – Bildungsroman – на русской почве: Карамзин. Пушкин. Гончаров. Толстой. Достоевский / Е. А. Краснощёкова. – СПб.: Изд-во «Пушкинского фонда», 2008. – 480 с.

182. Кристева Ю. Избранные труды: разрушение поэтики / Ю. Кристева. – М.: РОССПЭН, 2004. – 652 с.

183. Кувшинова М. Ю. Кино как визуальный код / М. Ю. Кувшинова. – СПб.: Мастерская «Сеанс», 2014. – 320 с.

184. Кудрявцев С. В. 3500. Книга кинокритик: в 2-х т. Т. 2: Н–Я / С. В. Кудрявцев. – М., 2008. – 736 с.

185. Кукулин И. В. Every trend makes a brand [Электронный ресурс] / И. В. Кукулин // Журнальный зал. – НЛЮ. 2002. – № 4. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2002/4/every-trend-makes-a-brand.html> (дата обращения: 01.11.2020).

186. Куланов А. Бэнси – темная лошадка японского Немого [Электронный ресурс] / А. Куланов // Искусство кино. №6, июнь. <http://old.kinoart.ru/archive/2013/6-iyun/bensi-temnaya-loshadka-yaponskogo-nemogo> (дата обращения: 01.11.2020).

187. Курицын В. Н. Группа продленного дня (предисловие) / В. Н. Курицын // Пелевин В. О. Жизнь насекомых. – М.: Вагриус, 1997. – С. 7–20.

188. Кучерская М. А. «Бог сохраняет все; особенно – слова...» Майя Кучерская о романе Михаила Шишкина «Венерин волос» [Электронный ресурс] / М. А. Кучерская // Журнальный зал. – Критическая масса. – 2005. – № 2. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/km/2005/2/bog-sohranyaet-vse-osobenno-slova.html> (дата обращения: 01.11.2020).

189. Кучерская М. А. Михаил Шишкин. Венерин волос [Электронный ресурс] / М. А. Кучерская // Журнальный зал. – Критическая масса. – 2005. – № 2. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/km/2005/2/mihail-shishkin-venerin-vołos.html> (дата обращения: 01.11.2020).

190. Кучина Т. Г. Поэтика русской прозы конца XX – начала XXI в.: первоначальные повествовательные формы : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т. Г. Кучина. – Ярославль, 2008. – 42 с.

191. Кушнер Б. А. Изоповесть [Электронный ресурс] / Б. А. Кушнер // Рутения. – Леф. – 1923. – № 3. – С. 132–134. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/2866.html> (дата обращения: 01.11.2020).

192. Ларионов Д. А. Общие места: в любви и на войне [Электронный ресурс] / Д. А. Ларионов // Журнальный зал. – НЛО. – 2011. – № 1. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2011/1/obshhie-mesta-v-lyubvi-i-na-vojne.html> (дата обращения: 01.11.2020).

193. Латынина А. Н. «Потом опять теперь» [Электронный ресурс] / А. Н. Латынина // Журнальный зал. – Новый мир. – 2004. – № 2. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2004/2/potom-opyat-teper.html (дата обращения: 01.11.2020).

194. Латынина А. Н. Энтомология рода Фандориных [Электронный ресурс] / А. Н. Латынина // Журнальный зал. – Новый мир. – 2005. – № 5. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2005/8/entomologiya-roda-fandorinyh.html (дата обращения: 01.11.2020).

195. Лашова С. Н. Поэтика Михаила Шишкина: система мотивов и повествовательные стратегии : автореф. дис. ... канд. филол. наук / С. Н. Лашова. – Пермь, 2012. – 20 с.
196. Лебедушкина О. Про людей и нелюдей [Электронный ресурс] / О. Лебедушкина // Журнальный зал. – Дружба народов. – 2006. – № 1. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2006/1/pro-lyudej-i-nelyudej.html> (дата обращения: 01.11.2020).
197. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература. Книга 3. В конце века (1986–1990-е годы) / Н.Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – М.: Едиториал УРСС, 2001. – 160 с.
198. Леф. Мы ищем [Электронный ресурс] // Рутения. – Новый Леф. 1927. – № 11–12. – С. 1–2. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/3305.html> (дата обращения: 01.11.2020).
199. Липовецкий М. Н. Голубое сало поколения, или Два мифа об одном кризисе [Электронный ресурс] / М. Н. Липовецкий // Журнальный зал. – Знамя. – 1999. – № 11. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/znamia/1999/11/goluboe-salo-pokoleniya-ili-dva-mifa-ob-odnom-krizise.html> (дата обращения: 01.11.2020).
200. Липовецкий М. Н. Метель в ретробудущем: Сорокин о модернизации [Электронный ресурс] / М. Н. Липовецкий // Colta.ru. – Режим доступа: <http://os.colta.ru/literature/projects/13073/details/17810> (дата обращения: 01.11.2020).
201. Липовецкий М. Н. Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов / М. Н. Липовецкий. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 848 с.
202. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм : монография / М. Н. Липовецкий. – Екатеринбург: Издательство Уральского государственного педагогического университета, 1997. – 317 с.
203. Липовецкий М. Н. Сорокин-троп: карнализация / М. Н. Липовецкий // Журнальный зал. – НЛЮ. – 2013. – № 2. – Режим доступа:

<https://magazines.gorky.media/nlo/2013/2/sorokin-trop-karnalizacziya.html> (дата обращения: 01.11.2020).

204. Липовецкий М. Н., Эткинд А. М. Возвращение тритона: Советская катастрофа и постсоветский роман [Электронный ресурс] / М. Н. Липовецкий, А. М. Эткинд // Журнальный зал. – НЛО. – 2008. – № 6. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2008/6/mark-lipoveczkij-8212-aleksandr-etkind-vozvrashhenie-tritona-sovetskaya-katastrofa-i-postsovetskij-roman.html> (дата обращения: 01.11.2020).

205. Лисаковский И. Н. Художественная культура : термины, понятия, значения / И. Н. Лисаковский. – М.: Изд-во РАГС, 2002. – 238 с.

206. Литературная матрица: Учебник, написанный писателями. XIX век. Сборник / под ред. С. В. Друговейко-Должанской. – М.: Лимбус-Пресс, 2011. – 464 с.

207. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. – Институт научной информации по общественным наукам РАН: Интелвак, 2001. – 1596 с.

208. Логунова Н. В. «Пространство Готлиба» Д. М. Липскерова как фантастический эпистолярный роман / Н. В. Логунова // Известия Юного Федерального Университета. Филологические науки. – 2010. – № 3. – С. 8–15.

209. Лосев А. Ф. Высший синтез. Неизвестный Лосев / А. Ф. Лосев. – М.: ЧеРо, 2005. – 261 с.

210. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман // Семиосфера: авторский сборник. – СПб.: Искусство–СПб, 2010. – С. 149–390.

211. Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. / Ю. М. Лотман. – Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллин: Александра, 1992. – 398 с.

212. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман // Семиосфера. – СПб.: «Искусство–СПб», 2001. – С. 12–150.

213. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин: Ээсти Рамаат, 1973. – 93 с.

214. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – СПб.: «Искусство–СПБ», 1998. – С. 14–285.
215. Лотман Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия / Ю. М. Лотман // В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. – М.: Просвещение, 1988. – С. 325–348.
216. Лотман Ю. М. Текст в тексте / Ю. М. Лотман // Труды по знаковым системам XIV. Текст в тексте. Учёные записки Тартуского госуниверситета. – Вып. 567. – Тарту, 1981. – С. 3–18.
217. Лотман Ю. М. «Чужое слово» в поэтическом тексте / Ю. М. Лотман // Анализ поэтического текста. – Л.: Просвещение, 1972. – С. 106–112.
218. Лотман Ю. М., Пятигорский А. М. Текст и функция / Ю. М. Лотман, А. М. Пятигорский // III Летняя школа по вторичным моделирующим системам: тезисы. Кяэрику, 10–20 мая 1968. – Тарту: ТГУ, 1968. – С. 74–88.
219. Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалог с экраном / Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян. – Таллин: Александра, 1994. – 216 с.
220. Луман Н. Медиа коммуникации / Н. Луман. – М.: Логос, 2005. – 280 с.
221. Любарский Р. В. Концепции К. Кастанеды в русской рок-поэзии и постмодернистских романах В. Пелевина и М. Фрая конца XX – начала XXI веков : автореф. дис. ... канд. филол. н. / Р. В. Любарский. – Брянск, 2020. – 23 с.
222. Маврикиди Ф. И. Фракталы: постигая взаимосвязанный мир [Электронный ресурс] / Ф. И. Маврикиди // Дельфис. – Режим доступа: <http://www.delphis.ru/journal/article/fraktaly-postigaya-vzaimosvyazannyi-mir> (дата обращения: 01.11.2020).
223. Маглий А. Д. От «малых историй» к метанарративам: романы о художнике «Роман» В. Сорокина, «Преподаватель симметрии» А. Битова, «Лавр» Е. Водолазкина и «Маша Регина» В. Левенталья как модификации

романа творения / А. Д. Маглий // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. – 2015. – №3. – С. 266–279.

224. Макеенко Е. Владимир Сорокин. Норма [Электронный ресурс] / Е. Макеенко // Полка. – Режим доступа: <https://polka.academy/articles/496> (дата обращения: 01.11.2020).

225. Маклюэн М. Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего / М. Маклюэн. – М.: Академический Проект, Гаудеамус, 2013. – 496 с.

226. Маклюэн М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / М. Маклюэн. – М.: Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. – 464 с.

227. Маневич И. М. Кино и литература / И. М. Маневич. – М.: Искусство, 1966. – 240 с.

228. Манцов И. Кинообозрение Игоря Манцова [Электронный ресурс] / И. Манцов // Журнальный зал. – Новый мир. – 2002. – № 8. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2002/8/kinoobozrenie-igorya-manczova-4.html (дата обращения: 01.11.2020).

229. Манцов И. Кинообозрение Игоря Манцова [Электронный ресурс] / И. Манцов // Журнальный зал. – Новый мир. – 2002. – № 12. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2002/12/kinoobozrenie-igorya-manczova-6.html (дата обращения: 01.11.2020).

230. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.

231. Мартьянова И. А. Б. Акунин как генератор новых жанров массовой литературы (текстофильм и роман-кино) / И. А. Мартьянова // Культ-товары: массовая литература современной России между буквой и цифрой. – СПб, 2018. – С. 270–279.

232. Мартьянова И. А. Кинематограф русского текста / И. А. Мартьянова. – СПб.: Свое издательство, 2011. – 240 с.

233. Мартянова И. А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности / И. А. Мартянова. – СПб.: САГА, 2002. – 240 с.
234. Марусенков М. П. Абсурдистские тенденции в творчестве В. Г. Сорокина : дис. ... канд. филол. наук / М. П. Марусенков. – М., 2010. – 302 с.
235. Марченко А. М. Дом, где склеиваются сердца [Электронный ресурс] / А. М. Марченко // Журнальный зал. – Новый мир. – 1994. – № 1. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1994/1/dom-gde-skleivayut-serdcza.html (дата обращения: 01.11.2020).
236. Матвеева Д. Функции кинематографических приёмов в повести Ю. Н. Тынянова «Восковая персона» / Д. Матвеева // Летняя школа по русской литературе. – 2013. – Том 9. – № 1. – С. 229–240.
237. Махрова Г. А. Специфика хронотопической организации романа Д. М. Липскерова «Сорок лет Чанчжоэ» / Г. А. Махрова // Вестник Мордовского Университета. – 2011. – № 1. – С. 129–132.
238. Махрова Г. А. Специфика эволюции романной прозы Д. М. Липскерова / Г. А. Махрова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2014. – № 2–2. – С. 233–236.
239. Махрова Г. А. Художественное своеобразие романной прозы Д. Липскерова 1990-х-начала 2000-х гг. : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Г. А. Махрова. – Нижний Новгород, 2014. – 22 с.
240. Мельникова А. Ю. Виртуальное пространство и время в постмодернистском тексте (В. Пелевин «Священная книга оборотня») / А. Ю. Мельникова // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. – 2009. – Том 15. – № 3. – С. 123–125.
241. Меркулова А. С. Миф о городе в современной русской прозе (романы Д. Липскерова «Сорок лет Чанчжоэ» и Ю. Буйды «Город палачей») : авт. реф. дис. ... канд. филол. наук / А. С. Меркулова. – М., 2006. – 28 с.
242. Меркушов С. Ф. Репрезентации необычайного будущего в текстах Владимира Сорокина (от «Голубого сала» к «Теллургии») / С. Ф. Меркушова

// Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. – 2016. – № 1. – С. 255–260.

243. Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / К. Метц. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010. – 336 с.

244. Метц К. Проблемы денотации в художественном фильме / К. Метц // Строение фильма. – М. : Радуга, 1984. – С. 107–130.

245. Мирошкин А. Зеркало для Страшного суда. М. Шишкин. Взятие Измаила: Роман. — М.: Вагриус, 2000 [Электронный ресурс] / А. Мирошкин // Книжное обозрение. – 2001. – № 5.– Режим доступа: <http://www.litkarta.ru/dossier/zerkalo-dlia-strashnogo-suda/> (дата обращения: 01.11.2020).

246. Митри Ж. Визуальные структуры и семиология фильма / Ж. Митри // Строение фильма. – М.: Радуга, 1984. – С. 33–44.

247. Михалкович В. И. Рождение киноповествования / В. И. Михалкович // Экранные искусства и литература: Немое кино. – М.: Наука, 1991. – С. 28–46.

248. Можаяева Т. Г. Языковые средства реализации кинематографичности в художественном тексте : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т. Г. Можаяева. – Барнаул, 2006. – 22 с.

249. Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино : сборник ст. / сост. М. Б. Ямпольский. – М.: Наука, 1988. – 240 с.

250. Мороз-Погрибна Л. З. Интерпретации и вариации / Л. З. Мороз-Погрибна // Искусство кино. – 1984. – №2. – С. 55–60.

251. Назаренко О.В. Набоковское стилевое влияние в русской прозе рубежа XX–XXI веков: дис. канд. филол. наук / О. В. Назаренко. – Ярославль, 2003. – 185 с.

252. Немзер А. А. ...И судьбы русской интеллигенции [Электронный ресурс] / А. А. Немзер // Немзерски. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/nemzer/shishkin.html> (дата обращения: 01.11.2020).

253. Немцев М. В. Стилиевые приемы кинематографа в литературе русского зарубежья первой волны. автореф. дис. ... канд. филол. н. / М. В. Немцев. – М., 2004. – 22 с.
254. Немченко Л. Экранизация как поле интерпретации / Л. Немченко. // *Toronto Slavic Quarterly*. – Toronto, 2013. – № 44. (Spring). – Pp. 166–175.
255. Образцова А. Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX–XX вв. / А. Г. Образцова. – М.: Наука, 1984. – 333 с.
256. Овчарова Е. Э. Рассуждение о литературной кинематографичности в докинематографическую эпоху [Электронный ресурс] / Е. Э. Овчарова // Сетевое сообщество «Российская культурология». – Режим доступа: <http://www.culturalnet.ru/main/fileex/13> (дата обращения: 01.11.2020).
257. Огулов С. А. Диегезис и гротеск: киноадаптация «Шинели» Ю. Н. Тынянова / С. А. Огулов // *Вестник Томского гос. ун-та*. – 2015. – № 401. – С. 63–68.
258. Огурцов С. Нейротекст, или практика выращивания невозможных тел / С. Огурцов // Сулова Е. *Животное*. – Нижний Новгород: Красная ласточка, 2016. – С. 9–21.
259. Олизько Н. С. Интермедиальность как разновидность интердискурсивных отношений / Н. С. Олизько // *Мировая литература в контексте культуры*. – 2008. – № 3. – С. 77–79.
260. Ольшанский Д. В. Протоколы следствия, не имеющего причины [Электронный ресурс] / Д. В. Ольшанский // Потребности: специальный проект GlobalRus.ru. – 2005. – Режим доступа: <http://potrebности.globalrus.ru/critics/778207/> (дата обращения: 01.11.2020).
261. Омон Ж. Эстетика фильма / Ж. Омон, А. Бергала, М. Мари, М. Верне. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 248 с.
262. Оробий С. П. «Вавилонская башня» Михаила Шишкина. Опыт модернизации русской прозы. / С. П. Оробий. – Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2011. – 161 с.

263. Осьмухина О. Ю. Авторская маска в русской прозе 1760–1830-х гг. : автореф. дисс. ... д-ра филол. наук / О. Ю. Осьмухина. – Саранск, 2009. – 40 с.
264. Осьмухина О. Ю. Детектив 2000-х годов как полихудожественный текст: «Черный город» Б. Акунина / О. Ю. Осьмухина // Пушкинские чтения-2013: Материалы XVIII Междунар. науч. конф. – СПб.: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2013. – С. 55–59.
265. Осьмухина О. Ю. Литература и кинематограф: аспекты взаимодействия / О. Ю. Осьмухина // Литература в искусстве, искусство в литературе – 2012: сб. науч. ст. – Пермь, 2012. – С. 96–103.
266. Осьмухина О.Ю. Мифопоэтическое пространство отечественного романа рубежа XX–XXI вв. (на материале прозы В. Пелевина и Д. Липскерова) / О. Ю. Осьмухина // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – Н. Новгород: Изд-во НГУ, 2013. – №4 (2). – С. 123–126.
267. Осьмухина О. Ю. Русская литература сквозь призму идентичности: маска как форма авторской репрезентации в прозе XX столетия : монография / О. Ю. Осьмухина. – Саранск: Изд-во Морд. ун-та, 2009. – 288 с.
268. Осьмухина О. Ю. Своеобразие мифологического bestiaria романа В. Пелевина «Числа» / О. Ю. Осьмухина // Татищевские чтения: актуальные проблемы науки и практики. Материалы XV Международн. научн.-практич. конференции. Гуманитарные и социальные науки, образование: В 3-х томах. – Том 2. – Тольятти: Волжский университет имени В. Н. Татищева, 2018. – С. 193–200.
269. Осьмухина О. Ю. Своеобразие образа дома в творчестве Дм. Липскерова конца 1980-х – начала 1990-х гг. / О. Ю. Осьмухина // Коды русской классики : «дом», «домашнее» как смысл, ценность и код : материалы научно-практической конференции : в 2 частях. — Самара: СНЦ РАН, 2010. – Ч. 2. – С. 174–179.

