

RU

Интермедиаальные приёмы репрезентации образа художника в рассказах Г. Миллера «Нью-Йорк и обратно» и Ч. Буковски «Рабочий день»

Марковненков Д. В.

Аннотация. Цель исследования – выявление интермедиаальных средств, участвующих в создании образа творческой личности, представленной в рассказах Г. Миллера «Нью-Йорк и обратно» (1935) и Ч. Буковски «Рабочий день» (1972), что способствует развитию интерпретации, которая охватит произведения сюжетно, фактурно и эпистемологически. Научная новизна исследования заключается в том, что рассказы Г. Миллера и Ч. Буковски впервые сопоставляются в интермедиаальном ключе. Особый интерес при анализе произведений представляет то, как разные техники визуальных медиа находят своё воплощение в литературном тексте, присутствуя в нём не только в качестве статичной отсылки, но и действующего компонента, влияющего на выстраивание письма и образов. Визуальность в рассказе Миллера заявляет о себе посредством приёмов сюрреализма, импрессионизма и кино. В случае рассказа Буковски визуальность реализуется через формы поп-арта, фотографической стилизации и обращение к сюжетам картин художника Э. Хоппера. Полученные результаты показывают, что интермедиаальные приёмы, задействованные в рассказах, позволяют определить связь писателей с эстетическими проектами модернизма и постмодернизма. Если в рассказе Миллера проявляются черты модернистского искусства, связанные с авторефлексией, оригинальностью творческого видения и разрывом обыденного и сакрального, то в рассказе Буковски возникают признаки постмодернизма, репрезентированные символической редукцией, снижением эстетического пафоса вокруг художника и его творческой деятельности, а также тематизацией повседневности и банальности.

EN

Intermedial techniques of representing an artist's image in the stories "Glittering Pie" by H. Miller and "A Working Day" by Ch. Bukowski

Markovnenkov D. V.

Abstract. The aim of the study is to identify the intermedial means involved in depicting the image of a creative personality represented in the stories "Glittering Pie" (1935) by H. Miller and "A Working Day" (1972) by Ch. Bukowski, contributing to their interpretation, which will cover the works plot-wise, texturally and epistemologically. The study is original in that it is the first to compare H. Miller's and Ch. Bukowski's stories from an intermedial perspective. The way in which different visual media techniques find their embodiment in a literary text, being present in it not only as a static reference, but also as an active component influencing the formation of writing and images, is of particular interest in the analysis of the works. The visual in Miller's story manifests itself through the techniques of surrealism, impressionism and cinema. In the case of Bukowski's story, the visual is realized through the forms of pop art, photographic stylization and a reference to the subjects of paintings by the artist E. Hopper. The results show that the intermedial techniques involved in the stories make it possible to determine the writers' connection with the aesthetic projects of modernism and postmodernism. While Miller's story shows the features of modernist art associated with self-reflection, originality of creative vision and the gap between the ordinary and the sacred, in Bukowski's story, there are certain features of postmodernism represented by symbolic reduction, a decrease in aesthetic pathos around the artist and his creative activity, as well as thematization of everyday life and banality.

Введение

Изучение произведений, связанных с изображением художника (в статье речь пойдёт непосредственно о писателе), занимает особое место в литературоведении. В рамках этой проблематики исследователи обращают

внимание на жанровые модификации (например, роман о художнике), на сюжетные и поэтические особенности текстов, повествующих о творческой личности, а также рассматривают фигуру творца в контексте исторических, социальных, политических и экономических движений, показывая тем самым творческий акт как следствие не только сугубо внутренних переживаний, но и внешних явлений, осознанно или бессознательно проницающих в художественное пространство произведения. Среди работ, в которых можно найти перечисленные подходы анализа, отметим эссе немецкого философа В. Беньямина (2015) «Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма», статью русского формалиста Б. М. Эйхенбаума (1987, с. 428-436) «Литература и литературный быт», труды британского литературоведа и философа Рэймонда Уильямса «Долгая революция» (Williams, 1965) и «Марксизм и литература» (Williams, 1977) и масштабное исследование Н. С. Бочкарёвой (2001) «Роман о художнике как “роман творения”, генезис и поэтика: на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII – XIX вв.», которое складывается вокруг выявления жанровых особенностей романа творения.

Актуальность данного исследования определяется тем, что обращение к фигуре художника позволяет охватить разнообразные смысловые горизонты литературы в целом и литературного произведения в частности (будь то технические и нарративные компоненты, выражение индивидуальных и общественных представлений об устройстве мира, производство художественного текста и т. д.). Вместе с тем анализируемые в рассказах американских писателей Генри Миллера и Чарльза Буковски интермедийные приёмы, участвующие в создании образа художника, являются объектом современных методологий, разрабатываемых отечественными и зарубежными литературоведами, которые рассматривают искусство как сферу практик, постоянно преодолевающих свои медийные границы и ищущих новые формы реализации (Bugno-Narecka, 2022; Schlumpf, 2011; Кремнёва, 2017).

