

that particularly fruitful in the artistic sense turned out to be D. H. Lawrence's creative adaptation of Van Gogh's specific methods and optical techniques, among which the main ones can be considered the rejection of the local colour and the embodiment of the idea of "arbitrary coloration", the use of the expanded angle of view and the double perspective, imitation of Van Gogh's "nervous" zigzag smear, etc. The conclusion is made that the creative "dialogue" of the writer and artist in the analyzed work should be perceived as an indirect intermedial citation which generates a special interpretation field of the short story.

Key words: poetics of visual, interaction of literature and painting, ecphrasis transposition, expressionism, "roaring twenties".

Стаття надійшла до редакції 17.06.2017 р.

УДК 82-1/-9

Ольга Богданова

ORCID ID: 0000-0001-6007-7657

Интермедиаальный контекст прозы Владимира Сорокина

В статье рассматривается интермедиаальный контекст прозы Владимира Сорокина и выявляются глубинные корни его экспериментальных концептуальных практик. В работе показано, что своеобразие литературного творчества Сорокина опирается прежде всего на живописно-изобразительные приемы художников-концептуалистов, художников-экспериментаторов, художников-практиков. Сопоставительный анализ живописных работ Эрика Булатова и литературных опытов Владимира Сорокина показывает, что вербальные стратегии художественных практик современного писателя опосредованы визуальными приемами видения и моделирования действительности, которые актуализировали в 1970-е годы представители московского андеграунда, т. н. течения «московских концептуалистов».

Ключевые слова: постмодернизм, концептуализм, интермедиаальность, вербальное и визуальное, В. Сорокин, Э. Булатов

Еще в начале своей литературной карьеры современный русский прозаик Владимир Сорокин признавался в том, что именно художники подтолкнули его к занятиям прозой. Из «Автопортрета»: «В середине 70-х годов я попал в среду московского художественного андеграунда, в круг концептуалистов – Ильи Кабакова, Эрика Булатова, Андрея Монастырского. Тогда был пик соцарта, и на меня сильное впечатление произвели работы Булатова, во многом они изменили мое отношение к эстетике вообще. До этого я воспринимал истори-

ческий и культурный процессы оборванными в 20-е годы и постоянно жил прошлым – футуристами, дадаистами, обэриутами. А тут вдруг увидел, что наш чудовищный советский мир имеет собственную неповторимую эстетику, которую очень интересно разрабатывать, которая живет по своим законам и абсолютно равноправна в цепочке культурного процесса. Парадоксально, но именно художники подтолкнули меня к занятиям прозой» [5, с. 119]. Теперь эти уже достаточно известные слова современного – неординарного – писателя принимаются во внимание исследователями и, как правило, учитываются при анализе его литературного творчества, однако интермедиаальный контекст прозы Сорокина, совокупность вербального и визуального в текстах писателя чаще всего лишь констатируются, но не эксплицируются и не анализируются. Интермедиаальный фон прозы Владимира Сорокина, как правило, остается background-ом исследования, а не его основным и сущностным предметом.

Цель настоящего исследования – более внимательное обращение к *живописным* истокам *литературного* творчества Сорокина, попытка обнаружить новые возможности для интер(медиа)текстуального взгляда на особенности экспериментальных практик современного прозаика, стремление выявить экспрессионистические константы и истоки его творческого мировоззрения, наметить поэтологические доминанты его образно-мотивной системы, поставить в зависимость вербальное от визуального, писательски литературное от живописно изобразительного.

Художники-концептуалисты (И. Кабаков, В. Пивоваров, Э. Булатов, Д. Пригов, В. Комар, А. Меламид и др.), в среде которых Сорокин оказался в начале 1970-х годов, стали для молодого человека теми кумирами и соратниками, чьи приемы нашли свое непосредственное отражение в его первых художественных опытах (как графика и иллюстратора), а впоследствии – и в его тяготении к репродуктивным техникам в литературе (как прозаика).

