
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

ЛИТЕРАТУРАЗНАУСТВА

LITERARY RESEARCH

УДК 821.111(6)

ИНТЕРМЕДИАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА В АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НИГЕРИИ (НА ПРИМЕРЕ ЭКФРАСТИЧЕСКИХ РОМАНОВ Б. ОКРИ)

Е. В. ЖИЛИНСКАЯ¹⁾

¹⁾Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь

Аннотация. Изучается интермедиальная эстетика романов британско-нигерийского писателя Б. Окри «В Аркадии» и «Век магии». Рассматривается типология интермедиальных явлений И. Раевски, и обосновывается применение теории интермедиальности в рамках постколониальных исследований. Особое внимание уделяется раскрытию способов взаимодействия текста и элементов визуальных искусств (живописи и кинематографа) в художественном пространстве диалогии. Выявляются отличительные черты экфрастического повествования Б. Окри. Устанавливаются особенности включения в диалогию интермедиальных референций в зависимости от их объекта: конкретного артефакта (картины Н. Пуссена «Аркадские пастухи»), медиальной субсистемы (жанра шокументари) и элементов целых семиотических систем (живописи, кинематографа, новостных медиа). Изучение интермедиальных связей в произведениях Б. Окри формирует новый взгляд на проблему гибридизации нарратива, а также на сближение интермедиального и постколониального дискурсов.

Ключевые слова: Бен Окри; гибридность; интермедиальность; медиум; нарратив; постколониальные исследования; экфрасис.

Образец цитирования:

Жилинская ЕВ. Интермедиальная эстетика в англоязычной литературе Нигерии (на примере экфрастических романов Б. Окри). *Журнал Белорусского государственного университета. Филология*. 2025;3:5–16.
EDN: GPYUOT

For citation:

Zhylynskaya AV. Intermedial aesthetics in Nigerian literature in English (based on the ekphrastic novels of B. Okri). *Journal of the Belarusian State University. Philology*. 2025;3:5–16. Russian.
EDN: GPYUOT

Автор:

Елена Валерьевна Жилинская – аспирантка кафедры зарубежной литературы филологического факультета. Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент А. М. Бутычик.

Author:

Alena V. Zhylynskaya, postgraduate student at the department of foreign literature, faculty of philology.
alenazhylynskaya@gmail.com



ІНТЭРМЕДЫЯЛЬНАЯ ЭСТЭТЫКА Ў АНГЛАМОЎНАЙ ЛІТАРАТУРЫ НІГЕРЫІ (НА ПРЫКЛАДЗЕ ЭКФРАСТЫЧНЫХ РАМАНАЎ Б. ОКРЫ)

А. В. ЖЫЛІНСКАЯ^{1*}

^{1*}Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, пр. Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь

Анацыя. Вывучаецца інтэрмедыяльная эстэтыка раманаў брытанска-нігерыйскага пісьменніка Б. Окры «У Аркадзіі» і «Век магіі». Разглядаецца тыпалогія інтэрмедыяльных з’яў І. Раеўскі, і абгрунтоўваецца прымяненне тэорыі інтэрмедыяльнасці ў рамках посткаланіяльных даследаванняў. Асаблівая ўвага надаецца раскрыццю спосабаў узаемадзеяння тэксту і элементаў жывапісу і кінематографа ў мастацкай прасторы дылогіі. Вызначаюцца адметныя рысы экфрастычнага аповеду Б. Окры. Выяўляюцца асаблівасці ўключэння ў дылогію інтэрмедыяльных рэфэрэнцый у залежнасці ад іх аб’екта: канкрэтнага артэфакта (карціны Н. Пусэна «Аркадскія пастухі»), медыяльнай субсістэмы (жанру шакументары) і элементаў цэлых сяміятычных сістэм (жывапісу, кінематографа, навінавых медыя). Вывучэнне інтэрмедыяльных сувязей у творах Б. Окры фарміруе новы погляд на праблему гібрыдызацыі наратыву і садзейнічае збліжэнню інтэрмедыяльнага і посткаланіяльнага дыскурсаў.

Ключавыя словы: Бэн Окры; гібрыднасць; інтэрмедыяльнасць; медыум; наратывы; посткаланіяльныя даследаванні; экфрасіс.

INTERMEDIAL AESTHETICS IN NIGERIAN LITERATURE IN ENGLISH (BASED ON THE EKPHRASTIC NOVELS OF B. OKRI)

A. V. ZHYLINSKAYA^a

^aBelarusian State University, 4 Niezaliezhnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

Abstract. The article examines the intermedial aesthetics in the novels «In Arcadia» and «The age of magic» by the British-Nigerian writer B. Okri. The typology of intermedial phenomena by I. Rajewsky is examined, and the application of the theory of intermediality within the framework of postcolonial studies is justified. Special emphasis is placed on revealing ways of interaction between text and elements of visual arts (such as painting and cinema) in the diegesis of the dilogy. The distinctive features of B. Okri’s ekphrastic narrative are identified. The peculiarities of inclusion of intermedial references in dilogy are established according to the object of reference: specific artifact (N. Poussin’s painting «Et in Arcadia Ego»), medial subsystem (the shokumentary genre) and elements of entire semiotic systems (painting, cinema, and news media). The study of intermedial connections in the works of B. Okri opens a new perspective on the problem of narrative hybridisation and contributes to bringing intermedial and postcolonial discourses together.

Keywords: Ben Okri; hybridity; intermediality; medium; narrative; postcolonial studies; ekphrasis.

Введение

В истории нигерийской литературы выделяются этапы, на которых взаимодействие искусств в том или ином виде оказывает значительное влияние на формирование литературных тенденций. Например, в период расцвета «книжных базаров» 1940–50-х гг. развлекательная ярмарочная литература Нигерии, повлиявшая в дальнейшем на становление жанров новеллы и романа, заимствовала сюжеты и приемы из американских и британских фильмов и комиксов [1]. Литературовед Е. С. Котляр отмечает, что подражание фольклорной традиции породило такие гибридные литературные формы, как «поющая сказка» и сказки, имитирующие традицию вечернего рассказывания историй [2, с. 18].

Вопрос о взаимодействии искусств в африканских литературах необходимо рассматривать в контексте использования современными авторами элементов или отдельных жанровых форм устной африканской традиции (*orature*), в основе которой лежит исполнительское искусство рассказывания историй (*storytelling*). По словам Г. Шойба, одного из ведущих исследователей в области африканских художественных практик, рассказчик (*storyteller*) – это ремесленник, составляющий свое оригинальное повествование из образов [3, р. 100]. Рассказчик-исполнитель черпает образы как из современной жизни

сообщества, так и из мифов и легенд, использует свое тело, голос, воображение, при этом активно взаимодействует с аудиторией. Элементы устного выступления (ритмическое движение, повтор песнопений, с помощью которых происходит линейное развертывание сюжета, физическое и вокальное вовлечение аудитории в создание структуры из образов) невозможно перевести в письменную форму без «мультимедийной обработки» [3, р. 99], поэтому требуется создание гибридной формы искусства [3, р. 104].

