

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ
ПЕРВОГО ПРЕЗИДЕНТА РОССИИ Б.Н. ЕЛЬЦИНА
ИНСТИТУТ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК И ИСКУССТВ

ПАВЕРМАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ
Литература. Музыка. Театр.

Сборник научных трудов

Выпуск 2

Под реакцией О. Н. Турьшевой

Екатеринбург
2014

УДК 82.0
ББК 83.3
П12

Редакционная коллегия:

Маркин А. В., к. филол. н., доц., *Назарова Л. А.*, к. филол. н., доц.,
Турышева О. Н., д. филол. н., доц. (*ответственный редактор*),
Чернышов М. Р., к. филол. н., доц.

П12 Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр : сб. науч. тр. /
Под ред. О. Н. Турышевой. – Екатеринбург : Издательский Дом «Ажур»,
2014. – 234 с. (вып. 2).
ISBN 978-5-91256-212-9

Представленное издание включает в себя материалы научно-практической конференции, посвященной памяти доктора филологических наук, профессора В. М. Павермана, состоявшейся октября 2013 г. В поле зрения авторов статей находятся вопросы интермедийности современных искусств, связей музыки и литературы, литературы и театра, а также проблемы изучения и преподавания зарубежной литературы.

Для специалистов филологического и – шире – гуманитарного профиля, интересующихся зарубежной литературой и ориентированных на обновление методологии современного литературоведческого исследования.

УДК 82.0
ББК 83.3

ISBN 978-5-91256-212-9

© ФГАОУ ВПО «Уральский федеральный
университет имени первого
Президента России Б. Н. Ельцина», 2014

Литература

Андреев Л. Н. Собрание сочинений. В 6-ти т. Т. 1. Рассказы 1898–1903. М., 1990.

Гречнев В. Я. Трагедия в повседневности (тип героя, конфликт и своеобразие психологизма в рассказах Л. Андреева) // Гречнев В. Я. Русский рассказ конца XIX–XX века (проблематика и поэтика жанра). Л., 1979. С. 101–153.

Джулиани Р. Леонид Андреев – художник «панпсихизма»: (Теория и практика лицом к лицу в рассказе «Бездна») // Леонид Андреев: Материалы и исследования. М., 2000. С. 229–237.

Евдокимова Ю. Программа к премьере «Реквиема» Вячеслава Артемова, 25. 11. 1988. – URL: <http://temenos.info/citaty> (дата обращения: 03. 11. 2013).

Зубавіна І. Б. Час і простір у кінематографі. Київ, 2008.

Московкина И. И. Между «рго» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева. Харьков, 2005.

Петрушкова Е. С. Мотив ужаса в прозе Леонида Андреева // Вестник Пермского университета. 2012. Вып. 3 (19). С. 90–98.

Г. В. Биткивская

ИНТЕРМЕДИАЛЬНАЯ ПОЭТИКА РОМАНА О ХУДОЖНИКЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СЕМЕНА ЛАСКИНА)

Теория интермедиальности все чаще используется учеными для изучения как художественного, публицистического, рекламного и других дискурсов, так и отдельных произведений. Исследование интермедиальной поэтики мы считаем уместным начать с романа о художнике, поскольку взаимодействие литературы и изобразительного искусства в нем является имманентным. Материалом для наблюдений избраны романы Семена Ласкина «...Вечно-сти заложник», «И сказал Господь, говоря...», «Роман со странностями» и «Музыка во льду, или Портрет художника К. Кордобовского» (написанный в соавторстве с А. Ласкиным). Автор раскрывает в этих произведениях сложный комплекс проблем, связанных с искусством и образом художника. Это проблемы свободы как основы любого вида творчества, взаимоотношений искусства и действительности, классики и современного искусства, художника и власти, таланта и посредственности, а также вопросы закономерности смены художественных направлений, естественности возникновения художественных школ и группировок и т. д. Среди средств воплощения этого комплекса проблем важная роль принадлежит интермедиальности. Ограниченные

объемом статьи, мы остановимся на проявлении прежде всего формальной ее разновидности, которую понимаем как «художественную репрезентацию или эстетическую реализацию в одном медиуме формальных концептов и структур другого медиума» [Тимашков, 10].