Так, уже на раннем этапе литературной деятельности Сорокина можно обнаружить непосредственную зависимость – «вторичность» – его «диалогического» романа «Очередь» (1982–1983, публ. 1985) от визуального образа «карточек» Льва Рубинштейна [1, с. 18–22], наметить связи «коллажного» текста «Нормы» (1994) со зрительными впечатлениями от «альбомов» Ильи Кабакова и Виктора Пивоварова [1, с. 23–24] или «Цитатой» Виталия Комара и Алекса Меламида [1, с. 28], можно

сопоставить отдельные главы «Пира» (2000), например, «Трапезу», с «Бестиарием» Дмитрия Пригова [1, с. 42–43]. И подобного рода сопоставлений необходимо наметить множество [1].

Переход смысла в небытие оказывался концептуален для «младшего» концептуалиста Сорокина так же, как и для «старших» концептуалистов. Наблюдения исследователей показывают, что художники круга Кабакова осознавали текст как препятствие для полноты философии белого цвета, для смысловой наполненности им пустоты и пространства, потому что буквы, слова, фразы, знаки различного характера лишали пустоту возможных многообразных смыслов и интерпретаций, оскоряли её. По мысли концептуалистов, за отсутствием (или вслед за устранением) определенности излагаемого смысла (чужого по отношению к воспринимающему субъекту) должно сформироваться субъективное (индивидуально-личностное) пространство, которое обретает статус свободы, т. к. может заполняться различными – искомыми и свободными для реципиента – смыслами. Чистое пространство листа, лишённые видимой семантики знаки или многоточия, нагромождение и хаос букв порождают простор для различных немотивированных интерпретаций. Вспомним в этой связи, например, эмоциональную выразительность «Чёрного квадрата» Казимира Малевича или белых чистых заснеженных полей-листов концептуалиста Андрея Монастырского.

Что касается натурализма и телесности, «ужасов» и «грязнот», которые составляют непосредственную плоть повествования Сорокина, то и в этом он оказывается последователем художников-концептуалистов, которые задолго до литературы (например, до Вен. Ерофеева с его «икотой» и «пуканием»), «подменили» в изобразительном искусстве советский рынок духовных ценностей рынком вещевым (М. Чернышов, М. Рогинский) и рынком продуктовым (серия полотен М. Шемякина «Туша №...»).

Однако основным приемом художественной стратегии Сорокина исследователями-литературоведами, как правило (и уже традиционно), признается «сбой» или «слом» повествования, трансформация повествовательного сюжета, когда приблизительно в середине текста один нарратив неожиданно и контрапунктурно сменяется другим: переворачивается художественное пространство (топос), идет вспять время (хронос), перелицовываются одежды (антитеза и контраст), «фигуративный» сюжет подменяется словесной абракадаброй (хаос и алогизм),

даже самый простейший смысл (семантика) вытесняется бессмысленной буквенной графикой (стремящейся к нулю риторики). Вадим Руднев об этом узнаваемом приеме Сорокина пишет так: «Вначале идет обыкновенный, слегка излишне сочный пародийный соц-артовский текст: повествование об охоте, комсомольском собрании, заседании парткома – но вдруг совершенно неожиданно и немотивированно происходит прагматический прорыв в нечто ужасное и страшное, что и есть, по Сорокину, настоящая реальность. Как будто Буратино проткнул своим носом холст с нарисованным очагом, но обнаружил там не дверцу, а примерно то, что показывают в современных фильмах ужасов» [4, с. 138]. Т. е. экспрессивность письма Сорокина признается аргіогі и становится «фирменным» знаком его художественной ментальности.

Может показаться, что экспрессия прозаика продиктована особенностями природы художественного таланта Сорокина или спецификой литературного дискурса. Однако это не вполне так. Для постижения механизма подобного эмоционально-экспрессивного «слома», для выявления этиологии основного нарративного приема Сорокина, наиболее показательным и многое объясняющим в творчестве современного прозаика сопоставлением оказывается компаративность литературных и изобразительных стратегий, а точнее – соположенность литературно-вербального дискурса Сорокина и визуально-изобразительного дискурса Эрика Булатова, чье влияние всегда признавал сам Сорокин как влияние Учителя на Ученика.

