

УДК 821.133.1–3.09(045)

ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ КАК ПРИНЦИП ПОЭТИКИ ДВУХ ИСТОРИЧЕСКИХ РОМАНОВ («ЛЕСНОЙ ЦАРЬ» М. ТУРНЬЕ И «БЛАГОВОЛИТЕЛЬНИЦЫ» Д. ЛИТТЕЛЛА)

И. В. ДАНИЛЕНКО¹⁾

¹⁾Минский государственный лингвистический университет, ул. Захарова, 21, 220034, г. Минск, Беларусь

Отмечено, что интермедийная поэтика становится все более востребованной в творчестве французских авторов, склонных к постмодернистскому типу художественного мышления. Рассматривается взаимодействие музыки и литературы на уровне композиционной организации романов об истории Второй мировой войны. Цель статьи – исследовать авторские стратегии гармонизации содержания и формы, а также возможности и границы искусства в его диалоге с историей (нацизм, геноцид, холокост). Для достижения поставленной цели использовались компаративный и герменевтический методы, позволившие в процессе сравнительного изучения прецедентной музыкальной формы и интерпретационного анализа текста романа прийти к пониманию сущности литературно-музыкального синтеза, осуществленного в каждом из романов. Выявлены принципы тематизации в романах М. Турнье «Лесной царь» и Д. Литтелла «Благоволительницы», особенности идейно-эмоциональной оценки (пафоса) описываемых событий, а также многочисленные параллели, аналогии, мотивы, общие для обоих видов искусства, способствующие пониманию непостижимой с точки зрения рациональности трагедии XX в.

Ключевые слова: интермедийность; музыка и литература; история; композиция; роман.

ІНТЭРМЕДЫЯЛЬНАСЦЬ ЯК ПРЫНЦЫП ПАЭТЫКІ ДВУХ ГІСТАРЫЧНЫХ РАМАНАЎ («ЛЯСНЫ ЦАР» М. ТУРНЬЕ І «ДОБРАЗЫЧЛІВІЦЫ» Д. ЛІТЭЛА)

І. У. ДАНИЛЕНКА^{1*}

^{1*}Мінскі дзяржаўны лінгвістычны ўніверсітэт, вул. Захарава, 21, 220034, г. Мінск, Беларусь

Адзначана, што інтэрмедыйная паэтыка становіцца ўсё больш запатрабаванай у творчасці французскіх аўтараў, схільных да постмодэрнісцкага тыпу мастацкага мыслення. Разглядаецца ўзаемадзеянне музыкі і літаратуры на ўзроўні кампазіцыйнай арганізацыі раманаў пра гісторыю Другой сусветнай вайны. Мэта артыкула – даследаваць аўтарскія стратэгіі гарманізацыі зместу і формы, а таксама магчымасці і межы мастацтва ў яго дыялогу з гісторыяй (нацызм, генацыд, халакост). Для дасягнення пастаўленай мэты выкарыстоўваліся кампаратыўны і герменеўтычны метады, якія дазволілі ў працэсе параўнальнага вывучэння прэцэдэнтнай музычнай формы і інтэрпрэтацыйнага аналізу тэксту рамана прыйсці да разумення сутнасці літаратурна-музычнага сінтэзу, ажыццёўленага ў кожным з раманаў. Выяўленыя прыныцы тэматызацыі ў раманах «Лясны цар» і «Добrazyчлівіцы», асаблівасці ідэйна-эмацыянальнай ацэнкі (пафасу) закранутых падзей, а таксама шматлікія паралелі, аналогіі, матывы, агульныя для абодвух відаў мастацтва, якія спрыяюць разуменню неспасцігальнай з пункта гледжання рацыянальнасці трагедыі XX ст.

Ключавыя словы: інтэрмедыйнасць; музыка і літаратура; гісторыя; кампазіцыя; раман.

Образец цитирования:

Даниленко ИВ. Интермедийность как принцип поэтики двух исторических романов («Лесной царь» М. Турнье и «Благоволительницы» Д. Литтелла). *Журнал Белорусского государственного университета. Филология*. 2019;1:53–64.

For citation:

Danilenko IV. Intermediality as a principle of the two historical novels' poetics (M. Turnier's «The Erl King» and D. Littell's «The Kindly Ones»). *Journal of the Belarusian State University. Philology*. 2019;1:53–64. Russian.

Автор:

Ирина Владимировна Даниленко – старший преподаватель кафедры лексикологии французского языка факультета романских языков.

Author:

Irina V. Danilenko, senior lecturer at the department of French lexicology, faculty of Roman languages.
idanil_wind@yahoo.com

INTERMEDIALITY AS A PRINCIPLE OF THE TWO HISTORICAL NOVELS' POETICS (M. TURNIER'S «THE ERL KING» AND D. LITTELL'S «THE KINDLY ONES»)

I. V. DANILENKO^a

^aMinsk State Linguistic University, 21 Zacharava Street, Minsk 220034, Belarus

Poetics of Intermediality is getting more and more popular in the works of French authors who are closer to the post-modernist type of artistic thinking. This article deals the interaction of music and literature at the compositional organization level of the novels about World War II. The goal set up is to explore the author's strategies for harmonizing content and form, as well as the possibilities and limits of art in its dialogue with history (Nazism, genocide, the Holocaust). Comparative and hermeneutic research methods are used to reach the given goal. The comparative study of the precedent musical form and interpretative analysis of the novel's text allows the comprehension of the essence of literary and musical synthesis carried out in each of the novels. As a result of our research performed, the principles of thematic structure in the novels «The Erl King» and «The Kindly Ones», the peculiarities of the ideological and emotional evaluation (pathos) of the historical events, as well as numerous parallels, analogies, similar motifs common to both arts contributing to understanding the tragedy of the XX century incomprehensible in terms of rationality were identified.

Key words: intermediality; music and literature; history; composition; novel.

Формирование постмодернистской парадигмы внесло изменения в содержательные и формальные категории романного дискурса. Подвергая критике рационалистическую модель универсалистских метанарративов (Ж.-Ф. Лиотар), постмодернистская текстуальная практика расширяет перспективу исторического исследования, закрепляя новый взгляд на историю. Благодаря постулируемому постмодернизмом плюралистичности, многоликости и гетероглоссии *мира-текста* исторический роман обогатился принципиально новым содержанием, конструктивными техниками и выразительными средствами, что послужило стимулом для возникновения его новых модификаций. Так, наряду с глубинными изменениями, происходят трансформации соответствующих формальных и текстовых стратегий, что привело к «межкультурной диффузии в литературе» [1] и возникновению гибридных, полижанровых форм [2, с. 58], «метатекстуальных чудовищ» [3, с. 162]. Основанием для возникновения таких междисциплинарных структур стало извечное стремление творческой личности к «синтезу искусств» (*De la musique avant toute chose...*¹ (П. Верлен); *Не аднімайце музыкі ў паэта...* (Н. Гилевич)), а также «полифонизация» сознания современного человека [4, с. 18] и коммуникативно-информационная перенасыщенность когнитивного пространства. Процесс междисциплинарного взаимодействия культурных феноменов присущ пограничным и кризисным эпохам [5–7], а также художественным направлениям с преобладанием иррационального типа познания (барокко, романтизм, модернизм, постмодернизм) [8–11]. При этом так совпало, что именно постмодернизм, благодаря присущему ему плюрализму моделей и языков, послужил наиболее плодородной почвой для разного рода интердисциплинарных феноменов, таких как интеркультуральность (Б. Вальденфельс), интертекстуальность (Ю. Кристева), интермедальность (А. Ханзен-Леве), интересубъективность (Э. Гуссерль) и т. д.

