

Турбулентность рубежа веков: искусство сквозь призму интермедиальности

Никита Исагулов

Аннотация

В данной статье рассматривается период рубежа веков как время, когда интермедиальные процессы — то есть процессы, которые формируют эстетическое выражение на пересечении различных медиумов — начинают играть существенную роль в создании культурных артефактов. Эпоха исследуется сквозь призму интермедиальности, проявившейся как ценный инструмент в развитии искусства и медиа, особенно после появления фотографии и кинематографа. Эти интермедиальные процессы способствовали экспериментам с творческими средствами, основанными на медиа, которые впоследствии вылились в модернистские и постмодернистские движения. Роль интермедиальности на рубеже веков, особенно с учётом синкретических процессов, ей присущих, рассматривается как последствие бурных событий того времени, которые послужили стимулом для появления новой эстетики. В статье делается вывод, что турбулентность этой эпохи, а также распространение новых художественных и философских движений повлияли на развитие смешанных (интермедиальных) искусств, стимулировали их рост и активировали исследование интермедиальных форм и жанров во всех видах искусства. Это — эпоха массового книгоиздания и роста уровня грамотности, эпоха, заложившая основу будущих теорий интертекстуальности и представления о произведении искусства как инклюзивном «холсте», в котором все медиумы находят своё место.

Ключевые слова: искусство, рубеж веков, интермедиальность, медиа

Интермедиальность привлекает внимание исследователей с 1980-х годов. Однако, несмотря на то что объекты её изучения — интермедиальные артефакты — берут своё начало в ранних формах искусства Древнего мира, всё ещё не выработана исчерпывающая теория, которая бы точно определяла её критические характеристики. Поэтому исследователи из различных академических школ предлагают разные, порой противоположные подходы. Ввиду этой методологической неопределённости я выбрал то определение, которое, на мой взгляд, лучше всего описывает это понятие: интермедиальность в данной статье рассматривается как «(изучение) специфических взаимоотношений между различными медиа-продуктами и общих взаимоотношений между разными типами медиумов» (Эллестрём, 2017).

Сам термин «интермедиальность» впервые появился в 1983 году, когда Ааге А. Хансен-Лёве опубликовал своё исследование о проблемах корреляции между словесным и изобразительным искусством в русском модернизме (Хансен-Лёве, 1983). В нём он противопоставил новый термин как интертекстуальности, так и термину Дика Хиггинса «интермедиа», рассматривая феномен преимущественно с семиотической точки зрения. Однако большая часть последующих исследований, в которых использовался новый

термин, была посвящена современным и постмодернистским произведениям, новым медиа, массмедиа и кинематографу, тем самым игнорируя творческое наследие более ранних периодов, которое оказало непосредственное влияние на развитие концепта и стало плодотворной основой для его роста и окончательного оформления в духе модернизма.

Однако, независимо от того, рассматриваем ли мы модернизм как «выразительную сферу модерна» (Сьюзен Стэнфорд Фридман, цит. по Муди и Росс, 2020) или как литературу, которая «фиксирует» модерн (Иммануил Валлерстайн, цит. по Муди и Росс, 2020), в любом случае это реакция на новую чувствительность, вызванную настроением рубежа веков и соответствующими эстетическими запросами. Модернистская эстетика «расцвела по всей Европе» в период с 1860-х по 1930-е годы (Белл-Виллада, 1996), что делает рубеж веков эстетическим предшественником того, что сегодня принято считать «подлинным» модернизмом.

Учитывая, что эстетизация повседневной жизни под воздействием новых медиа усиливается с конца XIX века (Гиллори, 2022), следует предположить, что медиа оказывает значительное влияние на субъективную систему оценки современного человека — эстетическую или иную. Это, по всей видимости, требует пересмотра приоритетов в литературоведении с учётом значения непосредственного, необработанного потока информации.

В этом контексте настоящая статья представляет собой попытку обратить внимание на широкий исторический период рубежа веков как на время, когда, пусть и ещё не названные как таковые, интермедиальные процессы активизировались в результате появления фотографии, кинематографа, фонографии, телефонии, радио и массового книгоиздания. Методологический подход включает элементы обзора литературы, анализа контекста и исторического исследования.

