

11. Skacheva N.V. K probleme klassifikatsii frazeologizmov [To the problem of classification of phraseological units]. *ModernScience: nauchnyy zhurnal [ModernScience: scientific magazine]*. Moscow, 2017, no. 06 (June), pp. 99-101. (In Russ.).
12. Stepanov Yu.S. *Konstanty: slovar' russkoy kul'tury: tret'e izdanie [Constants: Dictionary of the Russian culture: 3rd edition]*. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2004. 991 p. (In Russ.).
13. Teliya V.N. *Russkaya frazeologiya (Yazyk. Semiotika. Kul'tura) [Russian phraseology (Language. Semiotics. Culture)]*. Moscow, Schkola "Yazyki russkoy kul'tury" Publ., 1996. 288 p. (In Russ.).
14. Ter-Minasova S.G. *Yazyk i mezhkul'turnaya kommunikatsiya: uchebnoe posobie [Language and cross-cultural communication. Manual]*. Moscow, Slovo Publ., 2000. 624 p. (In Russ.).
15. Burger Harald. *Phraseologie. Ein internationales Handbuch der zeitgenössischen Forschung [An international manual of the contemporary research]*. Herausgegeben von. Edited by Harald Burger, Dmitriy Dobrovolskiy, Peter Kuehn, Neal R. Norrick. Berlin, 2007. 613 p. (In Germ.).
16. *Deutsche Welle*. (In Germ.). Available at: <http://www.dw.com/de/die-deutsche-sparsamkeit/a-16368438> (accessed 26.06.2017).
17. *Deutsche Welle*. (In Germ.). Available at: <http://www.dw.com/de/die-deutsche-sparsamkeit/a-16368438> (accessed 27.06.2017).
18. *Deutsche Welle*. (In Germ.). Available at: <http://p.dw.com/p/15zQa> (accessed 29.06.2017).
19. *Deutsche Welle*. (In Germ.). Available at: <http://p.dw.com/p/9yhq> (accessed 29.06.2017).
20. Drösser Christoph. *Wir Deutschen und das Geld. Was wir haben. Wie viel wir verdienen. Wovon wir träumen [We Germans and the money. What we have. How much we earn. What we dream]*. Herausgegeben von Holger Geißler/YouGovTaschenbuch Publ., 2016. (In Germ.).
21. Fleischer Michael. *Das System der deutschen Kollektivsymbolik. Eine empirische Untersuchung [The system of the German group symbolism. An empiric investigation]*. Bochum, 1996. 326 p. (In Germ.).
22. Lapinskas Saulius. *Zu ausgewählten theoretischen Problemen der deutschen Phraseologie. Ein Lehrbuch für Studierende der Germanistik [To well-chosen theoretical problems of the German phraseology. A textbook for students of the German studies]*. Lithuania, Universität Vilnius Publ., 2013. 277 p. (In Germ.).

УДК 008

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК ТРАНСЛЯЦИЯ ПРОШЛОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ ПОСТМОДЕРНА

Синельникова Ольга Владимировна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыковедения и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: sinel1@yandex.ru

Глушкова Анна Ивановна, преподаватель, Кузнецкий индустриальный техникум (г. Новокузнецк, РФ). E-mail: Annxen2007@rambler.ru

Эстетическая практика эпохи постмодерна весьма многообразна, мозаична и плюралистична, что подтверждается ее отличием от предыдущих культурных периодов. Цельность и единство картины мира прошлых исторических эпох сменяется в эпоху постмодерна полифоническим мышлением и мировосприятием: наблюдается захват любой практики, категорий и элементов любого стиля, направления, любой художественной культуры разных исторических периодов. Для современного автора ценно все: культура видится для него в планетарном масштабе. В настоящей статье приводятся и анализируются примеры интертекстуальной прозы, так называемого «нелинейного» романа, полисмысловые наслонения которого влияют на его композицию – она становится вариабельной, фрагментарной, мозаичной, игровой. В центре внимания авторов статьи романы Милорада Павича «Хазарский словарь» и «Семь смертных грехов» и Умберто Эко «Имя розы». В статье проводятся аналогии с музыкальной композицией XX–XXI веков, где также наблюдаются разнообразные интертекстуальные, исторические связи с музыкальной культурой давно ушедших эпох и стилей. Современный автор цитирует, синтези-

рует, избирает и комбинирует художественное наследие в поисках нового содержания. В связи с этим инновации и индивидуальный стиль автора все более распространяются на область формы.