Для достижения цели исследования были поставлены следующие задачи:

- 1) выявить интермедийные свойства литературы;
- 2) рассмотреть, как в писательском диалоге Г. Миллера и Ч. Буковски заявляют о себе признаки модернизма и постмодернизма;
- 3) проанализировать образ художника в малой прозе Г. Миллера и Ч. Буковски через призму интермедийных средств, учитывая поэтический, метапрозаический и парадигмальный уровни произведений.

С целью выполнения поставленных задач в работе используется комплексный подход, включающий в себя историко-литературный, сравнительно-сопоставительный и герменевтический методы исследования, необходимые для рассмотрения художественных методов в диахронической перспективе, т. е. их исторической последовательности, выявления поэтических особенностей рассказов Г. Миллера и Ч. Буковски и интерпретации интермедийных приёмов, обнаруженных в произведениях писателей.

Материалами исследования послужили рассказ Г. Миллера «Нью-Йорк и обратно» (Миллер Г. Нью-Йорк и обратно // Миллер Г. Тихие дни в Клиши: сборник. М.: АСТ; Астрель, 2012; Miller H. Glittering Pie. 1935. <https://theharvardadvocate.com/content/glittering-pie-1935>), эссе «Космологический глаз» (Миллер Г. Космологический глаз // Миллер Г. Мудрость сердца: повесть, рассказы, статьи. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2016а) и «Глаз Парижа» (Миллер Г. Глаз Парижа // Миллер Г. Мудрость сердца: повесть, рассказы, статьи. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2016б), а также рассказы Ч. Буковски «Рабочий день» (Буковски Ч. Рабочий день // Буковски Ч. Музыка горячей воды: рассказы. М. – СПб.: Домино, 2011; Bukowski C. A Working Day // Bukowski C. Hot Water Music. N. Y.: HarperCollins e-books, 2007), «Из блокнота в винных пятнах» (Буковски Ч. Из блокнота в винных пятнах // Буковски Ч. Из блокнота в винных пятнах. М.: Эксмо, 2021а), «Моё пребывание в доме творчества» (Буковски Ч. Моё пребывание в доме творчества // Буковски Ч. Истории обыкновенного безумия: рассказы. М.: Эксмо-пресс, 2020), «Заметки о жизни престарелого поэта» (Буковски Ч. Заметки о жизни престарелого поэта // Буковски Ч. Из блокнота в винных пятнах. М.: Эксмо, 2021б) и «В ступоре» (Фанте Дж., Буковски Ч. В ступоре // Фанте Дж., Буковски Ч. Возмездие обречённых. Рассказы. М.: Фортуна, 2001).

В качестве теоретической базы была привлечена статья немецкой исследовательницы И. Раевски «Интермедийность, интертекстуальность и ремедиация: литературный взгляд на интермедийность», посвящённая различным трактовкам и аспектам интермедийности (Rajewsky, 2005). Кроме того, учитывались работы, осмысляющие сущность живописных техник импрессионизма, сюрреализма, поп-арта и американского художника Эдварда Хоппера (Хныкин, 2021; Jahshan, 2001; Бодрийяр, 2021; Prown, Rose, 1977), сущность творения вообще (Хайдеггер, 2005) и феномены модернизма и постмодернизма (Джеймисон, 2014; Гройс, 2003; 2012).

Практическая значимость исследования заключается в том, что предлагаемый интермедийный подход к анализу рассказов Г. Миллера и Ч. Буковски может быть применён в отношении произведений многих писателей. Результаты работы могут использоваться как в общих курсах по истории западноевропейской литературы, так и на специальных курсах и семинарах, охватывающих проблемы жанров, художественных методов и творчества отдельных персоналий.

Обсуждение и результаты

Зонтичный характер понятия интермедийности позволяет охватить множество медийных тем и практик как при анализе отдельных произведений, так и литературы в целом. В том числе интермедийный фокус даёт возможность рассмотреть творение в процессе его создания, другими словами, сделать понятным способы его производства. Интермедийные свойства литературы мы можем наблюдать в таких формах, как комиксы, экранизации художественных произведений, киносценарии, визуальная поэзия и т. д.

Говоря о теоретической стороне феномена, стоит сказать несколько слов о вкладе немецко-австрийского литературоведа О. А. Ханзен-Лёве, который осуществляет значительный методологический шаг в осмыслении

интермедиальной сущности искусства. По сути, его работы позволили интермедиальности стать отдельным и самодостаточным направлением, объединив под одним концептуальным понятием ранее разрозненные наблюдения. Как отмечает учёный, «за концепцией интермедиальности стоит общекультурное стремление к обмену, смешению, гибридизации, свойственное любым тенденциям интертекстуальности, интердисциплинарности, интеркультуральности» (Ханзен-Лёве, 2016, с. 22). В центре модели интермедиальности, которую предлагает О. А. Ханзен-Лёве, оказываются «две трансформации или два перевода – из вербального в невербальное (т. е. музыкальное, изобразительное, кинематографическое, пластическое и т. д.) и наоборот» (Зыкова, 2022, с. 253).