Предконтекст: романтизм и реализм

Прежде чем перейти к объяснению причин анализа рубежа веков как критически важного периода для интермедиальности и смежных процессов, следует рассмотреть понятие «интегрального медиума». Будет справедливо утверждать, что романтизм, который теоретически и эстетически предшествовал художественным тенденциям конца XIX — начала XX века, рассматривал художественную деятельность как фундаментальную основу для осмысленной жизни. Романтическое искусство стремилось к преобразованию мира таким образом, чтобы это стало возможным (Каган, 1972). Это дало возможность таким философам, как Гегель и Шеллинг, сформулировать и систематизировать новую интермедиальную парадигму, позволяющую исследовать интермедиальные процессы в истории искусства от античности до современности. Таким образом, философы говорили о последовательности: архитектура/скульптура → живопись → музыка → поэзия. Здесь античность и Средневековье рассматриваются как эпохи, в которых архитектура и/или скульптура выступали в роли ключевого интегрального медиума — того, который, по мнению художников и философов, способен объединить в себе все остальные. В этом смысле живопись является олицетворением Ренессанса, музыка — ключевым медиумом романтизма, а литература

(поэзия) — доминирующей формой искусства в последующие эпохи: постромантизме, реализме, модернизме и постмодернизме.

Романтизм также важен для интермедиальности своей способностью преодолевать прежние устойчивые границы между стилями (классическим и романтическим), религиями (христианством и пантеизмом), искусствами и науками (литературой и естествознанием) (Нивала, 2016). Его потенциал по введению новой категории искусства — смешанных или комплексных видов — бросил вызов устоявшимся различиям между техническими/механическими/неизобразительными формами и мусическими/свободными/изобразительными искусствами. В этом контексте к изначально признанным смешанным видам относятся музыкально-драматическое искусство, музыкально-хореографическое искусство, архитектурно-изобразительный синтез, театральное искусство, синтез музыки и поэзии, а также живописно-поэтический синтез (Каган, 1972).

Благодаря новым, дешевым и быстрым методам массовой публикации, внедрённым с помощью печатных технологий и стереотипирования в 1840–1860-х годах (Алтик, 1999), реализм, который характеризовал последующий период, закрепил литературу в качестве доминирующего медиума, способного направлять другие медиумы и быть основным инструментом творческой коммуникации. Рост уровня грамотности в Европе — например, в Англии и Уэльсе с 1800 по 1900 год уровень грамотности вырос с 60% у мужчин и 40% у женщин до 97% у обоих полов (Ллойд, 2007) — способствовал распространению вербальных жанров и форм, включая газеты и журналы, которые больше не были эксклюзивными и недоступными для широкой публики. Значительно увеличившаяся читательская аудитория, наряду с ростом городов, создала концентрированный рынок для литературы как товара (Алтик, 1999). Распространение информации посредством телеграфа, газет и публикации литературных произведений в журналах и брошюрах обеспечило бесплатный или недорогой доступ к словесным артефактам, что облегчило экспериментирование со словом. Сериализованная художественная литература активно использовала иллюстрации и другие изобразительные формы для поддержки воображения читателя, что заложило прочную основу для интермедиальных экспериментов. Кроме того, эстетика реализма начала усваивать идею о том, что искусства не являются структурно стабильными категориями, а скорее представляют собой неопределённые формы без чётких границ; это запустило и способствовало постоянной трансформации искусства, поиску продолжения одного искусства в другом (Тахо-Годи, 1982). Это в конечном итоге стало характерной чертой художественных процессов на рубеже веков и в последующие периоды.

Исторический контекст: портрет турбулентности

Декадентный период рубежа веков, охватывающий вторую половину XIX века, может показаться отдалённым от модернистской эстетики. Однако, говоря об этой эпохе как о предвестнике возникновения интермедиальности в её современном понимании, следует различать «рубеж веков как хронологический период и рубеж веков как уникальное отношение или реакцию на этот период» (Ноттингем, 2015, 351). Именно эстетическое настроение рубежа веков вливается в модернизм и оказывает на него влияние, в конечном счёте позволяя появиться множеству интермедиальных форм.