Ключевые слова: интертекстуальность, гипертекст, постмодернизм, диалог, рецепция, цитата, художественная культура.

INTERTEXTUALITY AS THE STREAM OF THE PAST IN THE ARTISTIC CULTURE OF THE POSTMODERN

Sinelnikova Olga Vladimirovna, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of the Department of Musicology and Applied Musical Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).
E-mail: sinell@yandex.ru

Glushkova Anna Ivanovna, Instructor, Kuznetsk Industrial College (Novokuznetsk, Russian Federation).
E-mail: Annxen2007@rambler.ru

The article is devoted to the study of intertextuality in the artistic culture of the postmodern era. Intertextuality is considered as a mechanism of borrowing and returning to the symbols and texts of past cultural eras, actualizing and simultaneously updating them today. The aesthetic practice of the postmodern era is very diverse, mosaic and pluralistic, which is confirmed by its difference from previous cultural periods. The integrity and unity of the picture of the world of past historical eras is replaced in the era of postmodern by polyphonic thinking and perception of the world: there is a capture of any practice, categories and elements of any style, direction, any artistic culture of different historical periods. For the modern author, everything is valuable: culture is seen for him on a planetary scale. This article presented and analyzed examples of intertextual prose, the so-called “non-linear” novel, polysensual layers which affect its composition as it becomes variable, fragmented, mosaic games. The authors of the article focus on the novels of Milorad Pavic “Khazar dictionary” and “Seven deadly sins” and Umberto Eco “The name of the rose.” The article draws analogies with the musical composition of the 20-21st centuries, where there are also a variety of intertextual, historical connections with the musical culture of bygone eras and styles. The contemporary author cites synthesizes, elects and combines artistic heritage in search of new content. In this regard, innovation and individual style of the author increasingly extends to the field of form.

Keywords: intertextuality, hypertext, postmodernism, dialogue, reception, citation, artistic culture.

Интертекстуальность в эпоху постмодерна оказывает значительное влияние на художественную практику, на мироощущение современной творческой личности. Чем же обусловлена подобная популярность теории?

В 1985 году немецкие исследователи У. Бройх, М. Пфистер и Б. Шульте-Мидделих, редакторы коллективного сборника статей «Интертекстуальность: формы и функции», определили следующие формы литературной интертекстуальности: «заимствование, переработка тем и сюжетов, явная и скрытая цитация, перевод, плагиат, аллюзия, парафраза, подражание, пародия, инсценировка, экранизация, использование эпитафий и т. д.» (см. [2, с. 104]). В соответствии с названными формами сам собой напрашивается вывод, что все они обусловлены рецепцией прошлого.

Для ясности обратимся к понятию «рецепция» (лат. *receptio* – принятие, прием): «в широком смысле осознанное заимствование и освоение богатства чужой культуры в целях обогащения собственной» [6, с. 418]. В этом значении категория интертекстуальности в художественной культуре постмодерна является каналом трансляции прошлого в настоящем, способом рождения рецепций, в эпоху постмодерна. В подтверждение заявленного можно сослаться на мнение И. П. Ильина, по поводу теории интертекстуальности: «Фактически она облегчила как в теоретическом, так и практическом плане осуществление “идейной сверхзадачи” постмодернизма – “деконструировать” противоположность между критической и художественной продукцией, а равно и “классическую” оппозицию субъ-

екта объекту, своего чужому, письма чтению и т. д.» [2, с. 102].

В 1967 году на основе переосмысления работ М. М. Бахтина, в которых он описывал проблему диалога, полифонии текста, французская исследовательница Ю. Кристева формулирует теорию интертекстуальности, особенностью которой явилось понимание и осознание содержания текста эпохи постмодерна. Ю. Кристева, изучая работы М. Бахтина, обратила внимание, «что помимо данной художнику действительности, он имеет дело также с предшествующей и современной ему литературой, с которой он находится в постоянном диалоге, понимаемом как борьба писателя с существующими литературными формами» (см. [1, с. 225]). Настоящее заявление способствовало созданию и формулированию категории интертекстуальности в области литературоведения эпохи постмодерна.