В свою очередь, наш научный интерес обращён к работе немецкой исследовательницы И. Раевски «Интермедиальность, интертекстуальность и ремедиация: литературный взгляд на интермедиальность» (*“Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”*, 2005). С одной стороны, её взгляд не исключает исторического контекста, в котором появляются и развиваются те или иные медиа, что позволяет осмыслить произведение темпорально, то есть в актуальной ему реальности; с другой стороны, Раевски привлекает к своему исследованию концепцию «онтологической интермедиальности» Й. Шрёдера, обращающуюся к выявлению особенностей отношений, складывающихся между различными медиа (Rajewsky, 2005, p. 51). В этом случае произведение понимается как продукт, оформившийся в результате взаимодействия медиальных практик, и тем самым рассматривается с точки зрения формообразования.

В своём подходе Раевски выделяет три категории, отсылающие к интермедиальным свойствам искусства и, в частности, литературы: 1) медиальная транспозиция (*medial transposition*), предполагающая перевод произведения из одного медиума в другой. Отсюда следует, что оригинальный продукт, будь то литературное произведение, или фильм, подвергается трансформации, переходя в иной медиальный дискурс, сохраняя при этом содержательный каркас, но меняясь с точки зрения формы. Эта стратегия ориентируется на производственный процесс, акцентируя внимание на изменениях, которые происходят с продуктом в ходе медиального переноса. В качестве примеров здесь можно выделить киноадаптации романов, новеллизации фильмов или сценариев; 2) когда в рамках производства одного произведения задействуется как минимум два разных медиума, то речь уже будет идти о медиальной комбинации (*medial combination*). Особенность этой категории заключается в том, что каждый медиум сохраняет свою конституцию и материальность, не нарушая общую структуру того произведения, в которое он вовлечён. Наоборот, комбинирование различных медиальных приёмов работает как на развитие содержания продукта, так и его формы. Примерами данной стратегии будут фильм, опера, виртуальные или звуковые инсталляции, комиксы, театральная постановка и т. д.; 3) и, наконец, интермедиальные отсылки (*intermedial references*), которые осуществляются указанием медиумов друг на друга внутри того художественного пространства, где они задействованы. Однако это не просто узнавание и определение того или иного медиума в произведении, но имитация его медиальных свойств. К примерам интермедиальных отсылок можно отнести подражание кинематографическим приёмам монтажа и постановке отдельных кадров в литературных текстах, экфрасис, отсылки фотографии к живописи и наоборот – живописи к фотографическим техникам и т. д.

Тем не менее, несмотря на такую чёткую классификацию интермедиальных категорий, Раевски отмечает, что при создании какого-либо произведения может быть задействована не только одна конкретная стратегия, но две или все три сразу, что, например, демонстрируют собой экранизации (Rajewsky, 2005, p. 51-52).

В настоящей статье мы попытаемся проанализировать рассказы американских писателей Генри Миллера и Чарльза Буковски с точки зрения интермедиального дискурса, сосредоточившись на репрезентации фигуры творческой личности. Перекрёстный взгляд на их произведения позволит не только осмыслить, как воплощаются интермедиальные приёмы в текстах, но и рассмотреть, чем отличаются деятельность и бытие художника в ситуации модернизма и постмодернизма.

Выбор писателей мотивирован не только тем, что оба относятся к одной национальной традиции, но и тем, что и Миллер, и Буковски тяготеют к схожим художественным средствам самовыражения: автобиографичность, фрагментарность, повествовательная спонтанность, маргинальный характер главных героев и т. д. Примечательно и то, что между этими писателями складываются особые заочные профессиональные отношения. Несмотря на общие стилистические принципы, Буковски стремился отмежеваться от своего предшественника Миллера. С одной стороны, в этом можно наблюдать феномен страха влияния, описанного американским литературоведом Х. Блумом (1998, с. 11-19). Буковски не хотелось быть эпигоном Миллера и, следовательно, выступать тенью мастера. Соответственно, он пытался конституировать собственный голос в литературном мире, разрабатывая те означающие, которые ассоциировались исключительно с его персоной. Один из явных приёмов, который позволил Буковски выделиться на фоне Миллера, – это жест отрицания. Разыгрывая идентичный образ писателя-изгоя, Буковски начинает мощную разоблачительную атаку в адрес Миллера, обвиняя того в недостаточной подлинности (Хаустов, 2018, с. 168-169). По сути, деконструируя своего оппонента, Буковски указывает на то, что маргинальность Миллера ограничивается всего лишь его литературными историями, в то время как сам Буковски идёт в своей прямолинейности до конца. Вообще, стремление быть настоящим и изображать реальность в её первичном, неискажённом виде является чуть ли не центральной интенцией творческой программы Буковски. В своих произведениях, письмах или интервью он обязательно затрагивает проблему искренности и правдивости. Как заметил однажды Д. Мартин, издатель Буковски, «он [Буковски] ненавидел любую форму фальши. Он ненавидел обман» (Цит. по: Clements, 2013, p. 43). В контексте книг Миллера об этом говорил и сам Буковски: «Я не могу читать Генри Миллера. Начинает говорить о реальности, а потом скатывается к эзотерике, с темы сбивается. Пара хороших страниц, а дальше –

по касательной, забредает в абстракции, и я его читать уже не могу. Такое чувство, что меня надули» (Цит. по: Хаустов, 2018, с. 168). Дихотомия подлинного/неподлинного работает у него не только в отношении Миллера, но и в отношении других писателей: «Поэт, как правило, это недочеловек, маменькин сынок, не подлинная он личность, и вовсе он не годится для того, чтобы вести настоящих людей в делах крови или мужества» (Цит. по: Хаустов, 2018, с. 172).