Таким образом, общество рубежа веков, запечатлённое голосами художников, философов, учёных и техников, сталкивается с многочисленными кризисами, потрясениями и резкими переменами и реагирует на них, что позволило Хайдеггеру назвать столетие с 1850 по 1950 год «самым тёмным из всех веков современности» (цит. по Фрэнкс, 1994, 11). Как предлагают авторы сборника *Мир рубежа веков* (Салер, 2015), эстетику этого периода — с её декадентской литературой, отражающей стремительное развитие городов, массовый отток из сельской местности в урбанистические центры, индустриальную революцию и сопутствующие изменения в представлениях о времени и пространстве — лучше всего описывать через концепт хронотопа Бахтина (Бахтин, 1981). Этот период также ознаменован рождением нового национализма, нового империализма и новой политики «высшего индивидуализма». Изменения в массовой культуре включали упомянутое уже массовое книгоиздание, ускорение транспортных средств, появление потребительской культуры, распространение рекламы, развитие «гуманитарных» или социальных наук, новую философию, евгенику, революционные открытия в психологии и психиатрии, а также в медицине. Люди начали иначе осмыслять свою самость; произошло значительное изменение в восприятии гендера и сексуальности, этничности и расы, религии и атеизма, и — что особенно важно — эстетики. Новые вызовы породили новую музыку, новое изобразительное искусство и новый реализм, в то время как новые искусства, особенно кинематограф, вызвали очередной виток художественного развития и потрясли умы людей уникальным опытом наблюдения за движущимися изображениями — новинкой, которая точно соответствовала стремительности происходящих вокруг событий.

Чувство, вызванное этой турбулентностью, с её стремительным развитием и критическими изменениями, произошедшими в рамках одного поколения, трансформировалось в художественную чувствительность, которую мы называем модернизмом. Модернизм, в свою очередь, столкнулся с ещё более жестокими войнами (Первая и Вторая мировые), экономическими кризисами (мировая Великая депрессия), общественными волнениями (движения за равноправие, классовые изменения, распространение социализма и большевизма), насильственными политическими переворотами (крах большинства империй) — всё это оказало влияние на культуру (появление новой музыки, доминирование Парижа как центра художественной жизни и последующий сдвиг этого центра в Нью-Йорк, распространение визуальной культуры, рост масштабов архитектуры, возрождение Олимпийских игр). Политический национализм активно развивался и стал частью более широкого тренда адаптации старых форм к новым условиям, что привело к более глубокой саморефлексии и к ясному определению «инакового» в оппозиции к своему, национальному (Бейкрофт, 2015). Процессы осмысления, при которых национальное «я» должно было быть понято через осознание национальных характеристик и культуры, находят отражение во внутренних личностных процессах, что затем проявилось в стремлении модернизма к описанию и нормализации самовосприятия через такие параметры, как «эффективность, продуктивность и здоровье» (Киллен, 2015, 47).

Кризисы рубежа веков также усилили рефлексивные практики, укрепив бинарные оппозиции и разделив мир на друзей и врагов; модернизм углубил эти практики, трансформировав их в сопоставление культур и национальных дискурсов с помощью собственной модернизированной саморефлексии. В то время как декадентская литература приняла анархический стиль, когда, по выражению психолога Хэвлока Эллиса, «всё приносилось в жертву развитию отдельных частей» (цит. по Гагньер, 2010), саморефлексия на рубеже веков приобрела более широкий масштаб и включала в себя

различные компоненты. Рост «индивидуализации привёл к распаду целого» (Гагнер, 2010), что с энтузиазмом было воспринято модернистами как инструмент художественной, экономической, политической и социальной переоценки внешних процессов, повлиявших на внутренний мир личности, а следовательно, и на поиск нового концепта «я». В то же время рубеж веков и модернизм были понятийно связаны через эстетическую доктрину «искусства ради искусства» (Белл-Виллада, 1996), которая благодаря своей инклюзивной природе связывает в единый интермедиаальный узел различные художественные направления, жанры, подходы и поколения.

Боль от прохождения через неизвестную и непредсказуемую турбулентность, подобная страху Дориана Грея перед старением и смертью, — вот что объединяет рубеж веков и модернизм как родителей и детей. Они сталкиваются с разными вызовами, но переживают их одинаково тяжело, и реакция на стремительные перемены одинакова — отрицание, сомнение, переосмысление, переработка, переписывание, сшивание множества нитей в интермедиаальную ткань. Это приводит к созданию новых интермедиаальных артефактов и других продуктивных интермедиаальных процессов.