Словарь терминов постмодернизма дает следующую трактовку данного понятия: «Интертекстуальность – (фр. *Intertextualite*, англ. *Intertextuality*) термин, введенный в 1967 году теоретиком постструктурализма Ю. Кристевой, стал одним из основных в анализе художественного произведения постмодернизма. Употребляется не только как средство анализа литературного текста или описания специфики существования литературы (хотя именно в этой области он впервые появился), но и для определения того миро- и самоощущения современного человека, которое получило название постмодернистской чувствительности» (см. [2, с. 100]). Попытаемся разобраться с определением настоящего термина, обратим внимание на слова «употребляется не только...». Если первая половина ясна для понимания, необходимо разобраться с пониманием смысла второй половины определения.

Эстетическая практика эпохи постмодерна весьма велика и многообразна, это подтверждается категориальным ее отличием от предыдущих культурных периодов. Если в прошлые культурные эпохи эстетическая концепция основывалась исключительно на картине мира, и ее ценности вытекали из соответствующего миропонимания, то в постмодернизме наблюдается захват любой практики, художественной культуры разных исторических периодов. Для автора ценно все, и культура видится для художника в ее планетарном масштабе. Подобный культурный альянс или

межкультурная коммуникация, выражается сегодня с помощью эмоциональной, эстетической и семантической рефлексии человека в окружающем мире. Именно эти отличия имеются в виду, когда в определении трактуется вторая часть понятия «интертекстуальность».

Отсутствие жесткого культурного регламента в отношении к действительности способствует охвату рецепций прошлых эпох художественной культурой постмодернизма. Далее И. Ильин в своем словаре терминов озвучивает следующее: «Через призму интертекстуальности мир предстает как огромный текст, в котором все когда-то уже было сказано, а новое возможно только по принципу калейдоскопа: смешение определенных элементов дает новые комбинации» [2, с. 103]. Соответственно, явление скрещенности, контаминации текстов двух и более авторов, зеркального отражения словесных выражений принято называть интертекстом. В свою очередь художественная рецепция связывает произведение искусства с рецепиентом. На этом этапе интертекстуальная многослойность объективного гипертекста обрастает субъективными особенностями восприятия реципиента, его ассоциациями.

Если первоначально исследовательское новаторство Ю. Кристевой было обращено исключительно к литературоведческой сфере, то сегодня охваченные постмодернистским мироощущением современные теоретики буквально всё стали рассматривать как текст – историю, культуру, искусство, науку, социум и самого человека в отдельности. Более того, многие исследователи считают, что именно интертекстуальность является критерием качества любого текста. Подобный творческий процесс напоминает игру, сама Ю. Кристева не раз подчеркивала бессознательный характер игры в сотворении текста, отстаивая постулат имперсональной «безличной продуктивности» текста (см. [2, с. 101]).

И. Ильин в работе «Постструктурализм, Деконструктивизм, Постмодернизм» обращает свое внимание на данное утверждение и озвучивает такое мнение: «Положение, что история и общество могут быть прочитаны как текст, привело к восприятию человеческой культуры как единого интертекста, который в свою очередь служит как бы предтекстом любого вновь появившегося текста» [2, с. 226]. Концепция Ю. Кристевой тесно связана с основными постмодернистскими постула-

тами, обозначенными другими современниками, такими как: «смерть субъекта» М. Фуко, «смерть автора» (писателя) Р. Барта, «смерть композитора» В. Мартынова. Поэтому, у интертекстуальности, как у культурного явления, нет однозначного понимания, его трактуют как «код постмодернизма» или как особый «взгляд на жизнь», не имеющий определенного содержания. Художественное настоящее создает картину «...“универсума текстов”, в котором отдельные безличные тексты до бесконечности ссылаются друг на друга и на все сразу, поскольку они все вместе являются лишь частью всеобщего текста...». Так выразился на этот счет И. Ильин в своей работе «Постструктурализм, Деконструктивизм, Постмодернизм» [2, с. 227].

