ГЛАВА 1
ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫХ ОТНОШЕНИЙ: ПРОБЛЕМА ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ В ИСКУССТВЕ

1.1. Интермедиальность как предмет научных исследований

Проблемы синтеза и диалога искусств вызывали особый интерес ещё авторов античных эстетик. Как и представители последующих эпох, они интересовались возникновением и функционированием различных синтетических форм и жанров на основе литературы (литература-музыка, литература-живопись, литература-архитектура и др.). Позже вопросы различных синтезов стали ключевыми в эстетике романтизма. В XX веке на основе многовекового интереса к синтезу искусств возникли исследования смежной категории – интермедиальности.

Теоретическим подспорьем для появления нового термина стали труды М.М. Бахтина, а также работы Юлии Кристевой, Жака Дерриды и Ролана Барта о метатексте и интертекстуальности как сущности искусства и культуры эпохи постмодерна, ведь постмодернизм осуществил переоценку предыдущих эпох, увидев мир как текст и единую знаковую систему.

Именно постмодерн, назвав всё мироустройство текстом, стал различать однородные (гомогенные) и интермедиальные (гетерогенные) тексты. Однородными считаются тексты, принадлежащие к одному виду искусства – это произведения литературы, живописи, музыки и т.д. Следовательно, любые музыкальные, хореографические, живописные и др. произведение также являются текстами в постмодернистском видении мира, правда, написаны они разными художественными языками.

Согласно текстовому видению мира постмодернистов, сознание всего человечества в целом погружено в слово, т.е. в тексты, концепции, сюжеты и мотивы. Каждый художник развивается в одной "культурной ткани", осознанно

и неосознанно цитируя своих предшественников. Постмодернисты объявили современное мышление цитатным, а искусство эпохи после модернизма – цитатным искусством [221, с. 106-107].

В данном контексте важно, что в эпоху постмодернизма различают словесные, музыкальные, живописные и др. цитаты. С позиции постмодерна любая иллюстрация к художественному тексту, как и комментарий к живописному, является подкрепляющей его цитатой из другого текстуального ряда. Некоторые писатели помещают в словесном тексте нотные станы, некоторые словесно изображают музыку известных композиторов, некоторые используют "фиктивные цитаты", которые по своей сути являются ссылками и отсылами к другим искусствам.

Необходимо отметить, что постмодерн, как и предыдущие эпохи, не мог обойти стороной проблему синтеза искусств, которая будоражила умы многих поколений философов, авторов эстетик и учёных. Постмодернисты попытались поставить своеобразную точку в многовековых исканиях. Прежде всего они обосновали историко-культурологическую необходимость некоторых синтезов – таких как, например, *проза-поэзия-музыка*, *живопись-декор-архитектоника*, *театр-пантомима-танец* и др. [16, с. 292, 303, 313]. Но именно необходимость понимания механизмов синтеза, попытка вскрыть учёными сам код явления, а также осознание параллельности связей в горизонтальных пластах между искусствами одного времени (вдобавок к вертикальному интертекстуальному полотну) требовали новой концепции и терминологии [223].

Появлению в Западной Европе (в основном в различных исследованиях литературы, живописи и музыки) трудов об интермедиальности предшествовали исследования так называемой проблемы "mutual illumination of the arts / взаимопроникновение искусств", которую ещё в начале 1970-х знали как "французскую проблему" ввиду особого внимания именно французских учёных [51, с. 2].

Практически в то же время в отечественном литературоведении исследованием взаимодействия различных искусств и литературы занимался, прежде всего, Д.С. Лихачёв, который исследовал древнерусскую литературу "в её отношениях к изобразительным искусствам", где он подчёркивал, что взаимопроникновение искусств является фактом их внутренней структуры [176, с. 77]. А.В. Михайлов, например, писал о музыкальности в литературе, понимая под ней объединение материала "по закону более высокому, чем закон самого материала", т.е. преображать материал, поднимая его на более высокий уровень [176, с. 77; 25]. В преображённом виде живописность и музыкальность входят в структуру литературных произведений, а литературность, в свою очередь, проникает в живописные и музыкальные тексты. Подобный *диалог искусств* выявляет их специфику, схожесть и родство [176, с. 77].

Поскольку интермедиальность является более комплексным явлением в культуре чем синкретизм, она словно ключ позволяет вскрыть код авторского послания в тех случаях, если имеет место синтез или диалог искусств. В виду этого в рамках нашего исследования важно своеобразное переосмысление наследия предыдущих эпох в контексте интермедиальности, ведь данное понятие подразумевает новые подходы к пониманию проблемы взаимодействия искусств, а также ставит во главу проблемы именно литературу как наиболее уникальный вид искусства, целостно фиксирующий любую реальность в виде текстового полотна.

Так что же такое интермедиальность?