270. Осьмухина О. Ю. «Священная книга оборотня»: мифопоэтический аспект романа В. Пелевина / О. Ю. Осьмухина // Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. – Тамбов: Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина, 2014. – С. 399–404.

271. Осьмухина О. Ю. Специфика авторской стратегии Бориса Акунина: жанровый аспект / О. Ю. Осьмухина // Евразийское Научное Объединение. – 2016. – Том 2. – №3 (15). – С. 143–146.

272. Осьмухина О. Ю. Специфика воплощения мотива иллюзорности бытия в романной прозе В. Пелевина / О. Ю. Осьмухина // XII Татищевские чтения. – Тольятти: Волжский университет имени В. Н. Татищева, 2015. – С. 106–112.

273. Осьмухина О. Ю. Специфика переосмысления образов северогерманской мифологии в романе В. Пелевина «Креатифф о Тесее и Минотавре» / О. Ю. Осьмухина // XXXIV зональная конференция литературоведов Поволжья. – Казань: Казанский федеральный университет, 2014. – С. 201–204.

274. Осьмухина О. Ю. Традиции романа воспитания в романах В. Пелевина / О. Ю. Осьмухина // Традиции в русской литературе. – Н. Новгород: Изд-во ФГБОУ ВПО Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина, 2014. – С. 235–242.

275. Осьмухина О.Ю. Трансформация античного мотива тождества / превращения в русской прозе рубежа XX–XXI вв. / О. Ю. Осьмухина // Вестник ННГУ. – №1 (2). – Н.Новгород: Изд-во ННГУ, 2012. – С. 186–190.

276. Осьмухина О. Ю. Художественно-философская миромодель романной прозы Дм. Липскерова / О. Ю. Осьмухина // Грехнёвские чтения: Литературное произведение в системе контекстов. – Н. Новгород: Книги, 2017. – С. 168–174.

277. Осьмухина О. Ю., Куряев И. Р. Специфика преломления традиции романа воспитания в прозе М. Шишкина (на материале «Записок

Ларионова») / О. Ю. Осьмухина, И. Р. Куряев // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – № 3. – 2016. – С. 235–240.

278. Осьмухина О. Ю., Махрова Г. А. Специфика жанра романа альтернативной истории (на материале отечественной прозы 1990-х - 2000-х гг.) / О. Ю. Осьмухина, Г. А. Махрова // Вестник Ленинградского Государственного университета им. А. С. Пушкина. – 2013. – Т. 1. – № 4. – С. 50–58.

279. Осьмухина О. Ю., Махрова Г. А. Феномен абсурда в литературном сознании России рубежа XX–XXI вв. (на материале творчества Д. М. Липскерова) / О. Ю. Осьмухина, Г. А. Махрова // Вестник Волжского Университета им. В. Н. Татищева. – 2012. – № 3. – С. 73–82.

280. Павленко А. П. Гротеск в художественном мире Виктора Пелевина : автореф. дис. ... канд. филол. наук / А. П. Павленко. – Пятигорск, 2017. – 22 с.

281. Паперный В. З. Культура Два / В. З. Паперный. – М.: Новое литературное обозрение, 2020. – 416 с.

282. Петрова Е. В. Фокализация как средство моделирования смыслов в тексте / Е. В. Петрова // Актуальные вопросы филологической науки XXI века. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2014. – С. 448–452.

283. Петровская Е. В., Скидан А. В. Виктор Пелевин. Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда [Электронный ресурс] / Е. В. Петровская, А. В. Скидан // Журнальный зал. – Критическая масса. – 2004. – № 1. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/km/2004/1/viktor-pelevin-dialektika-perehodnogo-perioda-iz-niotkuda-v-nikuda-2.html> (дата обращения: 01.11.2020).

284. Пеше М. Прописные истины. Лингвистика, семантика, философия / М. Пеше // Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1999. – С. 267–268.

285. Погожева Л. П. Экранизация литературных произведений / Л. П. Погожева // Искусство кино. – 1961. – № 10. – С. 13–19.
286. Поличко Г. А. Вначале было слово?.. / Г. А. Поличко // Искусство кино. – 1984. – № 4. – С. 42–47.
287. Пономарёва Ю. В. Роман-кино как вершина синтеза литературы и кинематографа (на материале романа Б. Акунина «Смерть на брудершафт») / Ю. В. Пономарёв // Вестник Тверского государственного университета. – Серия: Филология. – 2016. – № 3. – С. 328–332.
288. Попова Е. Ю. Особенности функционирования прецедентных феноменов превалирующих сфер-источников в романах В. Пелевина «Generation “П”» и «Числа» / Е. Ю. Попова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2012. – № 1–1. – С. 352–357.
289. Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. – М.: Академический проект, Альма-Матер, 2016. – 504 с.
290. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
291. Предтеченская Е. А. Цвет, звук, запах (по материалам современной прозы) / Е. А. Предтеченская // Мир русского слова. – 2008. – № 1. – С. 74–77.
292. Пронина Е. Е. Фрактальная логика Виктора Пелевина / Е. Е. Пронина // Вопросы литературы. – 2003. – № 4. – С. 5–30.
293. Прохорова Т. Г. В мире необычайного, или Проза Дмитрия Липскерова / Т. Г. Прохорова // Русская словесность. – 2009. – № 6. – С. 38–41.
294. Пье-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пье-Гро. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 240 с.
295. Рабинович И., Блюмбаум А. «Детектив напоминает нам, что почем» [Электронный ресурс] / И. Рабинович, А. Блюмбаум // Журнальный зал. – Критическая масса. – 2002. – № 1. Режим доступа:

<https://magazines.gorky.media/km/2002/1/detektiv-napominaet-nam-chto-rochem.html> (дата обращения: 01.11.2020).

296. Размашкин И. Ю. Кинематографичность идиостиля Ю. Тынянова: автореф. дисс. канд. филол. наук. – СПб., 2001. – 18 с.

297. Ремизова М. С. Вниз по лестнице, ведущей вниз / М. С. Ремизова // Новый мир. – 2000. – Вып. 5. – С. 132–137.

298. Репина М. В. Творчество В. Пелевина 90-х годов XX века в контексте русского литературного постмодернизма : автореф. дис. ... канд. филол. наук / М. В. Репина. – М., 2004. – 25 с.

