

ВИЗУАЛЬНОЕ КАК ЭЛЕМЕНТ АВТОРСКОГО КОДА В ПОЭТИКЕ СОВРЕМЕННОГО РОМАНА

В. А. Суханов

Национальный исследовательский Томский государственный университет

Статья посвящена исследованию функций визуальных кодов в вербальном дискурсе. На материале современной русской прозы обсуждается проблема кодов фотографии и кинематографа в сюжете и композиции романа, выявляется статус визуального в нарративе, взаимодействие визуального и вербального как особенность поэтики современного русского романа. Использование визуального в нарративе романа связано с постановкой экзистенциальных проблем и служит повышению семантической плотности сюжета, открытого в историю. Обновление языка литературного текста происходит за счёт привлечения терминов фотографии и кинематографа как метафор существования, эти языковые элементы начинают определять саму структуру нарратива.

Ключевые слова: визуальный код, художественный нарратив, современная русская проза, поэтика, композиция, фотография, кинематограф.

VISUAL AS AN ELEMENT OF THE AUTHOR'S CODE IN THE POETICS OF MODERN NOVEL

Vyacheslav Sukhanov

National Research Tomsk State University, Russia

The article is devoted to the study of the functions of visual codes in verbal discourse. The problem of the codes of photography and cinema in the plot and the composition of the novel discusses on the basis of the modern Russian prose, the status of the visual in the narrative, the interaction of visual and verbal as a feature of the poetics of the modern Russian novel reveals. The use of the visual in the narrative of the novel is associated with the production of existential problems and serves to increase the semantic density of the plot, open in history. Update the language of literary text is due to the attraction of terms of photography and cinema, as metaphors of existence, these language elements begin to define the structure of the narrative.

Keywords: visual code, fiction narrative, modern Russian prose, poetics, composition, photography, cinema.

Фотография, театр и кино в русской прозе и поэзии XX века традиционно выступают как метафоры искусства, образующие оценочную (позитивную или негативную) антитезу реальной жизни или уподобление ей: «Кинематограф» (1913) О. Мандельштама, «Мировой кинематограф» (1918) В. Брюсова, «Снимок» (1927), «Кинематограф» (1928), «Представление» (1930), «Око» (1939) В. Набокова, «В театре» (1928) Дона Аминадо (А. П. Шполянского), «В кино» (1954) Н. Заболоцкого, «Фотография» (1957) А. Тарковского, «В кинозал, в нумерованный рай» (1965), «Последнее фото» (1977) В. Шефнера, «Два времени» (1980) Ю. Левитанского. В посткризисной ситуации рубежа веков в литературе вновь активизировался поиск нового языка художественного миромоделирования, что проявилось в активном введении в структуру современной прозы кодов других искусств. Визуальный код, как показывают исследования последних лет, наряду с музыкальным и литературным, – один из центральных в иерархии текстовых кодов интермедийальной поэтики современной прозы [5]. Он подразумевает как использование поэтики кинематографа, так и наличие второго изобразительного ряда – фотографий, кинокадров, живописных полотен, икон, скульптур, объектов архитектуры и т. д.¹ В современном литературоведении изображение в художественных текстах визуальных артефактов закрепилось в термине «экфрасис»², который рассматривается как элемент поэтики интермедийальности³.

В вербальном дискурсе чужеродные ему семиотические объекты подвергаются переработке и транспонируются в нарратив перекодированными в соответствии с авторским заданием. Интерсемиотический перевод (перевод семиотического объекта из одной системы в другую) У. Эко называет «трансмутациями» или «адаптациями» [Эко 2006, 25]. В художественном нарративе чужеродные коды должны транспонироваться в повествование по определённым законам перекодировки визуального в вербальное: из одномоментной «схваченности» разнопорядковых элементов и целостности в последовательное линейно-повествовательное развёртывание; смотрение должно быть перекодировано во всматривание,

¹ О кинометафорах в современной прозе см.: Мартыанова 2002.