И художники-декаденты, и модернисты искали новые творческие формы, отражающие как внутренний мир художника, так и драматические внешние события. Им требовался новый синтез и новый диалог на всех уровнях, чтобы сохранить рассудок в искривлённом, хаотичном мире — они существовали на границах культур, цивилизаций, искусств и социальных классов, и размышляли об этих границах. Благодаря своей социальной значимости, искусство стало голосом перемен, голосом, услышанным миллионами. И потребность в этих новых голосах и новых формах отражала художественную обязанность включать разнообразие новых медиумов. И если рубеж веков подготовил прочную базу знаний, практик и опыта, то модернисты собрали этот материал, чтобы заново изобрести искусство и представить новые медиа-формы, укоренённые в литературе — как в постоянно растущей и доминирующей форме, наделённой высшей властью словесного медиума в процессе человеческой коммуникации.

Медиа-контекст: цветы перемен

По мере того как культура переходила от XIX к XX веку, начинается более критически восприниматься синтез искусств. С одной стороны, литература получает статус нового (или первого в истории) массового искусства, с другой — высоко оцениваются достижения и эксперименты в живописи. Более того, наряду с изменениями в коммуникации, вызванными появлением железных дорог и телеграфа (Планкетт и др., 2012), и улучшением освещения в жилищах, что способствовало чтению как форме досуга (Алтик, 1999), новые технологии вторгались в традиционный образ жизни как никогда ранее, в такой степени, что творческие люди не могли их игнорировать. Хотя искусство и наука часто расходились во взглядах, горизонты искусства расширялись за счёт научных изобретений, тогда как существующий на рубеже веков научный этос глубоко повлиял на модернизм (Белл-Виллада, 1996). Фотография (1839), кинематограф (1878), фонография (1877), телефон (1876) и радио (1895) изменили мир искусства и технологий, предоставив людям доступ к новым измерениям. Запись и передача звуков и изображений, возможность сохранять то, что ранее было неподвластно документированию, бросили вызов литературе и её документирующим функциям,

усилив роль эстетики в жизни людей и роль медиа в целом (Гиллори, 2022). Так, фотографическое изображение повлияло на всю систему художественного восприятия и креативности, способствовало рождению новых жанров и техник через развитие документалистских элементов; кинематограф, как синтез словесных и фотографических медиумов, возник на пересечении новых визуальных «движущихся картин» и литературных сюжетов, историй и мотивов; фонография позволила записывать голос и звук и воспроизводить их на вторичных устройствах, тогда как телефон и радио обеспечили мгновенную передачу звука и информации по всему миру.

Этот взрыв медиа и сопутствующее разнообразие жанров и форм рубежа веков в конечном итоге привели к модернизму. Примечательно, что хотя эти технологии появились именно в эпоху рубежа веков — времени пессимизма и упадка, когда новые технологии могли восприниматься как нечто зловещее, — модернисты, наоборот, поощряли их рост и влияние на общество. С одной стороны, наблюдалась нарастающая литературная динамика, поддерживаемая массовым книгоизданием, что ещё больше укрепляло доминирующее положение романа (Планкетт и др., 2012), с другой — новые медиа вызвали замешательство, отторжение, страх, связанный с боязнью нового столетия и его стремительного развития. Говоря о росте новых медиа, первая радиопередача состоялась в 1895 году, тогда как первая коммерческая радиотрансляция — в 1920-м; кроме того, братья Льюмьер впервые показали кино широкой публике в 1895 году, а в 1896-м по всей Европе были построены многочисленные кинотеатры. Уже в 1902 году появился первый фильм с натуральной цветопередачей, а в 1910-х большинство фильмов имело звуковое сопровождение. Темп этих медийных процессов казался безумным многим наблюдателям того времени, которые опасались, что такая скорость изменений может психологически разрушить человека. Так, например, королева Виктория, символ британской стабильности, взошла на трон в 1837 году — до появления всех этих технологий и медиа, а к моменту её смерти в 1901 году существовало уже полдюжины новых медиа-форм, основанных на новых медиумах, новых процессах, новых техниках и создававших такие результаты и артефакты, которые были немислимы всего несколько десятилетий назад.