В литературоведение понятие "интермедиальности" было введено ещё в 1812 году Сэмюелем Кольриджем, английским поэтом-романтиком, который под термином *intermedium* подразумевал нарративные функции аллегории.

В 1965 году известный британо-американский поэт, композитор, художник и издатель Дик Хиггинс, представитель течения "Флюксус" в своей культурологической монографии "воскресил" его. Под термином *intermedia* он

подразумевал концепциональное слияние нескольких медиа (т.е. различных видов искусства), медиа-гибридность [68, с. 78; 50].

Начиная с 70-х годов XX века понятие "интермедиальность" стало появляться в терминологическом аппарате философии, филологии и искусствоведения, встав, как утверждает Е.П. Шиньев, в один ряд с понятиями "интертекстуальность / интертекст" и "взаимодействие искусств" [251].

В 1983 году Ааге (Оге) А. Ханзен-Лёве, немецко-австрийский учёный, один из ведущих представителей Венской школы славистики, отталкиваясь от культурологической проблемы "mutual illumination of the arts", отделил термин "интермедиальность" от интертекстуального пласта в статье "Проблема корреляции словесного и изобразительного искусств на примере русского модерна" [48]. Примечательно, что новая трактовка термина появилась на основе трудов Бахтина применительно к русскому модернизму.

В статье Ханзен-Лёве понятия "интертекстуальность" и "интермедиальность" всё же были использованы параллельно, но под первым подразумевались лишь межлитературные связи, а под вторым – особая организация текста посредством взаимодействия различных видов искусств.

В течении двух десятков лет учёный не занимался дальнейшей разработкой понятия, но высказанные им идеи с энтузиазмом восприняла целая плеяда начинающих, в основном немецких, исследователей, как и Ханзен-Лёве, славистов. Интермедиальность исследовали, например, Уолтер Бернхарт [65; 71], Вернер Вольф [71], Винфрид Нёт [66], Катриона Келли [64], Стивен Ловелл [64], Ирина Раевски [63], Торстен Филипп [61], Штефан Мёллер [60], Ульрих Вайсштайн [58], Роджер Людеке [56], Эрика Гребер [56], Хиль Каттенбельт [55], Петер Вагнер [51], Тери Кваль Гамбль [52], Ульрих Эрнст [44-45], Беттина Арцт [41] и другие учёные.

В 2006 году учёный вернулся к затронутой им проблеме в монографии "Интермедиальность в модернизме", закрепив определение термина. Согласно

А.А. Ханзен-Лёве, *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 [48, с. 292]. Но до сих пор понятие "интермедиальность" остаётся окончательно не уточнённым, зонтичным, ведь под определение А.А. Ханзен-Лёве подходит целый ряд смежных подкатегорий: *мульти-медиальность*, *поли-медиальность*, *плюри-медиальность*, *транс-медиальность*, *медиа-обмен*, *медиа-трансфер*, *медиальная трансформация*, а также *mixed media*, *экфрасис*, *transposition d'art*, *ut pictura poesis*, *киноадаптация*, *нарративность музыки*, *цифровое кодирование графической информации*, *тоническое искусство*, *сверхфантастика*, *мультимедийные компьютерные тексты*, а также *двойной талант художника* – все они лишь дополняют друг друга под "зонтиком" интермедиальности [62, с. 21].

Для понимания интермедиальности в литературе важно то, что каждому виду искусства свойственен один интегральный медиум (грубо говоря, звук, слово, цвет и т.п.), который может выражаться посредством различных ("гетерогенных") художественных форм в рамках этого медиума. Интегральный медиум может иметь единую *мульти*медийную презентацию, которая происходит при *не*типичных интертекстуальных условиях и выявляет новые корреляции, отличающиеся от тех, которые имеются в случае мономедийной коммуникации (немое кино, текст информативного содержания, мелодия и пр.) [33; 251].

Объединив концепции нескольких учёных (А.А. Ханзен-Лёве, И. Раевски,

А.Ю. Тимашков, Е.П. Шиньев), мы посчитали целесообразным выделение трёх типов интермедиальности:

1) *Конвенциональная интермедиальность* – имеет место медиальное многообразие форм ("медиальная *гетеро*морфность") художественного произведения (например, театральность литературы, музыкальность живописи, пластичность музыки и др.). Часто это случаи нетрадиционных форм, которые не соответствует идее единого интегрального медиума, традиционному представлению о нём, или же особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, который основан на взаимодействии художественных кодов различных видов искусств. М.М.Бахтин называл похожие процессы *перекодированием* [158, с. 358], а Ирина Раевски, один из ведущих исследователей проблемы, – *медиа-обменом* [33; 251; 68, с. 80].