² «Экфрасис» (др.-греч. ἔκφρασις от ἔκφραζω – высказываю, выражаю) в современной научной литературе интерпретируется как расширительно (любые словесные описания визуальных артефакты), так и узко как словесное описание произведений живописи или графики в художественном тексте.

³ Из последних филологических работ, посвященных экфрасису, можно выделить статьи и монографии М. Кригера, Х. Лунда, Л. М. Геллера, И. А. Есаулова, Н. Г. Морозовой, А. Ю. Криво-ручко, Л. Шпитцера, С. Франк, М. Рубине.

проявляющееся в характере дескрипции, который можно определить как «вербальная визуальность», т. е. описание визуального артефакта, включающее элементы рецепции, интерпретации, рефлексии и оценки. Многозначность визуального не может быть атрибутирована без вербального.

Визуальное в художественном тексте может быть представлено двояким образом. Прежде всего, описанием артефактов, которые читателю возможно верифицировать либо на основе реального личного опыта, либо на основе вторичного культурного опыта (реальные скульптуры, картины и пр. или их репродукции, фотографии, изображения на марках, открытках и т. д.). Другой способ представления визуального можно определить как вторичная визуальность: это артефакты, которые верификации не подлежат (личные картины, фотографии и пр. вымышленных персонажей; памятники, существование которых невозможно подтвердить, и т. д.). Артефакты вторичной визуальности обладают дополнительным семантическим потенциалом – скрытой субъективностью в отличие от объективности визуального в реальности: фотографию в тексте нельзя увидеть; то, что она именно такова, какой её описывают, читателю необходимо принять как данность, что переводит визуальное этого типа в инструмент воплощения интенций авторского сознания. Возможность такого типа представления визуального в вербальном базируется на специфике художественной реальности, не требующей онтологических оправданий. И в том, и в другом случаях экфрасис предстает как частный случай конструкции «текст в тексте», что позволяет отдельным исследователям говорить об особом «экфрастическом тексте» [Третьяков 2009, 7].

«Читающая вода» (1999) Ирины Полянской⁴ – роман о кинематографе, искусстве кино и его творцах (режиссёрах), их судьбах в XX веке. Главная героиня романа и рассказчица аспирантка-искусствовед Татьяна пытается постичь некогда известного кинорежиссера Викентия Петровича. У героини две сверхзадачи – «вывернуть <...> наизнанку» [Полянская 1999, 31], то есть вскрыть психологическую мотивацию жизни и творчества Викентия Петровича, и «превратить этого своенравного человека <...> в дичь, в пищу для ума, в ма-

⁴ Ирина Николаевна Полянская (1952–2004) – прозаик. В конце 1980-х годов входила в группу молодых писательниц «Новые амазонки», которую критика относил к «новой женской прозе» в современной русской литературе. Издавалась и печаталась в переводе на иностранные языки в США, Франции, Германии, Индии, Испании, Японии. Лауреат немецкой литературной премии «Лига Артис» (Лейпциг, 1995) и журнала «Новый мир» (1997). Финалист премии Букер (1998, роман «Прохождение тени»). Лауреат премии им. Ю. Казакова за лучший русский рассказ года (2003).

териал для статьи, диссертации, книги etc», иначе говоря, с помощью рефлексии овнешнить живую личность, дать некую завершённую, вещную интерпретацию его существования. Первая сверхзадача (разгадать человека) определяет фабулу романа (встречи с Викентием Петровичем, посещение музеев и библиотек в поисках архивных материалов), вторая (разгадать творца) – его сюжет. Оба уровня романа объединяет попытка исследования взаимообусловленности человеческого (временного) и творческого (вневременного) в условиях меняющихся социально-исторических обстоятельств.

