

## ДЖЕРЕЛА

1. Владимиров В. Вступ до спеціальності «Журналістика»: навч. посіб. / В. Владимиров // Міжрегіональна академія управління персоналом. — К. : МАУП, 2007. — 166 с.
2. Куньч З.Й. Універсальний словник української мови / З.Й. Куньч. — Тернопіль : Навчальна книга — Богдан, 2005. — 848 с.
3. Михайлин І.Л. Журналістика як всевіт: Вибрані медіадослідження / І.Л. Михайлин. — Х. : Прапор, 2008. — 512 с.
4. Михайлин І.Л. Основи журналістики: підручник / І.Л. Михайлин. — 5-е вид., перероб. та доп. — К. : Центр учбової літератури, 2011. — 496 с.
5. Онищук П.В. Технологія журналістської підготовки: психолого-дидактичний аспект: [монографія] / Петро Онищук, Михайло Каленюк, Олександра Гандзюк. — Луцьк : Твердиня, 2010. — 392 с.
6. Падалко О.С. Сучасні педагогічні технології: дидактично-журналістський аспект. / О.С. Падалко, А.С. Нісімчук, Н.М. Журавльова. — Луцьк : Твердиня, 2009. — Т. 5. — 248 с.
7. Приступенко Т.О. Теорія журналістики: етичні та правові засади діяльності засобів масової інформації: навч. посіб. / Т.О. Приступенко. — К. : Знання, 2011. — 351 с.

*В статье рассмотрен один из факторов компетентности журналиста, а именно: активность в восприятии информации. Этот фактор рассматривается как журналистский прием профессиональной деятельности. Анализируется само понятие активности.*

**Ключевые слова:** журналистика, активность, восприятие информации, компетентность журналиста.

*The article deals with factors of a journalist' competence especially the ability for active perception of information. This factor is considered as a major method of professional activity. The concept of activity is analyzed.*

**Key words:** journalism, activity, perception of information, journalist's competence.

УДК 821.161.1-312-МАКАНИН

Ольга Калашникова

## ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ ОПЫТЫ РУССКОГО ПОСТМОДЕРНИЗМА: В. МАКАНИН

*В статье рассматривается интермедиальность маканинского Текста как характерное явление постмодернизма, выявляется центрирующая, а не деконструирующая природа этого феномена, отражающая своеобразие русского постмодернизма.*

**Ключевые слова:** постмодернизм, интертекстуальность, интермедиальность.

Канонизированный постмодернизмом тезис о панязыковом характере мышления человека, восходящий к бахтинской идее Текста как «всякого связанного знакового комплекса» [2, 281], приводит к подмене введенного Ю. Кристевой и заштампованного в сотнях исследований термина «интертекстуальность» понятием «интермедиальности» (О. Хансен-Леве), которое откровеннее и точнее определяет постмодернистский «текстуализированный» характер действительности.

Осознавая мир как «универсум текстов», где отдельные безличные тексты до бесконечности ссылаются друг на друга и на все сразу, поскольку все вместе они являются лишь частью всеобщего текста [3, 165], постмодернизм обращается к различным текстам культуры, моделируя *интерсубъективное*, помещенное в *интерпространство* гиперреальности.

Литература как одна из форм мышления образами по самой своей природе тяготеет к интермедиальности, стремясь усилить иллюзию существования виртуального художественного мира через обращение к коду других видов художественного мышления. Но именно в эпоху постмодернизма *интермедиальность* становится формой мироощущения и мироотражения современного человека, определяя особый облик литературы. Он то и заставляет ученых биться над вопросом различий между «синтезом», живительной силой которого является «слияние художественных энергий» традиции с новаторством, и «интертекстуальностью» — формой «кровосмесительных связей близких родственников» [1], ставя вопрос о подлинных границах и безмерных притязаниях постмодернизма (Л. Андреев) или об исторической повторяемости постмодернизма, «коловра-

шении искусств» как типа мышления (Д. Затонский).