299. Решетняк М. Мифологическая основа романа В. Пелевина «Шлем Ужаса» [Электронный ресурс] / М. Решетняк // Сайт творчества Виктора Пелевина. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-myth/1.html> (дата обращения: 01.11.2020).

300. Риоко Вакамия, Лиза Отвратительное у Сорокина [Электронный ресурс] / Лиза Риоко Вакамия // Журнальный зал. – НЛЮ. – 2013. – № 2. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2013/2/otvratitelnoe-u-sorokina.html> (дата обращения: 01.11.2020).

301. Роднянская И. Б. ...и к ней безумная любовь... [Электронный ресурс] / И. Б. Роднянская // Журнальный зал. – Новый мир. – 1996. – № 9. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/novy_i_mi/1996/9/i-k-nej-bezumnaia-lyubov.html (дата обращения: 01.11.2020).

302. Рождественская К. Р. Изречения выхода в день [Электронный ресурс] / К. Р. Рождественская // Журнальный зал. – НЛЮ. – 2005. – № 5. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2005/5/izrecheniya-vyhoda-v-den.html> (дата обращения: 01.11.2020).

303. Ромм М. И. Беседы о кино / М. И. Ромм. – М.: Искусство, 1964. – 366 с.

304. Ромм М. И. Кинематограф в ряду искусств [Электронный ресурс] / М. И. Ромм // Искусство кино. – 2001. – № 12. – Режим доступа: <http://old.kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article6> (дата обращения: 01.11.2020).

305. Ромм М. И. Лекция о киномонтаже Фрагмент раскадровки «Пиковой дамы» [Электронный ресурс] / М. И. Ромм // Чапаев. Сеанс. – Режим доступа: <http://chapaev.media/articles/5154> (дата обращения: 28.10.2020).

306. Русская литература и зарубежное искусство : сб. исслед. и материалов / отв. ред. М. П. Алексеев, Р. Ю. Данилевский. – Л.: Наука : Ленингр. отд-ние, 1986. – 389 с.

307. Сапрыкин Ю. Виктор Пелевин. Чапаев и Пустота [Электронный ресурс] / Ю. Сапрыкин // Полка. – Режим доступа: <https://polka.academy/articles/667> (дата обращения: 01.11.2020).

308. Сахновский-Панкеев В. А. Соперничество содружество: Театр и кино. Опыт сравнительного анализа / В. А. Сахновский-Панкеев. – Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1979. – 179 с.

309. Свердлов М. И. Технология писательской власти / М. И. Свердлов // Вопросы литературы. – 2003. – № 4. – С. 31–47.

310. Седых Э. В. Творчество Уильяма Морриса в контексте эстетизации средневековья и взаимодействия литературы с другими видами искусства : автореф. дисс. ... д-ра филол. наук / Э. В. Седых. – СПб, 2009. – 43 с.

311. Сейдашова А. Б. Мотив пустоты в романе В. О. Пелевина «Чапаев и Пустота» / А. Б. Сейдашова // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2017. – Vol. 22. – № 3. – С. 449–456.

312. Сиротин С. Виктор Пелевин: эволюция в постмодернизме [Электронный ресурс] / С. Сиротин // Журнальный зал. – Урал. – 2012. – № 3. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/ural/2012/3/viktor-pelevin-evolyucziya-v-postmodernizme.html> (дата обращения: 01.11.2020).

313. Ситковский Г. С. Абсолютно невозможное положение фигур / Г. С. Ситковский // Искусство кино. – 2001. – № 11. – С. 166–167.

314. Славникова О. А. В поисках утраченного романа. Сорок лет российского одиночества [Электронный доступ] / О. А. Славникова //

Журнальный зал. – Урал. – 1997. – № 3. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/ural/1997/3/v-poiskah-utrachennogo-romana-soroklet-rossijskogo-odinochestva.html> (дата обращения: 01.11.2020).

315. Славникова О. А. Я люблю тебя, империя [Электронный ресурс] / О. А. Славникова // Журнальный зал. – Знамя. 2000. – № 12. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/znamia/2000/12/ya-lyublyu-tebya-imperiya.html> (дата обращения: 01.11.2020).

316. Смелый А. С. Синтез пространственных видов искусств: теория / А. С. Смелый. – Белгород: Отчий край, 2007. – 194 с.

317. Смирнов И. П. Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака / И. П. Смирнов. – СПб.: Языковой центр СПбГУ, 1995. – 189 с.

318. Солдаткина Я. В. Литература в звуке, цвете, движении: историко-литературные основы медиасловесности / Я. В. Солдаткина. – М., Берлин: Директ-Медиа, 2019. – 266 с.

319. Солдаткина Я. В. Современная словесность: актуальные тенденции в русской литературе и журналистике / Я. В. Солдаткина. – М.: МПГУ, 2015. – 160 с.

320. Сонтаг С. О фотографии / С. Сонтаг. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 272 с.

321. Сонтаг С. Образцы безоглядной воли / С. Сонтаг. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. – 312 с.

322. Сонтаг С. Под знаком Сатурна / С. Сонтаг. – М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. – 168 с.

323. Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе / С. Сонтаг. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 352 с.

324. Сорокин В. Г. Литература или кладбище стилистических находок / В. Г. Сорокин // Постмодернисты о посткультуре: Интервью с современными писателями и критиками. – М.: ЛИА Руслана Элинина, 1996. – С. 123–126