В кругозор рассказчицы входят различные материалы, прямо или косвенно связанные с жизнью Викентия Перовича, поэтому в фабулу романа включены различные элементы кинодеятельности (кино как производство, как коллективный технический и творческий процесс: героиня участвует в съёмках фильма), а в сюжет – визуальный ряд фотографий, киноэпизодов и отдельных кинокадров; одна из фотографий и является элементом вторичной визуальности: «Над моим письменным столом висит приколотая к стене фотография молодого Викентия Петровича, впервые появившаяся в 1926 году в английской газете “Дейли Геральд”». Это период, когда режиссёр стал известен всему миру своей дебютной работой – кинокартиной «Кровавое воскресенье». Таким образом, в повествовании соединяются 2 типа визуального дискурса: фотография, функция которой персональна («напомнит»), и кинематограф, функция которого трансперсональна (передать «драматические события недавнего прошлого»).

Рассказчик пространственно помещён между этими двумя дискурсивными позициями, он необходим, чтобы развести их, помещаясь между съёмками фильма (маркер: «руководил», глагол в форме прошедшего времени) и фотоснимком (маркер: «напомнит», глагол в форме будущего времени), для которого Викентий Петрович позировал.

Вглядывание в снимок сопровождается его свободной интерпретацией, предстаёт как «свободное плавание по фотографическому полю снимка».

В описание фотографии входят несколько дискурсов: дескриптивный (передача изображённого), модальный (предположение героини о том, почему именно в этом месте и так организован снимок), герменевтический: «На этом фотоснимке, кажется, уместилось если не всё, то многое – воздух, камень (стена), дерево (кресло), человеческая плоть, вода, если иметь в виду сопутствующий процесс проявки, есть, конечно, поза, редуцирующая вышеупомянутые элементы <...> небо присутствует в виде голубей, которых кормят за кадром

прохожие мусорной крупой или толчёным жмыхом, – недостаёт только перспективы. Вместо неё – матрица, красный кирпич с отпечатавшимися в углу снимка зубцами, который пытается проломить поза молодого, стремительно набирающего силу хозяина наступившей эпохи, покорителя пространства и времени» [Полянская 1999, 31]. Как элемент авторского кода визуальное (фотография героя) содержит в «снятом» виде все развёртывающиеся впоследствии в сюжете смысловые уровни романа.

Героиня-рассказчица истолковывает позицию изображённого субъекта как «триумфальную мизансцену», что вводит в нарратив семантику театральной игры, искусственности, «постановочности», а следовательно, и фиктивности изображённого, его несовпадения с подлинной социальной и исторической реальностью времени. Викентий Петрович восседает на Красной площади, на фоне Красной кирпичной стены «в огромном имперском, обитом полосатым шёлком, кресле» и с вызовом глядит «в глаза читателям реакционной капиталистической “Дейли геральд”». Его поза – поза триумфатора, человека-творца, человека-победителя. Истолковывая позу режиссёра, нарратор выходит из конкретно-изображённого в универсальный план, где «новый» свободный человек «нового» мира предстаёт возвышающимся над историческим ходом вещей, бросив вызов земному шару. Визуальное в своей предметной конкретности «достраивается» вербальным, требующим – для истолкования многозначности визуального – интертекстуальности, выхода в другие тексты и дискурсы (географический, политический, историко-литературный): цитируются «Стансы» Анны Ахматовой («В Кремле не надо жить...»), отрывок из поэмы «Руслан и Людмила» А. С. Пушкина («Там чудеса, там леший бродит...»).

Позиция молодого режиссёра революционной эпохи воплощает и национальное, то коллективное бессознательное, что проявилось в стихии революции. Тайнственность «русского духа» в его революционном варианте, которым «пропитаются» в XX веке многие политические лидеры различных стран, не поддаётся разгадке ни западным политикам, ни западным писателям. Именно поэтому «вся заграница сидит и разинув рот смотрит сон Марфы Лапиной из «Генеральной линии» Эйзенштейна, в котором десять тощих единичных коров, поджавши хвосты, прогнув костлявые спины, жалобно просят в колхоз, где жируют государственные бурёны, – всё это видит молодой Викентий Петрович с высоты своего кресла, поджавшего ножки, в сознании собственного превосходства человека над вещью. Он смотрится эдаким молодцом, а перед его глазами

течёт Москва двадцать шестого года с элегантными нэпманами в узких брючках, замшевых гетрах и красных ботинках «джимми», с девушками в пошитых из косо скроенных шарфов летних платьях – на глухом фоне Кремлёвской стены».

