

Олизько Н. С.

ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ СВЯЗИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ДИСКУРСОВ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖ. БАРТА

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2009/8-1/47.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2009. № 8 (27): в 2-х ч. Ч. I. С. 109-112. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2009/8-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

1. **Варсонофий, епископ Саранский и Мордовский.** Размышление о вере и жизни по Божьим Заповедям. Саранск, 1998.
2. **Изборник 1076 года.** М., 1965.
3. **Кирилл, митрополит Смоленский и Калининградский.** Слово пастыря. М., 2005.
4. **Преображенский А. Г.** Этимологический словарь русского языка. М., 1959. Т. 1.
5. **Словарь русского языка XI-XIV вв.** (СДРЯ). М., 1975. Вып. 1.
6. **Словарь русского языка XI-XVII вв.** (СРЯ). М., 1975. Вып. 1.
7. **Словарь русского языка / под ред. А. П. Евгеньевой.** М., 1981. Т. 1.
8. **Срезневский И. И.** Словарь древнерусского языка. М., 1988. Т. 1.
9. **Терлецкий В.** Изложение православно-христианского учения о вере и нравственности в вопросах и ответах. Житомир, 1881.
10. **Толковый словарь церковно-славянского и русского языка (ТСЦСРЯ).** СПб., 1847. Т. 1.
11. **Этимологический словарь славянских языков (ЭССЯ) / под ред. О. Н. Трубачева.** М.: Праславянский лексический фонд, 1974. Т. 1.

ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ СВЯЗИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ДИСКУРСОВ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖ. БАРТА

Олизько Н. С.

ГОУ ВПО «Челябинский государственный университет»

Классическое изобразительное искусство существует в рамках музея, что диктует особый тип восприятия: «с одной стороны, зритель находится в эстетическом пространстве, ограничивающем тактильный контакт с артефактами, с другой стороны, зритель контролирует время восприятия и обладает свободой передвижения» [Сидорова, 2006, с. 21]. В XX веке семиотические закономерности, действовавшие в системе визуальных искусств предшествующего периода, изменяются, что диктует новый режим восприятия, в условиях которого «пребывающий в движении зритель наблюдает за движущимися образами, разрушая традиционную ситуацию музейной репрезентации» [Сидорова, 2006, с. 22]. В результате складывается новое представление о произведении изобразительного искусства как о дискретном тексте: фрагментарность не просто входит в эстетический канон (что было характерно уже для романтизма), но становится обязательным требованием создания произведения визуального искусства.

В рамках художественного дискурса, представляющего собой развернутый, предельно насыщенный смыслами диалог автора, читателя и текста, выявляющий взаимодействие авторских интенций, сложного комплекса возможных реакций читателя и структуры текста, выводящей произведение в безграничное пространство семиосферы (под семиосферой понимается совокупность всех знаковых систем, используемых человеком, включая как текст, язык, так и культуру в целом), наиболее концептуальная семиотическая классификация моделей интермедиальной техники литературы и визуальных искусств (основанная на литературе русского авангарда начала XX века) принадлежит А. Ханзен-Лёве. Репертуар приемов интермедиальной техники ученый строит на основе семиотической триады Ч. С. Пирса «символ - икона (копия) - индекс». Соответственно, в работе А. Ханзен-Лёве разграничиваются следующие типы корреляции вербальных и визуальных знаков (текстов): во-первых, транспозиция фабулы вербального текста в «нарративный» изобразительный текст (знак-символ с авторефлексивной, автореферентной функцией). Во-вторых, трансфигурация «пространственной семантики» вербального текста на основе семантического контраста или параллелизма (каламбур, игра слов, омонимия, синонимия, паронимия, анаграмматика) в визуальный текст, в результате чего образуется тонический знак с референтной функцией (предметный знак) или авторефлексивной функцией (метаметазнак). В-третьих, проекция концептуальных моделей визуальных искусств (монтаж, пространственная перспектива, беспредметность), которые в словесном тексте получают свойства знака-индекса с авторефлексивной, автореферентной функцией (метаметазнак) [Ханзен-Лёве, 2003]. Техника интермедиальной связи, предложенная А. Ханзен-Лёве, соотносится с технической классификацией Ганса Лунда, который разделяет «комбинацию - сочетание визуального и словесного в «составных» произведениях типа эмблем или авангардных спектаклей; интеграцию - визуализацию формы словесных произведений (барочные стихи); трансформацию - словесное переложение произведения визуальных искусств» [Цит. по: Геллер, 2002, с. 6].