Первыми исследователями, рассмотревшими устную африканскую традицию как самостоятельную художественную практику со своими эстетическими концептами, были Р. Финнеган [4] и И. Окпехо [5]. В настоящее время появляется все больше подходов к изучению африканского устного творчества. Пока одни специалисты определяют способы, с помощью которых современные африканские писатели сохраняют элементы устной традиции в своих гибридизированных текстах [6], другие специалисты, не ограничиваясь рамками текстуального медиума, фокусируют внимание на переработке устного материала в политических песнях, радиодрамах, стендап-шоу, а также на веб-сайтах африканских диаспор [7]. Помимо этого, выдвигаются предложения воспринимать нигерийский роман как прямое продолжение художественных традиций мбари (*mbari*) или геледе (*gelede*)¹. В этих рамках литературный текст – один из артефактов храма искусств, который, в отличие от скульптур из глины, говорит с сообществом посредством языковой системы [8].

В романном творчестве Б. Окри нередко можно встретить такие элементы устного творчества, как загадки и пословицы, фантастические сказки с поучительной моралью, а также имитацию устной речи, рассказывание историй, экфрастические описания танца, ритуала, маскарада и т. д. Однако в романах «В Аркадии» («*In Arcadia*», 2002) и «Век магии» («*The age of magic*», 2014)² связь с фольклорным началом ослабевает. Вместо африканских устных художественных практик объектом референции становятся легитимные с точки зрения западноевропейского научного дискурса формы искусств – живопись и кинематограф. Интермедиальность в диалогии возникает как логическое продолжение постмодернистской традиции, опирающейся на интертекстуальность и саморефлексию. Исследователь нигерийского романа А. В. Коптелова называет произведения Б. Окри конца 1990 – начала 2000-х гг. элитарной литературой духовного поиска [9, с. 554–558]. В то же время творчество Б. Окри – это экспериментальная литература в отношении жанровой формы. Романы «В Аркадии» и «Век магии» представляют собой гибридную форму литературно-художественной целостности, в которой содержатся элементы экфрастического романа, искусствovedческого эссе, травелога, фильма-путешествия и документального фильма.

Актуальность изучения творчества Б. Окри в контексте интермедиальности обусловлена несколькими причинами. Во-первых, произведения писателя редко становятся объектом исследований с точки зрения их интермедиальных связей, в то время как рассмотрение интермедиальной эстетики в текстах британско-нигерийского автора способствует углубленному пониманию своеобразных художественных практик, возникающих в зонах контакта африканской и западной культур. Во-вторых, обнаружение интермедиальных включений в текстах Б. Окри позволяет по-новому раскрыть вопрос о гибридизации авторского нарратива и является необходимым для определения особенностей творческого метода писателя.

Цель данной статьи – нахождение интермедиальных включений в диалогии Б. Окри «В Аркадии» и «Век магии». Для достижения цели поставлены следующие задачи: на основе актуальных типологий интермедиальных явлений обосновать теоретическую базу работы, раскрыть специфику применения интермедиального анализа в рамках постколониальных исследований, а также провести комплексное изучение интермедиальных референций в избранных произведениях писателя.

Теоретические основы исследования

Одними из наиболее распространенных типологий интермедиальных явлений считаются разработанные В. Вольфом [10] и И. Раевски [11] классификации. Они построены с опорой на научный аппарат и методологию литературных исследований, в частности, на теорию интертекстуальности.

Медиум выступает центральным понятием теории интермедиальности и обозначает средство коммуникации и передачи культурного содержания (художественный текст, картина, фильм и т. д.). Как правило, медиумы разграничиваются в зависимости от находящейся в их основе семиотической системы (вербальный язык, изобразительные знаки, музыка и т. д.), а также технического канала передачи значений (телевидение, радио, интернет) [12, р. 166]. И. Раевски отмечает, что любые феномены, пересекающие

¹Мбари – художественная практика народа ибо, представляющая собой возведение «дома из образов», архитектурного строения со скульптурами и муралами. Эта практика подразумевает празднование мира и жизни через искусство [8, р. 51]. Геледе – художественная практика народа йоруба, представляющая собой традицию танцев с масками. Данная практика вызывает к высшим силам мира, используя эстетическую силу скульптуры, костюма, песни, танца и сопровождается социальным комментарием [8, р. 56].

²Романы «В Аркадии» и «Век магии» не переведены на русский язык.

границы разных медиумов, попадают под категорию интермедиальности в широком смысле, но требуют разделения на субкатегории, поскольку они слабо сопоставимы между собой (например, чтение кинематографического текста невозможно сравнить с просмотром фильма-адаптации ни по масштабу произведения, ни по приемам и способам реализации) [11, р. 50]. Для продуктивного анализа интермедиальных явлений в литературе и других видах искусства исследователь предлагает следующую классификацию, в которой каждая субкатегория группирует их по соответствующим интермедиальным качествам: медиальная транспозиция (*medial transposition*), медиальная комбинация (*medial combination*), интермедиальные референции (*intermedial references*).

Первая группа (медиальная транспозиция) объединяет явления, с помощью которых осуществляется переход из пространства одного медиума в производственные рамки другого медиума (например, экранизация и новеллизация) [11, р. 51]. Необходимо заметить, что современные исследования в этой области отходят от постулата о вторичности адаптации. Она все чаще рассматривается как взаимовлияние, «взаимоадаптация всех медиаучастников»³ [13, р. 271]. Ко второй субкатегории (медиальная комбинация) И. Раевски относит синтетические виды искусства (оперу, кинематограф, театр, перформанс, комиксы и др.), в которых материально представлены как минимум два явно различаемых медиума, одинаково участвующих в создании конечного продукта [11, р. 51]. Третья и самая обширная группа (интермедиальные референции) включает в себя факты «цитирования» – отсылки к произведению другого медиума через тематизацию или мимикрию его черт, подражание специфическим медиальным средствам, при этом материально представленным оказывается только один, «цитирующий» медиум [11, р. 53]. Например, автор литературного текста пишет так, будто бы снимает фильм, но на самом деле он не может ни приближать изображение, ни резать кадры: он всегда остается в пределах своего словесного медиума [11, р. 55]. К интермедиальным референциям относятся кинематографизм, экфрасис, музыкализация литературы и другие способы «вызывания к жизни» элементов одного вида искусства в семиотической системе другого.

Согласно В. Вольфу и И. Раевски объектом интермедиальной референции может выступать как конкретный артефакт, произведение, созданное в другом медиуме, так и отдельный жанр, медиальная субсистема. Помимо этого, интермедиальность может проявляться через вовлечение в литературный текст семиотической системы другого медиума (например, кинематографа) или отдельных ее элементов [10, р. 47; 11, р. 53].

Теория интермедиальности, применяемая для исследования фактов медиального пересечения в художественных текстах, открывает новый взгляд на проблему гибридности авторского нарратива. В области изучения постколониальной литературы стоит обратить внимание на попытки объединить теорию интермедиальности с методологией постколониальных исследований. Литературные тексты, как и другие формы искусства, вписаны в более обширные культурные, политические и социальные конфигурации. Интермедиальный анализ должен учитывать этот аспект, факт диалога, столкновения, отсылки не только к другому медиуму, но и к культурной логике, в которой данный медиальный продукт («цитируемый» текст) был создан и носителем элементов которой он является.