Целью данной статьи является анализ особенностей вербального воплощения в романе о художнике таких структурных образований изобразительного искусства, как картина, коллекция, выставка, и определение их значения в формировании культурного опыта персонажей. Американский антрополог Джеймс Клиффорд называет коллекционирование одним из основных видов культурной деятельности в XX веке. Он утверждает, что оно развивает «Я» коллекционера, а сама коллекция «создает новые ценности», являясь репрезентантом и культуры, из которой извлечены ее составляющие, и внутреннего мира хозяина [Галета, 74].

В романе «...Вечности заложник» страстным коллекционером живописи является писатель Фаустов. Он оценивает свою коллекцию как собрание «настоящей живописи» в отличие от плакатных неправдиво счастливых лиц официального искусства. Собственно, во всех романах, посвященных художникам, С. Ласкин последовательно изображает засилье в музеях советского периода «идеологически правильных» работ и пренебрежение к работам новаторским, далеким от официоза. Если художник жил и создавал произведения по законам искусства, а не партийной конъюнктуры, его либо уничтожали физически, как Веру Ермолаеву, Льва Гальперина («Роман со странностями»), либо он сам начинал писать «идеологически правильно», что приводило его к потере таланта (Александр Николаевич, Тимофеев в романе «...Вечности заложник»; Порошков в романе «И сказал Господь, говоря...») и потере зрителя (Калужнин в романе «...Вечности заложник»; Кордобовский в романе «Музыка во льду...»). Еще одним проявлением трагедии неугодного художника была полная неизвестность его имени. Это убедительно показано в романе «...Вечности заложник».

Коллекцию Фаустова в этом произведении мы видим глазами главного персонажа, начинающего писателя. Он работает врачом на станции скорой помощи, а для «душевного отдыха» занимается сочинительством. Судьба сводит его с Фаустовым – известным профессиональным писателем, который собственным образом жизни и манерой творчества заставляет неопита по-новому взглянуть и на мир в целом, и на творчество в частности. Фаустов фактически становится Учителем повествующего героя. История общения Учителя и ученика составляет основу сюжета романа. В образе Учителя много символических черт. Главная их которых – его литературная фамилия Фаустов. Он пишет прозу и поэзию, имеет изысканный художественный вкус, смотрит на мир заинтересованным взглядом ребенка и т. п.

В образе начинающего писателя воплощено культурное невежество послевоенного поколения. Молодой человек балансирует между существованием во времени «сейчас», когда он еще так мало знает и воспринимает мир поверхностно, и «потом», когда он станет познавать мир по творениям великих мастеров: Петров-Водкин, Пакулин, Шемякин, Вернадский, Розанов, Флоренский, Бердяев, Кузмин, Вагинов... Семен Ласкин показывает, как рассказчик открывает для себя мир настоящего искусства. Особенную роль в этом процессе играет расширение смысла понятий «коллекция», «икона», раскрытие символики картин, интерпретация каждого элемента произведения искусства (в том числе и рамы живописного полотна, места его расположения) как семантически важного и т.д. Путь от официальной, идеологически правильной культуры к другой начинается для главного персонажа со взгляда на коллекцию живописи Фаустова. Описывая необычное впечатление, рассказчик замечает: «Молодому человеку конца восьмидесятых трудно понять молодого человека начала шестидесятых. Что видел тогда мой одноклассник? Передвижников на втором этаже Русского музея. Массу помпезных работ – на первом, в советском отделе, – все выставленное объявлялось шедеврами, было награждено премиями и оплачено несусветными деньгами» [Ласкин 1991, 6].

Главный герой сразу воспринимает увиденные картины как коллекцию, определенную целостность, ценность которой обусловлена не стоимостью, а идеей, суть которой ему пока неизвестна. Свое первое впечатление он выражает через сравнение с коллекциями, которые видел раньше и воспринимал их как символы «солидности». Он вспоминает антиквариат, посуду, бронзу, хрусталь, картины в тяжелых золоченых рамах, и делает вывод, что увиденное ни на что не похоже. Он находит для коллекции меткое название – тайный запасник. Эти слова неотделимы от музейного мира – мира мемориальных вещей, архивов, профессионалов, ограниченного доступа и т. п. Такую живопись нельзя было увидеть в тогдашних музеях – ее место или в запаснике, или в частном собрании, как у Фаустова.

«Странная» коллекция является свидетельством художественного вкуса и нравственных приоритетов владельца: Фаустов ценит настоящее искусство, существующее для выражения мысли и личности художника. Коллекция важна и для молодого писателя: она формирует его художественный вкус, стиль и помогает найти героя будущего произведения – художника Василия Калужнина.