325. Сорокин В. Г. Снег, кровь, водка и берёзовый сок. Из интервью разных лет / В. Г. Сорокин // Сеанс. – 2014. – № 59/60. – С. 84–87.
326. Степанов Г. П. Взаимодействие искусств / Г. П. Степанов. – Л.: Художник РСФСР, 1973. – 180 с.
327. Степанов Г. П. Композиционные проблемы синтеза искусств / Г. П. Степанов. – Л.: Художник РСФСР, 1984. – 319 с.
328. Степанов Г. П. Синтез искусств / Г. П. Степанов. – Л.: О-во «Знание» РСФСР. Ленингр. организация, 1976. – 32 с.
329. Стеценко Е. А. Концепция традиции в литературе XX века / Е. А. Стеценко // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века / ИМЛИ РАН. – М., 2002. – С.47–83.
330. Стишова Е. М. Скандал на сладкое / Е. М. Стишова // Искусство кино. – 1998. – №2. – С. 34–39.
331. Тарасов А. В. Кинематограф М. А. Булгакова. К проблеме кинематографичности художественного мышления писателя : автореф. дисс. ... канд. филол. наук / А. В. Тарасов. – Шуя, 2006. – 22 с.
332. Тарковский А. А. Запечатлённое время [Электронный ресурс] / А. А. Тарковский // Медиа-архив «Андрей Тарковский». – Режим доступа: <http://www.tarkovskiy.ru/texty/vrema.html> (дата обращения: 29.10.2020).
333. Тарковский А. А. Монтаж / А. А. Тарковский // Медиа-архив «Андрей Тарковский». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.tarkovskiy.ru/texty/uroki/uroki4.html> (дата обращения: 29.10.2020).
334. Тарнаруцкая Е. В. Проблема нарративности во фрагментарной прозе (на материале литературы XX века) : автореф. дисс. ... канд. филол. н. / Е. В. Тарнаруцкая. – Самара, 2012. – 21 с.
335. Тимашков А. Ю. Интермедальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX-XX веков : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / А. Ю. Тимашков. – СПб., 2012. – 24 с.
336. Тимашков А. Ю. К истории понятия интермедальности в «российской и зарубежной науке» [Электронный ресурс] / А. Ю. Тимашков //

Žmogus ir žodis. 2007. №02, том 9. – Режим доступа: <http://www.cceol.com/aspx/getdocument.aspx?logid=5&id=7a62903f-51b9-493b-ac3f-b3e06e7cae89> (дата обращения: 29.10.2020).

337. Тимина С. И. Современный литературный процесс (90-е годы) / С. И. Тимина // Русская литература XX века в зеркале критики. – М.; СПб.: Академия, 2003. – С. 238—258.

338. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований [Электронный ресурс] / Н. В. Тишунина // Серия “Symposium”. Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. – 2001. – Выпуск 12. – Режим доступа: <http://anthropology.ru/ru/text/tishunina-nv/metodologiya-intermedialnogo-analiza-v-svete-mezhdisciplinarnyh-issledovaniy> (дата обращения: 29.10.2020).

339. Тишунина Н. В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа / Н. В. Тишунина. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. – 160 с.

340. Тороп П. Х. Проблема интекста / П. Х. Тороп // Труды по знаковым системам XIV. Текст в тексте. Учёные записки Тартуского госуниверситета. – Вып. 567. – Тарту, 1981. – С. 33–44.

341. Тревеллинг: Словари и энциклопедии на Академике [Электронный ресурс] // Академик. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/36625/ТРЕВЕЛЛИНГ (дата обращения: 29.10.2020).

342. Трепакова А. В. Современное американское кино в социокультурном аспекте : автореф. дис. канд. искусствоведения / А. В. Трепакова. – М, 2002. – 20 с.

343. Третьяков С. М. Биография вещи / С. М. Третьяков // Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа / под ред. Н. Ф. Чужака [Переиздание 1929 года]. – М.: Захаров, 2000. – С. 68–72.

344. Третьяков С. М. Москва–Пекин [Электронный ресурс] / С. М. Третьяков // Леф. – 1925. – № 3. – С. 33–58. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/2990.html> (дата обращения: 29.10.2020).
345. Третьяков С. М. Теория факта / С. М. Третьяков // Новый ЛЕФ. – 1928. – №12. – С.6–7.
346. Трубина Е. Город в теории. Опыты осмысления пространства / Е. Трубина. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 520 с.
347. Трусова Е. А. Романские циклы Бориса Акунина: специфика гипертекста : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. А. Трусова. – Екатеринбург, 2012. – 22 с.
348. Туровская М. 7 1/2, или Фильмы Андрея Тарковского / М. Туровская. – СПб.: Сеанс, 2019. – 464 с.
349. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 577 с.
350. Тютькин А. Смысл и медленное время фильма [Электронный ресурс] / А. Тютькин // Cineticle. – Режим доступа: <https://cineticle.com/magazine/issue-4/smysl-i-medlennoe-vremya-filma> (дата обращения: 01.11.2020).
351. Уолт С. Разработка семиотики кино / С. Уолт // Строение фильма. – М.: Радуга, 1984. – С. 134–176.
352. Успенский Б. А. Поэтика композиции: структура художественного текста и типология композиционной формы / Б. А. Успенский. – М.: Искусство, 1970. – 223 с.
353. Фанайлова Е. Русский мир. Всё, что мы знаем о Сорокине, но не хотели бы повторять / Фанайлова Е. // Сеанс. – 2014. – № 59/60. – С. 79–82.
354. Филиппов А. Ф. Элементарная социология пространства / А. Ф. Филиппов // Социологический журнал, 1995. – № 1. – С. 45–69.
355. Филимонов В. П. Андрей Тарковский: Сны и явь о доме / В. П. Филимонов. – М.: Молодая гвардия, 2012. – 453 с.

356. Флоренский П. А. Сочинения: в 4 томах. Том 2 / П. А. Флоренский. – М.: Мысль, 1996. – 877 с.
357. Фоминых Т. Н. Пасторальная традиция в романе Д. Липскерова «Пространство Готлиба» / Т. Н. Фоминых // Человек: образ и сущность. – 2011. – № 11. – С. 107–120.
358. Фрадкин Л. З. Второе рождение / Л. З. Фрадкин. – М.: Искусство, 1967. – 153 с.
359. Фрадкин Л. З. Экранизация русского классического романа и проблемы монтажа / Л. З. Фрадкин. – М.: Искусство, 1971. – 51 с.
360. Фрейлих С. И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского / С. И. Фрейлих. – М.: Академический проект; Фонд «Мир», 2009. – 512 с.
361. Фрейлих С. И. Чувство экрана / С. И. Фрейлих. – М.: Искусство, 1972. – 269 с.
362. Фрумкина Р. Наивный зритель [Электронный ресурс] / Р. Фрумкина // Журнальный зал. – НЛО. – 2006. – № 2. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2006/2/naivnyj-zritel.html> (дата обращения: 01.11.2020).
363. Хазагерова С., Хазагеров Г. Культура-1, культура-2 и гуманитарная культура [Электронный ресурс] / С. Хазагерова, Г. Хазагеров // Журнальный зал. – Знамя. – 2005. – № 3. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/znamia/2005/3/kultura-1-kultura-2-i-gumanitarnaya-kultura.html> (дата обращения: 01.11.2020).
364. Хаминова А. А., Зильберман Н. Н. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки / А. А. Хаминова, Н. Н. Зильберман // Вестник Томского государственного университета. – 2014. – № 389. – С. 38–45.
365. Ханютин А. Ю. Предкинематографические зрелища в их исторических связях с литературой / А. Ю. Ханютин // Экранные искусства и литература: немое кино. – М.: Наука, 1991. – С. 5–10.