Интересующая нас в данной статье категория интермедальности возникла как частный случай интертекстуальности, понимаемой как «постоянное взаимопересечение других текстов» [12, с. 46], поэтому к интермедальности будут относиться основополагающие характеристики интертекстуальности: заимствование и переработка сюжетов, тем, мотивов, образов и т. д., скрытое и явное цитирование, реминисценции, аллюзии, плагиат и пр. Однако многие исследователи данной научной проблемы обращают внимание на разнородность медиаканалов заимствования в рамках интертекстуальности и интермедальности: гомоморфные и гетероморфные (Ю. Мюллер), мономедальные и кроссмедальные (В. Вольф) [7].

К настоящему времени предложено достаточно большое число определений интермедальности. В данной статье будем придерживаться понимания данной категории в узком и широком смыслах. Так, в узком смысле интермедальность – это особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств. В более широком смысле интермедальность – это создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного «метаязыка» культуры). И, наконец, интермедальность – это специфическая форма диалога культур, осуществляемая посредством взаимодействия

¹ *За музыкою только дело...* (пер. Б. Пастернака).

художественных референций [1; 10; 13–16]. Подобными художественными референциями являются художественные образы или стилистические приемы, имеющие для каждой конкретной эпохи знаковый характер.

Среди интермедийальных типологий одной из самых популярных является музыкально-литературная. Ее оформление и развитие связано с именами зарубежных ученых К. С. Брауна, Т. Адорно². В продолжение идей своих предшественников С. Шер предложил три способа репрезентации звучащего, музыкального в литературе:

1) словесная музыка (*word music*): литература пытается заимствовать средства выражения музыки, стремится к музыкальности слога, стиха (звукопись, ритм и т. д.);

2) уподобление словесного текста той или иной музыкальной форме и структуре: подражание технике музыкальной композиции (контрапункт, лейтмотив и т. д.) или типовым формам (тема с вариациями, fuga, соната, рондо и т. д.);

3) вербальная музыка (*verbal music*): литература стремится воссоздать музыкальный художественный мир, передать специфику музыкального переживания [9].

Эта достаточно стройная классификация легла в основу дальнейших исследований и послужила основанием для последующей семиотической нюансировки. Так, развивая классификацию С. Шера, А. Гир соотнес словесную музыку с функцией сигнификанта, означающего; структурные параллели – с функцией сигнификата, означаемого; вербальную музыку – с функцией денотата, референта [17, с. 89]. Простота и универсальность такой семиотической проекции позволяет распространить ее и за пределы литературно-музыкальных взаимовлияний и применить к другим интермедийальным системам.

Использование семиотических кодов других искусств в рамках литературного произведения обеспечивает интегрирование текста в мировую культуру, множественность его интерпретаций и открытость для сотворчества читателя, что вполне созвучно постмодернистской эстетике. Говоря об эстетике, следует отметить, что, возможно, именно интермедийальность призвана заполнить те лакуны, которые образовались в художественном тексте вследствие разрушения традиционных эстетических ценностей в процессе смены идеологий. В этой связи Л. Г. Кайда справедливо отмечает, что «текстообразующие и смыслообразующие функции визуальных и музыкальных произведений становятся объектом исследования во всем комплексе гуманитарных наук, наполняя эстетическое пространство новыми открытиями смысловых перспектив» [4, с. 165]. Интермедийальность предоставляет дополнительные возможности для реализации авторских стратегий в диалоге с читателем и в такой области знания, как история, попутно подвергая переосмыслению представления о творчестве и его субъекте с точки зрения методологии диалога и полифонии. Интермедийальная поэтика исторического художественного текста является важным звеном в создании «эстетической модели сотворчества *читатель – автор*» [4, с. 164], которое начинает выстраиваться на уровне композиции и продолжается на всех уровнях поэтики текста.

Развивая мысли У. Эко об аналогии структур (структурных моделей произведений разных искусств), литовский исследователь Р. Брузгене приводила рассуждения и доказательства психоаналитиков, семиологов, философов относительно того, что «литературные произведения могут как осознанно, так и на подсознательном уровне моделироваться по аналогам музыкальных форм и структур либо напрямую их отражать» [18, с. 82], поскольку «выбор формы является принципом, структурирующим внутренний процесс, и связан с психологическими и логическими закономерностями» [19, с. 94].

К двум таким произведениям, относящимся к лучшим образцам современной французской литературы, мы обратимся в данной статье. Оба романа созданы на основе синтеза музыки и слова, что, среди прочих достоинств, определяет их эстетическое своеобразие. Речь идет о романах, отмеченных по выходу высшей литературной наградой Франции – Гонкуровской премией: «Лесной царь» (*Le Roi des aulnes*, 1970) Мишеля Турнье (*Michel Tournier*, 1924–2016) и «Благовоительницы» (*Les Bienveillantes*, 2006) Джонатана Литтеля (*de Jonathan Littell*, р. в 1967 г.). Помимо сходства литературно-музыкального характера, эти романы близки и по многим другим свойствам, среди которых на первое место следует поставить их тематическое родство: оба произведения посвящены событиям Второй мировой войны и сосредоточены на исследовании природы нацизма, его личностной психологической составляющей в связи с социальной и политической обусловленностью. Главные действующие лица обоих произведений, по своему происхождению французы, силою обстоятельств оказываются втянутыми помимо своей воли в немецкие военные формирования, что заставляет их служить нацистской Германии сначала с неохотой, а потом – с рвением. Дополнительными средствами «оркестровки» повествования являются ярко выраженные мифологическая и интертекстуальная составляющие, а также использование возможностей автописма (дневниковой и мемуарной форм).

² К. С. Браун «Музыка и литература. Сравнение искусств» (1948), Т. Адорно «Философия новой музыки» (1949).

Будучи хорошо знакомым с немецкой музыкальной культурой, Турнье прекрасно разбирался в музыкальных произведениях и при выстраивании композиции романа «Лесной царь» решился прибегнуть к использованию модели фуги – «высшей формы полифонии» [20, с. 289]. Турнье останавливает свой выбор на вершинном достижении данного жанра – «Искусстве фуги» И.-С. Баха, состоящем из 18 частей: 14 фуг (названных Бахом на латыни *contrapunctus*) и 4 канонов. Бах построил свое сочинение так, что в каждом последующем контрапункте композиция усложняется. Начинает композитор с четырех фуг на одну тему, за ними следуют еще три – на эту же, но «перевернутую» тему, затем идут две двойных (две темы) и две тройных (три темы) фуги, четыре двухголосых канона и две «зеркальных» фуги. Завершает сочинение мистическая fuga № 14, оставшаяся незаконченной. Ее незавершенность породила огромное количество интерпретаций и предположений «от аллюзий на Вавилонскую башню до автоэпитафии» [21, с. 56]. А все дело в том, что последняя, третья, тема этой якобы четырехтемной фуги использует последовательность нот, воспроизводящих имя композитора (В-А-С-Н) с помощью европейской нотной системы³.

По утверждению американского исследователя С. Петит, которое основано, в частности, на автобиографическом эссе Турнье «Дуновение Святого Духа» (*Le vent paraclet*, 1978), автор «Лесного царя», следуя баховскому принципу, якобы зашифровал в тексте романа свою фамилию (*Tournier*) с помощью восьми главных тем: *T* – *Tiffauges* (Тиффож), *O* – *Ogre* (людоед), *U* – *Unhold* (Унхольд), *R* – *Romintem* (Роминтем), *N* – *Napola* (Напола), *I* – *Inversion* (инверсия), *E* – *Ephraim* (Эфраим), *R* – *Redemption* (искупление) [22; 23].