Это тотальное постмодернистское экспериментирование и игра с разнородными знаками вовлекает в свою орбиту и писателей, чье творчество «настояно» на литературе. В. Маканин, начавший творческий путь с шестидесятниками, но объявленный «отставшим», потом не совпавший с «другой прозой», а теперь оцениваемый многими как не совсем постмодернист, смело смешивает знаки различных сфер культуры в коде своего Текста, тем самым заставляя недоумевающих исследователей вновь и вновь ломать голову над его загадкой.

В интермедиальном мире маканинского Текста особо востребованным оказался код живописи, о разнообразии знаков которого свидетельствует не количество живописных реминисценций, которое никак не сопоставимо с бесчисленными литературными симулякрами в произведениях писателя, являющихся ярким воплощением постмодернистской цитатности самоотражающегося искусства. Однако немногочисленность, можно сказать, обозримость культурных знаков изобразительного искусства не означает их незначительности в художественном дискурсе писателя, и малое количество с лихвой компенсируется притчевой многозначностью и весомостью каждого из них.

Знаки живописи существуют в маканинском Тексте как составляющие единого художественного кода и только в рамках этого кода могут быть поняты, ибо только этот единый Текст, совмещающий бесчисленные разноприродные культурные мифы, и определяет значение каждого отдельного знака.

Уже название этапного для Маканина романа «Андеграунд, или Герой нашего времени», ставшая два культурных мифа: «андеграунд» (знаковый для отечественного сознания образ, прочно связанный, прежде всего, с историей подпольной советской живописи 60–70-х годов XX века) и «Герой нашего времени» (заштампованное название лермонтовского романа), выделяет живопись и литературу как определяющие элементы маканинского мира-текста.

Принцип столкновения разноприродных культурных кодов живописи и литературы, создающих ризоматическую структуру маканинского Текста, сохраняется и в названиях всех пяти частей романа. Здесь сопрягаются литературные знаки («Новь», «Я встретил Вас», «Собачьё скерцо», «Дулычов и другие») со знаками живописи («Квадрат Малевича», «Андеграунд»). Иногда два этих разных кода совмещаются, обнаруживая общий для литературы и живописи первосмысл, архетип («Маленький человек», восходящий к изобразительному египетскому канону Текстов пирамид, перекодирован Маканиным как

важнейший знак литературного Текста России [4, 102–109]).

В череде знаков отечественной живописи В. Маканин выбирает В. Кандинского и К. Малевича не случайно. В них, с одной стороны, отразился принцип развития культуры: от эксклюзива к «общему месту», заявленный еще в названии романа, соединившем-отождествившем эпатазирующую неординарность («андеграунд») и типичность («герой нашего времени»). С другой — именно эти художники, стоявшие у истоков отечественного авангарда, а значит, (в перспективе) и андеграунда, создавали его код, язык, позволяющий прочитать Текст современной культуры.

Абстракционист Кандинский возникает в романе, казалось бы, эпизодически как знак принадлежности разбирающихся в его живописи людей к миру эксклюзива, миру агэшников (вспомним хотя бы гэбиста Чубисова, пытавшегося через познания о Кандинском внедриться в среду художников андеграунда). Но функции знака Кандинского в романе значительно шире: он объясняет саму причину обращения писателя к знакам живописи. Именно ключевые идеи теоретика абстракционизма, высказанные в трактате «О духовном в искусстве (живопись)», позволяя понять стремление В. Маканина посредством небывалых знаков живописи передать не внешнее подобие «чистого подражания натуре», а то скрытое душевное состояние, то внутреннее «настроение» художественного произведения, которое «может и углубить и еще больше освятить настроение зрителя» [5, 9]. Подобно тому, как для художника Кандинского более очевидными, с точки зрения передачи внутреннего мира творца, оказываются средства музыки как искусства, не тратившего сил «на обманное воспроизведение явлений природы» [5, 16], так писатель Маканин ощущает большую весомость знаков живописи, через абстракцию красок и форм раскрывающей внутреннюю природу и мира, и творца.