Важно, что фотография снята крупным растром («Но крупный растр, зернистость – это как раз то, что является сутью бытия...»), который уподоблен фрагментарности существования и мгновенности его протекания во времени, что превращает на уровне авторства снимок 50-летней давности в кинокадр, во фрагмент кинофильма, автор которого – Время, что и воплощено в семантике заглавия. Так становится оправданной рецепция нарратора, приобретая специфическую форму киноприёма – прокручивания киноленты в обратную сторону. Таким образом, время «временится» (М. Хайдеггер) из будущего в прошлое, являя вечное настоящее, где и расположился Викентий Петрович, снимок становится «бесконечным в своей мгновенности». Онтологически, по мысли автора, фотография основывается на «краткости застигнутого мгновения, устраивающего перед нами демонстрацию в поддержку своей реальности», что идентично феномену спатIALIZации, то есть процессу перевода линейного исторического времени в пространство [Krieger 1992] и характеризует мифологический тип мышления. Открывается новая грань понимания кино и фотографии как технических средств спатIALIZации (И. Франк), «остановки» во времени, превращения текучего времени в безвременное время мифа. Фотография и кинематограф становятся носителями информации, обеспечивающими некое бессмертие, становясь предпосылками для творения любых типов неомифологии XX века.

Фотография говорит больше, чем думает в изображённый момент Викентий Петрович. Из другого времени героине видно, что «кирпичи сгущаются над вольной позой искусства», «напирает кривая, юродивая брусчатка». Запечатлённый камень (брусчатка, кирпич) создаёт эффект сдавливания, обнаруживая социальную опасность, невидимую романтическим искусством. Камень сзади, камень под ногами, – он сгущается, напирает и, в конце концов, погребёт художника. Важен и домысленный нарратором цвет (брусчатка и кирпич – красные), которого не может быть на чёрно-белой фотографии. Семантика красного цвета – семантика крови, террора и революции. Как исследователь, Таня расширяет контекст мышлений, включая в него эстетические позиции других активных творцов культуры революционной эпохи: Эйзенштейна, Пырёва, Довженко, Маяковского и других.

В процессе их изучения Таня обнаруживает зависимость творца искусства от атмосферы и идей социального времени: Викентий Петрович принимает участие в многочисленных дискуссиях о революционном искусстве, отдает «дань мемуарам, статьям и заметкам», в которых Таня отчетливо ощущает революционный энтузиазм эпохи, но вот истинные психологические мотивы его поведения ей не удаётся верифицировать: «я не могу решить, на счёт чего его (энтузиазм – В. С.) отнести: весьма понятного лицемерия или, напротив, искренности, с которой многие деятели искусства отождествляли революцию и кино» [Полянская 1999, 31].

Новое искусство соцреализма предстаёт как мифотворчество, а иллюзия свободного человека-творца рассеивается очень быстро (фотография в журнале ЛЕФ 1929 года). Эта фотография обнаруживает другого Викентия Петровича, творца, раздавленного властью: «во всей позе проявится умильная робость единоличных бурён, просящихся в колхоз, позвоночник изогнётся, стремясь принять безопасную утробную позу, глаза, высокомерно глядящие в будущее – и ни черта в нём не видящие, конечно! – утратят свой боевой блеск, и от простого вопроса Сталина, заданного в тиши кремлёвского просмотрового зала после окончания его новой киноленты: “Кто автор этой картины?” – он вдруг неожиданно для всех лишится чувств, сползёт с кресла наземь и придёт в себя только после слов, ухваченных сознанием сквозь острый запах нашатыря: “Очень нужная картина”...» [Полянская 1999, 32].