Изучая возможность адекватного перевода с визуального «языка» на вербальный, Ю. М. Лотман отмечает, что «переключение из одной системы семиотического сознания текста в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже составляет в этом случае основу генерирования смысла. Такое построение, прежде всего, обостряет момент игры в тексте: с позиции другого способа кодирования, текст приобретает черты повышенной условности, подчеркивается его игровой характер» [Лотман, 2000, с. 66]. В рамках лингвосинергетического подхода взаимодействие художественного и изобразительного дискурсов составляет точку бифуркации в организации художественного произведения. Интермедиальность как принцип дешифровки, помогающий извлечь закодированную информацию, становится основой открытой неравновесной системы смысла, упорядоченность которой возникает и поддерживается благодаря постоянному притоку «энергии» из семиосферы. Результатом динамического взаимодействия дискурсов является самоподобие структуры художественного произведения, поддающееся объяснению посредством понятия фрактала как объекта нели-

нейной природы с дробной размерностью. Многомерность восприятия фрагментированного интермедиального повествования порождает многократное «наложение» смысла (фрактальная модель «концентрические круги») и развитие сюжета по «спирали».

Традиционным видом интермедиальных связей художественного и изобразительного дискурсов выступает искусство иллюстрации к вербальному тексту. В романе американского постмодерниста Дж. Барта "Once upon a time: a floating opera" Интерпретирующая ария-в-арии: «Джек и Джил» (Exegetical aria-within-an-aria: "Jack and Jill") посвящена всестороннему рассмотрению детского стихотворения из сборника сказок Матушки Гусыни.

*Jack and Jill
Went up the hill
To fetch a pail of water.
Jack fell down
And broke his crown
And Jill came tumbling after* [Barth, 1994, с. 210].

Авторские размышления подкрепляются карандашными зарисовками, оживляющими действие:

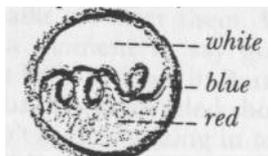
*Е.г.,



Рисунок, выступая самоподобным воспроизведением «словесного портрета» по модели концентрических кругов, детерминирует восприятие соответствующего образа, непосредственно влияя на художественный текст в его восприятии читателем. При этом интерпретация интермедиального комплекса, выступающего точкой бифуркации самоорганизующегося дискурсивного пространства, предполагает множественность вариантов трактовки последнего. Так, анализируя иллюстрацию, автор невольно приходит к выводу, что описанная история представляет собой один из вариантов прочтения библейского сюжета о «падении» Адама и Евы.

В романе Дж. Барта «Письма» Тодд Эндрюс разрабатывает для фирмы своего отца новый торговый знак, детально описывая цветное оформление последнего (ср. использование лексических единиц *white, gules, azure, blue, red*).

Within a circular field, white above and gules below, the company's initials azure in a loopy script which also forms the field's perimeter, so:



Each loop carrying into one moiety the other's color. The whole resembling, from any distance, a Yang/Yin done by a patriotic Italo-American spaghetti bender and, closer up, evocative of U.S. imperialism and isolationism at once: US become me and inflated to a global insularity [Barth, 1979, p. 280].