Код Кандинского оказывается ключевым и в новом романе В. Маканина «Две сестры и Кандинский» («Новый мир» № 4, 2011), где не столько живопись известного абстракциониста, сколько ее бытовлленно-рекламный вариант оказываются той осью, вокруг которой формируется картина мира России начала 1990-х гг. На картинах Кандинского, как на картах Таро, гадают в студии одной из сестер — Ольги. Картины говорят магнитофонным голосом, цитируя статьи и работы Кандинского, повторяя по нескольку раз окончания фраз, что само по себе создает комический эффект: великий художник и его великие картины выступают в роли пошловатого оракула. Кандинский как некое цветочное пятно в сочетании с нагой любовницей становится импульсом к рождению предвыборного слогана и речи кандидата в Госдуму Артема Константы: «Оля!.. Это ты!.. Ты!

Нагая! Без цензуры!.. А в дверях Инна... В голове моей тут же пронеслось вот это абстрактное цветное пятно. В белых линиях! И я подумал: *сестры и Кандинский!*.. Артем оглашает найденное — уже громко, свободно:

— И сразу же — вспышкой! Вдруг импульс! Как молния!.. *Нет — цензуре!*.. *Мы все — нагие!*.. Нет — экономическим и политическим запретам!..» [8].

Цвет и форма избраны Маканиным в цепочке знаков изобразительного искусства как доминантные первоэлементы. Это подчеркнуто обращением к знаковой картине XX века, абсолютизирующей цветосимвол, — «Черному квадрату» Малевича, давшему название одной из глав «Андеграунда» и вырастающему в романе в ключевой для понимания Текста «нашего времени» и психологии целого поколения образ-знак.

Этот знак, как и все в маканинском дискурсе, многозначен. Ибо, как писал сам К. Малевич в письме Матюшину по поводу издания партитуры и рисунков декораций оперы Матюшина и Крученых «Победа над солнцем», «черный квадрат — зародыш всех возможностей» [6]. Уходя от привычных для славянского сознания ассоциаций черного с концом, смертью, печалью, негативом, Маканин мыслит категориями живописи, где черный цвет — цвет абсолютный, перекрывающий любой другой, а значит, способный вместить **все**. Именно это значение знака использует, скажем, М. Шагал в серии «Моисей и скрижали», изображая Господа, Абсолют, как некое черное пятно в момент открытия им новой веры избранному народу, когда, по Библии, Господь явился Моисею в виде Неопалимой купины. Абсолют и осознан Шагалом как все отменяющее, потому что все включающее в себя **черное** — черная беспредельность, начало и конец.

Как в живописи, цвет становится переживанием, обретает индивидуальное образное воплощение. Изначально, а *rigori* для героя романа, бывшего писателя Петровича, Квадрат Малевича полон ожидания света: «Черное пятно в раме — вовсе не бархатная и не тихо (тихонько) приоткрытая трезвому глазу беззвездная ночь. Нет там бархата. Нет мрака. Но зато есть тонкие невидимые паутинки-нити. (Я бы сказал *паутина света*, если бы нити на черном хоть чуть реально светились). И несомненно, что где-то за кадром луна. В отсутствии луны весь эффект. В этом и сила, и страсть ночи, столь выпукло выпирающей к нам из квадратного черного полотна» [7, 75–76]. Но тут же *паутина света* переосмысливается, становясь метафорой безысходности очередей. Читатель вовлекается в игру с «чужим текстом» — с живописными знаками и рожденными ими идеями: «Малевич в двадцатые годы стоял однажды в долгой очереди до ощущения полного в ней растворения. Отсутствие будущего во имя прио-