Как отмечает исследователь постколониальной англоязычной литературы Б. Нойманн, в сферу изучения интермедиальности попадают такие проблемы, как динамичная роль медиумов в конструировании разных форм социального и культурного знания, проблема самоидентификации, «другости», легитимности медиумов и культурная репрезентация. Интермедиальность направлена на поиски медиальной и эстетической гибридности. Она бросает вызов гомогенным системам, что обуславливает актуальность применения этого концепта в постколониальных исследованиях [14].

Кроме того, Б. Нойманн подчеркивает сходство эстетических функций интермедиальности и постколониальной гибридности, а именно смешение различных художественных парадигм и разрушение бинарных оппозиций. Понятие гибридности прочно укрепились в постколониальном дискурсе благодаря одному из ведущих теоретиков в этой сфере – Х. Бабе. В эссе 1980–90-х гг., собранных в книге «Местонахождение культуры» («The location of culture», 1994), он описывает пространство гибридности как зону посредничества между четко очерченными оппозициями *Запад – Восток, центр – периферия, колонизатор – угнетенный, Я – Другой*. Таким образом, пространство гибридности – это зона «между», находящаяся на пересечении культурных и художественных систем и становящаяся полем для выработки новых стратегий индивидуального и коллективного самоопределения [15, р. 2]. Б. Нойманн, обращаясь к терминологии Х. Бабы, пишет, что зона интермедиальности является очередным «пространством “между”, которое возникает на стыке различных медиальных систем» [14, р. 514] и создает продуктивную динамику между медиумами, где нет прямого перевода с одного медиума на другой, но есть трансформационный процесс, меняющий всех участников.

³Здесь и далее перевод наш. – Е. Ж.

Отдельного внимания заслуживает комментарий исследователя об имперском прошлом текстуального медиума. Б. Нойманн отмечает, что основными инструментами культурного подчинения на колонизированных землях стали письмо и печать (главные медиумы колониального образования), а печатный текст оказался средством и символом борьбы с традиционной культурой, преимущественно устной [14, p. 515]. С этой точки зрения важно рассматривать, как внутри постколониального произведения строятся отношения с другими медиумами, присутствует ли в тексте рефлексия о своей медиальности (возможностях и ограничениях при передаче смыслов на письме).

Важным событием в области междисциплинарных исследований последних лет стал выход в свет издания по интермедальности под редакцией Г. Риппл [16]. Оно охватывает многочисленные формы взаимодействия англоязычного художественного текста и различных видов искусства, таких как живопись, фотография, кинематограф, театр и др. Продолжая разрабатывать связи между интермедальными и постколониальными исследованиями, Г. Риппл совместно с Б. Нойманн выпустили монографию «Вербально-визуальные конфигурации в постколониальной литературе: интермедальная эстетика» («Verbal-visual configurations in postcolonial literature: intermedial aesthetics», 2020) [17], в которой рассмотрели эстетику визуального в творчестве С. Рушди, М. Ондатже, Н. Булавайо и др. Отдельные главы работы посвящены фотографическому экфрасису и отношениям текста с медиакulturой в произведениях англоязычных нигерийских романистов Ч. Н. Адичи и Т. Коул. Исследователи выявили, что транскультурные авторы используют визуальные модусы письма, уделяя особое внимание направлению взгляда (*gaze*) и экфрасису как способам зафиксировать фрагментарные истории постколониального субъекта или диаспоры [17, p. 2]. Интермедальная эстетика, по мнению ученых, подчеркивает опыт чувственного восприятия инаковости, столкновения с *Другим* и «обнаруживает связи между видением и бытием в постколониальной модерности» [17, p. 13].

Проблемы гибридной идентичности и национального самоопределения, диалога культур и культурной памяти, поднимаемые в творчестве Ч. Ачебе, Ч. Н. Адичи, К. Исигуро, Дж. М. Кутзее, Б. Окри, З. Смит, Э. Тан и других писателей, все чаще становятся предметом исследования на постсоветском пространстве. Начало этой тенденции положила монография М. В. Тлостановой [18], посвященная мультикультурной литературе США, а также труды С. П. Толкачева [19] и О. Г. Сидоровой [20], определяющие особенности британского постколониального романа. Однако интермедальность редко становится предметом исследования в постколониальных и мультикультурных текстах. Тем не менее можно отметить возрастающий интерес к интермедальному аспекту литературы диаспор и роли интермедальной поэтики в осмыслении пограничной фигуры изгнанника, эмигранта. Особого внимания в этом контексте заслуживает монография Л. В. Первушиной, в которой подробно рассматривается интермедальность произведений сербско-американской писательницы Д. Галич Барр [21]. Разбирая роман «Колокола и ветер» («Bells and wind», 2006), Л. В. Первушина указывает, что музыкальная и визуальная составляющие текста призваны объединить фрагментарное повествование героев, пытающихся выстроить и рассказать свою историю, соединить прошлое (жизнь до эмиграции) с настоящим, а «связь музыки и этничности воссоздает культурно-историческую память, которая сама становится предметом исследования в романе» [21, с. 115]. Интермедальная эстетика как стратегия репрезентации культурной идентичности в творчестве афроамериканских авторов является предметом научного интереса Н. А. Полищук [22] и Ю. А. Афанасьевой [23]. В частности, Ю. А. Афанасьева, анализируя музыкальное начало в романах З. Н. Херстон, приходит к выводу, что элементы джаза, блюза и других характерных музыкальных направлений выступают для писательницы «средствами репрезентации своей этнической полноценности» [23, с. 48] и способствуют созданию образа афроамериканской диаспоры в романах.

Результаты и их обсуждение

В рассматриваемых текстах Б. Окри создает образы словесной реальности, обращаясь к мифу об Аркадии и его отображению в искусстве. По сюжету команда кинематографистов из Великобритании отправляется в путешествие на полуостров Пелопоннес, чтобы снять фильм об утраченном рае, образ которого восходит к пасторальной Аркадии Вергилия – воображаемому пространству, где влюбленные и пастухи живут под покровительством древнегреческого бога Пана. Однако участники проекта поглощены своими личными проблемами и профессиональными неудачами, к идее фильма они относятся цинично. Единственное, что они видят в работе, – это возможность сбежать от себя, от ужасающего чувства пустоты и утраты того, что никто из них не может идентифицировать, но смутно связывает с образом детства. По мере продвижения съемок один за другим герои погружаются в символическое пространство знаков и интерпретаций, которые ведут их к внутреннему покою, к их личной Аркадии. Это духовное преобразование развивается параллельно с путешествием через Ла-Манш в Париж, в Лувр, к картине французского живописца Н. Пуссена «Аркадские пастухи» («Et in Arcadia Ego»).

Аркадия, будучи сквозным образом в диалогии, с одной стороны, отсылает к мифологеме потерянного рая, а с другой – является аллюзией на знаменитую картину Н. Пуссена. Помимо этого, Аркадия фигурирует в романах в качестве названия телевизионного проекта, над которым работают герои. Жанр этого проекта можно охарактеризовать как документальный фильм или фильм-дневник путешествия.