Сначала повествователь воспринимает картины эмоционально, он переживает такое сильное душевное потрясение, что даже не различает предметы на картинах: «...видел пятна. Цвет заполнял сознание» [Ласкин 1991, 6]. Вспоминая собственные чувства почти тридцатилетней давности, рассказчик «словно бы заново видит цветовой спектр тех стен» [Там же].

Он не описывает картины подробно, а перечисляет то, что его поразило при первом восприятии и не забылось спустя десятилетия, в каждом изображении акцентирует внимание на необычном звучании цвета [Там же]. Автор постоянно меняет ракурс взгляда рассказчика, его позиция из внешней становится внутренней. Такое перемещение происходит в соответствии с углублением и расширением его картины мира, она становится другой, когда глубинная сущность творчества раскрывается перед ним.

В начале произведения рассказчик находится на внешней точке зрения относительно мира искусства, поскольку еще не понимает смысла увиденной коллекции. В этот момент автор стремится максимально уменьшить дистанцию между картинами и рассказчиком. Особое значение приобретает то, что полотна висят без рам, «голые»: «Гвозди загибались внутрь подрамников, материал бахромился, несколько картин были обиты рейкой» [Там же]. Проблема «рамок» художественного произведения, как отмечает Борис Успенский, очень важна для его понимания, поскольку символизирует процесс перехода от мира реального в воображаемый мир искусства. Этот воображаемый мир организован по особым законам: в нем свое пространство и время, своя система ценностей, свои нормы поведения. Когда человек только начинает воспринимать произведение искусства, то он занимает «позицию постороннего наблюдателя»; усвоив его законы, он «вживается» в произведение и становится «на внутреннюю по отношению к данному произведению точку зрения» [Успенский, 174].

В период внешнего созерцания рассказчик чувствует только то, что коллекция Фаустова совершенно отличается от «солидных» собраний, виденных им ранее. Вживаясь в мир «странных» полотен, он начинает понимать, что картины живут своей жизнью, как живые существа: «Портреты буравили меня глазами. Раскормленная девочка с коричнево-красным загаром казалась иронично-надменной. Грузин на низенькой табуретке сцепил крупные руки, пялился на нас черными острыми зрачками. Неведомый человек с красными кружками на щеках, в мундире павловского гвардейца был, наоборот, совершенно спокоен и отрешен от суеты этого мира» [Ласкин 1991, 7].

Скользя взглядом по изображениям, рассказчик подробнее останавливается на пейзаже с особым колоритом: «Затем неожиданный синий пейзаж, словно написанный ребенком, северные разноцветные всполохи, зеленый кустарник, превращающийся в чернеющий далекий лесок, река подковой, обрамляющая мыс, почти фиолетовая вода, на берегу человек, с колена стреляющий из ружья в пеструю огромную утку» [Там же, б]. Для нас в этом описании важна и каталогизация изображенных элементов (так рассказчик осваивает пространство картины), и замечание о творческой манере живописца (детский взгляд на мир присущ «избранному» художнику). Рассказчик

узнает, что автору картины будет посвящена следующая книга Фаустова. Для того, чтобы войти в мир, созданный художником, Фаустов «прогуливается [с ним] в пространстве картины». Теперь для молодого писателя «что-то стало проясняться». Он вспомнил, что у Фаустова есть фантастический рассказ, где художник ушел в картину, заблудился и не вернулся. Постепенно рассказчик поймет и смысл образа стреляющего человека как разрушителя природной гармонии (Фаустов выводит такой тип разрушителя от чеховского Лопухина [Там же, 9]), и смысл невозвращения из мира искусства в мир равнодушной, а зачастую чужой для настоящего художника действительности. Собственно, в этом эпизоде и вообще во всем романе продолжается напряженный диалог живописного и литературного кодов, результатом которого является интермедальный («сложный») текст. С. Ласкин акцентирует внимание читателя на его составляющих с помощью фразы Герды Неменовой, автора знаменитой «Балерины»: «Я не экспрессионист, как Дикс или Гросс. Я их увидела, когда здесь (в Петрограде 20-х. – Г. Б.) была выставка, но я чувствовала: нужно писать не как немцы. У немцев есть обязательная литературная концепция, а нужно искать концепцию живописную. Я выбрала натурщицу и поместила ее в живописную среду...» [Ласкин 1991, 27].