становившегося настоящего — это и есть очередь, ее идея, это и есть нирвана одной-единственной (можно черной) краски» [7, 76]. А реальная очередь оборачивается для героя черным квадратом тюремного окна, вид из которого, по иронии ли, объективно ли, удивительно и почти дословно совпадает с первичным (до опыта) значением знака Квадрата Малевича как *паутины света*: «В том темном окне плыли лишь две-три серебристые нити. Угадывалась луна, но ей никак не пробиться в нашу чернильную тьму. Она где-то. Она высоко вышла, взошла, висит над крышей» [7, 85]. Потом черным квадратом видится герою психушка, поглощающая инакомыслящих, подобных брату Вене.

Заштампованно-модный, а потому уже низведенный массовым сознанием до пошлого стереотипа, легко узнаваемый и называемый самым заурядным человеком постмодернистского мира «Черный квадрат» Малевича необходим Маканину как знак, объединяющий трагизм вчерашней повседневности, породившей картину-миф, и сегодняшнего равнодушного непонимания, а только самодовольного узнавания-называния этого знака. Идея бессмысленности жертв, возникающая в результате помещения культурного знака в такой контекст, в то же время сопрягается с архетипическим смыслом образа Малевича («черный квадрат — это зародыш всех возможностей»), оставляя читателю возможность оптимистической перспективы. Творя из стереотипов массового сознания, Маканин через архетипическую, первичную семантику знака, обретенную через живопись, раскрывает его неоднозначность, «имплантируя» идеи интеллектуальной элиты в сознание масс.

Однако в использовании кода живописи В. Маканин идет своим путем, учитывая-отвергая живописную азбуку. Попадая в другую, литературную, систему координат, знаки живописи обретают иное значение, создавая новое интересобьютное переживание, заключенное в интермедиальное пространство. Осознавая это, писатель вычленяет в живописи не ее видовые признаки, а общеродовое для искусства мышление образами, вербально воссоздавая в литературном произведении сюжеты известных картин. Краска, цвет как главные видовые маркеры языка живописи, о чем писал и В. Кандинский, стремясь вычленить знаки «чистого языка искусства» [5, 14], остаются за кадром интермедиального маканинского Текста.

Цветосимвол включен в художественный код писателя в своем крайнем, абсолютном выражении. Из всего спектра Маканин последовательно и упорно выделяет два полярных, антиномичных цвета: черный — «зародыш всех возможностей», и белый, соединяющий в себе все цвета радуги. Черный и белый — два полюса не только маканинского мира, но и первобытной мифологиче-

ской модели мироздания, основанной на бинарных оппозициях: день — ночь, свет — тьма, жизнь — смерть. Обращаясь к этим архетипическим символам как первоэлементам общечеловеческого психического опыта, осевшим в коллективном бессознательном, В. Маканин пытается провидеть основы в быстротекущем и меняющемся на глазах мире.

Архетипические первоцвета наделены в его прозе ментальными чертами, становясь знаком неотчуждаемой топики, как белый снег в повести «Там была пара...» или белые халаты врачей из всех маканинских больниц-психушек — своеобразного символа России.

Ахроматические символы черного и белого обретают в художественном коде писателя дополнительные психологические и эмоциональные характеристики. Белый — вселенная спектра — у Маканина оказывается знаком однообразия («однообразная белизна дня») [9, 461], незащитности (белые обескоженные головы и туши убитых коров в повести-вариации на тему библейского Рая «Долог наш путь»). Белый цвет нагих туш становится амбивалентным знаком конца-начала, «...минуты ухода, напоминающей минуту первого появления на свет: минуту рождения» [9, 488].