Картина Н. Пуссена, на которой изображены аркадские пастухи, наткнувшиеся на безымянную могилу, является основным сюжетом и смыслообразующим началом диалогии. Характеризуя экфрасическое повествование Б. Окри, необходимо указать, что предметом рассмотрения в тексте становятся не только система образов и визуальный код картины, но и такие метаэстетические категории, как направление взгляда и видение. Связь экфрасиса с данными категориями отмечает Л. Геллер, акцентируя внимание на том, что экфрасис переводит в слово не сам художественный объект, «а восприятие объекта и толкование кода», а также передает «последовательность движений глаз и зрительных впечатлений» [24, с. 10]. Ученый подчеркивает, что экфрасис создает «иконический (в том смысле, какой придавал этому слову Ч. Э. Пирс) образ не картины, а видения, постижения картины» [24, с. 10]. Б. Окри представляет картину Н. Пуссена как шифр и описывает ее в совокупности с различными ключами прочтения. Читатель превращается в зрителя и наравне с героями приобретает опыт чувственного восприятия и интеллектуального постижения картины, а процесс чтения оказывается неотделимым от процесса разглядывания. Автор, словно экскурсовод в музее, рассказывает об экспонате и в первую очередь обращает внимание и героев, и читателей на начертанные на надгробии слова *Et in Arcadia Ego*. По одной из интерпретаций, высказывание, которое Б. Окри переводит как *I too have lived in Arcadia* [25, р. 257] ‘Я тоже жил в Аркадии’, принадлежит безымянному человеку, покоящемуся в могиле, а по другой – самой Смерти.

Перевод латинской надписи, который приводит Б. Окри, не совсем верен с точки зрения грамматики. Один из крупнейших теоретиков искусства Э. Панофски в детальном разборе исторических истоков картины Н. Пуссена проследил эволюцию интерпретации фразы *Et in Arcadia Ego* и установил, что грамматически корректный перевод с латыни должен звучать следующим образом: «И в Аркадии – я» [26, с. 344]. Соответственно, фраза не может принадлежать усопшему человеку, жившему в Аркадии, поскольку она относится не к прошедшему, а к настоящему времени. Следовательно, автором высказывания выступает Смерть. Оригинальное значение фразы, в которой Смерть напоминает о своем присутствии в идеальном мире Аркадии, запечатлено на картине итальянского художника Дж. Ф. Гверчино. Живописец изображает двух аркадских пастухов, наткнувшихся на каменную плиту с черепом, как бы «говорящим» о неотвратимости конца. Э. Панофски отмечает, что на своей картине Дж. Ф. Гверчино продолжает средневековую традицию назидательности, используя мотив *temento mori*, а череп, будучи символическим воплощением смерти, предупреждает пастухов о быстротечности человеческой жизни [26, с. 345].

На картине Н. Пуссена череп исчезает и появляется безымянная могила. Французский художник пренебрегает средневековой традицией и вместо удивления и шока от столкновения с фактом собственной смертности, которые передает картина Дж. Ф. Гверчино, показывает спокойное созерцание, меланхолическую тоску по прошлому. Как пишет Э. Панофски, «обитатели Аркадии уже не столько встревожены неумолимым будущим, сколько погружены в сладостное раздумье о прекрасном прошлом» [26, с. 349]. Замена черепа (олицетворение смерти) могилой (образ-память о погибшем человеке) влечет сдвиг в восприятии адресанта высказывания.

Когда Б. Окри сравнивает картины Дж. Ф. Гверчино и Н. Пуссена, он приходит к выводу о том, что главное их отличие заключается не в смене фигуры говорящего, а в направлении взгляда смотрящих. У Дж. Ф. Гверчино надпись на надгробии не является центральным компонентом композиции. На этой картине доминантой выступает эмоциональное состояние пастухов. У Н. Пуссена загадочная надпись приковывает внимание как зрителей, так и персонажей. В интерпретации Б. Окри на картине Н. Пуссена надгробие с латинским изречением как раз указывает на присутствие пятого персонажа – Смерти. Б. Окри пишет: *The inscription stands alone. / The removal of a name makes it ambiguous. / The tomb could be Everyman, could be any one of us. / Or it could be no one. / It could just be the house of Death, the fact of Death, the reality of Death. / But it hints also that it is only here, in Arcadia, in mortality, in life, on earth, that Death has its home, its dominion* [25, р. 264] ‘Надпись выделяется. / Безымянность могилы делает ее двусмысленной. / Могила может оказаться чей угодно, может принадлежать любому из нас. / Или не принадлежать никому. / Это может быть просто дом Смерти, факт Смерти, реальность Смерти. / Но надпись также указывает, что только здесь, в Аркадии, в конечности существования, в жизни, на земле, только здесь Смерть чувствует себя как дома, в своих владениях’. Б. Окри подмечает еще одну важную деталь – тень на надгробии, напоминающую фигуру с косой, – и подчеркивает неразрывность образов

жизни и смерти в Аркадии: *And so Arcadia and death are inextricably intertwined. Immortality and death are conjoined. Beauty and death are linked, happiness and death are coupled* [25, p. 259] 'Итак, Аркадия и смерть неразрывно переплетены. Бессмертие и смерть неотделимы друг от друга. Красота и смерть связаны, счастье и смерть идут парой'.

Мотив смерти в Аркадии приобретает у Б. Окри особое звучание, поскольку он перекликается с темой изгнания. Рассуждая об искусстве, главный герой Лао замечает, что оно существует в ситуации потери чего-либо. По его мнению, люди придумали миф об Аркадии только потому, что потеряли ее, отгородились от природы, перестали понимать связи между вещами. Искусство, в свою очередь, подчеркивает эту тоску, отчуждение и ощущение утраты: *And so it would seem that art is a condition of unease, of dislocation, of being out of all, an exile* [25, p. 98] 'По-видимому, искусство – это состояние тревоги, дезориентации, нахождения вне, изгнания'.