Работа Булатова «Горизонт» (1971–1972) давно стала канонической и никогда не обходится в различного рода обзорах по концептуальному искусству. В статье «Эстетизация идеологического текста» Б. Гройс делает попытку сравнения интенциональных механизмов творчества Булатова и Сорокина: «Так <...> писатель Владимир Сорокин цитирует в своих романах на многих страницах стиль официальной советской литературы. При этом срабатывают все те же механизмы апроприации, как когда Эрик Булатов цитирует стиль советской художественной продукции» [2, с. 36]. Очевидно, что сходство между Сорокиным и Булатовым устанавливается Гройсом на основе «цитатности» и не далее этого, но, как известно, цитатность не является характерологической особенностью изобразительной манеры именно Булатова. От внимания Гройса (как и других исследователей) ускользает самый важный структурный момент в композиции картин

Булатова, который оказывается принципиально значимым и архитектурно важным для Сорокина.

«Горизонт» Булатова представляет собой пространственное полотно, на котором (с соблюдением законов конструирования соцреалистической модели мира) изображается морской пейзаж с видимой вдали линией горизонта, морское побережье, к которому с ближнего плана картины уверенным и твердым шагом, навстречу ветру, устремляется группа советских граждан: мужчины – в узнаваемых чиновничьи-строгих костюмах, женщины – с остриженными волосами, в неброских кофточках, в юбках умеренно-целомудренной длины. Даже будучи обращенными к зрителю спинами, персонажи картины как будто бы видятся анфас, запечатлевшими классический профиль киногероя 1950-х годов, с взорами, исполненными веры в светлое коммунистическое будущее, с резко прорисованными решительными рабочими скулами, с загорелыми щеками и здоровым румянцем на них. В пространстве картины Булатова ощущается прохлада морского ветра, свежесть морской стихии, беспредельность морского побережья, притягательность недостижимого горизонта. Длинные тени от низкого солнца подчеркивают динамизм движения персонажей, являя собой как бы прорисованный вектор их дирекции, идеологического направления их пути. Словом, работа выполнена с использованием всех устойчиво традиционных образов-символов, призванных передать уверенность советского человека в будущем, его веру в собственные силы и в опору на коммунистический коллектив. Соцреалистическая эстетика советской живописной школы с ее монументально-торжественной стилистикой в полотне Булатова экспрессивна, эмоциональна, и что не менее важно – идеологически определима и ярка.

Не сразу бросается в глаза та единственная (на первый взгляд) концептуальная (заглавная) деталь, которая разрушает (или точнее – нарушает) традиционный советский мирозобраз: линия притягательного горизонта у Булатова представлена в виде орденской ленты. Хотя на самом деле абсурдных деталей на картине множество: достаточно обратить внимание на официальные праздничные черные костюмы и белые рубашки мужчин, направляющихся на пляж, на вязанные теплые кофточки женщин, на их развевающиеся волосы и длинные тени от фигур, которые свидетельствуют не только о приближающемся заходе солнца, но и о холодном ветре, т. е. скорее всего о надвигающейся осени, а не о жарком лете и пляжном сезоне.

Линия горизонта условно делит живописное полотно на две части, едва ли не точно пополам, где первый план – советский мир с его идеалами. На его границе – орденская лента, как опредмеченная метафора вожделений советского человека. За ее границей, т. е. на заднем (реально – верхнем) плане – голубой простор безграничного неба. Горизонт-орденская лента делит весь мир булатовской картины надвое: на мир земной (или приземленный), т. е. мир конкретный и предметный, и на мир беспредметный, высокий и возвышенный, прозрачный и беспредельный. Не углубляясь в дальнейшие интерпретации, можно выделить главный композиционный принцип «Горизонта» Булатова: деление картины на две сопоставимо соизмеримые части, противопоставленные одна другой, «два слоя – реальное, подчеркнуто реальное пространство и пересекающий его, закрывающий свет социально окрашенный знак или текст» [3, с. 111]. Конфликт (= основная идея) полотна формируется не из прочтения сюжетно-смыслового визуально-изобразительного ряда, а в результате контрапункта двух его частей изобразительного пространства.

Тот же структурно-композиционный прием – раздвоение пространства, разбиение его на две разноприродные части-локусы – становится организующим принципом и для ряда других работ Эрика Булатова. Например, в картине «Слава КПСС» (1975) расслоение пространства полотна осуществляется в вертикальной плоскости условно-голографического экрана: красные, строгие, безэмоциональные, молчаливые, печатно-трафаретные буквы в официально-плакатном шрифте «Слава КПСС» противопоставлены мягкости, неизбежности и проницаемости небесно-голубого пространства, на фоне которого лозунговый слоган нахально и бравурно-мажорно доминирует.