Так в сопоставлении двух фотографий проявляется время и позиция человека в нём, открывается драма художника, вынужденного принять власть, и экзистенциальная драма человека, лишённого свободы существования. Художник, чьей судьбой на протяжении романа занят рассказчик, из субъекта истории и героя-творца (план рассказчика) превращается в объект (план автора, где творцами выступают время и судьба). Викентий Петрович в авторском плане романа претерпевает метаморфозу, превращаясь из субъекта в «объект» искусства, в «муравья в янтаре» в «драматургии времени», где подлинным художником обернулось иррациональное.

Визуальное (фотоснимок) становится аналогом бытия: определённое «застывшее» мгновение перешло в материальное пространство, в котором отразилось как онтологическое (небо), так и антропологическое бытие (поза и претензия человека). Статичность снимка сохраняется (наблюдение подтверждается глагольной семантикой), но его рецепция преодолевает статику, одновременно разгадывая невидимое герою снимка индивидуальное, социальное и историческое

будущее, в котором визуальное уподоблено особой оптике, капле воды, в которой отображается весь мир. Вода как метафора времени мистически вездесуща и представляет материальное самоосуществление иррационального в рационально постижимом мире.

Таким образом, визуальное (фотография героя) как элемент авторского кода в современном художественном нарративе («Читающая вода») становится органическим элементом художественной реальности и не создаёт оппозиции истинное/неистинное в диегезисе. Оно имеет сложную нарративную и композиционную структуру и обладает следующими функциями: медиальной, представляя «область слияния материального и смыслового» [Инишев 2014]; моделирующей (создание образа); конституирующей («создание из себя» как недоступная нарратору авторская характеристика его сознания); характерологической (определяет возможность свободного перемещения сознания во времени и пространстве истории и вечности как способ связывания психологических и ценностных характеристик в единое целое); символической (выделенность экфрасиса в иерархической структуре произведения, его большей смысловой «плотности» и условности в сравнении с другими типами «текст в тексте»); сюжетно-композиционной (связывает план героини и план автора-творца; тематическое присутствие автора); экспрессивной (иллюзия естественности возникает за счёт фотографической специфики изображения, выраженной в его документальности, что усиливает непосредственное воздействие на читателя).

Итак, использование визуального в нарративе современного романа связано с универсализацией картины мира и попыткой определения возможностей и человека и искусства в бытии. Вместе с расширением художественного мира произведения и увеличением его культурной плотности происходит не просто обновление языка литературного текста за счёт привлечения профессионализмов и терминов фотографии и кино в метафорическом употреблении – эти языковые элементы начинают определять саму структуру нарратива.

БИБЛИОГРАФИЯ

Инишев 2014 – *Инишев И. Н.* Феноменологическая герменевтика в медиа-теоретической перспективе // Вопросы философии. 2014. № 3. [Электронный ресурс] URL: http://vphil.ru/index.php?id=927&Itemid=52&option=com_content&task=view (дата обращения: 04.02.2015)

- Кувшинова 2014 – *Кувшинова М.* Кино как визуальный код. Москва, 2014.
- Мартьянова 2002 – *Мартьянова И. А.* Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. Санкт-Петербург, 2002.
- Krieger 1992 – *Krieger M.* Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.
- Токарев 2013 – «Невыразимо выразимое»: Экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте / Ред. Д. В. Токарев. Москва, 2013.
- Полянская 1999 – *Полянская И.* Читающая вода // Новый мир. 1999. № 10.
- Третьяков 2009 – *Третьяков Е. Н.* Экфрасис как матричная репрезентация образных знаков: Диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук. Тверь, 2009. [Электронный ресурс] URL: <http://www.dslib.net/jazyko-znanie/jekfrasis-kak-matrichnaja-reprezentacija-obraznyh-znakov.html> (дата обращения: 01.02.2015)
- Фрейлих 2002 – *Фрейлих С. И.* Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. Москва, 2002.
- Эко 2006 – *Эко У.* Сказать почти тоже самое. Опыты о переводе. Санкт-Петербург, 2006.

Материал поступил в редакцию 02.03.2015