С другой стороны, отрицательный жест Буковски можно проинтерпретировать как противостояние двух эстетических проектов: модернизма и постмодернизма. Как замечает философ Ф. Джеймисон, постмодернизм возникает как «специфическая реакция против утвердившихся форм высокого модернизма» (2014, с. 289), когда модернистское искусство заполняет собой университеты, музеи, галереи, библиотеки. Собственно, Буковски вступает в литературное поле тогда, когда Миллер уже сформировал свой художественный дискурс, став тем самым частью писательского истеблишмента. Таким образом, писательская конфронтация Миллера и Буковски не обуславливается только стремлением одного разработать свой аутентичный стиль на фоне другого, вместе с тем она показывает и эпистемологическое столкновение модерна и постмодерна: когда то, что стало нормой в ретроспективе традиции, начинает отвергаться, переосмысляться или разбираться с критических позиций новой парадигмой, чтобы тем самым освободить себе пространство для собственной актуализации.

Теперь обратимся непосредственно к рассказам Миллера и Буковски, чтобы выявить как онтологические, так и эпистемологические расхождения, применив в анализе интермедиаальную оптику.

Так, рассказ Генри Миллера «Нью-Йорк и обратно» (*“Glittering Pie”*, 1935) представляет собой послание, адресованное другу Фрэду, в котором писатель по имени Генри Миллер рассказывает о том, что с ним происходило в Нью-Йорке, а затем о своём путешествии в Париж. Сюжет рассказа делится на три нарративные линии, первая из которых посвящена нью-йоркской жизни главного героя, вторая – его пребыванию на борту голландского корабля «Виндам» и третья – непосредственно прибытию в Париж.

Послание главного героя получается очень динамичным. Нарратор стремится включить в него всё, что он видит и переживает. Письмо создаётся им в моменте, оно развивается вместе с главным героем. Это позволяет показать писательский акт в состоянии становления, изменчивости и непредсказуемости. Герой вырывает послание из хронологии, причинно-следственной связи, тем самым сосредоточившись непосредственно на производственном процессе. На эксплицитном уровне такой ракурс объясняется спецификой сюжета – главный герой готовится к путешествию, он собирает вещи, планирует свой быт в Париже, что, собственно, напрямую и ведёт нас к идее движения. Более того, описывая свою жизнь в Нью-Йорке, нарратор уделяет большое внимание своим прогулкам по местным городским улицам, посещению баров, закусок, ресторанов и т. д. На имплицитном же уровне в такой интенсивности важное значение обретает способность видеть и воспринимать. Главный герой, как художник, находясь в постоянном движении, не работает с воспроизводством реальности, скорее он делает акцент на передаче собственных ощущений и чувств, моментальных и спонтанных, которые способствуют оживлению письма, делая из послания не законченное произведение, а постепенно разворачивающееся высказывание художника. Собственно, увиденное и пережитое герой переводит из объективного миметического регистра в субъективный экзистенциальный. В этом переходе мы и можем обнаружить интермедиаальные приёмы, выраженные в виде живописных техник сюрреализма и импрессионизма. Так, сюрреалистическая оптика позволяет главному герою преодолеть тотальность видимого, прагматичного и очевидного, вывести реальность из-под диктата здравого смысла (Jahshan, 2001, p. 21), а импрессионистская – наполнить явления своим личным содержанием (Хныкин, 2021). Это хорошо прослеживается в описании увиденной героем в закуской хористки: «Она была так прекрасна, так мила, так свежа, так невинна, так невыразимо безукоризненна во всех отношениях, что я не смел посмотреть ей в глаза, лишь глядел на шёлковые перчатки. <...> Эта девчонка вполне могла бы стать “Мисс Америка тысяча девятьсот тридцать пятого года”. Говорю тебе, она воплощённая грёза! <...> У таких не бывает личной жизни. Всё, на что я способен, – это представить себе, как она позирует для обложки журнала, обнажая бесконечно совершенную кожу, которая никогда не потеет» (Миллер, 2012, с. 13). / “She was so beautiful, so lovely, so fresh, so virginal, so outrageously Palm Olive in every respect that I was ashamed to look her straight in the eye. I looked only at her gloves which were porous and made of fine silk <...> She could be ‘Miss America, 1935.’ She was a dream, I’m telling you. I couldn’t imagine her having a private life. I can only imagine her posing for a magazine cover, standing perpetually in her Palm Olive skin and never perspiring” (Miller, 1935). Здесь видно, что обращение к сюрреализму делает возможным семантическое разложение – хористка вырывается из привычного контекста своей жизни, своей профессиональной кодификации, в свою очередь, импрессионизм передаёт эмоциональное переживание главного героя, контуры девушки размываются, она становится частью грёзы. Для наглядности можно сказать, что герой имитирует техники, представленные в картине Р. Магритта с говорящим названием «Вероломство образов» (*“La trahison des images”*, 1928-1929), где изображена трубка, под которой выведена надпись: «Это не трубка», иллюстрирующая, соответственно, акт разрушения установленных смыслов, и в картинах французских импрессионистов, в которых «четкость изображения уступает попытке через множественность мазков и переходов цвета передать чувственное ощущение от события» (Хныкин, 2021). Подобным образом герой действует и в отношении вещей: «Здоровый, открытый парень, обаятельный собеседник – а вернее, бессловесная скотинка, отбившаяся от своей овчарни. Помню, как мы разглядывали его шляпу, в которую вошло бы десять галлонов виски, переворачивали её, взвешивали в руках, сгибали, примеряли, изучали этикетку, интересовались ценой и всё в таком роде. В наших глазах девятнадцатилетний ковбой и его головной