Развитие ключевых модернистских писателей, их детство и юность совпали с этим переломным моментом. Они впитали традиции культуры рубежа веков с рождения и стали свидетелями распространения новых медиа, которые они с радостью восприняли. Так, например, Джеймс Джойс владел первым кинотеатром Ирландии и заимствовал элементы киноязыка в своём письме; Вирджиния Вулф опубликовала эссе *Кинематограф* (1926), где подчёркивала одновременно архаичность, примитивность и новизну этого искусства. Как модернисты, они были озабочены повседневной жизнью, восприятием, временем и «калейдоскопическим и фрагментированным опытом городского пространства» (Маркус, 2016); они также перенимали кинематографические техники крупного плана, флешбэка и монтажа, чтобы формировать свои экспериментальные произведения. Это можно сказать и о других модернистах: одни исследователи утверждают, что модернизмы — это индивидуальные отклики на новые медиа, которые начали трансформировать жизнь; другие подчёркивают, что анализ декадентской литературы — ценный инструмент для изучения творчества Джойса, Вулф и других (Бойопулос, Чои и Гилдесли, 2015); третьи отмечают, что шедевры модернизма выросли из колониального мира XIX века (Белл-Виллада, 1996) — всё это объединяет предмодернистский XIX век и модернизм в единое художественное, политическое, историческое, социальное и культурное полотно.

В то же время, говоря об этих двух художественных эпохах, необходимо помнить о размытости границы между модернизмом и предмодернизмом, особенно в отношении появления новых медиа-форм, ведь неясно, появились ли модернистские техники после рубежа веков или в самом его разгаре. Глобальный модернизм имеет асинхронную временную шкалу, отражая особенности развития в разных культурах и исторических дискурсах (Муди и Росс, 2020). Так, например, теории Джона Рёскина, философия Фридриха Ницше, подходы Зигмунда Фрейда были сформулированы и опубликованы раньше, чем «официально» начинается модернизм в Европе. Связь между рубежом веков и модернизмом напоминает пуповину между матерью и ребёнком — на определённом этапе они настолько неразрывны, что любая попытка разделения становится невозможной. Однако понятие эстетизации жизни через новые медиумы устраняет необходимость в этом разрыве между рубежом веков и модернизмом. Так, иногда следует говорить о немодернистских произведениях, поднимающих модернистские темы с помощью немодернистского языка. Был ли Оскар Уайльд модернистом? Нет. А были ли модернистскими его темы? Да. Кроме того, можно заметить существенные различия между романами Э. М. Форстера (далёкими от экспериментальности и напоминающими работы Уайльда), «популярной литературой» Сомерсета Моэма и произведениями Сэмюэла Беккета, представляющего поздний модернизм. Сравнение таких модернистов, как Джойс, Вулф, Т. С. Элиот или Д. Г. Лоуренс, чьи главные работы вышли в 1920-х, также вызывает сложности, поскольку они представляют разные модернизмы.

С противоположной стороны интермедиальной ткани модернизм в изобразительном искусстве может начинать свою хронологию с Эдуарда Мане (1890-е годы), или с прерафаэлитов, если считать их его предвестниками (1850-е), или даже с исследований света, цвета и атмосферы Тёрнером (1830–1840-е годы). Кроме того, существовали значительные исторические задержки, связанные с «неравномерной политикой языка» (Муди и Росс, 2020). Так, например, труды Карла Маркса были созданы в начале рубежа веков, однако его *Капитал* (1867) добрался до англоязычного мира лишь через двадцать лет — в 1887 году, вдохновив умы анти-реалистов и поддержав модернистские процессы, в то время как немецкоязычные культуры уже выработали на него свою реакцию.