Помимо этого, Турнье использует в архитектонике своего романа специфические композиционные особенности фуги. Одним из таких свойств является неоднократное преобразование темы, при котором заявленная в начале произведения тема затем появляется в других вступающих голосах и «мерцательно пронизывает всю пьесу. <...> Иногда она звучит в разных голосах по очереди, иногда – внахлест сама с собою, как если бы несколько чтецов выступали с одним и тем же стихотворением, стартуя “каскадом”, с запозданием в несколько секунд каждый» [21, с. 54].

С гораздо большей долей вероятности, чем упомянутые зашифрованные темы, имитационные техники⁴ фуги просматриваются в последовательном повторении определенной темы в различных ее вариациях. Так, во время службы в армии главному герою романа Авелю Тиффожу пришлось заниматься голубиной почтовой службой, для которой он отбирал у голубеводов сначала просто перспективных для разведения голубей, а затем – лишь самых лучших особей. У одной вдовы он обнаружил голубей-двойняшек *цвета опавших листьев, причем похожими как две капли воды*⁵ [24, р. 78], и изумительной красоты голубка с *платинового отблеска одеяньем, словно и впрямь металлическим, а не из живых перьев* [24, р. 79]. Однако накануне наступления немцев командир Тиффожа приказал зажарить и съесть трех великолепных голубей, а четвертого, черненького и тощего, Тиффожу удалось отпустить на волю. Много времени спустя Тиффож, оказавшийся в Восточной Пруссии, занимается отбором юнгштурманцев для Наполы (военизированного учебного заведения для мальчиков) и находит двух близнецов Харо и Хайо, *рыжих, как лисята, белокожих и таких веснушчатых, словно их вывалили в отрубях* [24, р. 251], и Лотара, мальчика с *гладкой литой массой серебристо-белых волос* [24, р. 273]. Очевидно, что портретные зарисовки мальчиков воспроизводят с незначительными вариациями описания любимых голубей Тиффожа. Все три мальчика, как некогда голуби, погибают с приходом войны в замок Кальтенборн. Ему удастся вынести на руках из осажденного замка лишь отощавшего и слабенького еврейского мальчугана по имени Эфраим, чудом спасшегося из концлагеря. Тем самым Тиффож прибегает к испытанию форией⁶, подобно святому Христофору, будоражившему воображение юного Авеля Тиффожа в колледже одноименного святого (темы фории и святого Христофора с различными вариациями также проходят через все произведения).

Еще одной фугированной темой композиции романа, которая в дальнейшем видоизменяется, является тема святого причастия. Так, Тиффож недоумевает, почему в католичестве причастие осуществляется с помощью одного лишь хлеба, тогда как древний несторианский ритуал предполагает использование хлеба и вина (как почитание единой богочеловеческой сущности Христа). При этом Тиффож все же причащается перед мобилизацией в церкви Святого Петра в Нейи, *почувствовав в сухой пресной облатке свежий, бодрящий вкус плоти Младенца Иисуса* [24, р. 48]. Это важнейшее таинство христианской церкви будет повторено Тиффожем, но уже в инверсивной форме, в самом начале войны, когда,

³ В европейской музыке ноты принято называть буквами латинского алфавита, а не до, ре, ми, фа, соль, ля, си.

⁴ Имитация – основной прием строения фуги (см. <http://www.endic.ru/music/Fuga-471.html>).

⁵ Здесь и далее перевод цитат романа М. Турнье заимствован из издания: Турнье М. Лесной царь / пер. с фр. И. Я. Волевич, А. А. Давыдовой. М.: Амфора, 2005. 464 с.

⁶ Фория (от греч. *phoros* – дань) – неологизм, придуманный М. Турнье для обозначения акта нанесения (ср. *Christophore* – досл. ‘несущий Христа’).

поедая по очереди трех великолепных голубей, он насытит свою душу *сокровенным единением с теми существами, которых он любил* [24, р. 87]. Следует, однако, отметить, что эта инверсивная форма причастия наводит, скорее, на мысль о людоедстве, нежели о евхаристическом ритуале. И действительно, впоследствии Тиффожа придется участвовать в жестокой охоте «людоеда из Роминтена» Германа Геринга и даже самому стать «людоедом из Кальтенборна», отнимая у родителей детей для школы гитлер-югенда для принесения в жертву верховному людоеду из Берлина.

Одной из завершающих фугированных вариаций темы причастия станет седер – вечерняя трапеза у иудеев, знаменующая начало религиозного праздника Песах, который отмечается в память о спасении евреев из египетского плена. В ночь освобождения замка Кальтенборн советскими войсками Эфраим накрыл праздничный стол: *...куски хлеба, баранью кость и травы; здесь же стоял стакан воды, подкрашенной красным вином*. Звуки канонады, звучащие вокруг замка, мальчик сравнивает с громом небесным, утверждая, что *солдаты Предвечного насмерть поразят первенцев египетских, но они же помогут нам спастись бегством* [24, р. 403]. Предсказание Эфраима вскоре осуществится: три немецких мальчика, боготворимых Тиффожем, принимают смерть от геральдических мечей старинного рыцарского герба, а Эфраим спасается на плечах «коня Израиля» – Тиффожа. Таким образом, страдания и мучения еврейского народа в нацистских лагерях являются аллюзией на рабство египетское, а их освобождение – на выход из рабства, описанный в библейской книге Исход.

Тема седера служит своеобразной вариацией темы причастия, которая появляется в романе гораздо раньше. Здесь стоит вспомнить о необычном позднем ужине Нестора – одиозного приятеля Тиффожа по колледжу (имя персонажа – аллюзия на несторианство, еретическую христианскую доктрину). Ужин состоял из бараньего окорока, сыра и абрикосового конфитюра. Как известно, вскоре после этого события Нестор погибает при странных обстоятельствах. Его выбор пищи наводит на мысль о севере, но тот факт, что ягненок в христианстве является символом жертвенности Христа, позволяет также интерпретировать данную сцену как Тайную вечерю Нестора накануне смерти. Пасхальный агнец в христианстве и спасение евреев из египетского плена служат прообразом грядущего распятия и искупления Христом грехов человеческих. Трапеза Нестора предшествует седе́ру Эфраима как инверсивная Тайная вечеря Нестора перед смертью. И Нестор, и Эфраим вкушают последнюю трапезу накануне собственной смерти, что свидетельствует о несомненной идейной близости обоих персонажей, воспроизводящих путь Христа, притом что Нестор является, несомненно, инверсионной вариацией Эфраима.

Модель инверсивных преобразований тем романа «Лесной царь» также отсылает читателя к знаменитому сочинению И.-С. Баха «Искусство фуги», в котором композитор использует принцип зеркальной записи нот на нотном стане. Зеркальный вариант фуги Бах назвал латинским словом *inversus* – перевернутый. Таких фуг у Баха всего две (четырёхголосая фуга № 12, записанная на восьми строках (4+4) и трёхголосая фуга № 13, записанная на шести строках (3+3)). Разного рода зеркальные феномены существуют и в материальном мире. Мысль об инверсивной природе реальности впервые возникла у Тиффожа во время печати фотографий, когда он обратил внимание на то, как темные негативы при проявлении на фотобумаге дают светлые изображения, а сам негатив можно печатать как с правой, так и с левой стороны. Проблема инверсивности долгое время существовала в системе ценностей Тиффожа в оторванной от действительности метафизической плоскости. Такие инверсии относимы к категории «злонесущих» (*maligne*): Напола – инверсивная форма Освенцима; привычные для всех мальчишек Наполы душ и стрижка волос – инверсия стрижки евреев в концлагере перед их отправкой в душевые комнаты, которые в действительности оказывались газовыми камерами; мечта несторианского детства Тиффожа о заповедной Канаде превращается в зловещую инверсивную Канаду – специальный барак Освенцима, куда попадали ценности, которые привозили депортированные евреи. Столкновение с реальностью и человеческой трагедией кардинально преобразует Тиффожа и провоцирует «благотворную» инверсию. Как следствие, он отказывается от идеи доминирования над воспитанниками и посвящает себя помощи Эфраиму.