убор стоили намного дороже угрюмого, напористого, тщеславного Нью-Йорка...» (Миллер, 2012, с. 29). Шляпа перестаёт быть лишь только головным убором, в руках героя она обретает и другие значения. Исходя из концепции интермедиальности Раевски (Rajewsky, 2005), мы видим, что в рассказе Генри Миллера реализуется принцип интермедиальной отсылки, когда медиум в лице живописи используется писателем в качестве техники, интегрированной в письмо.

Между тем видение героя вбирает в себя не только живописные приёмы. Усилению чувственного остранения помогают и кинематографические медиа. Так, оказавшись в одной закускойной, герой замечает: «Как-то раз я посетил стильную закускую на Западной Сорок Пятой, напротив “Голубой пещеры”. Недурное местечко для съёмки “Убийц” Хемингуэя» (Миллер, 2012, с. 12). В этом эпизоде видно, как кино наравне с живописью позволяет герою пересобрать повседневные городские пространства, наполнить их новыми смыслами. Вместе с тем кино как медиум в целом заставляет задуматься о механике восприятия, о наличии специального технического инструмента, который передаёт реальность без изменений, не пропуская в неё личный опыт. Так, пересказывая сюжеты порнографических фильмов, герой пытается подражать работе камеры, что подчиняет описание видимому и наглядному, натуралистическому. Здесь можно проследить, как герой рассказа сопротивляется негативной визуализации, лишаящей жизнь поэзии, загадки и творческой свободы. Механистическое навязывает творцу свои коннотации, подавляя тем самым импульс к творчеству. В этом смысле примечательно, что Нью-Йорк (как и Америка в целом) предстаёт в рассказе местом регламента, контроля, рассудка, факта. Вот как об этом пишет главный герой: «Бьюсь об заклад: любая костлявая, страшенькая француженка, имей она хоть унцию человеческого ума и тепла, заткнёт за пояс всех этих марионеток. Ибо в ней нашлось бы то самое *нечто*, о чём американцы столько болтают – чего не способны достичь. В Америке *нечта* нет» (Миллер, 2012, с. 12). / “I do honestly believe that a poor, skinny, misshapen French woman with just a ounce of personality would stop the show. She would have what the Americans are always talking about but never achieve. She would have* it. *American is minus *it*” (Miller, 1935). По сути, отсутствие этого самого «нечто» (“it”) делает невозможным творческий акт. Находясь в Нью-Йорке, герой не может писать: «Потому что вот уже десять дней не мог выжать из себя ни строчки. Нью-Йорк давит на тебя. Здесь задыхаешься. Дело не в шуме и пыли, не в оживлённом движении, даже не в толчее... но какое же всё вокруг плоское, неприглядное, обезличенное, однотипное!» (Миллер, 2012, с. 21). Отсюда следует, что окружение лишено персональности, в нём как будто, согласно Хайдеггеру, отсутствует исток, «происхождение его сущности» (2005, с. 81). Здесь и возникает напряжение между внешним и внутренним, видимым и невидимым. Это напряжение преодолевается видением художника, оно абсолютно, всеохватно и способно указать на «истину бытия». Вообще, важность оригинального видения, которым наделён творец, Миллер показывает и в других рассказах. Так, у него возникает «космологический глаз» в одноимённом эссе (Миллер, 2016а, с. 147-155). Сутью этого «глаза» является умение художника передать своё зрение своими творениями. Такая же метафора появляется у Миллера и в эссе «Глаз Парижа», где видение творца также отмечено способностью подмечать неочевидное: «Фрагмент, изъян, банальность – во всём этом он находит некую новинку или совершенство» (2016b, с. 266) Лишь видение художника, по Миллеру, в состоянии выразить исток бытия, показать зарождение и формирование сущности: «Взгляд не акулы, не лошади, не мухи, не вообще кого бы то ни было узнаваемого, податливый взгляд, а новорождённого эмбриона, бактерии, летящей на всплеске эпидемии, всегда в миллиметре от гребня волны <...> Выжидающе безучастный взгляд вампира, застывший, чудовищно безразличный взгляд прокажённого, невозмутимый, всеобъемлющий взгляд Будды с вечно открытыми глазами. Взгляд ненасытный» (2016b, с. 267). Можно сказать, что видение в понимании Миллера представляет собой олицетворение интермедиальности, оно подразумевает синтез визуального, словесного, звукового, материального и т. д.