Во время поездки по железнодорожному туннелю под проливом Ла-Манш в поезде царит мрачная атмосфера обреченности, Лао посещают мысли о самоубийстве, а один из пассажиров совершает попытку суицида. Показательно, что мысли о смерти возникают у героев в «переходной зоне»: они не только находятся между Великобританией и континентальной Европой, но и ощущают внутреннюю трансформацию, участвуют в съемке фильма (пребывают между реальным и кинематографическим мирами), а также пытаются определить, чем для них является Аркадия. Лао, будучи единственным чернокожим участником в проекте, ощущает особую отчужденность в ожидании встречи с пограничным контролем: *For now he had to ford human perception. He had to cross a terrain in the minds of people. He had to submit to one of his life's endless trials – the trial of colour* [25, p. 125] 'Сейчас ему необходимо было переправиться через поток человеческого восприятия. Ему нужно было пересечь границы в умах людей. Ему пришлось явиться на одно из бесконечных разбирательств в своей жизни – суд по цвету кожи'. Состояние, в котором находится Лао, подобно смерти, поскольку враждебный взгляд представителя миграционного контроля уничтожает его самость, стирает его личность как поэта, мыслителя и свободного человека, низводя героя до подозрительного субъекта. Лао отмечает, что его *Я* складывается в основном из абстрактных категорий, категорий духа: он воспринимает себя через то, что любит, о чем мечтает и тревожится. Его личность наполняют фильмы, книги, музыка – составляющие художественных миров, сферы идей. Реальность, в свою очередь, требует от Лао «материализации в цвете», осознания своей «другости», самоидентификации через различие. Чтобы сохранить целостность своего *Я*, герой выбирает бытие в себе, отгораживается от мира с помощью маски циника, вынужденно уходит во внутреннюю изоляцию: *He had found this truce effective, this de-materialisation useful, this exile within England practical, this exile from colour grading a liberation, so that his mind could wander and be strong, and not burn with rage and self-doubt externally induced...* [25, p. 126] 'Он нашел это перемирие действенным, эту дематериализацию полезной, это изгнание в пределах Англии практичным, это изгнание из цветовой градации освобожденческим, так что его ум мог блуждать и быть сильным, а не гореть от ярости и сомнений в себе, вызванных извне...'. Познание себя через диалог с *Другим* является для Лао разрушительной практикой, поскольку ограничивает возможности самоопределения, сводит *Я* к категории цвета и расовым предрасудкам. Примечательно, что взгляд *Другого* уподобляется взгляду камеры – инструменту, способному распознавать и интерпретировать мир исключительно через цвет. Так, Лао чувствует себя под взглядом пограничников как под взглядом камеры: *...reducible to colour, only to colour, defined only by colour, to a place on the spectrum, a light impression negative on eyes that in the hearts register such negation* [25, p. 127] '...сведенным к цвету, только к цвету, определяемым цветом, положением на спектре, световой волной, превращенной в негатив во взгляде тех, чьи сердца представляют мир черно-белым'. Это невидимое испытание – суд по цвету кожи – не существует для других членов команды. Данный процесс призван выявлять отличия, указывать некоторым людям на их чужеродность. Как отмечает Лао, в момент столкновения с пограничным контролем он переживает ужас изгнанника, насильно вырванного из Эдема.

Если в первой части дилогии, в романе «В Аркадии», герои постоянно находятся в движении, то во второй части дилогии, в книге «Век магии», команда практически все время, за исключением дороги в Швейцарию, остается на месте. Обосновавшись у Фирвальдштетского озера в окружении центрально-швейцарских Альп, съемочная группа делает перерыв от работы, и каждый участник направляет взгляд вглубь себя, максимально приближаясь к состоянию внутреннего спокойствия и умиротворения, к своей личной Аркадии: *...Lao and Mistletoe felt like Adam and Eve in an alternative Genesis. They did not eat of the apple. They had not been cast out to wander, as Adam and Eve had, for millennia in what Jacob Böhm called the fury and wrath of nature* [27, p. 176] '...Лао и Омела чувствовали себя Адамом и Евой из альтернативной Книги Бытия. Они не вкушали яблоко. Они не были изгнаны, они не скитались, как Адам и Ева, на протяжении тысячелетий под яростью и гневом природы (по Якобу Бёму)'. Прогуливаясь по городским

окрестностям в просветленном состоянии, герои, словно аркадские пастухи, натываются на могилы. Надгробные плиты из мрамора и гранита, горящие лампадки, лилии, фуксии и розы, растущие на могилах, не вызывают ни страха перед неумолимым будущим, ни сожаления об ушедшем прошлом. Кладбище становится образом увековеченной памяти (*a communal work of memory* [27, p. 179] ‘коллективным произведением памяти’, *grieving as an art* [27, p. 179] ‘гореванием как искусством’). Столкновение со смертью усиливает в героях чувство, сопровождающее их на протяжении всей дороги, – тоску по дому (*homesickness* [27, p. 181]), символом которого и является Аркадия. Б. Окри использует мотив смерти в Аркадии, чтобы подчеркнуть состояние изгнанничества и неутолимое желание вернуться домой, где дом – вневременное и внегеографическое понятие, обозначающее состояние внутреннего покоя: *...exile ends when we sense that home is everywhere that the soul can sing from* [25, p. 283] ‘...изгнание заканчивается, когда мы ощущаем, что дом повсюду, где может петь душа’.

Такие элементы, как направленность взгляда и акцентуация на образе смерти, которые выделяет Б. Окри на картине Н. Пуссена, раскрываются в романах через еще одну интермедийную технику – подражание визуальному языку псевдодокументального кино, известного как мондо, или шокументари. «Аркадия» – это в том числе название документального проекта, над которым работают герои. Сценарий фильма является продуктом творческого кризиса и не содержит ни одной оригинальной мысли. Клишированная постановка проблем современного общества в стиле «все прогнило» и «миром правят деньги» навязывает тривиальное решение этих проблем – съемку пафосного фильма об утраченной невинности и возврате в лоно природы. Б. Окри постоянно подчеркивает ироническое несоответствие между профессиональными навыками, мировоззрением героев и поставленными перед ними творческими задачами. Команда кинематографистов, которые не замечают в жизни ничего, кроме ужасов, призвана снять вдохновляющую картину о поиске рая на земле. С одной стороны, кинопроект «Аркадия» становится инверсией классического мондо, а с другой – уподобляется ему, так как он построен на эксплуатации зрительских переживаний и темы изображения. Естественно, что вместо шока и ужаса преобладающей зрительской эмоцией должна стать сентиментальная тоска об утраченном счастье.

Кинокритик Т. Алёшичева характеризует мондо как жанр, «который начал сознательно эксплуатировать тему жестокости и смерти в кадре, поставив онтологическую непристойность на поток»⁴. Родоначальником жанра считается итальянский режиссер Г. Якопетти, снявший шокументари с говорящими названиями: «Собачий мир» («Mondo cane», 1962), «Прощай, Африка» («Africa addio», 1966) и «Шокирующая Азия» («Shocking Asia», 1974). В этих картинах были собраны кадры кровавых ритуальных убийств животных, казней людей, сцены геноцида в Конго и Руанде и другие проявления необоснованной жестокости, снятые преимущественно в странах Азии и Африки. Как правило, участники шокументари фиксируют всевозможные реальные и постановочные события с целью впечатлить зрителя и вывести его на эмоции.