2) *Нормативная интермедиальность* – один и тот же сюжет разрабатывается различными медиа, вырабатывается нормативность изначального медиума (если происходит осознанное или неосознанное сравнение первоисточника и повторных обработок). Это интермедиальность в широком смысле – создание целостного *поли*художественного пространства в системе культуры (или же создание художественного "метаязыка культуры") [251]. В работе Ирины Раевски этот вид интермедиальности назван *медиа-комбинацией* [68, с. 80]. Исходя из рассуждений А.С. Вартанова о синтезе литературы и живописи, можно сделать вывод, что нормативная интермедиальность возникает ввиду того, что каждая новая эпоха по-новому оценивает искусство давно минувших лет, – там, где на материале художественных образов прошлого рождаются новые мысли и чувства, требующие новых методов (и медиумов) их художественной реализации [74, с. 25].

3) *Референциальная интермедиальность* – в тексте одного медиума цитируется текст иного медиума, один из медиумов выступает (но не обязательно) как референт [33]. В западноевропейском литературоведении этот

вид интермедиальности имеет традиционное название, взятое их древнегреческой литературной формы – *экфрасис*, под которым понимают попытки одного медиума в искусстве описать форму и содержание другого медиума (но стоит учесть, что ввиду попытки изобразить живописное посредством поэтического текста случаи экфрасиса довольно часто являются и примерами конвенциональной интермедиальности). В качестве классического примера экфрасиса приводят описание Гомером щита Ахилла в 18-й песне "Илиады", "Портрет Дориана Грея" Оскара Уайльда [51]. Но референциальная интермедиальность не ограничивается лишь случаями экфрасиса. В связи с этим следует также говорить о *медиа-цитатности*, т.е. тех случаях, когда в тексте одного медиума цитируется другой. Некоторые случаи ссылок и реминисценций также могут быть примерами медиа-цитатности. Согласно концепции Е.П. Шиньева под подобной интермедиальностью подразумевают специфическую форму диалога культур, осуществляемую посредством взаимодействия художественных референций. Подобными художественными референциями, по словам исследователей, являются художественные образы или стилистические приёмы, имеющие для каждой конкретной эпохи знаковый характер [251].

Референциальная интермедиальность, при широком подходе к проблеме её определения, также может включать другие типы синтеза, которые скорее входят в категорию интертекстуальных и не имеют связей между медиумами (например, авторское цитирование собственных работ; новая трактовка старого сюжета; перекличка сюжетов; переработка художественных произведений; синтез национальных культур) [63]. Кроме того, практически всякая нормативная интермедиальность является референциальной, также как и многие случаи конвенциальной интермедиальности подтверждаются референциями.

Окончательное же определение характерных черт интермедиальности и поэтики явления возможно лишь при рассмотрении его в ключе исторического

развития искусств и выявлении их взаимодействия в хронологическом порядке, т.к. так называемое "наслоение" искусственного материала и форм и даёт в конечном результате интермедии.

Хронологическое рассмотрение развития явления интермедиальности было осуществлено нами с учётом особенностей классификаций и делений на периоды и течения в архитектуре, живописи, музыке и литературе, поскольку зачастую эти четыре медиума были первыми, в которых происходили изменения, и чаще всего именно они вступали в интермедиальные связи, являясь базовыми [93; 100; 102; 238].

1.2. Особенности интермедиальных отношений и основные виды синтеза: от Античности к модерну

Исходя из многовековых эстетических концепций, связанных с проблемой синтеза / диалога искусств, мы считаем необходимым обозначить определённые особенности возникновения и развития интермедиальных отношений в истории искусств, более детально остановившись на литературе, как главном искусстве эпохи постмодерна в виду восприятия в этот период мира как текстовой системы (Обобщённые результаты см. в Приложении А).

Можно предположить, что в связи с особенностями исторического развития[1] западноевропейской цивилизации в различные исторические периоды развития искусства появлялись и устанавливались различные типы интермедиальности,

[1] В связи с историческим подходом к проблеме синтеза искусств нельзя обойти стороной исследование Освальда Шпенглера (1880-1936 гг.) о стиле культуры и символике искусства в его "Закате Европы". Он утверждает, что у каждой культуры, эпохи есть свой стиль, который представляет собой единый язык, связывающий все культурные сферы и проявления и выражающий особенности её души. Так, согласно Шпенглеру, египетская душа выражает себя языком камня, который выступает для неё как молчаливый символ вечного покоя, тяжёлый и неподвижный хранитель гробниц и времени, поэтому базисом египетского искусства является архитектура. Аполлоническая душа греков использует для этих целей мрамор. *Аполлонические искусства*, неудивительно, включают в себя ордерную архитектуру, вазовую роспись, фреску, рельеф, танец, античную драму, где средоточием является скульптура обнажённого тела, пластика. Фаустовская душа Западной Европы стремится в готических сооружениях избавить камень от тяжести и придать ему порыв вверх. В *фаустовских искусствах*, основанных на хронотопической бесконечности, центральная роль отведена инструментальной музыке, от неё "вьются" тонкие нити, вплетающиеся в языки других видов искусства [132, с. 393-394].