В свою очередь, рассказ Чарльза Буковски «Рабочий день» (“*A Working Day*”, 1972), включённый впоследствии автором в сборник «Музыка горячей воды» (“*Hot Water Music*”, 1983), повествует об одном дне из жизни «писателя на вольных хлебах» Джо Мейера. Нарративно сюжет рассказа строится вокруг быта героя-художника, его творческой деятельности, делового и личного общения с коллегами, знакомыми и любовницей, а также досуговых занятий. Внешне история выглядит малодинамичной, застревающая в медленном ритме повседневности. Тягучая обыденность вторгается в повествование уже в первой строчке рассказа, пробуждая главного героя телефонным звонком. В атмосфере обыкновенности происходит всё, что делает Джо Мейер в течение дня: завтрак, разговоры по телефону, ставки на скачках, секс, пьянство и т. д. Не выбивается из этого ряда и писательство. Творческая деятельность героя-художника в рассказе Буковски изображается равнозначно вместе с повседневными делами, которые совершает Джо Мейер. Соответственно, творчество ничем не отличается от переодевания из домашней одежды в уличную, разговоров с другом на тривиальные темы, денежных сумм, циркулирующих в азартных играх, трат на квартирную ренту или выпивку. Эксплицитно все эти мотивы пересекаются в названии рассказа – “*A Working Day*”. Неопределённый артикль “a” указывает на то, что день, описанный в рассказе, не единичен, а лишь один из множества таких же дней.

Акцент на банальности и однотипности действий главного героя влечёт за собой подавление поэтического потенциала, экстрагирование воображаемого из материального измерения. Образность и абстрактность подчиняются тому, что лежит на поверхности, и, как следствие, доминантной установкой всей истории становится визуальность и видимость, другими словами, рассказ разворачивается из внутреннего во внешнее, в окружающий мир, если говорить конкретно о герое Джо Мейере, в быт. Такой художественный принцип концептуально связывает рассказ с творческими экспериментами американского художника Энди Уорхола,

одного из самых заметных представителей поп-арта. Как замечает Ж. Бодрийяр, работы Уорхола представляют собой «событие банальности» (2021, с. 200). По сути, в редукации символического и в возвышении пустоты видимого мира можно наблюдать отказ от рефлексии, механизацию как творческой деятельности, так и восприятия искусства в целом. В рассказе это наглядно показывается в эпизоде, когда Джо Мейер поехал на скачки. По дороге он решает оглядеть окрестности: «Он проехал по Сансету, срезал путь там, где любил, перевалил через холм к Чайна-тауну и медленно, ненапряжно проехал мимо сортировки, разглядывая старые коричневые товарные вагоны. Умел бы художества, нарисовал бы такую картину. А может, все равно нарисует» (Буковски, 2011, с. 136). Примечательным оказывается момент визуального контакта героя со старыми товарными вагонами. Здесь мы можем наблюдать лапидарный и лаконичный взгляд художника на внешний мир. Неприязательность взгляда как будто размывает воспринимающего субъекта, лишает его права на интерпретацию мира. Этот эпизод хорошо иллюстрирует пересечение рассказа с практиками Уорхола: отказ от трансцендентности, «возведение образа в степень чистой фигурации, без какой-либо трансфигурации» (Бодрийяр, 2021, с. 194). Получается, что техника поп-арта используется Буковски в качестве интермедиальной отсылки, заимствуя как концептуальный, так и формалистический принципы этого стиля.

Интермедиальный диалог Буковски с поп-артом продолжается и на уровне поэтики произведения. Весь рассказ строится посредством коротких предложений или концентрирования синтаксически параллельных конструкций в границах одного предложения: “The eggs were done. He sat down, peeled them, put on some toast and mixed the Sanka in with the hot water. He got down the eggs and toast and had two coffees. Then he went back to bed” (Bukowski, 2007, p. 100). / «Яйца сварились. Джо сел, почистил их, сделал тост и насыпал в кипятком “Санки”. Заглотил два яйца с тостом, выпил две чашки кофе. Потом опять лег» (Буковски, 2011, с. 134-135). Такой синтаксис усиливает механистический эффект повествования, делая нарратора своего рода машиной, запрограммированной на производство текста, сам же рассказ предстаёт эмоционально бесстрастным и неприуждённым – эффект, который Бодрийяр называет «машинальным снобизмом» (2021, с. 201), лишаящий искусство всех приметных онтологических характеристик. Наряду с этим механистичность отсылает к фотографическим медиа, а точнее, к медиальному производству фотографий. Синтаксический минимализм рассказа стилизуется под нажатие кнопки на фотоаппарате, и, соответственно, интенсивная работа техники способствует динамичному фотоповествованию – отдельные кадры монтируются в связывающем их воедино писательском акте нарратора. Подобный приём Буковски (2021a, с. 44-59) использовал ещё в раннем произведении, жанрово охватывающем принципы рассказа, эссе и наброска, «Из блокнота в винных пятнах» (“*Portions from a Wine-Stained Notebook*”, 1960), в котором разрозненные фрагменты прозы и поэзии выступают как отдельные фотографии. Обнаружить их общий концептуальный базис необходимо уже абстрактному читателю, монтаж осуществляется произвольно, хотя блокнот, фигурирующий в названии, имплицитно намекает на то, что все части так или иначе исходят из сознания героя-художника, чьё бытие в тексте размыто сложными формальными конфигурациями всего произведения.