Страстный поклонник фотографии⁷, М. Турнье мастерски связывает проблему инверсивности не только с музыкальным искусством, но и с искусством фотографии. И если фугальную (зеркальную, перевернутую) инверсивность можно отнести к вертикальному типу, то фотографическую (трансформационную: негатив – позитив, правое – левое) – к горизонтальному. Фотографическая инверсивность связана с открытием леворукости Тиффожа, когда он впервые отмечает, что пишет наоборот (справа налево): *Я оказался обладателем двух почерков: праворуким – благопристойным, деловым, призван-*

⁷ Долгие годы М. Турнье профессионально занимался фотографией, вел на телевидении программу о фотографии и в 1970 г. совместно с известным фотографом Люсьеном Клергом и историком Жаном-Морисом Рукетом стал основателем старейшего в мире фестиваля фотографии *Rencontres d'Arles* («Встречи в Арле»).

ным скрыть индивидуальность, подменив ее социальной маской, и леворуким⁸ – мрачным, искаженным своеобразием гениальной личности, с прозрениями и провалами, короче говоря, подлинным рождением грандиозной мысли Нестора [24, р. 68]. Тот факт, что это письмо организуется в обратном направлении (справа налево) как будто раскручивает время назад. И в самом деле, развитие событий романа постоянно соотносится с теми или иными обстоятельствами или артефактами прошлого, создавая иллюзию движения истории вспять. Помимо многочисленных отсылок к библейским мифам и германским легендам, реальность, окружающая героев, изобилует культурными символами и аллюзиями, а также колоритом истории. Так, у читателя возникает ощущение, будто герои романа живут прошлым, пытаясь возродить древние обычаи и ритуалы (феодалы, рыцарские и даже древнегерманские и дохристианские).

Таким образом, многочисленные и разнообразные вариативные повторы важнейших тем романа усиливают его мощное эмоциональное воздействие на читателя. Разнопланово используя принцип произведения И.-С. Баха «Искусство фуги», являющегося вершинным достижением музыки барокко, М. Турнье создает в романе полифоническое, причудливо организованное барочное единство, позволяющее читателю «вычитать» многообразные смыслы, заложенные в романе «Лесной царь».

Не менее впечатляющим по своему замыслу является и роман Д. Литтелла «Благоволительницы». Как и любой другой исторический роман постмодернизма, он не претендует на воссоздание реальных событий в их исторической достоверности, а дает лишь одну из возможных их интерпретаций, внося в заученные знания об истории Второй мировой войны элемент трансгрессии, подвергая сомнению незыблемость прежних представлений, задавая читателю неудобные вопросы и заставляя его думать. Своим романом Д. Литтелл максимально открывает литературу для истории, придавая последней новое человековедческое измерение в его предельно обнаженном и болезненном виде.

Главный герой его романа Макс Ауэ – умный, образованный, чувствительный молодой человек из буржуазной семьи франко-немецкого происхождения (отец – немец, мать и отчим – французы), доктор юриспруденции, прекрасно знающий философию, литературу, музыку. Ничто из его довоенного образа жизни не предвещало того, что ему доведется стать военным преступником. *Подобно большинству людей, я вовсе не хотел становиться убийцей. Я уже упоминал, что, если бы мог, занимался бы литературой. Имей я талант, писал бы, а нет – преподавал бы, лишь бы жить в покое, окруженным прекрасными, лучшими творениями человеческого духа*⁹ [25, р. 31]. Однако с началом войны Макс Ауэ поступил на службу, вокруг царило нечто невообразимое, ужасы, зверства [25, р. 34]. При этом главному герою не пришлось лично убивать на войне по причине того, что он с самого начала относился к командирскому составу. В его задачи входила рационализация и логистическое обеспечение преступлений Третьего рейха, в частности СС.

Литтелловская трансгрессия очевидна не только в преодолении стереотипных нравственных представлений читателя о повествователе (историю, как известно, пишут не проигравшие и уж тем более не преступники, а победители), но и в исследовании возможных пределов истории и литературы. Романное пространство в «Благоволительницах» оказывается в равной степени открытым как для историографии, так и для эстетики. В частности, функционирование нацистской машины и, соответственно, развертывание многочисленных сюжетных линий романа представлены средствами музыкального мышления. Столь неожиданное проникновение эстетического компонента в историографический преодолевает ограниченность исторического знания, порождая новые, немыслимые прежде, прочтения истории.

Затронув столь болезненную для европейского сознания тему, как Вторая мировая война, и вовсе запрещенные для эстетического осмысления темы холокоста и геноцида, Д. Литтелл рисковал вызвать на себя праведный гнев той части общества, которая не приемлет художественную рефлексию об этих событиях в любой форме. Поэтому вполне естественно, что автору романа «Благоволительницы» не удалось избежать нареканий со стороны определенной части критиков, упрекающих его в «банализации зла», попытках эстетизации холокоста, размывании гуманистических ценностей. А между тем единственный, на наш взгляд, доступный для художественной литературы способ заставить говорить и размышлять о событиях холокоста – это противопоставить его ужасы этическим и эстетическим идеалам современного общества. И Д. Литтелл говорит об этом способами и языком трагедии в тех фрагментах романа, где речь идет о преступлениях нацизма. Выглядящая нарочито безучастной, отстраненной манера повествования Ауэ, его постоянные физические недомогания, алкоголизм свидетель-

⁸ *Sinistre* во французском языке означает 'мрачный' (дневник Тиффожя называется *Ecrits sinistres* – «Мрачные записки»). Однако слово *sinistre* восходит к лат. *sinister*, означающему 'левый, леворукий', косвенно свидетельствуя о том, что леворукость является мрачным предзнаменованием.

⁹ Здесь и далее перевод цитат романа Д. Литтелла заимствован из издания: *Littell D. Благоволительницы* / пер. с фр. И. А. Мельниковой. М.: Ad Marginem Press, 2013. 800 с.

ствуют о неспособности нормального человека выносить варварство и позор европейской цивилизации. Те многочисленные страницы романа, где повествователь рассказывает о ничем не оправданном истреблении ни в чем не повинных женщин, детей, стариков, невольно напоминают жуткие барочные сцены из «Трагических поэм» А. д'Обинье, в которых поэт, воспроизводя события религиозных войн XVI–XVII вв., описывает зверства религиозных фанатиков.

Интермедийная композиционная структура романа «Благоволительницы» является одним из своеобразных и заслуживающих особого внимания способов гармонизации историографии и искусства, которой, по мысли Д. Литтелла, должны быть подчинены все без исключения события романа. Интерпретационный интерес с точки зрения интермедийной поэтики представляют прежде всего названия глав романа. Их в произведении семь: «Токката», «Аллеманды I, II», «Куранта», «Сарабанда», «Менуэт (в рондо)», «Ария», «Жига». В исследованиях, посвященных данному роману, его композиционный аспект практически игнорируется. Авторы рецензий ограничиваются преимущественно перечислением названий глав и упоминанием того, что они соответствуют названиям средневековых европейских танцев. А между тем этот формальный аспект произведения несет в себе глубинные содержательные характеристики, обеспечивая восприятие романа в контексте не только современной, но и всей европейской культуры. Наличие музыкальной составляющей в рамках литературного произведения расширяет исследовательскую перспективу и предполагает обращение к компаративному анализу.