Черно-белый маканинский мир-текст не кажется бесцветным, во-первых, потому, что сама сюжетная ситуация часто предполагает отсутствие света, а значит, и цвета. Любимый, центральный в символическом коде писателя знак *Лаза* (туннеля, подкопа, щели) как метафора пути библейского рождения человека из праха, в который ему суждено вернуться, метафора материнского лона, через которое пробивается новая жизнь, метафора сексуального вождения мужчины, тянущегося к женщине, уже предполагает некое особое «земляное мышление» без света. Темнота, утробное протискивание сквозь толщу земли в «Утрате», «Лазе» закономерно приводит к замещению здесь цветосимвола знаковой картиной Питера Брейгеля Старшего «Слепые» (1568 г.). Возникая в финале повести «Лаз» (когда в ответ на просьбу о помощи Ключареву передают из затягивающейся дыры, ведущей в подземный рай, что-то длинное, но не свернутый в трубочку текст, не свечи, не сосиски, а палки для слепых), этот живописный знак отсылает читателя к другим маканинским слепым, увиденным в повести «Утрата» как перволюди, с которых начинается миротворение: «Они останавливались на миг, чтобы сделать с мелководья первый шаг на землю... Ступив, они вновь вспоминали, что они слепы, и что галька может быть острой, и что всякий куст встретит в штыки. Он уже стоял на земле насторожившийся, и теперь она тоже делала первый шаг. Свершилось» [9, 434–435]. Являясь одновременно симулякром брейгелевской кар-

тины-знака и самоотражением маканинского образа-знака, слепые в финале «Лаза» прочтываются не столько как метафора безысходности, сколько как знак нового рождения мира после его конца.

В повести-притче «Стол, покрытый сукном и с графином посередине», где действуют только персонажи-символы, знак-цвет тоже оказывается поглощенным образами-знаками. Соединение-противопоставление противоположностей черно-белого мира Маканина выражено здесь серым цветом, который, подобно черному и белому, ахроматичен. Фиксируя абсолютную условность происходящего за столом и действующих лиц судилища, Маканин выбирает серый цвет как знак «ничего». Серый костюм носит БЫВШИЙ ПАРТИЕЦ. Серым видится подсудимому рассвет накануне инфаркта. Серый становится маркером характера героев-знаков — СЕДОЙ ЖЕНЩИНЫ В ОЧКАХ и СИВОГО — буквальной реализацией символа «ничего», пустоты, серого, который, согласно определению М. Люшера, «не является ни цветным, ни светлым, ни темным... Это не субъект и не объект, он не внешний и не внутренний, не напряжение и не расслабление» [10, 186]. Даже КРАСИВАЯ ЖЕНЩИНА не отмечена цветом во внешности, хотя это единственный из персонажей-марок, наделенный, правда, тоже условным, но все же именем — Наташа.

Язык цветосимволов излишне чувственен, мысль как антипод чувства лишена цвета. Вот почему именно слепые «лучше и надежнее других заканчивают дело» [9, 405], осуществляя безнадежный, с точки зрения зрячих, замысел Пекалова прорыть подкоп под рекою («Утрата»). «Искусство припудривает действительность, облегчает страдания. Искусство — узел всякого дизайна» [9, 512], — декларирует Маканин и стремится уйти от чувственности цвета и линий к *Слову* как первознаку, который был в начале у Бога: «Все через него начало быть и без него ничего не начало быть, что начало быть. В нем была жизнь, и жизнь была свет человек» [11, 100]. Лишенной цвета — одной из главных общечеловеческих универсалий-абстракций, предстает в повести «Долог наш путь» абстрактная картина, висящая над кроватью молодого командировочного, где он занимается любовью с Ней (Олей): «изящная путаница линий и цветовых пятен» [9, 477]. Чувственность цвета Маканин-писатель замещает словом через название картины «И Рафаэль занимался этим» и через комментарий: «...улучшая запах убины своим искусством, или занимаясь любовью... Ах да, он занимался и тем и этим. В этом и суть, что *и тем и этим*» [9, 477].

Так слово как знак литературы «договаривает» за живопись фрейдовскую формулу бессознательного ОНО: начала-конца и причины всего сущего. А черно-белая маканинская картина этого

сущего — некая документальная пленка, фиксирующая знаки настоящего, возвращая им их первоисмысл, зафиксированный в другом, живописном коде.