Если продолжать разговор о рассказе «Рабочий день», важно также отметить его связь с живописью американского художника Эдварда Хоппера, картины которого не отличаются экспрессивными эффектами. Они предельно сжаты, малоподвижны, сосредоточены на твёрдых и массивных формах. Это отражено и в сюжетах его картин. В центре внимания художника зачастую оказываются рабочие, любовники, случайные прохожие, занимающиеся самыми обыкновенными вещами, такими как ужин в кафе или офисная работа (Grown, Rose, 1977, p. 164). В этих сюжетах царит атмосфера банальности, как в рассказе Буковски. Влияние Хоппера на писателя чувствуется в настроении повествования, которое передаёт состояние отчуждённости. Как и герои художника, главный герой рассказа дистанцирован от самого себя и от своего основного занятия. Утопая в банальности, писательство в большей степени выступает не как творческая деятельность, но как профессиональный маркер, плотно вписывающий творца в социально-экономический контекст. Творческий акт в таком случае становится скорее чем-то промежуточным и коротким, возникающим между делами: «Джо начислил себе еще скотча с водой, подошел к машинке. Напечатал две строки, потом зазвонил телефон. Дининг из больницы» (Буковски, 2011, с. 140). Или: «Джо опять сел за машинку. Неплохо пошло. Он добрался до середины страницы и тут услышал шаги. Затем постучали» (Буковски, 2011, с. 141). И ещё: «Джо опять сел за машинку с новым стаканом. Печатать уже не получалось. Он встал и подошел к телефону. Набрал номер» (Буковски, 2011, с. 142). Вообще отчуждённость писателя от своей деятельности является одной из основных тем произведений Буковски. Помимо упомянутого рассказа, образ художника, разрывающегося между писательством и внешним миром, мы можем встретить в таких рассказах, как «Моё пребывание в доме творчества» (“*My Stay in the Poet’s Cottage*”, 1967) (Буковски, 2020, с. 143-154), «Заметки о жизни престарелого поэта» (“*Notes on the Life of an Aged Poet*”, 1972) (Буковски, 2021b, с. 170-180), «В ступоре» (“*Block*”, 1984) (Фанте, Буковски, 2001, с. 287-296) и т. д. Получается, что меланхолическая интонация картин Хоппера, пересекаясь с пустотой банальности поп-арта, в рассказе Буковски «Рабочий день» показывает, что деятельность писателя становится своего рода молчаливой фиксацией повседневности, не претендующей на какую-либо эстетическую сигнификацию и не оставляющей тем самым никаких следов авторской субъектности.

Заключение

Проанализировав рассказы Г. Миллера и Ч. Буковски через интермедиальный фокус, мы переходим к следующим выводам. Образы героев-художников, представленные в произведениях, позволяют говорить не только

о жанровых и сюжетных модусах, но и о концептуальных доминантах принципов модернизма и постмодернизма. Точкой актуализации этого различия становится видение главных героев, в котором, собственно, и активируются интермедийные приёмы. Так, в случае Миллера мы видим крайнее сопротивление героя всему внешнему, наглядному, фактическому и миметическому. Главный герой стремится выразить сферу трансцендентного, того, что скрыто «по ту сторону видимого, чувственного мира» (Гройс, 2012, с. 170). Так сказать, паритет между двумя сферами герой устанавливает посредством абсолютного творческого видения, способного переворачивать очевидные или навязывающиеся рассудком смыслы. В своём взгляде он задействует визуальные и поэтические модусы искусства, семантически обновляя окружающий его мир. Вследствие этого творческий акт преобразует реальность в переходную зону, мост, преодолевая который художник, по Хайдеггеру, осуществляет раскрытие истины бытия (Ямпольский, 2015, с. 238). Это приводит к тому, что произведение, как и его творец, вырывается из хронологической последовательности, причинно-следственной связи. Произведение становится не причиной, но онтологическим истоком, что позволяет пребывать творчеству в нескончаемом движении, состоянии, актуальном для послания Миллера, которое предстаёт в моменте своего написания, а не в завершённой форме. В таком жесте отречения от внешнего мира, обусловленного зримым, социальным, тем, что навязывает и регламентирует, как замечает Гройс, и проявляется творец модернистского толка. Лишь оторвавшись от этого внешнего контекста, художник-модернист может «надеяться на достижение сокрытой истины, недоступной другим, и возможности сказать обществу новое, оригинальное, аутентичное слово» (Гройс, 2003, с. 72).