Сам автор в изученных нами русскоязычных и зарубежных источниках нигде не комментирует свой композиционный замысел, как и многие другие «темные места» своего романа, отсылая интересующихся к тексту романа и утверждая, что все – в тексте. Известно, что Д. Литтелл, как и его герой Макс Ауэ, является большим ценителем музыки и хорошо в ней разбирается. В романе не раз подчеркивается пристрастие Ауэ к музыке, в частности, на это сразу указывает замечание героя в самом начале романа: *...мне всегда хотелось играть на фортепиано. Однажды на концерте ко мне наклонилась пожилая дама: «Вы, наверное, пианист?» – «Увы, мадам, нет», – с сожалением ответил я. То, что я не научился и уже не научусь играть, до сих пор удручает меня, и порой даже сильнее, чем пережитые ужасы, черная река прошлого, несущая меня сквозь года* [25, р. 31].

Отсылки к музыке встречаются и в других фрагментах романа. Так, в Житомире Макс Ауэ настолько восхищен фортепианной игрой юного еврейского музыканта, что отменяет его казнь и даже выписывает ему из Германии ноты своих любимых композиторов Куперена и Рамо. Окончательная деградация главного героя к концу войны также изображается с помощью музыки, когда Ауэ вычеркивает ее из своей жизни как то, что еще связывало его с миром чувств. Убийство старого музыканта, божественно исполнявшего «Искусство фуги» И.-С. Баха, как убийство Моцарта, в этом ряду символизирует расставание с любовью к прекрасному. Макс Ауэ словно возвращается в состояние уродливого куска «бесформенной, измятой человеческой глины», из которого окончательно изгнан «дух Божий» (А. де Сент-Экзюпери «Планета людей»).

Рамки данного исследования вынуждают нас сосредоточиться главным образом на композиционно-повествовательном уровне присутствия музыки в романе Д. Литтелла «Благоволительницы». Композиционно-повествовательный уровень взаимодействия литературы и музыки (функция сигнификата) представлен уподоблением словесного текста той или иной музыкальной форме и структуре, подражанием техникам и приемам, свойственным музыкальному произведению (лейтмотивам, полифонии, контрапункту, ритмическому рисунку и т. д.), а также копированием музыкальных жанров и их стилизованных черт в художественных произведениях (С. Шер, А. Гир).

Композиция романа, состоящего из семи глав, имеющих танцевальные названия, служит аллюзией на соответствующую структуру музыкального произведения. Музыкальным жанром, состоящим из перечисленных выше танцевальных фрагментов, является сюита, многочастная циклическая форма музыки. «Главный принцип формообразования сюиты – создание единого композиционного целого на основе чередования контрастных частей – отличает сюиту от таких циклических форм, как соната и симфония с их идеей роста и становления» [26].

Сюита оформляется как самостоятельный жанр в творчестве французского композитора Ф. Куперена (1668–1733), который разработал сюитный классический ордер, состоящий из аллеманды, куранты, сарабанды и жиги. Наивысшего развития сюитное искусство барокко достигает в творчестве И.-С. Баха (1685–1750), создавшего шесть французских (французскими они были названы учениками композитора, очевидно, из-за их строгого соответствия французской схеме *basses danses* и из-за того, что интермеццо в них выступали исключительно французские танцы) и шесть английских сюит. Классический сюитный ордер может быть дополнен интермеццо (менуэты, полонезы, арии, бурре), которые обеспечивают переходы от более медленной части к более быстрой. Аналогичным образом поступал, в частности, Шекспир, когда прерывал развертывание основной фабулы своих трагедий подобными контрастирующими эпизодами с применением приемов *commedia dell'arte*.

Композиционная структура, заимствованная Д. Литтеллом для построения романа «Благовоительницы», в точности повторяет структуру французской сюиты № 2 И.-С. Баха, однако ничто не мешает полагать, что Д. Литтелл, будучи поклонником музыки Ф. Куперена, мог взять в качестве основы классический купереновский ордер и дополнить его, выбрав пьесы для интермеццо по собственному усмотрению. Оба композитора не раз упоминаются в романе «Благовоительницы», что позволяет допускать правомерность обоих предположений.

Особый интерес представляет вопрос о том, почему Д. Литтелл использует танцевальную музыкальную структуру для романа, повествующего о трагедии Второй мировой войны. Чтобы ответить на этот вопрос, проведем небольшой компаративный анализ содержания сюитной музыкальной формы и романа «Благовоительницы» (см. таблицу).

Компаративный анализ содержания частей сюиты и глав романа Д. Литтла «Благоволительницы»

Comparative analysis of the content of the suite parts and D. Littell's novel «The Kindly Ones»

Название	Содержание частей сюиты	Содержание частей романа
Токката	Изначально применялась в богослужении подобно преамбулам для установления тональности следующих напевов. Имела функцию вступления ¹⁰ .	Через много лет после окончания войны Макс Ауэ, живущий под вымышленным именем во Франции, рассказывает о себе. Он управляет фабрикой по производству кружев. Формулирует цель своей исповеди: рассказать историю, «которая касается всех», историю того, как он волею обстоятельств в числе прочих образованных и интеллигентных людей стал нацистским палачом.
Аллеманды I и II	Открывала празднества при дворах владетельных сеньоров. Прибывших на бал гостей представляли по титулам и фамилиям. Гости обменивались приветствиями с хозяевами и друг с другом, склоняясь в реверансах. Хозяин с хозяйкой проводили гостей через все комнаты дворца. Под звуки аллеманды гости шли парами, удивляясь изысканному и богатому убранству комнат. Темп неспешный. Размер 4/4.	Ауэ получает назначение в айнзацгруппу СС, которая действует в Украине, где он следит за проведением карательных операций, в основном это массовые убийства евреев. Повествователь представляет основных действующих лиц своей истории. Позже Ауэ переводят на Кавказ, где он изучает вопрос, являются ли горские евреи евреями с точки зрения нацистской расовой теории и подлежат ли они уничтожению. Вышестоящий офицер, с которым Ауэ не сошелся во мнении по данному вопросу, добивается его перевода в Сталинград.
Куранта	Темп быстрее, оживленное движение восьмью нотами. Это сольно-парный танец с круговым вращением танцевальной пары. Фигуры танца могли свободно варьироваться. Куранта была контрастна аллеманде и составляла с ней пару. Размер 3/4.	Ауэ оказывается в окруженной немецкой группировке в последние дни Сталинградской битвы. В одном из эпизодов он допрашивает пленного советского комиссара; предмет их разговора – сходство и различие советского государства и нацистской Германии. После пулевого ранения в голову Ауэ эвакуируют из окружения. Фантасмогорические видения Ауэ.
Сарабанда	Священный обрядовый танец-шествие вокруг тела умершего. Обряд состоит из прощания с усопшим и его погребения. Движение по кругу отразилось в кругообразном строении сарабанды с периодическим возвращением к исходной мелодической формуле. Для нее характерен медленный темп. Остановки подчеркивали скорбную сосредоточенность, вызванную горестными чувствами. Размер 3/4.	Ауэ восстанавливается после ранения в госпитале. Здесь его посещает Гиммлер, который по иронии судьбы награждает его, как героя, Железным крестом первого класса. Вылечившись, Ауэ отправляется к ненавидимой им с детства матери, которая спокойно живет в Антибе с новым мужем – французом Аристидом. Утром, проснувшись, Ауэ обнаруживает, что его мать и отчим жестоко убиты. Он тайно покидает дом и возвращается в Берлин.

¹⁰ Французские сюиты И.-С. Баха «состоят исключительно из танцевальных схем и в них отсутствуют какие бы то ни было предваряющие танцевальное “действие” номера (прелюды, фантазии, увертюры, токкаты и т. п.). Поэтому редакторы (например, Петри) этих сюит, вводящие в них отброшенные Бахом при окончательном конструировании этого цикла прелюдии, противоречат сознательно установленному автором принципу» [27].