Несмотря на заявленную документальность, реальность в шокументари искажается под избирательным взглядом оператора с помощью монтажа и дистанцирования от предмета изображения, реальных людей в кадре, испытывающих боль и страдание в прямом эфире. Т. Алёшичева отмечает, что наличие зрительской дистанции подразумевается в названии жанра: «В самом слове “мондо” (итал. “мир”), давшем жанру название, содержится коннотация зрительского отчуждения от происходящего на экране: все эти странности и ужасы происходят “где-то в мире”, их совершает другой и не здесь»⁵. Во многих фильмах этого жанра зрительское отчуждение имеет ориенталистскую направленность, предполагающую, что «цивилизованный» зритель не может не противопоставлять себя «дикарю» на экране, как, например, в шокументари «Прощай, Африка» и «Шокирующая Азия». В аннотации к фильму «Прощай, Африка» на самой крупной русскоязычной киноплатформе «Кинопоиск» можно увидеть такие строчки: «После просмотра “Прощай, Африка” остается ощущение: на этом континенте нет и не будет ничего, кроме дикости и жестокости»⁶. Показательно, что ожидаемая зрительская реакция уже включена в метаописание фильма. Зрителю мондо не нужно составлять собственное мнение об изображаемых странах и людях, поскольку он не увидит ничего, за исключением тщательно отобранных кадров псевдоэтнической направленности. Художественный критик Д. Ву обращает внимание на логику таких фильмов, как «Шокирующая Азия», указывая на неоправданное отождествление поведения отдельных сообществ с поведением целых рас: «Противоречивые фрагменты из жизни экзотизированных культур, от поедания собак в Тайбэе до

⁴Алёшичева Т. В документальном кино умирают дважды // Сеанс : сайт. URL: <https://seance.ru/articles/v-dokumentalnom-kino-umirayut-dvazhdy/> (дата обращения: 08.02.2025).

⁵Там же.

⁶Прощай, Африка (1965) // Кинопоиск: сайт. URL: https://www.kinopoisk.ru/film/186111/?utm_referrer=www.google.com (дата обращения: 13.10.2024).

ритуальной охоты на людей в Новой Гвинее, выставлены как доказательства варварства целых рас»⁷. Классические фильмы мондо, снятые в 1960-х гг. (даже если опустить их колониальную и расистскую направленность), повествуют о специфической точке зрения на человека и общество, которую выдают за правдивое изображение действительности. В названии самой первой картины Г. Якопетти «Собачий мир» заложена основа жанра – «собачий» взгляд на мир с гиперфиксацией на ужасах, жестокости и смерти.

Именно подобный взгляд на мир становится предметом критического осмысления в диалогии Б. Окри. Все информационное поле заполнено шокирующими новостями, что неоднократно подмечают герои: *Newspapers walking or hurrying past me bore notices of murders, serial killers, suicides, sex scandals, ministers entangled in fraud or corruption or vice, children sexually molested by teachers or parents or priests or strangers, or nuclear waste leaking into the world's drinking water and poisoning the rivers, or acid rain devouring nature, of robberies, muggings, assaults on old ladies, or new space missions sent out to investigate distant planets, or racial murderers set free by blind justice, of genocides and perversions, or government cover-ups and dangerous scientific experiments* [25, p. 52] 'Газетчики, проходившие мимо меня, несли сообщения об убийствах, серийных убийцах, самоубийствах, сексуальных скандалах, министрах, замешанных в мошенничестве, коррупции или преступности, о детях, подвергшихся сексуальному насилию со стороны учителей, родителей, священников или незнакомцев, или о ядерных отходах, попадающих в питьевую воду мира и отравляющих реки, или о кислотных дождях, пожирающих природу, о грабежах, разбоях, нападениях на пожилых женщин, о новых космических миссиях, отправляемых для исследования далеких планет, или об убийцах-расистах, освобожденных слепым правосудием, о геноцидах и извращениях, или о правительственных заговорах и об опасных научных экспериментах'. Современный новостной поток, который, по наблюдению Т. Алёшичевой, сам является формой производства шокументари «сверху»⁸, в диалогии представлен как доминирующая точка зрения, конструирующая взгляд героев на мир.

Рассказчик Лао, профессиональный ведущий, которому предстоит быть лицом «Аркадии» (хотя он ненавидит стоять перед камерой), имеет функцию наблюдателя и закадрового комментатора. Что бы ни происходило в дороге, взгляд Лао, словно сливаясь со взглядом камеры в руках оператора шокументари, возвращается к отвратительным проявлениям жизни, социальным несправедливостям, людскому горю и страданиям: *All over the world famines and wars are in great unholy feasts, gobbling up the bodies of men and women and children, with young babies left to starve, and young men wildly roaming the countryside full of hate, and death growing luxuriantly in fields and breeding in refugee camps* [25, p. 63] 'По всему миру бушуют войны и голод, пожирая тела мужчин, женщин и детей, младенцы брошены умирать от истощения, юноши дико бродят по округе, полные ненависти, и смерть расцветает в поле и размножается в лагерях беженцев'. Внутренние монологи героя, перескакивающие с темы на тему, с одной жуткой истории на другую, бросающие в читателя шокирующие примеры, словно сенсационные заголовки газет, повторяют логику новостного нарратива. Б. Окри показывает, как циркуляция жестоких кадров из разных уголков мира заполняет эфирное время подавляющего большинства медиаплатформ, формируя лишь один, апокалиптический взгляд на мир: *Sometimes it feels as if the planet is in its very last days, as if it is in a terminal spin, with everything screaming of an impending apocalypse. Nightmare stories on the news; nightmare stories wandering around in broad daylight. Our sleep clogged with horrors. Our waking hours crowded with despair. Death, decay, and destruction have taken over the air we breathe. We breathe in death, and breathe out neurosis* [25, p. 52–53] 'Иногда кажется, что планета переживает свои последние дни, находится в предсмертном вращении, и все кричит о надвигающемся апокалипсисе. Кошмарные истории в новостях; кошмарные истории, бродящие среди бела дня. Наш сон забит ужасами. Часы нашего бодрствования полны отчаяния. Смерть, упадок и разрушение заполнили воздух, которым мы дышим. Мы вдыхаем смерть и выдыхаем невроз'. Несмотря на то что героев тревожат беспричинное насилие, бедственное положение маргинализированных групп и другие мировые проблемы, они остаются безынициативными наблюдателями, чей ужас и шок не сменяются действием, более того, эмоциональный выплеск чувств и ирония замещают любое действие.

Персонажи в диалогии одержимы образами смерти, они стремятся к саморазрушению. Так, режиссер Джим считает, что лучшее, что он может сделать, – это умереть посреди съемок и тем самым избежать провала. Он признается, что построил свою карьеру на фильмах совсем другого толка, абсолютно противоположных проекту об Аркадии: *I tell you, I'm the least equipped person to make a journey to Arcadia, to notions of earthly paradise. I'm better equipped to lead folks on a journey to hell, to inferno, the worst bingo club in the world... I've got hell in me* [25, p. 110] 'Говорю тебе, я наименее подходящий человек для путешествия в Аркадию, к представлениям о земном рае. Я лучше подхожу для того, чтобы вести народ в преисподнюю,

⁷ Wu D. C. Spencer Yeh's «Shocking Asia» // ArtAsiaPacific : website. URL: <https://artasiapacific.com/shows/c-spencer-yeh-s-shocking-asia> (date of access: 08.01.2025).

⁸ Алёшичева Т. В документальном кино умирают дважды // Сеанс : сайт. URL: <https://seance.ru/articles/v-dokumentalnom-kino-umirayut-dvazhdy/> (дата обращения: 08.02.2025).