Что касается Буковски, то здесь мы имеем дело уже с художником в ситуации постмодерна, который действует в противовес модернистскому искусству. То, что модернизм стремился разорвать, перевернуть, трансцендировать, в общем, всё то, что ассоциируется с внешним контекстом, постмодернизм, наоборот, использует в качестве перспективы художественной тематизации и интерпретации (Гройс, 2003, с. 73). В рассказе Буковски это проиллюстрировано через применение автором техники поп-арта, которая успешно справляется с актуализацией повседневных пространств и практик. Художник в таком ракурсе изображается интегрированным в хронологию существования, в причинность. По сути, метафизический исток заменяется материальной причиной, это ситуация, при которой всё, что относится к сфере воображаемого, отвергается в пользу визуального. Видение художника-постмодерниста больше не является актом созерцания, но поглощения, операционального отбора средств, тем, явлений и пр., а само искусство, как бы сказал Бодрийяр, впадает в «эстетический траур» (2021, с. 177). Таким образом, в постмодернистских творческих практиках мы видим уже доминирование не рефлексии, а фиксации, стирающей границы между зримым и незримым, наглядным и невыразительным, реальным и воображаемым, что впоследствии и получает своё окончательное воплощение в феномене симулякра.

Перспективы дальнейшего исследования строятся на продолжении изучения эпистемологических и онтологических структур постмодерна и связи творчества Чарльза Буковски с постмодернистским искусством.

Источники | References

1. Беньямин В. Бодлер. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.
2. Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998.
3. Бодрийяр Ж. Заговор искусства. Совершенное преступление. М.: РИПОЛ классик, 2021.
4. Бочкарёва Н. С. Роман о художнике как «роман творения», генезис и поэтика: на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII – XIX вв.: дисс. ... д. филол. н. Пермь, 2001.
5. Гройс Б. Комментарии к искусству. М.: Художественный журнал, 2003.
6. Гройс Б. Политика поэтики. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012.
7. Джеймисон Ф. Марксизм и интерпретация культуры. М. – Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014.
8. Зыкова И. Интермедийность в моделировании поэтики кинодискурса // Сборник Матице српске за славистику. 2022. Вып. 102.
9. Кремнёва А. В. Интертекстуальность, интердискурсивность, интермедийность: точки соприкосновения // Филология и человек. 2017. № 2.
10. Хайдеггер М. Исток художественного творения. М.: Академический Проект, 2005.
11. Ханзен-Лёве О. Интермедийность в русской культуре: от символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016.
12. Хаустов Д. Буковски. Меньше, чем ничто. М.: РИПОЛ классик, 2018.
13. Хныкин Д. Творю, следовательно, существую. Искусство как экзистенциальный акт. 2021. <https://insolarrance.com/creatio-ergo-sum/>
14. Эйхенбаум Б. О литературе. М.: Советский писатель, 1987.
15. Ямпольский М. Из хаоса (Драгомощенко: поэзия, фотография, философия). СПб.: Сеанс, 2015.
16. Bugno-Narecka D. Beyond Language: On Intermediality (and Multimodality) in Literature // Lublin Studies in Modern Language and Literature. 2022. Vol. 46. No. 3.
17. Clements P. Charles Bukowski, Outsider Literature, and the Beat Movement. N. Y. – L.: Taylor & Francis, 2013.
18. Jahshan P. Henry Miller and the Surrealist Discourse of Excess. A Post-Structural Reading. N. Y.: Peter Lang Publishing, 2001.
19. Prown J. D., Rose B. American Painting. From the Colonial Period to the Present. Geneva: Editions d'Art Albert Skira S. A., 1977.
20. Rajewsky I. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // Intermedialities. 2005. Vol. 6.

21. Schlumpf E. Intermediality, Translation, Comparative Literature, and World Literature // CLCWeb: Comparative Literature and Culture. 2011. Vol. 13. Iss. 3.
22. Williams R. *Marxism and Literature*. Oxford – N. Y.: Oxford University Press, 1977.
23. Williams R. *The Long-Revolution*. Middlesex: Penguin Books, 1965.

Финансирование | Funding

RU Работа выполнена в Научно-исследовательской лаборатории «Изучение национально-культурных кодов мировой литературы в контексте межкультурной коммуникации» Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского в рамках Программы стратегического академического лидерства «Приоритет 2030» (тема Н-457-99_2022-2023).

EN The work was carried out in the Research Laboratory “Studying the national culture codes of world literature in the context of intercultural communication” of the Institute of Philology and Journalism of the National Research Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod within the framework of the Strategic Academic Leadership Program “Priority 2030” (topic Н-457-99_2022-2023).

Информация об авторах | Author information

RU **Марковненков Дмитрий Викторович**¹
¹ Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет имени Н. И. Лобачевского

EN **Markovnenkov Dmitry Victorovich**¹
¹ National Research Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod

¹ gelio123@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 19.10.2023; опубликовано online (published online): 06.12.2023.

Ключевые слова (keywords): импрессионизм; сюрреализм; поп-арт; модернизм; постмодернизм; impressionism; surrealism; pop art; modernism; postmodernism.