Окончание таблицы
Ending table

Название	Содержание частей сюиты	Содержание частей романа
Менуэт (в рондо)	Старинный французский танец, имитирующий мелкий шаг. Движения танцующих пар сопровождалась поклонами, приветствиями и реверансами между самими танцующими, а также по отношению к окружающим зрителям. Размер 3/4. В основе рондо лежит принцип чередования главной, неизменяемой темы – рефрена – и постоянно обновляемых эпизодов. Рондо отражает как бы движение по кругу: <i>abaca... a</i> . Эпизоды рондо, как правило, не представляют собой новых тем, а основываются на музыкальном материале рефрена.	Самая длинная глава романа. Ауэ назначен в Министерство внутренних дел, где ему поручено курирование концлагерей. Он становится свидетелем конфликта противоборствующих сил внутри Третьего рейха: сторонников Эйхмана, выступающих за «окончательное решение еврейского вопроса», и промышленников, таких как Шпеер, заинтересованных в сохранении евреев в качестве рабской силы. По долгу службы Ауэ посещает разные концлагеря, изучая условия содержания узников. К нему наведываются два детектива, подозревающие его в убийстве матери и отчима.
Ария	Пьеса певучего сентиментального характера. Ария-монолог, ария-рассказ.	Ауэ наведывается в пустующее имение своей сестры. Одиночество, алкоголь и эротические фантазии о сестре погружают его в полубессознательное состояние.
Жига	Шутливое французское название старинной скрипки. Это танец скрипача, сольный или парный, комического характера. Темп быстрый. Характерна скрипичная фактура изложения. Размеры могли быть разные.	Друг Ауэ, Томас Хаузер, обнаруживает его в жалком виде в то время как всюду идет наступление советских войск, а нацисты готовятся к побегу. Им удается достичь Берлина, где Гитлер награждает их среди прочих «отличившихся». Ауэ в раздражении кусает его за нос, но избегает расстрела и скрывается. Впоследствии ему дважды удается спастись от преследовавших его детективов, одного из которых убивает подоспевший на помощь Томас. Ауэ стреляет в друга и, забрав его документы на имя француза, скрывается.

Сопоставление музыкального и литературного содержания одноименных частей анализируемых произведений убеждает в том, что композиционной моделью романа «Благоволительницы» послужила сюитная форма эпохи барокко. Явная переключка обоих произведений очевидна прежде всего на уровне организации хронотопа: неспешный темп развития событий характерен для аллеманды, сарабанды, менуэта (парно-групповые танцы), события происходят на обширных пространствах (в разных странах и регионах). В стремительном темпе развиваются события в куранте и жиге (сольно-парные танцы), сосредоточенных в большей степени на личной судьбе героя, его индивидуальных переживаниях. Конструктивной особенностью сюиты, распространяющейся и на композицию романа «Благоволительницы», является отсутствие «единой ладоритмической схемы» [27] (темы – для литературного произведения), в результате чего каждая часть сюиты существует обособленно, в рамках заново создаваемой ладоритмической схемы. Тот же композиционный принцип соблюдает Д. Литтелл в своем произведении: каждая из глав романа, поочередно и в хронологической последовательности отражая этапы истории Второй мировой войны и жизни главного героя, в целом посвящена одной теме, не претерпевающей вариаций, как это происходило в романе «Лесной царь», моделью для которого послужил принцип фугальной имитации темы (тем) на протяжении всего произведения. Так, тему главы «Токката» в самом общем виде можно определить как разговор с читателем, главы «Аллеманды I, II» – организация холокоста в Украине и на Кавказе, «Куранта» – испытание Сталинградом, «Сарабанда» – синдром Ореста, «Менуэт» – функционирование концлагерей, «Ария» – «сон разума, рождающий чудовищ»¹¹, «Жига» – последние дни Берлина.

Важной составляющей, объединяющей анализируемые жанры, является соблюдение эмоционального регистра и тональности повествования: отстраненно-медитативной в аллеманде и менуэте, меланхолично-траурной в сарабанде и пародийно-комической в жиге. Ария, построенная как драматический монолог влюбленного, пронизана пафосом страдания и покорности злой судьбе.

¹¹ «Сон разума рождает чудовищ» (исп. *El sueño de la razón produce monstruos*) – испанская пословица, фабула известного одноименного офорта Ф. Гойи из цикла «Капричос».

Французская сюита № 2 И.-С. Баха¹², композиционно наиболее близкая роману «Благоволительницы», оказывается одной из самых сложных и богатых благодаря тому, что в ткань основных танцев, кроме выразительных фигур, вплетены религиозные мотивы-символы, связанные с Богочеловеком Иисусом Христом, которые приносят в характер танцев драматизм, сакральность и жизненность. Так, в аллеманду И.-С. Бах вплетает фигуры восхождения-воскресения, мотивы свершившейся крестной муки, паузы, символизирующие скорбные вздохи, фригийский мотив нисхождения (оплакивания), секундовые вздохи, мотив вращения (чаши страданий). У Д. Литтелла это крестный путь всеми преданного еврейского народа, мученически следующего к расстрельным рвам новой Голгофы (Бабий Яр), терпящего безграничные муки и унижения во время львовского погрома, а на Кавказе – дающего урок истинного человеческого достоинства варварам, возмнившим себя высшей расой.

Баховская куранта включает фригийский мотив нисхождения (оплакивания), фигуры креста, секстовые восклицания, движения по уменьшенному септаккорду (имеющему значение аккорда ужаса), трели, символизирующие дрожание голоса, страх, фигуры нисхождения – умирания. У Д. Литтелла в романе это стремительно развивающиеся события Сталинградской битвы, ставшие переломным моментом в истории Второй мировой войны и главного героя, раненного в голову и оказавшегося между жизнью и смертью.

Сарабанда из французской сюиты № 2 И.-С. Баха переполнена священными мотивами-символами: это символы умирания (положения во гроб), восклицания, постижения воли Господней, мотивы креста, грехопадения (ход вниз на уменьшенную септиму), вращение – символ чаши страданий. У Д. Литтелла события сарабанды окружены мистическим ореолом, поскольку умершие оказались жестоко убитыми при невыясненных обстоятельствах, что вызывает мысль о якобы праведном возмездии и тяготеющем над ними «грехе». На самом же деле они стали жертвами патологической ненависти собственного сына и погибли смертью мучеников, оплакивать которых некому.

Таким образом, на основании проведенного компаративного анализа мы приходим к выводу о несомненной близости композиционных форм романа Д. Литтелла «Благоволительницы» и французской сюиты (в частности, французской сюиты № 2 И.-С. Баха). Во многом совпадает и обусловленное композиционной стратегией глубинное содержание обоих жанровых образований. Однако так и не выясненным остается вопрос о том, почему Д. Литтелл уделил столь значимое внимание присутствию музыки и позаимствовал форму французской сюиты, хотя события романа связаны главным образом с судьбой Германии.

Несомненно одно: ответ кроется в тексте романа, в котором значима любая деталь. Одним из важнейших лейтмотивов, на наш взгляд, является лейтмотив неосуществившейся мечты главного героя научиться играть на фортепиано (рассказчик неоднократно повторяет эту мысль в каждой из частей своего повествования, одновременно восхищаясь теми, кто эту мечту осуществил, и ненавидя их). Ему же самому довелось исполнить совсем другую пьесу, состоящую из кошмарных дьявольских танцев, которую он и выносит в конце своей жизни на суд почтенной публики. Танцевальная суть сюиты барокко – жанра, отразившего идеологию абсолютной монархии, идеологию довольства и благополучия определенного общественного строя, – «воспроизводит дворянско-феодалные типы отношений в рамках данной фазы общественного развития» [27]. Она служила демонстрацией разного рода достоинств и рассчитана на зрителя, которого должна была удивить. Исследователь М. Б. Яворский сравнивает ее с комедией, поскольку она воспроизводит «типы ситуаций... основывая свою конструкцию на периодичности устойчивости» [27]. Дух барочной сюиты чувствуется и в романе Д. Литтелла. Ощущение бурлескности барокко возникает благодаря причудливому сочетанию ужаса и гротеска, трагедии и фарса, сюрреалистических видений и гиперреальности, использования приемов архивной документалистики и *Deus ex machina*.