Это позволяет говорить о новых медиумах как о сборной категории синтетических форм, которые не нуждались в литературной документации, легко распространялись, влияли на массы и объединяли людей из стран, достигших определённого уровня технологического развития. Если эпоха рубежа веков породила такие медиа, то модернизм использовал их как инструмент — как восстановление экспериментальных форм и как стимул. Кинематограф, фонография, радио, а позже телевидение подтвердили, что границы разрушены — ранее загадочные земли перестали быть такими таинственными: практически каждый мог увидеть иностранные пейзажи или «экзотических» людей, не выезжая из страны; можно было услышать голоса известных певцов или послушать оперу, не выезжая в Италию или даже в ближайший театр. Границы, разрушенные физически и ментально, начали подвергаться сомнению — вместе с противопоставлениями, которые они олицетворяли. Художники стали всё глубже погружаться в себя, всё больше задумываться о собственном теле, здоровье и разуме. Однако эти инновации не получили универсального признания, поскольку некоторые их продукты встретили сопротивление и были отвергнуты. Так было, например, с *Цветами зла* Шарля Бодлера (цензурированы в 1857), с произведениями Уайльда (которые, наряду с его любовью к лорду Альфреду Дугласу, вынудили его

бежать во Францию в 1897), а также с чувственными романами Лоуренса (1920-е годы). Некоторые произведения были, напротив, восприняты с восторгом, как, например, *Улисс* Джойса (1922), однако глубина модернистской провокации не всегда легко распознавалась из-за экспериментального характера её приёмов. Процессы компоновки и объединения, сортировки и отбора были заложены медиумами рубежа веков (Муди и Росс, 2020), и модернисты сделали различимость этих процессов фундаментальным элементом своего творческого подхода.

Разрыв: в поисках утраченного искусства

Более глубокое понимание эстетических установок рубежа веков позволяет по достоинству оценить эту эпоху как источник ключевых импульсов для модернистской чувствительности. Несомненно, исследователь может углубиться вплоть до *Илиады* Гомера, особенно до XVIII книги, где описывается щит Ахилла — один из самых известных примеров экфрасиса. Однако именно чувствительность рубежа веков придаёт модернистскому искусству значительный импульс. Появляется новый толчок к переоценке эстетических установок прошлых эпох, от Средневековья до романтизма, и к включению этого разнообразия в новое понимание искусства и жизни, эстетики и философии.

Строго говоря, модернизм — это интермедиаальный котёл. С одной стороны, художники стремятся создать новые артефакты, новые концепции, новое искусство в целом; с другой — они черпают вдохновение из наследия предыдущих эпох. Рубеж веков пытается соединить индивидуальное, чувствительное, внутреннее с унаследованным, коллективным, внешним, что проявляется в формах исторических и мифологических архетипов, легенд и эпосов. Это сопровождается переоценкой роли текста и изображения (Эмден и Риппл, 2010), которая продолжается и сегодня и способствует переосмыслению роли литературы в глобальном контексте.

Таким образом, методологически модернизм следует рассматривать как феномен множественных масштабов и измерений (Муди и Росс, 2020), где историческое, политическое и культурное наследие является одной из его ключевых черт. Подобно тому, как Марсель Пруст ищет утраченное время, модернисты продолжают традицию рубежа веков в поиске утраченных искусств, хотя делают это более завуалированно. Они не пишут десятки портретов литературных персонажей, как прерафаэлиты, но интегрируют архетипические черты этих персонажей в свои произведения и помещают завуалированные отсылки. Так, *Улисс* напрямую отсылает к Одиссею Гомера и его блужданиям на пути домой после Троянской войны, тогда как в других случаях связи менее очевидны и требуют расшифровки осведомлённым читателем. *Куда боятся ступить ангелы* (1905) Форстера можно рассматривать как модернистский роман с множеством экфрастических описаний итальянской живописи эпохи Возрождения, но также и как интерпретацию мифа об Эндимионе — оба подхода делают роман интермедиаальным благодаря использованию экфрасиса или адаптации одного литературного жанра другим. В предисловии к роману *Сыновья и любовники* (1913) Лоуренс называет произведение интерпретацией мифа об Эдипе, хотя как по хронологии, так и по тематике предисловие скорее относится к его следующему роману — *Радуга* (1915), который имеет продолжение — *Влюблённые женщины* (1920). Это позволяет рассматривать все три романа как интермедиаальные адаптации истории

Эдипа, то есть как модернистскую переработку античной драмы. Романы Беккета формируют ещё более сложный интермедиаальный узел, так как их можно трактовать одновременно как аллюзии на древние мифы и как пародии или отголоски творчества Джойса, особенно *Улисса*.