во мрак, в худший бинго клуб в мире... Я ношу в себе ад'. В то же время оператор Сэм считает, что настоящее искусство рождается из страдания. По его мнению, страдание обладает аутентичностью, и только произведения о боли и несчастьях являются подлинным «высоким» творением: *He claims to read only prison literature, the literature of concentration camps, if there is such a thing. And the literature of true-life horror stories, the literature of pain* [25, p. 60] 'Он утверждает, что читает только тюремную литературу, литературу концлагерей, если такой жанр существует. И страшилки, основанные на реальных событиях, истории о боли'. Ради хорошего кадра Сэм готов довести себя до нервного истощения. Эта одержимость героев ужасами, болью и разрушением соотносится с психоэмоциональным состоянием зрителей при просмотре шокументари. Современные фильмы в жанре мондо эволюционировали в эмоциональный монтаж, состоящий из завораживающих кадров крушений, катастроф, убийств и изображений тел погибших [28]. Снятые на полицейскую или дорожную камеру реальные или постановочные образы смерти становятся доминантой подобных картин. Подборки в жанре мондо являются ответом на страх и желание саморазрушения, воплощая фантазии о физическом умирании тела, уничтожении реального и воображаемого экранного *Другого*: «"Реальное" уничтожение *Другого* в мондо способствует переживанию мимолетной преисполненности в себе – возвращения к себе как к целостной и единой сущности, всегда воображаемой, но недостижимой» [28, p. 187]. В этом смысле тяга героев к смерти объясняется стремлением к трансформации, перерождению своей личности в новом качестве: *But to make that crossing to a possible future, a death must take place. The old self must die* [27, p. 59] 'Но чтобы совершить этот переход в возможное будущее, должна произойти смерть. Старое Я должно умереть'.

Во время съемок Джим составляет список вещей, которые ненавидит, и с каждой творческой неудачей этот список пополняется новыми наименованиями. Фокусируясь на мелочах, делающих его жизнь невыносимой, Джим формирует неприглядную реальность вокруг себя, отказываясь замечать что-либо хорошее: *His lists were never about what he loved, what he wanted. He had made his life a mirror of dissatisfactions, a veil of evils, and that was why the journey to Arcadia appealed to him. <...> He wanted to love life again* [27, p. 142] 'Его списки никогда не были о том, что он любил, чего он хотел. Он создал из своей жизни зеркало неудовлетворенности, завесу зла, и в этом была причина, по которой путешествие в Аркадию привлекло его. <...> Он хотел снова полюбить жизнь'. Для Джима, как и для многих героев, путешествие к личной Аркадии означает смену направления взгляда. Когда герои находятся в Лувре перед картиной Н. Пуссена, они получают мистические наставления от незнакомца, среди которых призыв сменить фокус внимания: *Don't forget that the landscape is greater than the tomb* [25, p. 239] 'Не забывайте, что пейзаж важнее могилы'.

Не случайно Б. Окри обрисовывает своих героев-кинематографистов схематически. Порой их образы и речь становятся неотличимы друг от друга. Функции персонажей сведены до наблюдателей, которые видят окружающую действительность через камеру, а взгляд камеры избирательный, ограниченный и безжизненный. Нарратор отмечает: *It stares on corpses as on flowers with the same mindless equanimity* [25, p. 22] 'Она [камера] одинаково пялится что на трупы, что на цветы с тупым равнодушием'. Камера является глазами механического *Другого*, которого Б. Окри наделяет следующими характеристиками: *an eye that gazes insensibly upon what it witnesses* [25, p. 22] 'глаз, который бесчувственно взирает на то, чему становится свидетелем', *an inflexible point of view* [25, p. 22] 'однобокая точка зрения', *the greatest disseminator of illusions* [25, p. 22] 'величайший распространитель иллюзий'. Объектив камеры – это инструмент, призванный не только фиксировать окружающий мир, но и конструировать образ людей, а также заверять их в реальности своего существования. По словам автора, образ *Другого*, который формирует камера, – это экранный образ (*a monstrous reduction of self from selfhood to visibility-hood* [25, p. 22] 'чудовищное низведение своей сути от самости к видимости'). Б. Окри сравнивает мир с кинофильмом, называя его вселенной на киноплёнке (*celluloid universe* [25, p. 27]). Эту метафору необходимо расшифровывать в контексте платоновского мифа о пещере. Люди видят образ мира, пропущенного через объектив кинокамеры, словно тень на стенах пещеры: *And our world, as on cinema screen, can be one in which messages are flashed, projected* [25, p. 27] 'И наш мир может быть как экран кинотеатра, на котором мелькают, проецируются сообщения'. Если взгляд камеры (*gaze*) подразумевает ограниченное восприятие, способное лишь на искажённую передачу изображений, которые необходимо расшифровать, то противопоставляемое ему интуитивное видение (*intuitions*) оказывается ключом к настоящему познанию.

Находясь в одном из туристических городов у берегов Фирвальдштетского озера, герои узнают, что когда-то это место привлекало поэтов и художников, а затем стало курортом для богачей и знаменитостей. Город испортили тысячи праздных взглядов, он стал, как выражается один из его жителей, разрекламированным и заезженным (*over-run and over-exposed* [27, p. 187]). Массовый туризм погубил вдохновляющую красоту местности, а также простоту и невинность ее обитателей: *Popularity, success, hysteria, killed us. Our town was written about in all the magazines and newspapers across the world. We were*

photographed to death [27, p. 251] 'Популярность, успех и истерия убили нас. О нашем городе писали в журналах и газетах по всему миру. Нас зафотографировали до смерти'. Живописный край превратился в место для развлечений с выпивкой и азартными играми. Каждый день происходили финансовые скандалы, измены и самоубийства, пока молодой горожанин не убил приезжего богача. Когда репутация города была испорчена, о нем забыли. Город, который «зафотографировали до смерти», переродился, стал скрытым от глаз, доступным лишь для тех, кто умеет видеть. Он стал городом-идеей, абстракцией, как и сама Аркадия. Как отмечает Б. Окри, чтобы поверить в идею, ее необходимо постичь более совершенными органами чувств: *The eyes are imprecise instruments of complete vision, he thought. We need higher instruments. The instrument of poetry, the organ of intuition, which could supply to consciousness the highest data* [27, p. 199] '«Глаза – неточные инструменты совершенного видения», – подумал он. Нам нужны высшие инструменты. Инструмент поэзии, орган интуиции, который мог бы снабжать сознание наилучшей информацией'.

Противопоставляя концепции взгляда и видения, Б. Окри предупреждает об опасности ограниченного взгляда камеры, который выхватывает неполные изображения и препарирует картинку, не чувствуя связи с миром в кадре. Фокусируясь на одной-единственной характеристике, такой взгляд упрощает предмет изображения, оценивая человека по цвету кожи, а город с богатой историей по туристическому потенциалу, эксплуатируя образ Аркадии в целях создания поверхностной критики современного мира. Образ камеры у Б. Окри служит метафорой избирательного нарратива, однобокой точки зрения, которая воспроизводит стереотипы. Нигерийская писательница Ч. Н. Адичи метко высказалась по поводу опасности однобокой точки зрения: «...проблема со стереотипами не в том, что они ошибочные, а в том, что они неполные. Они превращают одну из историй в единственную»⁹.