В работе Булатова «Небо — море» (1984), как и в «Горизонте», море сходится с небом, линия горизонта делит полотно ровно пополам. Видимо-невидимый горизонт становится уровнем смыкания (или размыкания) границ двух сфер – небесной и морской. Все на той же линии горизонта происходит уже привычный пространственный «слом»: должно отразиться в зеркальной глади воды слово «небо» прочитывается в отражении как «море». Горизонт Булатова преломляет действительность, разрушает плоскость, опровергает и обесмысливает закономерности материалистической теории отражения. Линия горизонта становится порогом зазеркалья, началом перехода в виртуальную реальность. «Сверху» наложенные на реалистический изобразительный план печатные буквы «небо–море» дублируют го-

ризонтальний слом, поддерживая и удваивая его сломом вертикальным. При таком построении картина Булатова утрачивает традиционную сюжетность (например, «высокое синее небо отразилось в глубоком синем море...»), «раскалывается» на изолированные уровни и плоскости, кажется, лишённые логической взаимосвязи, но при этом коррелирующие и взаимодополняющие, в конечном счете – смыслообразующие. По наблюдениям О. Холмогоровой, картина Булатова «магически соединяет два уровня бытия – конкретику социального и метафизику вечного, высвечивая этой уникальной ситуацией пограничности фальшивость первого и недостижимость второго <...> прорыв в синеву духа сквозь картонные барьеры застилающего ее красного <...> и есть завязка всего искусства Булатова» [6, с. 41].

Двухслойное построение изобразительного космоса Булатова, двухчастная (вертикальная или горизонтальная) композиция его полотен становится определяющей структурной характеристикой его живописного творчества. Совершенно очевидно, что Сорокин заимствует именно этот найденный Булатовым визуальный прием («сло́м») и из живописи переносит его в литературу, применяя к писательской вербальной практике. И если Булатов деструктурирует картину как классический образец соцреалистического изобразительного искусства (в случае с «Горизонтом» – фотографическую открытку), то Сорокин (в случае, например, с «Тридцатой любовью Марины») – деструктурирует книгу, советский роман, а точнее соцреалистический роман периода развитого сталинизма, классические варианты которого – образцово советские романы С. Бабаевского, Г. Николаевой, П. Павленко, В. Кочетова, М. Шолохова (времен «Поднятой целины») и другие. Выработанный Булатовым в изобразительном искусстве стиль «абсолютной нейтральности», усиливающий степень эмоциональной реакции на картину, наследуется его литературным восприемником и способствует обострению «идеологического» конфликта двух повествовательных структур в прозаических текстах Сорокина.

Выводы. Художественный «сло́м» живописи Булатова (и К°) или прозы Сорокина являет собой выражение одной из основных характерологических черт концептуального искусства, одного из главных его экспрессивных принципов, который состоит в беспринципном соединении в живописи фигуративности и абстракции, в литературе – последовательного сюжета и буквенного хаоса (хотя, как показывают визуально-вербальные практики концептуалистов, примеров и вариантов оксюморонного «соединения несоединимого» как в живописи,

так и в литературе может быть названо множество). Завершая рассуждения об интермедіальном контексте прозы Владимира Сорокина, можно говорить о том, что концептуалист Сорокин находится внутри современной русской литературы, так же как и внутри современной живописной традиции. Интермедіальный контекст сорокинського концептуализма – это сплав, соединение, наложение, комбинирование, компиляция, интерференция. Неслучайны опыты Сорокина не только в области литературы и живописи. Но и в области кинодраматургии и, например, в сфере оперного искусства (опера «Дети Розенталя»). Концептуалист Сорокин мастерски вычленяет некий прием или закон – стратегию – организации какого-либо (почти любого) рода человеческой деятельности, в том числе и прежде всего различных областей искусства, осмысляет его, упрощает, избавляет от излишеств и необязательностей, а затем испытывает его приложимость к литературной концептуальной практике. В этом смысле тенденции развития экспериментального творчества Сорокина не просто обширны, но почти неограниченны.