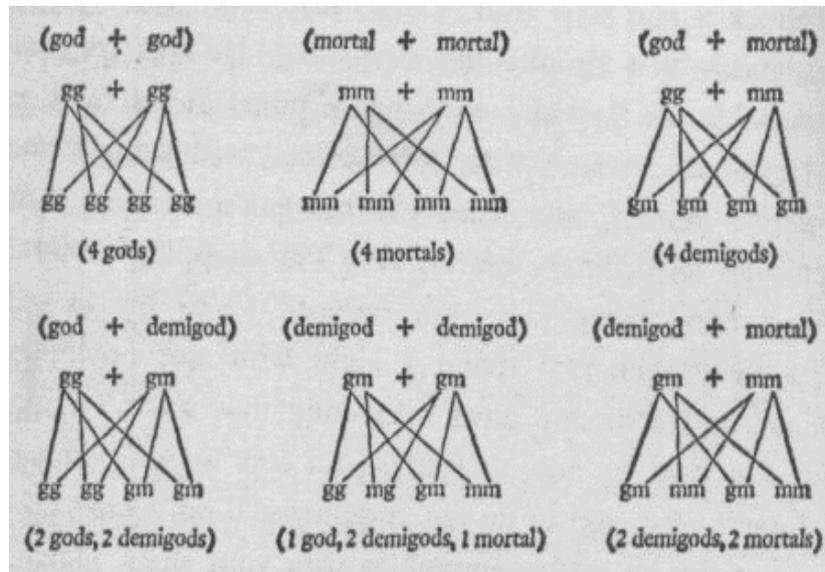
Поясняя символическое значение новой торговой марки, герой отмечает, что «на расстоянии этот знак напоминает графическое изображение инь-ян». При этом высокий посыл подобного сравнения снижается последующим использованием разговорной лексики (*bender* - кутеж, попойка). «При ближайшем рассмотрении данная эмблема вызывает ассоциации с империализмом и политикой изоляции США», иронически названным «мировым островом» (*a global insularity*). На рисунке переход от «высокого к низкому» символически обозначен петлеобразной спиралью, переходящей во внешнюю границу эмблемы. Представленный интермедиальный комплекс «текст - рисунок - текст», демонстрируя развитие смысла в соответствии с одноименной фрактальной моделью («спираль»), упорядочивает флуктуации, вызванные постоянным притоком информации (аллюзии, метафоры) из семиосферы, благодаря действию креативного аттрактора, направляющего процесс самоорганизации в нужное русло интерпретации.

Другим способом установления интермедиальных отношений художественного и изобразительного дискурсов является введение в вербальное произведение различного рода схем и диаграмм как иконических знаков, в основе которых лежит отношение подобия. Ч. Пирс определяет диаграмму как «репрезентативен, являющийся по преимуществу иконическим знаком отношения, стать каковым ему способствует условность» [Цит. по: Постмодернизм, 2001, с. 290]. Именно условность и абстрактный характер представления ранее изложенной вербальной информации позволяют рассматривать данный вид интермедиальных отношений как средство самоподобной организации.

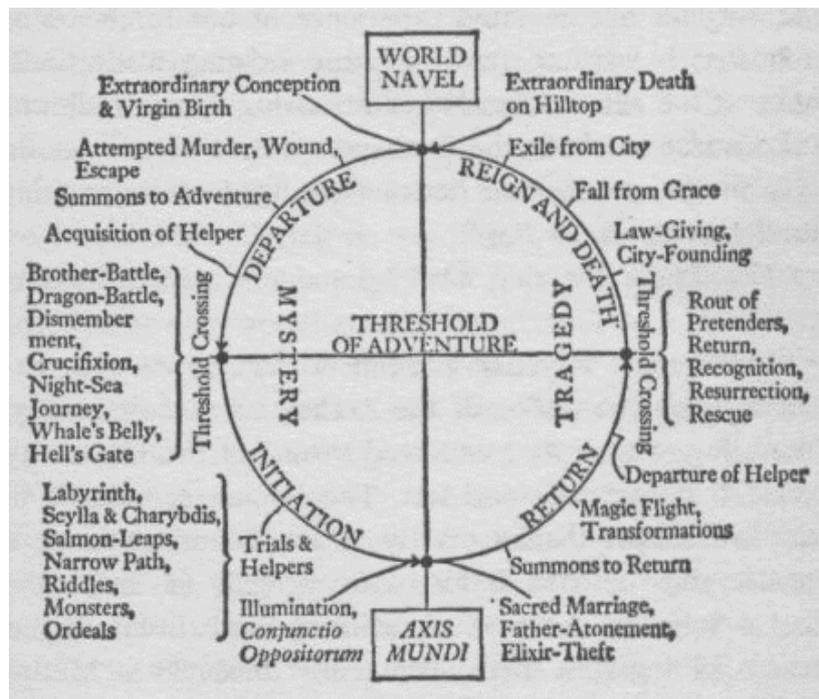
Рассмотрим несколько примеров фрактального представления диаграммной интермедиальной информации. Как уже было отмечено выше, взаимодействие художественного и изобразительного дискурсов может