В романах «В Аркадии» и «Век магии» автор подвергает критическому осмыслению апокалиптический взгляд на мир, распространяемый медиаплатформами. Персонажи Б. Окри отчаянно ищут Аркадию внутри себя. Однако, в отличие от аркадских пастухов, они не способны оторвать взгляд от гробницы и, замороженные образами разрушения и смерти, находятся в состоянии парализующей тревоги.

Пока истории личной и социальной катастрофы являются единственными историями, которые герои способны рассказывать друг другу, баланс созидания и разрушения, жизни и смерти, представленный на картине Н. Пуссена, остается недостижимым идеалом.

Заключение

В результате анализа интермедиальных референций в диалогии британско-нигерийского писателя Б. Окри «В Аркадии» и «Век магии» выявлены несколько способов взаимодействия текста и других видов искусств, таких как живопись и кинематограф.

Во-первых, Б. Окри прибегает к экфрасису в качестве повествовательной стратегии, которая формирует мотивную структуру, образы героев и поэтический язык в романах. Объектом интермедиальной референции становится конкретный артефакт, а именно картина Н. Пуссена «Аркадские пастухи». Экфрасистическое описание охватывает непосредственное словесное описание как произведения живописи, так и психоэмоциональных реакций, которые картина вызывает у героев, а также толкование образно-символического содержания изображения и толкование толкований, т. е. разъяснение принятых в искусствоведении интерпретаций данной картины.

Во-вторых, нарратив Б. Окри мимикрирует, пародирует и тематизирует эстетику фильмов в жанре мондо. Объектом интермедиальной референции в данном случае является медиальная субсистема (киножанр), в частности, такие особенности визуального киноязыка мондо, как избирательная точка зрения, гиперфиксация на кровавых событиях, эксплуатация зрительских переживаний.

В-третьих, можно выделить вовлечение в художественный текст элементов нескольких семиотических систем: живописи, кинематографа и новостных медиа. Объектом референции становятся картина и камера как специфические средства производства значений, музеи, съемочный процесс и его агенты (персонажи, являющиеся частью киноиндустрии), информационное поле и т. д.

Включение интермедиальных референций в художественное пространство диалогии способствует раскрытию метамедиальных и метаэстетических концепций взгляда и видения.

Таким образом, в романах Б. Окри «В Аркадии» и «Век магии» текст не только взаимодействует с другими медиумами (как с конкретной картиной-артефактом, так и с целой медиальной субсистемой жанрового кино), но и вступает в диалог с доминирующей логикой современного новостного дискурса, а также рефлексивирует о построении образа *Другого* в различных культурных и медиальных практиках.

⁹Adichie C. N. The danger of a single story // TED conferences : website. URL: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?subtitle=en (date of access: 13.10.2024).

Библиографические ссылки

1. Вавилов ВН. *Проза Нигерии*. Москва: Наука; 1973. 160 с.
2. Котляр ЕС. Национальные истоки современной африканской прозы: дороманные и предроманные формы. В: Никифорова ИД, составитель. *История романых форм в литературах Африки*. Москва: Восточная литература; 2010. с. 7–27.
3. Scheub H. Translation of African oral narrative-performances to the written word. In: Otiono N, Akoma C, editors. *Oral literary performance in Africa: beyond text*. London: Routledge; 2021. p. 99–109.
4. Finnegan R. *Oral literature in Africa*. Oxford: Clarendon Press; 1970. 558 p.
5. Okpewho I. *The epic in Africa: toward a poetics of the oral oerformance*. New York: Columbia University Press; 1979. 288 p.
6. Ce C, Smith C, editors. *Oral tradition in African literature*. Nigeria: Handel books; 2015. 194 p.
7. Otiono N, Akoma C, editors. *Oral literary performance in Africa: beyond text*. London: Routledge; 2021. 300 p.
8. Kalu A. African literature and the traditional arts: speaking art, molding theory. *Research in African Literatures*. 2000;31(4): 48–62. DOI: 10.2979/ral.2000.31.4.48.
9. Коптелова АВ. Развитие романа в литературе Нигерии. В: Никифорова ИД, составитель. *История романых форм в литературах Африки*. Москва: Восточная литература; 2010. с. 531–562.
10. Wolf W. *The musicalization of giction: a study in the theory and history of intermediality*. Amsterdam: Rodopi; 1999. 272 p.
11. Rajewsky I. Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality. *Intermedialités / Intermediality*. 2005;6:43–64. DOI: 10.7202/1005505ar.
12. Wolf W. Narratology and media(lity): the transmedial expansion of a literary discipline and possible consequences. In: Olson G, editor. *Current trends in narratology*. Berlin: De Gruyter; 2011. p. 146–180.
13. Elliott K. *Theorizing adaptation*. New York: Oxford University Press; 2020. 362 p.
14. Neumann B. Intermedial negotiations: postcolonial literatures. In: Rippl G, editor. *Handbook of intermediality: literature – image – sound – music*. Berlin: De Gruyter; 2015. p. 512–529. DOI: 10.1515/9783110311075-029.
15. Bhabha HK. *The location of culture*. London: Routledge; 1994. Introduction: locations of culture; p. 1–28.
16. Rippl G, editor. *Handbook of intermediality: literature – image – sound – music*. Berlin: De Gruyter; 2015. 691 p.
17. Neumann B, Rippl G. *Verbal-visual configurations in postcolonial literature: intermedial aesthetics*. New York: Routledge; 2020. 296 p. DOI: 10.4324/9781003038818.
18. Тлостанова МВ. *Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века*. Москва: Институт мировой литературы имени А. М. Горького РАН; 2000. 400 с.
19. Толкачев СП. Современная английская кросскультурная литература в поле постколониальной теории. *Вестник Московского государственного лингвистического университета*. 2011;22:118–151.
20. Сидорова ОГ. *Британский постколониальный роман последней трети XX века в контексте литературы Великобритании*. Екатеринбург: Издательство Уральского университета; 2005. 262 с.
21. Первушина ЛВ. *Литература славянской эмиграции США: Дойна Галич Барр*. Минск: Минский государственный лингвистический университет; 2023. 164 с.
22. Полищук НА. Литературный джаз как нарративная и экспрессивная стратегия американской литературы (на примере творчества Тони Моррисон). *Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология*. 2010;4:104–110.
23. Афанасьева ЮА. Музыка в афроамериканской литературе: опыт интермедиального анализа романов З. Н. Херстон. *Журнал Белорусского государственного университета. Филология*. 2023;3:40–51.
24. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе. В: Геллер Л, редактор. *Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума*. Москва: МИК; 2002. с. 5–22.
25. Okri B. *In Arcadia*. London: Head of Zeus; 2014. 291 p.
26. Панофски Э. Et in Arcadia Ego: Пуссен и элегическая традиция. В: Лепорк АК, редактор. *Смысл и толкование изобразительного искусства*. Симонова ВВ, переводчик. Санкт-Петербург: Академический проект; 1999. с. 333–362.
27. Okri B. *The age of magic*. London: Head of Zeus; 2015. 286 p.
28. Brottman M. Mondo horror: carnivalizing the taboo. In: Prince S, editor. *The horror film*. New Brunswick: Rutgers University Press; 2004. p. 167–188.

Статья поступила в редакцию 21.05.2025.
Received by editorial board 21.05.2025.