Мрачные барочные сцены в духе «Трагических поэм» Агриппы д'Обинье искусно оркестрованы в романе Д. Литтелла галантными и грациозными барочными танцами, фантазмагорическими видениями наяву и снами, «рождающими чудовищ». По определению И. Фридман, роман Д. Литтелла – это «нарочито плутовской роман» [28]. Исследователь Г. Дашевский утверждает, что Д. Литтелл сочинил «прециозную пародию» на роман В. Гроссмана «Жизнь и судьба» [29]. Упомянутые жанровые характеристики (мрачный, плутовской, прециозный) так или иначе подчеркивают игру, трансформацию концептов барокко с его излишеством, эклектичностью, контрастностью, неоднозначностью, ложными силлогизмами, в которых ложь умело скрывается за яркой метафорой. Эпоха, последовавшая за Реформацией, странным образом напоминает эпоху, последовавшую за «гибелью богов»: на Европу обрушились те же мрачные последствия – войны. Но утонченная Европа старается этого не замечать, культивируя удовольствия и развлечения: променады вместо паломничеств, карты вместо мессы, танцы вместо духовной музыки.

¹²При разборе французской сюиты № 2 И.-С. Баха и составляющих ее частей использован материал «Музыкального энциклопедического словаря» [20].

Интермедиаальная поэтика романа «Благоволительницы» способствует созданию эффекта несоответствия между цивилизованным варварством человека XX в. и величайшими достижениями культуры его предков, бездной его падения и высотами взлетов, его ничтожеством и гениальностью. Интермедиаальные формы служат средством эстетического осмысления и репрезентации неэстетической натуралистической реальности, своеобразным «метаязыком творческой саморефлексии писателя» [7]. Именно способ подачи исторического материала, а не его подчеркнутая документальность определяет постмодернистское мышление данного романа.

Роман «Благоволительницы» вполне мог бы называться «Французская сюита», и это наверняка сняло бы все вопросы по поводу не вполне объяснимой роли Эвменид-Благоволительниц в судьбе главного героя. Но такой роман во французской литературе уже есть, и он написан погибшей в Освенциме французской писательницей русско-еврейского происхождения Ирен Немировски (*Irène Némirovsky*, 1903–1942). Роман неоконченный, тайно вывезенный из концлагеря и впервые опубликованный лишь в 2004 г.¹³ – как раз тогда, когда Д. Литтелл работал над своей книгой. Без сомнения, эпиграф романа «Погибшим посвящается» относится и к памяти Ирен Немировски.

Благодаря различным способам репрезентации интертекстуальных включений из различных областей культуры и знания в основную ткань романа Д. Литтеллу удается достичь многоуровневости и полифонизма в осмыслении всем известных вопросов Второй мировой войны, выведения их в плоскость современной рецепции и осмысления, придания им сущностного, мифологического звучания.

Библиографические ссылки

1. Шиньев ЕП. Интермедиаальность как механизм межкультурной диффузии в литературе (на примере романов В. Набокова «Дар»). *Аналитика культурологии* [Интернет]. 2009 [протитировано 15 ноября 2018 г.]; 14. Доступно по: <https://cyberleninka.ru/article/n/intermedialnost-kak-mehanizm-mezhkulturnoy-diffuzii-v-literature-na-primere-romanov-v-v-nabokova-dar>.
2. Скоропанова ИС. *Русская постмодернистская литература*. 3-е издание, дополненное. Москва: Флинта; 2001. Совместное издание с «Наука».
3. Гонтар М. Постмодернизм во Франции: определение, критерии, периодизация. В: Ревякина АА, редактор. *Человек, образ и сущность. Гуманитарные аспекты*. 2006. Постмодернизм: парадоксы бытия. Москва: ИНИОН РАН; 2006. с. 155–169.
4. Кайда ЛГ. *Эстетический императив современного интермедиаального текста. Лингвофилософская концепция композиционной поэтики*. Москва: Флинта; 2016. Совместное издание с «Наука».
5. Абашева МП, Катаев ФА. Русская проза в условиях информационной эпохи: трансформации в поэтике. В: Маркова ТН, Голованов ИА, Сейбель НЭ, Голованова ЕИ, Прохорова ТГ, Ковтун НВ и др. *Жанровые трансформации в литературе и фольклоре*. Маркова ТН, редактор. Челябинск: Энциклопедия; 2012. с. 281–298.
6. Медведев АВ. *Немецкий роман о музыканте 30–40-х годов: вопросы внутрижанровой типологии* [диссертация]. Пермь: Пермский государственный университет; 2001.
7. Сидорова АГ. «Музыкальные формы» в современной прозе: опыт типологии. В: Козубовская ГП, редактор. *Культура и текст. Том 3*. Барнаул: Издательство Алтайского государственного педагогического университета; 2005. с. 119–123.
8. Барт Р. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. Косиков ГК, составитель, редактор. Москва: Прогресс; 1989.
9. Борисова ИЕ. *Интермедиаальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме* [диссертация]. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет; 2000.
10. Погорелова ИЮ. Металитературный код постмодернизма. *Русский язык и межкультурная коммуникация*. 2013;1: 113–119.
11. Эпштейн МН. *Постмодерн в России*. Москва: Издание Р. Элинина; 2000.
12. Кристева Ю. *Семиотика: исследования по семализму*. Орлова ЭА, переводчик. Москва: Академический Проект; 2013.
13. Ефимова НВ. Синтез музыки и литературы в цикле Э. Пууэлла «Танец под музыку времени». *Вестник МГОУ. Серия: Русская филология*. 2014;5:105–109.
14. Какидзоэ Р. Интермедиаальность в пьесе Д. Хармса «Елизавета Бам». *Вече. Журнал русской философии и культуры*. 2017;29:237–245.
15. Тишунина НВ. Методология интермедиаального анализа в свете междисциплинарных исследований. В: Солонин ЮН, редактор. *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора М. С. Кагана. Материалы Международной научной конференции. Выпуск 12; 18 мая 2001 г.; Санкт-Петербург, Россия*. Санкт-Петербург: СПбФО; 2001. с. 149–153. (Symposium).
16. Хамина АА. *Творческое наследие В. Ф. Одоевского в аспекте интермедиаального анализа* [диссертация]. Томск: Национальный исследовательский томский государственный университет; 2011.
17. Гир А. Музыка в литературе: влияние и аналогии. *Вестник молодых ученых. Гуманитарные науки*. 1999;1:86–99.
18. Брузгене Р. О динамизме формы: музыкальность литературного текста. *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*. 2009;5:79–85.
19. Брузгене Р. Литература и музыка: о классификациях взаимодействия. *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*. 2009;6:93–99.
20. Келдыш Л, редактор. *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва: БСЭ; 1990.
21. Кандаурова Л. *Полчаса музыки: как понять и полюбить классику*. Москва: Альпина Паблишер; 2018.
22. Tournier M. *Le vent Paraclet*. Paris: Gallimard; 1977.
23. Petit S. *Michel Tournier's metaphysical fictions*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company; 1991.
24. Tournier M. *Le roi des aulnes*. Paris: Gallimard; 1970.
25. Littell J. *Les bienveillantes*. Paris: Gallimard; 2006.