выстраиваться по модели концентрических кругов. Например, пространное рассуждение о взаимоотношениях и родстве богов и смертных иллюстрируется на страницах «Химеры» диаграммой, демонстрирующей возможность рождения полубогов, и далее снабжается примерами из жизни обитателей Олимпа. Результатом подобного переплетения вербального и изобразительного образов выступает наложение одного дискурса на другой.

As for gods on demigods, demigods on demigods, and demigods on mortals, the expectable results can be best represented by a diagram in which gg stands for god, mm mortal, gm (or mg) demigod, thus [Barth, 1973, p. 190].



Примером реализации фрактальной модели «спираль» как средства выражения интермедийных отношений становится многократное обращение Дж. Барта к мифологической схеме Дж. Кэмпбелла, изложенной в монографии «Тысячеликий герой». Так, в романе «Козлоюноша Джайлз» жизненный путь протагониста выстраивается строго по схеме обобщенной биографии мифологического героя, предложенной Дж. Кэмпбеллом. В трилогии «Химера» волшебник Полиид внезапно превращается в схему, описывающую стандартный жизненный путь мифологического героя, в результате чего диаграмма появляется на страницах текста Дж. Барта [Barth, 1973, p. 271].



В романе «Письма» Тодд Эндрюс (ранее протагонист «Плавучей оперы») также соотносит свою жизнь с условностями мифа и обнаруживает в своей биографии все основные этапы мифологического цикла: события, произошедшие в первой половине жизни Эндрюса, неизменно повторяются. Кроме того, литератор Амброуз Менш в письме к Автору сообщает, что задумал создать произведение, основываясь на теориях Рэглана и Дж. Кэмпбелла (речь идет о трилогии «Химера»).

I divide the story of Perseus the Golden Destroyer first into 2 "cycles" (e.g., I: The official myth; II: My projected fiction about his later adventures: his midlife crisis and its resolution); and I further divide each of those cycles into, say, 7 parts or stages, of which the 6th in each case is the climax; and each of those climactic 6th stages is divided into 7 parts [Barth, 1979, p. 648].

Я разделяю историю Персея на два «цикла» (например, I: Официальный миф; II: Мой рассказ-продолжение о его последующих приключениях: его кризис среднего возраста и преодоление последнего); затем я разделяю каждый из этих циклов, скажем, на 7 частей или стадий, причем 6-я из них неизменно будет кульминацией и в свою очередь будет состоять из 7 частей.

При этом в тексте вновь фигурирует схема из «Тысячеликого героя», которая, по мнению А. Менша, применима не только к мифологическим сюжетам, но может актуализироваться и в реальной повседневности. Следуя «совету» А. Менша, Дж. Барт в романе "Once upon a time: a floating opera" анализирует собственную биографию сквозь призму кэмпбелловской теории, вновь воспроизводя упомянутую выше схему. Самоподобная реализация интермедиальных отношений в данном случае демонстрирует множественность вариантов «прочтения» одной и той же диаграммы, «накручивающей» все новые витки «спирали интерпретации» в рамках творчества отдельного писателя.