Литература

1. Богданова О. В. Концептуалист писатель и художник Владимир Сорокин. СПб.: Филологический фак-т СПбГУ, 2005. 66 с.
2. Гройс Б. Эстетизация идеологического текста // Советское искусство около 1990 года: Каталог / Изд. подг. Ю. Хартен. DuMont Buchverlag–Köln, б. г. Б. п.
3. Деготь Е. Искусство между букв // Личное дело №: Литературно-художественный альманах. Москва, 1991. 272 с.
4. Руднев В. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. Москва, 1997. 384 с.
5. Сорокин В. Автопортрет // Сорокин В. Рассказы / послесл. Д. Пригова. Москва: Русслит, 1992. 26 с.
6. Холмогорова О. Соц-арт. Москва: Галарт, 1994. 155 с.

References

1. Bogdanova O. V. *Konceptualist pisatel' I hudozhnik Vladimir Sorokin* [Conceptualist writer and artist Vladimir Sorokin]. St. Petersburg, 2005, 66 p. (in Russian).
2. Groys B. *Jestetizacija ideologicheskogo teksta* [Aesthetics of the ideological text]. B. g. B. p. (in Russian).
3. Degot' E. *Iskusstvo mezhdru bykv* [Art between the letters]. Moscow, 1991, 272 p. (in Russian).
4. Rudnev V. *Slovar' kul'tury twentieth veka: Kljuchevye ponjatja i teksty* [Dictionary of culture of the twentieth century: Key concepts and texts]. Moscow, 1997, 384 p. (in Russian).
5. Sorokin V. *Rasskazy* [Stories]. Moscow, 1992, 26 p. (in Russian).
6. Holmorogova O. *Soc-art* [Sots-art]. Moscow, 1994, 155p. (in Russian).

Ольга Богданова. Інтермедіальний контекст прози Володимира Сорокіна. У статті розглядається інтермедіальний контекст прози Володимира Сорокіна і виявляються глибинні коріння його експериментальних концептуальних практик. У роботі показано, що своєрідність літературної творчості Сорокіна спирається насамперед на живописно-образотворчі прийоми художників-концептуалістів, художників-експериментаторів, художників-практиків. Порівняльний аналіз живописних робіт Еріка Булатова та літературних досліджень Володимира Сорокіна доводить, що вербальні стратегії художніх практик сучасного письменника опосередковано візуальними прийомами бачення і моделювання дійсності, які актуалізували в 1970-ті роки представники московського андеграунду, т. зв. течії «московських концептуалістів».

Ключові слова: постмодернізм, концептуалізм, інтермедіальність, вербальне і візуальне, В. Сорокін, Е. Булатов

Olga Bogdanova. Intermedia Context Prose of Vladimir Sorokin. The article discusses the intermedia context of the prose of Vladimir Sorokin and revealed the deep roots of his experimental conceptual practices. It is shown that the uniqueness of literary creativity by Sorokin relies primarily on scenic and visual techniques of conceptual artists-experimenters. Comparative analysis of the paintings of Erik Bulatov and the literary experiments of Vladimir Sorokin shows that the verbal strategies of the contemporary writer were mediated by visual methods of seeing and modeling reality. These techniques were actualized in the 1970-ies by the representatives of the Moscow underground, the so-called "Moscow conceptualists".

Key words: postmodernism, conceptualism, intermediality, verbal and visual, V. Sorokin, E. Bulatov

Стаття поступила в редакцію 17.06.2017 г.

УДК 821.161.2'05 – 32.09+7.036.5/.7

Оксана Головій

ORCID ID: 0000-0002-0092-0259

«Примара» Лесі Українки як експресіоністський текст

О людство! Край вогненних прірв стоїш...

Г. Тракль [6, с. 129]

У статті проаналізовано оповідання «Примара» Лесі Українки крізь призму поетикально-стильових особливостей твору. Доведено, що в стильовому плані «Примара» – експресіоністський текст. Проблематика оповідання цілком вписується в контекст проблем, які хвилювали експресіоністів; спосіб образотворення – типово експресіоністський: на формальному рівні у тексті домінують алегоричні образи, гіперболи, градації, контрасти, авторка використовує біблійні алюзії та ремінісценції, емоційно насичені конструкції. Уточнено жанр твору – це не «філософський памфлет-нарис» (К. Кухалашвілі, Л. Кулінська), не «філософ-