¹³ *Némirovsky I. Suite française*. Paris : Denoël, 2004. 496 p.

26. Манукян ИЭ. Сюита [Интернет]. 2011 [процитировано 23 ноября 2018 г.]. Доступно по: www.belcanto.ru/suite.html.
27. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира [Интернет]. 2011 [процитировано 23 ноября 2018 г.]. Доступно по: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/bach/?id=1483>.
28. Fridman I. A real morality play. *Haaretz* [Internet]. 2009 March 8 [cited 2018 November 27]. Available from: <https://www.haaretz.com/1.5085047>.
29. Дашевский ГО. «Жизни и судьбе» Василия Гроссмана. *Коммерсант* [Интернет]. 12 октября 2012 г. [процитировано 27 ноября 2018 г.]. Доступно по: <https://www.kommersant.ru/doc/2037135>.

References

1. Shinyev EP. [Intermediality as a mechanism of intercultural diffusion in literature (using the example of V. Nabokov's novels «The Gift»)]. *Analitika kul'turologii*. 2009 [cited 2018 November 15];14. Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/intermedialnost-kak-mehanizm-mezhkulturnoy-diffuzii-v-literature-na-primere-romanov-v-v-nabokova-dar>. Russian.
2. Skoropanova IS. *Russkaya postmodernistskaya literatura* [Russian postmodern literature]. 3rd edition, supplemented. Moscow: Flinta; 2001. Co-edition by the «Nauka». Russian.
3. Gontard M. [Postmodernism in France: definition, criteria, periodization]. In: Revyakina AA, editor. *Chelovek, obraz i sushchnost'. Gumanitarnye aspekty*. 2006. *Postmodernizm: paradoksy bytiya* [Man, image and essence. Humanitarian aspects. 2006. Postmodernism: the paradoxes of being]. Moscow: Institute of Scientific, Information on Social Sciences of the Russian Academy of Sciences; 2006. p. 155–169. Russian.
4. Kaida LG. *Esteticheskii imperativ sovremennogo intermedial'nogo teksta. Lingvofilosofskaya kontseptsiya kompozitsionnoi poetiki* [Aesthetic imperative of modern intermedial text. Linguophilosophical concept of composition poetics]. Moscow: Flinta; 2016. Co-edition by the «Nauka». Russian.
5. Abasheva MP, Kataev FA. [Russian prose in terms of information epoch: transformations in poetics]. In: Markova TN, Golovanov IA, Seibel' NE, Golovanova EI, Prokhorova TG, Kovtun NV, et al. *Zhanrovyye transformatsii v literature i fol'klore* [Genre transformations in literature and folklore]. Markova TN, editor. Chelyabinsk: Entsiklopediya; 2012. p. 281–298. Russian.
6. Medvedev AV. *Nemetskii roman o muzykante 30–40-kh godov: voprosy vnutrizhanrovoi tipologii* [German novel about the musician of the 30–40s: questions of intergenre typology] [dissertation]. Perm: Perm State University; 2001. Russian.
7. Sidorova AG. [«Musical Forms» in modern prose: typology experience]. In: Kozubovskaya GP, editor. *Kul'tura i tekst. Tom 3* [Culture and text. Volume 3]. Barnaul: Altai State Pedagogical University; 2005. p. 119–123. Russian.
8. Barthes R. *Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika* [Selected works. Semiotics. Poetics]. Kosikov GK, compiler. Moscow: Progress; 1989. Russian.
9. Borisova IE. *Intermedial'nyi aspekt vzaimodeistviya muzyki i literatury v russkom romantizme* [Intermedial aspect of the interaction of music and literature in Russian romanticism] [dissertation]. Saint Petersburg: Saint Petersburg State University; 2000. Russian.
10. Pogorelova IY. [Metaliterary code of postmodernism]. *Russkii yazyk i mezhkul'turnaya kommunikatsiya*. 2013;1:113–119. Russian.
11. Epstein MN. *Postmodern v Rossii* [Postmodern in Russia]. Moscow: Izdanie R. Elinina; 2000. Russian.
12. Kristeva Y. *Semiotika: issledovaniya po semanalizu* [Semiotics: studies on semanalysis]. Orlova EA, translator. Moscow: Akademicheskii Proekt; 2013. Russian.
13. Efimova NV. Synthesis of music and literature in the cycle «Dance to the Music of Time» by E. Powell. *Vestnik MGOU. Seriya: Russkaya filologiya*. 2014;5:105–109. Russian.
14. Kakidzoe R. [Intermediality in the play of D. Harms «Elizaveta Bam»]. *Veche. Zhurnal russkoi filosofii i kul'tury*. 2017;29: 237–245. Russian.
15. Tishunina NV. [Methodology of intermedial analysis in the light of interdisciplinary research]. In: Solonin JN, editor. *Metodologiya humanitarnogo znaniya v perspektive XXI veka. K 80-letiyu professora M. S. Kagana. Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii. Vypusk 12; 18 maya 2001 g.; Sankt-Peterburg, Rossiya* [Methodology of humanitarian knowledge in the perspective of the XXI century. To the 80th anniversary of professor M. S. Kagan Proceedings of the International scientific conference. Issue 12; 2004 May 18; Saint Petersburg, Russia]. Saint Petersburg: Saint Petersburg Philosophical Society; 2001. p. 149–153. (Symposium). Russian.
16. Khaminova AA. *Tvorcheskoe nasledie V. F. Odoevskogo v aspekte intermedial'nogo analiza* [Creative heritage of V. F. Odoevsky in the aspect of intermedial analysis] [dissertation]. Tomsk: National Research Tomsk State University; 2011. Russian.
17. Gier A. [Music in literature: influence and analogies]. *Vestnik molodykh uchenykh. Gumanitarnye nauki*. 1999;1:86–99. Russian.
18. Bruzgene R. About the dynamics of a form: musicality of literary text. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiiskaya i zarubezhnaya filologiya*. 2009;5:79–85. Russian.
19. Bruzgene R. Literature and music: on the classifications of the relations. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiiskaya i zarubezhnaya filologiya*. 2009;6:93–99. Russian.
20. Keldysh L, editor. *Muzykal'nyi entsiklopedicheskii slovar'* [Musical encyclopedic dictionary]. Moscow: Bol'shaya Sovetskaya Entsiklopediya; 1990. Russian.
21. Kandaurova L. *Polchasa muzyki: kak ponyat' i polyubit' klassiku* [Half an hour of music: how to understand and love the classics]. Moscow: Alpina Publisher; 2018. Russian.
22. Tournier M. *Le Vent Paraclét*. Paris: Gallimard; 1977. French.
23. Petit S. *Michel Tournier's metaphysical fictions*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company; 1991.
24. Tournier M. *Le Roi des aulnes*. Paris: Gallimard; 1970. French.
25. Littell J. *Les Bienveillantes*. Paris: Gallimard; 2006. French.
26. Manukyan IE. Suite [Internet]. 2011 [cited 2018 November 23]. Available from: www.belcanto.ru/suite.html. Russian.
27. Yavorsky B. Bach's suites for clavier [Internet]. 2011 [cited 2018 November 27]. Available from: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/bach/?id=1483>. Russian.
28. Fridman I. A real morality play. *Haaretz* [Internet]. 2009 March 8 [cited 2018 November 27]. Available from: <https://www.haaretz.com/1.5085047>.
29. Dashevsky GO. «Life and fate» by Vasily Grossman. *Kommersant* [Internet]. 2012 October 12 [cited 2018 November 27]. Available from: <https://www.kommersant.ru/doc/2037135>. Russian.

Статья поступила в редколлегию 06.12.2018.
Received by editorial board 06.12.2018.