

А. В. Приходько

## ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОЙ ИНКОРПОРАЦИИ ТЕКСТОВ В РОМАНЕ УМБЕРТО ЭКО «НУЛЕВОЙ НОМЕР»

Границы современного искусства постоянно расширяются, выходя за рамки классических, однако роль новых интермедиальных образований в художественном слове лишь возрастает. Интермедиальные техники исследуются с позиций исторической поэтики и с учетом их функций в художественном произведении, поэтому интермедиальные референции помогают не только глубже изучить поэтику автора, но и обнаружить возможности новой интерпретации смысла произведения. Специфика же каждого из видов искусства не снимает проблемы взаимодействия литературных и художественных текстов, рассматриваемых одновременно как знаки и как системы знаков, поэтому разработки в этой области остаются актуальными и сегодня.

Феномен интермедиальности изучался такими учеными, как Сэмюэл Кольридж, Дик Хиггинс и Оге Ханзен-Лёве. Последний же и закрепил определение термина в 2006 году в своей монографии «Интермедиальность в модернизме»: «*Intermedialität* – перевод (с одного языка искусства на другой) в рамках одной культуры, либо объединение между различными элементами искусства в мультимедийном (литература, живопись и др.) или мультимедийном (театр, кино и др.) тексте; такие модели, как правило, имеют мультимедийные презентации в системе какой-либо художественной формы, равно как и мультимедийные модели, в которых установлены лимиты интеграции ввиду особых условий синтеза в рамках медиа-зон, где существуют гетерогенные медиумы, как пространственные, так и временные» [2, с. 115].

В эпоху постмодернизма разные виды искусства превращаются в единое художественное целое, становятся мультимедийными, комбинируют текст, звук. Данный художественный синтез проявляется и в литературе. Здесь наблюдается взаимодействие видов искусств, родов и жанров, типов художественной речи.

Каждое произведение имеет свою особенность: передача всевозможными способами индивидуальной картины мира художника. Таким образом, как само произведение, так и процесс его создания понимается как некое высказывание, способ общения, акт коммуникации [3, с. 141].

Наличие современного искусства в едином коммуникативном медиа-пространстве подразумевает импорт образов масс-медиа в его контекст, а также размыкание границ текстов высокого искусства. В наши дни оно не является гомогенным, потому как может быть интерпретировано при помощи нескольких кодов. Так, например, текст постмодернизма может существовать в элитарном и массовом регистрах. Из чего следует важность вопроса выбора и формирования читателя, которое, в свою очередь, происходит благодаря специальному подбору для него средств коммуникации и выражения. Феномен интермедиальности рассматривает, во-первых, виды искусства как медиа, находящиеся в поле культуры; во-вторых, специфику функционирования воспроизводства каналов коммуникации (зрительного и слухового) и средств коммуникации (интернет, телевидение, телефон) в литературе [1, с. 235].

На данный момент разработано несколько интермедиальных типологий. Среди них наиболее важными являются литературно-живописная классификация Оге Ханзен-Лёве (на материале русского авангарда) и литературно-музыкальная классификация С. П. Шера (на материале немецкого романтизма). Основой данных типологий является семиотический треугольник.

Первый тип интермедиальности связан с изменением материальной стороны другого вида искусства в литературе: означающее – индекс – проекция. Здесь означающее, согласно сосюрговской традиции, есть форма, которую принимает знак. В отношении лингвистических знаков – это нематериальная форма устного слова (звуковой образ). Индекс – знак, непосредственно указывающий на объект, тогда как проекция будет являться неким изображением знаков, их реализацию. Такой тип встречается, например, когда есть мелодика поэтической речи, визуальные формы поэзии (анаграммы, палиндромы) или прозы.