Как показывает материал, использование интермедиальных средств, обеспечивающих смысловое взаимодействие художественного и изобразительного дискурсов, приводит к созданию объемного и многогранного образа, самоподобная реализация которого включает в действие механизм самоорганизации интердискурса в рамках семиосферы.

Список использованной литературы

1. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозанского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002.
2. Лотман Ю. М. Семиосфера. С.-Петербург: Искусство-СПб, 2000. 704 с.
3. Постмодернизм: энциклопедия / сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко; отв. ред. А. И. Мерцалова. М.: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. 1040 с.
4. Сидорова А. Г. Интермедиальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Барнаул, 2006. 218 с.
5. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мофи-поэтический символизм начала века / пер. с нем. М. Ю. Некрасова. СПб.: Академический проект, 2003. 813 с.
6. Barth J. Chimera. N.Y.: Fawcett Crest Book, 1973. 320 p.
7. Barth J. Letters. N.Y.: The Hearst Corporation, 1979. 563 p.
8. Barth J. Once Upon a Time: A Floating Opera. Boston-N.Y.: Little, Brown and Company, 1994. 398 p.

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ И ЭТНОЛИНГВИСТИКА КАК СМЕЖНЫЕ НАУКИ О ЯЗЫКЕ И КУЛЬТУРЕ В РОССИЙСКОМ И ГЕРМАНСКОМ НАУЧНЫХ ПРОСТРАНСТВАХ

Опарин М. В.

Удмуртский государственный университет, г. Ижевск

Антропоцентрическая парадигма, пришедшая на смену лингвистической во второй половине XX века, обусловила интерес к проблемам взаимоотношения языка и культуры. Мысль о роли языка как неотъемлемой составной части культуры озвучивалась учеными и исследователями в течение последних двух столетий, начиная от В. Гумбольдта, заканчивая современными антропологами, культурологами и этнологами.

Одной из наиболее молодых наук, исследующей взаимоотношение языка и культуры является лингвокультурология. Оформившееся в 90-е годы XX века в самостоятельное направление лингвистики, она активно разрабатывается многими известными российскими исследователями (В. А. Маслова, В. И. Карасик, С. Г. Воркачëв, В. В. Колесов, В. В. Воробьëв). Лингвокультурология появилась и развивается в рамках идеи о характере языка, детерминирующем картину мира. Данная идея, закрепившись в теории Сепира-Уорфа, является сегодня одной из самых популярных лингвистических теорий в мире. В. А. Маслова определяет лингвокультурологию как науку, возникшую на стыке лингвистики и культурологии, имеющую своим предметом язык и культуру, находящиеся в диалоге, взаимодействии и изучающую язык как феномен культуры. По мнению В. А. Масловой, посредством лингвокультурологии мы видим мир сквозь призму национального языка, когда язык выступает как выразитель особой национальной ментальности [Маслова, 2004, с. 8, 28]. В. И. Карасик также указывает на комплексный характер лингвокультурологии как области научного знания о взаимосвязи и взаимовлиянии языка и культуры [Карасик, 2002, с. 103]. А. Т. Хроленко считает, что целью лингвокультурологии является обобщение всей информации, накопленной этнолингвистикой и входящими в неё дисциплинами, а также выявление механизмов взаимодействия языка и культуры. Лингвокультурология - это философия языка и культуры [Хроленко, 2006, с. 30]. К непосредственным задачам лингвокультурологии С. Г. Воркачëв относит описание взаимоотношений языка и культуры, языка и этноса, языка и менталитета народа. Лингвокультурология в его понимании является линзой, через которую исследователь может увидеть материальную и духовную самобытность этноса, тот самый Volksgeist В. фон Гумбольдта [Воркачëв, 2001, с. 64]. По мнению Е. О. Опаринной, лингвокультурология является гуманитарной дисциплиной, изучающей воплощенную в живой национальный язык и проявляющуюся в языковых процес-