Примеров такой интермедиаальной интенсификации — великое множество. Именно модернизм открыто рефлексивен над медиумами, испытывает на себе их влияние и в итоге стремится интегрировать их или экспериментировать с ними в рамках литературы. Он строится, как мы видим, на наследии предыдущих поколений художников, философов и учёных. Популярность таких экспериментов наблюдается в всё возрастающем доминировании литературы, особенно в саморефлексивных художественных поисках модернистского романа. Именно модернистские эксперименты формируют исторический контекст и демонстрируют влияние прежних художественных установок, поскольку «диалектика искусства напоминает социальную диалектику» (Адорно, 1984).

Таким образом, обсуждая интермедиаальность и её многочисленные проявления, необходимо не только проводить параллели с другими эпохами, но и искать истоки конкретных сюжетов, фабул, архетипов, а затем анализировать, как они развиваются в модернистских произведениях. Такой подход может раскрыть дополнительные особенности, возможно, даже идентифицировать подсознательное наследие, заложенное в творцах модернизма в детстве и юности их родителями и бабушками с дедушками. Связь с турбулентным рубежом веков может сделать такие исследования более глубокими, междисциплинарными, межкультурными и интернациональными, размывая границы между культурами и эпохами.

Более того, сближение кинематографа и литературы, их взаимодействие на рубеже веков — это «одни из важнейших факторов, сформировавших то, что мы сегодня называем модернистской литературой и культурой» (Маркус, 2015). С другой стороны, литература служила источником вдохновения для кино, ведь многие писатели и драматурги начали активно участвовать в кинематографическом бизнесе (Троттер, 2007). Более того, литература предоставила новым медиумам контекст — как в области поэтики, так и монтажа (Шмид, 2019; Стюарт, 1999), и, ориентируясь на кино, писатели смогли наделить свои произведения новыми, нестандартными характеристиками, стремясь к самосознательному поиску новых форм, которые были «одновременно фрагментарными и энциклопедическими» (Троттер, 2007). Таким образом, интермедиаальность и её процессы можно рассматривать как питательную среду для рождения кинематографа.

Учитывая значительную роль, которую кинематограф сыграл в развитии и прогрессе модернистов, можно предположить, что интермедиаальность является феноменом рубежа веков, который способствовал рождению модернизма. В то же время, несмотря на тесную связь между новыми медиумами и модернизмом, следует помнить, что эти «гибридные формы» были осознанными и искусственными, поскольку новые медиумы по своей сути являлись средствами записи, тогда как литература — репрезентативна (Троттер, 2007); они отличаются по своей природе, форме и назначению.

Заключение

Турбулентность эпохи, а также эволюция новых художественных движений, новых эстетик и философий оказали влияние на развитие смешанных (интермедиальных) искусств, стимулировали их рост и активировали исследование интермедиальных форм и жанров во всех видах искусства. Интермедиальность послужила основой для развития модернизма и нового мышления применительно ко всем искусствам и творческим процессам, от которых они зависят. Это — наследие рубежа веков.

Период также усилил роль литературного медиума благодаря введению массового книгоиздания и росту уровня грамотности. Новые медиа, в том числе, способствовали внедрению новых техник в словесные формы и стимулировали экспериментальное письмо у ключевых модернистов, что привело к рождению новых литературных синтетических, интермедиальных форм и жанров. Новые концепции времени и пространства, сжатие интервалов между событиями, более быстрая передача информации благодаря изобретению телефона и радио — не говоря уже о фотографии, кинематографе, фонографии — способствовали разрушению границ, направляя модернистов к более глубокому исследованию самости, особенно в контексте взаимоотношения с другими.

В совокупности рубеж веков и его кризисы и турбулентность создали основу для модернистских направлений, катализировали интермедиальные эксперименты и рождение новых форм и жанров — и это следует всегда учитывать при исследовании литературных артефактов, созданных после 1840-х годов, так как от них можно ожидать значительную интермедиальную нагрузку или прямое влияние медиумов и их обработки.