366. Харитонова З. Г. Булгаковский интертекст в творчестве Д. Липскерова / З. Г. Харитонова // Учёные записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2011. – Т. 153. – № 2. – С. 182–193.
367. Хетени Ж. Идея в образах, абстрактное в визуальном. Фигуры-образы Исаака Бабеля / Ж. Хетени // Russian Literature. – 1999. – Vol. XLV. – № 1. – Pp. 75–85.
368. Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры / под ред. В. П. Толстого. – М.: Наука, 1997. – 399 с.
369. Художественные модели мироздания. XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира / под ред. В. П. Толстого. – М.: Наука, 1999. – 366 с.
370. Цопов И.Г. Бестиарий романа Д. Липскерова «Последний сон разума» / И. Г. Цопов // Бочкаревские чтения. – 2006. – Т.2. – С. 299–307.
371. Цопов И. Г. Интертекстуальные аспекты романа Д. Липскерова «Последний сон разума» / И. Г. Цопов // Вестник Самарского государственного университета. – 2008. – № 1(60). – С. 94–100.
372. Чебоненко О. С. Тема лабиринта в произведениях В. О. Пелевина и Х. Л. Борхеса / О. С. Чебоненко // Вестник Забайкальского государственного университета. – 2012. – № 3 (82). – С. 76–82.
373. Чебоненко О. С. «Шлем ужаса» В. Пелевина и «Сад расходящихся тропок» Х. Л. Борхеса: изображение лабиринта / О. С. Чебоненко // Вестник Бурятского государственного университета. – 2012. – № 10. – С. 141–145.
374. Чередненко С. А. Коллекционер. Михаил Шишкин / С. А. Чередниченко // Вопросы литературы. – 2014. – № 2. – С. 233–253.
375. Чернорицкая О. Л. Поэтика абсурда / О. Л. Чернорицкая. – Т. 1. – Вологда, Классика, 2001. – 87 с.

376. Черняк М. А. Отечественная проза XXI века: предварительные итоги первого десятилетия / М. А. Черняк. – СПб; М.: САГА: ФОРУМ, 2009. – 176 с.
377. Черняк М. А. Актуальная словесность XXI века. Приглашение к диалогу / М. А. Черняк. – М.: Флинта: Наука, 2015. – 232 с.
378. Чуйкова О. А. Подтекст / О. А. Чуйкова // Литературная энциклопедия терминов и понятий. ред. А. Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 755–756.
379. Чипизубова М. И. Дискурсивные приемы театра авангарда как разновидность коммуникативного семиозиса: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / М. И. Чипизубова. – Краснодар, 2004. – 30 с.
380. Чупринин С. И. Русская литература сегодня: Новый путеводитель / С. И. Чупринин. – М.: Время, 2009. – 816 с.
381. Чупринин С. И. Русская литература сегодня. Путеводитель / С. И. Чупринин. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2003. – 445 с.
382. Шафранская Э. Ф. Современная русская проза: Мифопоэтический ракурс / Э. Ф. Шафранская. – М.: ЛЕНАНД, 2015. – 216 с.
383. Шевердина А. П. Литературный монтаж в романе-поиске Леонида Большакова «Быль о Тарасе» / А. П. Шевердина // Вестник ОГУ. – 2013. - №11 (160). – С. 42-46.
384. Шестакова Ю. Ю. Особенности мотивной организации романа М. Шишкина «Венерин волос» [Электронный ресурс] / Ю. Ю. Шестакова // Litera. – 2019. – № 4. – С. 135–142. – Режим доступа: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=30651 (дата обращения: 01.11.2020).
385. Шилова Н. Л. Мотив «тонкого сна» в литературных визионерских решениях / Н. Л. Шилова // Учёные записки Петрозаводского государственного университета. – 2013. – № 1(130). – С. 68–73.
386. Шкловский В. Б. Гамбургский счёт / В. Б. Шкловский. – М.: Советский писатель, 1990. – 544 с.

387. Шкловский В. Б. Как ставить классиков [Электронный ресурс] / В. Б. Шкловский // Чапаев. Сеанс. – Режим доступа: <https://chapaev.media/articles/6008> (дата обращения: 01.11.2020).
388. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с. – (Studia philologica).
389. Шохина В. Л. Привет из прошлого века: «Литературное приношение» Михаила Шишкина / В. Л. Шохина // Литературная газета. – 1993. – 13 окт. – № 41. – С. 4.
390. Шукшин В. М. Средства литературы и средства кино [Электронный ресурс] / В. М. Шукшин // Искусство кино. – Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article10> (дата обращения: 01.11.2020).
391. Шульга К. В. Поэтико-философские аспекты виртуальной реальности в романе «Generation “П”» Виктора Пелевина : автореф. дис. ... канд. филол. наук / К. В. Шульга. – Елец, 2005. – 21 с.
392. Щербинина Ю. В. Who is mr. Пелевин? [Электронный ресурс] / Ю. В. Щербинина // Журнальный зал.- Континент. – 2010. – № 143. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/continent/2010/143/who-is-mr-pelevin.html> (дата обращения: 01.11.2020).
393. Эдельштейн М. Ю. Это критика [Электронный ресурс] / М. Ю. Эдельштейн // Русский журнал. – Режим доступа: http://old.russ.ru/columns/critic/20040212_krit-pr.html (дата обращения: 01.11.2020).
394. Эйзенштейн С. М. Монтаж / С. М. Эйзенштейн. – М.: ВГИК, 1998. – 193 с.
395. Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа / С. М. Эйзенштейн. – Т. 1. – М.: Музей Кино : Эйзенштейн-центр, 2004. – 688 с.
396. Эйхенбаум Б. М. О литературе : Работы разных лет / Б. М. Эйхенбаум. – М.: Советский писатель, 1987. – 540 с.
397. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко. – СПб, 2004. – 384 с.

398. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М.: МИК, 2002. – 216 с.
399. Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело / Т. Эльзессер, М. Хагенер. – СПб.: Сеанс, 2018. – 440 с.
400. Энафф М. Маркиз де Сад: Изобретение тела либертена. – СПб.: ИЦ Гуманитарная Академия, 2005. – 448 с.
401. Эпштейн М. Н. После будущего: О новом сознании в литературе / М. Н. Эпштейн // Знамя. – 1991. – № 1. – С. 217–218.
402. Эстетика. Словарь / под общ. ред. А. А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.
403. Юзефович Г. Л. Польша Ольга Токарчук и австриец Петер Хандке получили Нобелевку по литературе / Г. Л. Юзефович // Медуза. – Режим доступа: <https://meduza.io/feature/2019/10/10/olga-tokarchuk-i-peter-handke-poluchili-nobelevskuyu-premiyu-po-literature> (дата обращения: 27.10.2020).
404. Ягиров Р. М. «Великий немой»: опыт первого чтения / Р. М. Ягиров // От слов к телу. Сборник статей к 60-летию Юрия Цивьяна. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 446–475.
405. Ягиров Р. М. Специфика кинематографического контекста в русской литературе 1910-х - 1920-х годов ... дис. канд. филол. наук / Р. М. Ягиров. – М., 2000. – 230 с.
406. Ямпольский М. Б. Без будущего. Культура и время / М. Б. Ямпольский. – СПб.: Порядок слов, 2018. – 122 с.
407. Ямпольский М. Б. Оригинал пропадает и находится | Кино между музеем и Netflix / М. Б. Ямпольский // Сеанс. – 2019. – № 71. – С. 94–105.
408. Ямпольский М. Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М. Б. Ямпольский. – М.: РИК «Культура», 1993. – 464 с.
409. Ямпольский М. Б. Пространственная история. Три текста об истории / М. Б. Ямпольский. – СПб.: Книжные мастерские; Мастерская «Сеанс», 2013. – 344 с.

410. Ямпольский М. Б. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла / М. Б. Ямпольский. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 376 с.
411. Яранцев В. Лабиринты и отражения – 3 [Электронный ресурс] / В. Яранцев // Журнальный зал. – Сибирские огни. – 2013. – № 7. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/sib/2012/7/labirinty-i-otrazheniya-8212-3.html> (дата обращения: 01.11.2020).
412. Alqadi Kh. Literature and Cinema / Kh. Alqadi // International Journal of Language and Literature. – June 2015, Vol. 3, No. 1. – Pp. 42–48.
413. Botting G. The Theatre of Protest in America / G. Botting. – Edmonton: Harden House, 1972. – 32 p.
414. Cléder J. Entre littérature et cinéma : Les affinités electives / J. Cléder. – Paris, Armand Colin, coll. «Cinéma / Arts Visuels», 2012. – 224 p.
415. Duggan, Eddie. Writing in the darkness: The world of Cornell Woolrich // CrimeTime: journal. – 1999. – Vol. 2, no. 6. – Pp. 113–126.
416. Hansen-Love A. Intermedialiat und Intertextualiat : Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst – am Beispiel der russischen Moderne. Wiener Slawistischer Almanack / A. Hansen-Love. – Sbd. 11. – Wien, 1983. – Pp. 291–360.
417. Laird S. Voices of Russian Literature / S. Laird. – Oxford University press, 1999. – 232 p.
418. Mikulinsky R. Photography and trauma in photo-fiction: literary montage in the writings of Jonathan Safran Foer, Aleksandar Hemon and W. G. Sebald : The Degree of Ph.D Thesis Abstract / R. Mikulinsky. – Toronto, 2009. – 215 p.
419. Osmukhina O. Yu., Kuryaev I. R. Literature and cinema: aspects of interaction / O. Yu. Osmukhina, I. R. Kuryaev // Journal of History Culture and Art Research. – Vol. 7, No. 3, September 2018. – Pp. 376–383.
420. Osmukhina O. Yu., Kuryaev I. R., Startsev D. I. The Specificity of the Text of Synthetic Nature in the Sociocultural Space of the 20th Century / O. Yu.

Osmukhina, I. R. Kuryaev, D. I. Startsev // Journal of History Culture and Art Research. – Vol. 8, No. 2. – 179–187 pp.

421. Rajewsky I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality [Электронный ресурс] / I. O. Rajewsky // Intermedialites. – 2005. – № 6. – P. 46. – Режим доступа: http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf (дата обращения: 21.03.2019).

422. Ray R. B. The Field of 'Literature and Film' / R. B. Ray // Film Adaptation. An Anthology. – Pp. 44–45.

423. Sager L. M. Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film : Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy / L. M. Sager. – The University of Texas at Austin. December 2006. – 263 p.

424. Slugan M. Montage as Perceptual Experience: Berlin Alexanderplatz from Döblin to Fassbinder / M. Slugan. – Columbia, MD, Boydell & Brewer Ltd, 2017. – 254 p.

425. Spiegel A. Fiction and the Camera Eye. Visual Consciousness in Film and the Modern Novel / A. Spiegel. – Charlottesville: University Press of Virginia, 1976. – 203 p.

426. Stam R. Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation / R. Stam // Film Adaptation. An Anthology. Edited and with an introduction by James Naremore. – New Jersey: Rutgers University Press, 2000. – 54 p.

427. The Art of Vision: Ekphrasis in Medieval Culture and Literature [Электронный ресурс] // International workshop at the Freie Universität Berlin hosted by the research group "Topics and Tradition", February 25–28, 2010. – Режим доступа: <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/en/v/ekphrasis/tagung/index.html> (дата обращения: 01.11.2020).

428. #ещенепознер Дмитрий Быков: харрасмент, наркотики, где живёт Пелевин [Электронный ресурс] / YouTube-канал «ещёнепознер». – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=zB77-xfAMZc> (дата обращения: 01.11.2020).