Второй тип интермедиальности рассматривает проекцию формообразующих принципов музыкального произведения, живописного полотна, архитектурного сооружения или кинокартины на литературное произведение по следующей схеме: означаемое – символ – транспозиция, где означаемое обычно уравнивают с содержанием, которое, согласно Ф. де Соссюру, является ментальным концептом, представленным означающим. Транспозиция – это уже, непосредственно, перевод знака.

Третий же тип интермедиальности основывается на инкорпорации (словесные описания произведений музыки, живописи, скульптуры, кинематографа) образов, мотивов, сюжетов произведений одного медиального ранга – музыки, скульптуры, графики – в произведения другого медиального ранга,

а именно, литературы: денотат, референт (обозначаемый предмет) – икона (изобразительные знаки, в которых означаемое и означающее связаны между собой по подобию), копия – трансфигурация (изменение). В таком случае медиальные ряды связываются, согласно Ю. М. Лотману, по принципу «текста в тексте» или, по словам М. Б. Ямпольского, по принципу «геральдической конструкции». Такая конструкция предполагает создание уменьшенной модели объекта в произведении, что отражает «переход от предметности к репрезентации» [4, с. 71].

Третий тип интермедальности в западноевропейском литературоведении, который был заимствован из древнегреческой литературной формы, традиционно носит название «экфрасис», когда в тексте одного медиума происходит цитирование текста другого медиума, и один из медиумов может выступать в качестве референта. Данный прием позволяет визуализировать пространство в литературе. Стоит отметить, что такая визуализация в романе осуществляется благодаря целому комплексу следующих элементов: ландшафт города, его светопись и цветопись, а также пространственные образы.

Взаимодействие различных видов искусства (медиа) в одном литературном произведении, которые коррелируют различные тексты, определяет масштабную интермедальную стратегию автора, благодаря чему становится важным исследование типов и функционирования элементов поэтики произведений живописи и архитектуры в системе словесного повествования.

Ввиду специфики жанра произведения «Нулевому номеру» Умберто Эко в большей степени присущ именно третий тип интермедальности: инкорпорация образов, сюжетов и мотивов произведений одного медиального ранга в произведение другого медиального ранга, в данном случае – многочисленные словесные описания музыки, скульптуры, живописи и кинематографа – в литературном произведении. Экфрасис используется автором в качестве вербальной репрезентации визуального.

В романе Умберто Эко «Нулевой номер» визуализированным пространством становятся города Италии Милан и Орта.

Образ Милана в романе обретает двойственность. Видение этого города героями Майей Фрезией и Браггадочо различно. Автор, в лице главного героя Колонны, приехавший в Милан из другого города, пытается уяснить для себя картину города, основываясь на видении Милана каждым из этих двух героев.

Милан Браггадочо можно описать несколькими словами: мрачный, грязный, готический. Это Милан подземных катакомб. Так, например, он

высказывається насчет улицы Баньера: «Se fossi una donna, di qui non passerei, specie quando è buio. Ti potrebbero accoltellare come niente» [5, p. 36]. – «Если бы я был женщиной, я бы здесь не ходил, особенно, когда темно. Тебя могут заколоть на раз-два» (Здесь и далее перевод наш. – А. П.). Рассказывая Колонне, как, по его мнению, был похищен труп Муссолини с кладбища Мусокко, делает он это именно на улице Баньера, «come la cupezza del luogo si confacesse alla natura mortuaria del suo racconto» [5, p. 156]. – «Как мрачность места соответствовала кладбищенскому характеру его рассказа». Само видение мира Браггадочо схоже с его представлением о Милане и выражено в нескольких его фразах: «Avevo perduto ogni certezza, salvo la sicurezza che c'è sempre qualcuno alle nostre spalle che ci inganna» [5, p. 12]. – «Я потерял всякую уверенность, кроме уверенности, что всегда есть кто-то за нашей спиной, кто нас обманывает». Еще одно видение Милана Браггадочо основано на видении этого города его предками: «Bello, vero? – diceva Braggadocio, – sembra di essere fuori dal tempo. <...> ... voglio poter vedere quello che quasi non ricordo più, la Milano di mio nonno e di mio padre» [5, p. 58]. – «Красиво, правда? – говорил Браггадочо, – кажется, как будто вне времени. <...> ... хочу увидеть то, что почти уже не помню, Милан моего деда и отца». Браггадочо, живущий в XX веке, хочет и видит Милан своего деда и отца XVIII–XIX веков.