Масс-медиа как один из главных «голосов» современного социума также включен Маканиным в интермедиальное пространство его прозы. В романе «Испуг» появляется глава «За кого проголосует маленький человек», вновь, как и в «Андеграунде...», вводящая гоголевскую мифологему «маленького человека», но теперь уже в социальный, политизированный контекст новых реалий России третьего тысячелетия. Писатель показывает дальнейшую эволюцию бездеятельной, а значит, аполитичной и асоциальной личности. Нынешний «маленький человек» не хочет никаких действий даже во благо себе. Поэтому Петрович, герой, перекочевавший в этот маканинский роман из «Андеграунда...», решает проголосовать

за того кандидата, на выступлении которого он завершит свой половой акт, сопровождаемый как аккомпанементом передачей предвыборных теледебатов. Так масс-медийная партия в интермедиальном хоре маканинской прозы уродливо органично соединяется со знаками литературы, ставшими расхожей монетой в современном формируемом рекламой массовом сознании.

Мир-текст, состоящий из разноприродных знаков, существует в интермедиальном пространстве, где есть место и литературному, и живописному, и масс-медийному кодам. Интермедиальность Текста В. Маканина не становится способом деконструкции, а скорее центрирует, углубляет картину действительности через ее разнознаковое умножение, заставляя в который раз задуматься над своеобразием русского постмодернизма вообще и маканинского «неправильного» творчества, в частности.

#### ДЖЕРЕЛА

1. Андреев Л.Г. Художественный синтез и постмодернизм / Л.Г. Андреев // Вопросы литературы. — 2001. — № 1 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [magazines.russ.ru/voplit/2001/1/](http://magazines.russ.ru/voplit/2001/1/)
2. Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа / М.М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. — С. 281–308.
3. Ильин И.П. Интертекстуальность / И.П. Ильин // Западное литературоведение XX века: энциклопедия. — М.: Intrada, 2004. — С. 164–166.
4. Калашникова О.Л. Особенности интертекстуальности в «Андеграунде, или Герое нашего времени» В. Маканина / О.Л. Калашникова // Литература в контексте культуры. — Днепропетровск: ДНУ, 2001. — С. 102–109.
5. Кандинский В. О духовном в искусстве (живопись). Из архива русского авангарда / В. Кандинский. — Л., 1989. — 73 с.
6. Малевич К. Письмо М.В. Матюшину. Май 1915 / К. Малевич. — РО ИРЛИ. — Ф. 656.
7. Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени / В. Маканин. — М.: Вагриус, 1999. — 557 с.
8. Маканин В. Две сестры и Кандинский / В. Маканин // Новый мир, 2011. — № 4 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [magazines.russ.ru/novyi\\_mi/.../4/ma2.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/.../4/ma2.html)
9. Маканин В. Долог наш путь / В. Маканин. — М.: Вагриус, 1999. — 526 с.
10. Люшер М. Оценка личности посредством выбора цвета / М. Люшер // В.В. Драгунский. Цветовой личностный тест. — Минск: Харвест, 1999. — С. 172–209.
11. Новый Завет // Библия, Книги Священного Писания Ветхого и Нового Заветов. Канонические. — 1994. — 1217 с.

*У статті розглядається інтермедіальність маканінського Тексту як характерне явище постмодернізму, з'ясується центруюча, а не деконструкційна природа цього феномену, яка втілює риси своєрідності російського постмодернізму.*

**Ключові слова:** постмодернізм, інтертекстуальність, інтермедіальність.

*The article analyzes the intermediality of Makanin's Text as a characteristic peculiarity of postmodernism, proves the centralizing but not deconstructive role of this phenomenon as a distinguishing feature of Russian postmodernism.*

**Key words:** postmodernism, inetrtextuality, intermediality.