Поступки художницы Неменовой приобретают дополнительное значение в сравнении с действиями Фаустова. Коллекционируя картины, он ищет не живописную среду, а общую идею настоящего искусства. Возможно, именно это и объясняет внешнюю неустроенность его коллекции, отсутствие рам на полотнах. Однако, он уже отобрал эти картины среди многих других, отличил, объединил их своим художественным вкусом. Автор изображает, как писатель находит картину, покупает ее, как со священным трепетом определяет место, где она будет висеть и т. д. В этом весь Фаустов, тип художника-ребенка. По-другому поступает Неменова. Она заботится прежде всего о раме, «чтобы заметили, чтобы ты не пропала». И преуспевает: «Картина получила резонанс, пресса писала: “Сумашедше, но талантливо!”» [Там же]. Художница сознательно ориентируется на законы рынка, на социальную среду, а Фаустову важно просто открыть талант [Там же, 15-16].

Фаустов умеет «читать» картины, он видит в них и традицию, и личный стиль творца. Знаменателен в этом смысле разговор об иконе. Ее «хранителем» для Фаустова является Петров-Водкин. Он различает признаки иконы в полотнах «Мать», «Девушка с Волги», в портрете Ленина, где тот изображен «провидцем и страстотерпцем», наконец, в произведениях Достоевского и Платонова [Там же, 33].

О значении иконы писатель говорит и в романе «И сказал Господь, говоря...». Один из главных героев этого произведения литературовед Чубаров по-особенному относится к творчеству художника Николая Тырсы: «...не

просто любил, а всегда связывал его искусство с русской иконой, с чистотой души и таланта. И нельзя было представить даже в жутком сне, в какой ряд он поставит его фамилию» [Ласкин 1995, 17]. А фамилию любимого художника Чубарову предложили взять как псевдоним осведомителя КГБ. В этой связи образ Чубарова можно рассматривать как еще один вариант уничтожения свободы творчества.

Особенное значение в романах Ласкина играют описания мест хранения или экспонирования картин. В полном (а не журнальном) тексте романа «Вечности заложник...» есть эпизод, когда главный персонаж впервые увидел полотно Павла Филонова. Это произошло в квартире его сестры. Женщина освещала обычной медицинской лампой «огромную, не по размерам отпущенного государством комнатного пространства, картину “Семья плотника”. Луч самодельного прожектора падает то на лицо младенца, то на лицо плотника, то на мать. И вдруг огонь вспыхивает многоцветным пестушиным опереньем, этакий неслыханный блеск самоцветов, мифическое божество, символ утренней зари и рассветов. Я слышу всльп Фаустова и боюсь повернуться. “Почему здесь?! – молится он. – Это должно быть в отдельном музейном зале, как “Ночной дозор” в Амстердаме!”» [Ласкин 1991а, 298].

В романе «И сказал Господь, говоря...» главная героиня, работник музея, размышляет о том, что самое интересное хранится в запаснике (сравним с «тайным запасником» Фаустова), что интересную картину вешают в дальний угол, а она – все равно главная в зале [Ласкин 1995, 33-35]. В этом же романе находим красноречивые образцы речи с подтекстом о различении настоящего и официального искусства [Ласкин 1995, 17-18].

Цикл романов о художниках Семен Ласкин обнаружил в девяностые годы, когда многие запреты уже были сняты. Практически в каждом произведении есть описание первой выставки живописца после его смерти, после лет забвения. Так приходит к зрителю Вера Ермолаева, Василий Калужнин, Константин Кордобовский. В художественный текст вплетаются взволнованные слова посетителей. Особенно пронзительны слова тех, кто учился у Калужнина, Кордобовского и не знал об их творчестве. Сам писатель вспоминает о первой выставке авангардистов в Манеже в 1976 году и уже в свою очередь восклицает: «Почему это было под семью замками, в чуланах музеев?! Кто прятал великие завоевания искусства?! Какие силы не давали открыть наглухо забытые двери?!» [Ласкин 1991а, 299]. Как вариант ответа предлагается описание выставки Алексея Пахомова: «Экспозиция в этот раз была составлена странно: работы последних лет оказались в первом зале, этим как бы утверждалось истинное лицо художника. Холсты и графику времен “Круга” расположили в самом конце» [Там же, 315]. Писатель

опровергает навязанную зрителю интерпретацию цитированием отзыва Фаустова [Там же].

Подробнее музейная «кухня» изображена в романе «И сказал Господь, говоря...»: мы становимся свидетелями того, как обычный холст Порошкова «Брежнев с шахтерами» занимает выгодное в экспозиции место только потому, что автор – важный чиновник [Ласкин 1995, 82-87]. Таким образом, вербальное воплощение в «романе о художнике» таких структурных образований изобразительного искусства как картина, коллекция, выставка является одним из важнейших средств создания портрета эпохи.