Носителем здравого смысла в романе является женский образ Майи Фрезии. Молодая журналистка, которая становится возлюбленной Колонны, отличается странным образом мысли, который не так просто понять. Согласно Браггадочо, ей не хватает способности влезать в шкуру других, она думает, что все думают то же самое, что и она, ей присуще совершенно иное видение Милана, во многом отличительное от Милана Браггадочо. Милан Майи Фрезии светел, чист от заговоров и грязной прессы, который она сравнивает с Амстердамом: «Maia mi ha detto con qualche orgoglio che un tempo Milano era davvero come Amsterdam, percorsa da cerchie di canali sino in centro. Doveva essere bellissima, per questo piaceva tanto a Stendhal. <...> Ma se si andava nell'interno si trovavano ancora degli scorci con le vecchie case. E anche lì molte erano case di ringhiera» [5, p. 121]. – «Майя мне рассказывала с какой-то даже гордостью, что однажды Милан был действительно, как Амстердам, сплошными кольцами каналов до самого центра. Должно было быть очень красиво, он так нравился Стендалю. <...> Но если свернуть в какой-нибудь закоулок, то можно найти еще старинные дома с галереями». Пытаясь сбежать от реальности, от мрачного Милана Браггадочо, Майя укрывается в своем уютном мирке на озере Орта в уютной хижине с видом на остров Святого Джулио.

Таким образом, стоит отметить, что у такого героя, как Браггадочо, Милан носит мрачный, негативный характер. Для визуализации такого пространства автор использует описания ландшафта города, его пространственные образы с негативной коннотацией. Инкорпорация визуальной информации, репрезентируемой Майей Фрезией, напротив, несет положительную коннотацию.

В своем романе «Нулевой номер» У. Эко использует в большей степени третий тип интермедиальности, а именно экфрасис. Автор изображает Милан, где по семиотической схеме денотатом будет являться сам город (обозначаемый предмет), а иконой – каналы и различные отличительные его признаки, при этом экфрасис в романе является сугубо оригинальным авторским описанием. Здесь стоит учитывать обширные познания У. Эко в данной области. Таким образом, основная функция данных интермедиальных инкорпораций – наиболее точное создание в романе уменьшенной модели объекта, а именно Милана конца XX века, перекрестка культурных кодов.

### Литература

1. *Барт, Р.* Система моды; Статьи по семиотике культуры / Ролан Барт; сост., пер. с фр. и вступ. ст. С. Зенкина. – Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. – 511 с.
2. *Исагулов, Н.* Интермедиальность в литературе: к определению понятия / Н. Исагулов // Матэрыялы Всеукраїнської наукової студентської конференції «Зіставне вивчення германських та романських мов і літератур» / ред. кол. В. Д. Калішченко (відп. ред.), М. Г. Сенів, В. Є. Приседська, А. О. Иванов. – Донецьк, 2011. – Т. 1. – С. 115–117.
3. *Чуканцова, В. О.* Интермедиальный анализ в системе исследования художественных текстов: преимущества и недостатки [Электронный ресурс] / В. О. Чуканцова. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/intermedialnyy-analiz-v-sisteme-issledovaniya-hudozhestvennyh-tekstov-preimuschestva-i-nedostatki>.
4. *Ямпольский, М. Б.* Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф / М. Б. Ямпольский. – Москва: Культура, 1993. – 456 с.
5. *Eco, U.* Numero zero / U. Eco. – Milano: Bompiani, 2015. – 218 p.