Библиография

- Adorno, T. W. (1984). *Aesthetic theory*. (G. Adorno, R. Tiedemann, Eds., & C. Lenhardt, Trans.) Routledge & K. Paul.
- Altick, R. A. (1999). Publishing. In H. F. Tucker (Ed.), *A Companion to Victorian Literature & Culture* (pp. 289-304). Blackwell Publishers.
<https://doi.org/10.1111/b.9780631218760.1999.00020.x>
- Bakhtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. (M. Holquist, Ed., C. Emerson, & M. Holquist, Trans.) University of Texas Press.
- Baycroft, T. (2015). The New Nationalism. In *The Fin-de-siecle World* (pp. 323-334). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315748115-24>
- Bell-Villada, G. H. (1996). *Art for Art's Sake & Literary Life: How Politics and Markets Helped Shape The Ideology & Culture of Aestheticism 1790-1990*. University of Nebraska Press.
- Boyiopoulos, K., Choi, Y., & Tildesley, M. B. (Eds.). (2015). *The Decadent Short Story: An Annotated Anthology*. Edinburgh University Press.
<https://doi.org/10.1515/9780748692156>
- Ellestrom, L. (2017). Adaptation and Intermediality. In *The Oxford Handbook of Adaptation Studies* (pp. 509-526). Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199331000.013.29>
- Emden, C., & Rippl, G. (Eds.). (2010). *ImageScapes: Studies in Intermediality*. Peter Lang.

- Franks, J. (1994). *Revisionist Resurrection Mythologies: A Study of D. H. Lawrence's Italian Works*. Peter Lang.
- Gagnier, R. (2000). *The Instability of Human Wants: Economics and Aesthetics in Market Society*. The University of Chicago Press.
- Gagnier, R. (2010). *Individualism, Decadence and Globalization: On the Relationship of Part to Whole, 1859-1920*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9780230277540>
- Guillory, J. (2022). *Professing Criticism: Essays on the Organization of Literary Study*. University of Chicago Press.
- Hansen-Love, A. (1983). Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst - Am Beispiel der russischen Moderne [Intermediality and Intertextuality. Problems of Correlation of Verbal and Pictorial Art - Using the Example of Russian Modernism]. *Wiener Slawistischer Almanach*, 291–360.
- Kagan, M. (1972). *Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств: [монография, части I, II, III] [Morphology of Art: Historical and Theoretical Study of the Internal Structure of the World of Art: [monograph, parts I, II, III]]*. Искусство [Art].
- Killen, A. (2015). The Second Industrial Revolution. In *The Fin-de-siecle World* (pp. 45–58). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315748115-5>
- Lloyd, A. J. (2007). Education, literacy and the reading public. *British Library Newspapers*.
- Marcus, L. (2015). Film and Modernist Literature. In *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music* (pp. 179-184). De Gruyter.
- Marcus, L. (2016, May 25). *Cinema and modernism*. Retrieved from The British Library: <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/cinema-andmodernism#:~:text=Modernism%20was%20concerned%20with%20everyday,as%20Mrs%20Dalloway%20or%20Ulysses.>
- Moody, A., & Ross, S. (Eds.). (2020). *Global Modernists on Modernism: An Anthology*. Bloomsbury Academic.
- Nivala, A. (2016). Mediality and Intermediality in Friedrich Schlegel's Early Romantic Thought. In *Afterlives of Romantic Intermediality: The Intersection of Visual, Aural, and Verbal Frontiers* (pp. 75-94). Lexington Books.
- Nottingham, C. (2015). The New Politics of 'Higher Individualism'. In *The Fin-de-siecle World* (pp. 351-364). Routledge.
- Plunkett, J., Vadillo, A., Gagnier, R., Richardson, A., Rylance, R., & Young, P. (Eds.). (2012). *Victorian Literature: A Sourcebook*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-0-230-35701-3>
- Saler, M. T. (Ed.). (2015). *The Fin-de-siecle World*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315748115>
- Schmid, M. (2019). *Intermedial Dialogues: The French New Wave and the Other Arts*. Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474410632.001.0001>
- Stewart, G. (1999). *Between Film and Screen: Modernism's Photo Synthesis*. University of Chicago Press.
- Takho-Godi, M. (1982). Литература и живопись в романе Р. Роллана «Жан-Кристоф» [Literature and Painting in Romain Roland's Novel Jean-Christophe]. *Литература и живопись [Literature and Painting]*, 252-267.
- Trotter, D. (2007). *Cinema and Modernism*. Blackwell Publishing.