Первая публикация романов о художниках С. Ласкина происходила преимущественно в литературных журналах (за исключением романа «Музыка во льду...»). Вследствие этого на их восприятие влияет не только расшифровка кодов различных видов искусств внутри отдельного произведения, но и диалог произведения со своим медиа-носителем, то есть журналом. Кроме того, и художественное произведение, и журнал воспринимаются в контексте социокультурных доминант современности. Например, роман С. Ласкина «Вечности заложник...» опубликован в 1991 году, когда в культурное пространство уже в основном вернулось творчество художников, о которых «молчали» в годы советской власти. Это произведение воспринимается в контексте других материалов, опубликованных в журнале «Нева», где говорится о сокрытии исторической правды [см.: Лихачев] или о возможности совершенно другого развития искусства, если бы художественный процесс не травмировался партийной идеологией [см.: Ваншенкин].

Таким образом, важной составляющей поэтики романа о художнике является интермедальность. Она выражается во взаимодействии вербального и живописного кодов внутри отдельного произведения, вследствие чего особенное значение приобретают экфрасисы, описания коллекций (их составление, хранение, экспонирование), изображение процесса творчества и личности коллекционера и т. д. В случае журнальной публикации дополнительное значение приобретает и диалог произведения с содержанием самого журнала.

Литература

- Ваншенкин К.* Из «Книги воспоминаний» // Нева. 1991. №4. С. 114-130.
- Галета О.* Від антології до онтології: колекція як спосіб літературної (само)ідентифікації // Літературний процес: методологія, імена, тенденції: зб. наук. праць (філол. науки). 2012. № 1. С. 72 – 76.
- Ласкин С.* «...Вечности заложник» // Нева. 1991. №3. С. 4-38; №4. С. 67-110.
- Ласкин С.* Версия. «...Вечности заложник». Л., 1991а.
- Ласкин С.* И сказал Господь, говоря...// Нева. 1995. №10. С. 5-58.

Ласкин С., Ласкин А. Музыка во льду, или Портрет художника К. Кордобовского. СПб., 2000.

Ласкин С. Роман со странностями // Звезда. 1997. №12. С. 7-102.

Лихачев Д. Как мы остались живы // Нева. 1991. №1. С. 5-31.

Тимашиков А.Ю. Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX-XX веков. – URL:www.gup.ru/.../Timash-kovAY_Autoreferat.doc (дата обращения 17.10.2012).

Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995.

А. В. Григоровская

ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ КАК СТИЛЕВАЯ ДОМИНАНТА АНТИУТОПИИ А. СТАРОБИНЕЦ «ЖИВУЩИЙ»

Интермедиальность является одной из ведущих тенденций современной российской литературы. Эксперименты с жанровой формой отличаются разнообразием: писатели используют приемы музыкального, кинематографического, живописного искусства. Особняком стоят эксперименты с поэтикой Интернет-общения. Конечно, назвать такие эксперименты интермедиальностью можно только условно, ведь интермедиальность – это, по определению Н. В. Тишуниной, особый способ организации художественного текста, «взаимодействие искусств» [Тишунина, 149]. Является ли Интернет пространством искусства – большой вопрос, но несомненно то, что Интернет явно вытесняет литературу как традиционно центральный вид искусства. В связи с этим мы разделяем взгляд И. В. Кондакова, определившего нынешнюю ситуацию в культуре как «медиацентризм» [см.: Кондаков]. Говорить о том, хорошо это или плохо, не приходится – это данность, безусловно изменившая как поэтику традиционных жанров, так и методологию исследования этих текстов.

Особенно «проницаемым» для различных интермедиальных экспериментов оказался метажанр антиутопии, получивший в современной литературе самые разные жанровые воплощения: от антиутопий, метафорически отражающих современность, до киберпанка. Говорить о первой группе можно много: таковы антиутопии почти всех российских писателей 2000-х годов (Д. Быков, Д. Глуховский, А. Волос, А. Рубанов, О. Славникова и др.). Эти авторы отразили в своих текстах настроения в современной России, наполнив произведения аллюзиями и метафорами ее политических и общественных реалий. «ЖД», «Метро 2033», «2017», «Хлорофилия» и др. – все эти тексты даже сложно назвать антиутопиями в классическом смысле слова: мы определяем их как жанровые модификации какотопии.