Существует даже мнение о том, что интертекстуальность сводится к цитате. Однако к простой цитате интертекстуальность сводиться не может, поскольку цитата – это одно из средств выражения интертекстуальности, точно так же как аллюзия, реминисценция и аппликация. В художественной практике средством интертекстуальности могут выступать рецепции ушедших культур. В таком случае интертекстуальность становится способом возврата в прошлое, а творимый сегодня текст комбинируется и монтируется для создания нового смысла.

Рассмотрим ряд примеров из разных областей художественного творчества.

Ярким и уже хрестоматийным примером категории интертекстуальности в области литературоведения стал роман-гипертекст «Хазарский словарь» Милорада Павича (1984), который уже рассматривается как модель постмодернистского художественного текста. Павич предпринял попытку выразить в рамках одного произведения культурологическую сущность настоящей эпохи. Хазарский словарь состоит из трех, читаемых в разной последовательности, книг в рамках одного текста, причем каждая книга словаря рассказывает истории с разными подробностями. Красная книга словаря посвящена христианским источникам о хазарском вопросе, зеленая книга – исламским источникам о хазарском вопросе, а желтая книга – еврейским источникам о хазарском вопросе. Центральная тема – дискуссия о выборе религии среди хазар – основывается на реальном историческом событии, которое обычно относят к концу VIII – началу IX столетий.

При этом сюжета в произведении как такового нет: роман построен как гипертекст с весьма разнообразной системой отсылок. Сам автор в предисловии указывает, что читать словарь можно как угодно: подряд, от конца к началу, по диагонали и фрагментами, монтируя из отдельных статей словаря историю главной темы. Данный пример достаточно полно подкрепляет категориальную сущность интертекстуальности. В рамках произведения тексты ссылаются друг на друга, дополняя, уточняя создавая впечатлительные правдивости сюжета и точность событий. «Хазарский словарь» – это своего рода результат интертекстуального настроения, это производное «кода культуры» в области художественной литературы постмодерна.

В 2002 году из-под пера М. Павича выходит новое произведение под названием «Семь смертных грехов». Само название – явление интертекста – отсылает нас к многослойному первоисточнику. Перечень смертных грехов появился впервые в VI веке, а их число семь, укрепившееся в католической традиции, ввел папа Григорий I Великий, переосмыслив восьмеричную систему грехов Иоанна Кассиана. Григорий I перечислил семь грехов, которые затем включил в катехизис церкви, в сочинение под названием «Толкование на Книгу Иова, или Нравственные толкования»: гордыня, зависть, гнев, уныние, алчность, чревоугодие, блуд. В XIII веке теолог Фома Аквинский продолжил развивать учение о грехах и ввел в обиход список семи смертных грехов, существующий и поныне – грехи располагались в другом порядке: гордыня, алчность, зависть, гнев, блуд, чревоугодие, уныние. Учение о семи смертных грехах проникает в XVIII век и в русское православие. В частности, его активно использует Тихон Задонский.

Произведение Павича композиционно выстроено, казалось бы, в традиционной манере и состоит из семи новелл, образующих единое произведение по замыслу автора: каждый из рассказов повествует о каком-либо из смертных грехов. Однако при поверхностном чтении связь между новеллами плохо устанавливается, детали, образы, мотивы едва улавливаются. Расшифровку этого «нелинейного текста» усложняет обилие интертекстуальных переключений с творчеством самого Павича и рецепций, возникающих из глубины истории культуры Сербии и западной Европы

в целом. В процессе чтения автор отсылает читателя к одноименной картине художника Иеронима Босха и одновременно помещает ссылки описания «Ада» Данте из «Божественной комедии». Таким образом, каждая часть романа направляет мысли читателя к текстам изобразительного искусства и литературы, объединяя их одним кодом в пространстве художественной культуры.

Такое ускользание смыслов позволяет автору свободно обращаться со структурой произведения. В разных его изданиях он варьирует новеллы, переставляет и заменяет их. Достаточно сравнить лишь два издания романа на русском языке. Семь новелл в издании 2004 года располагаются в следующем порядке, больше напоминая сборник отдельных рассказов, чем роман: 1) «Тунисская белая клетка в форме пагоды»; 2) «Волшебный источник»; 3) «Житие»; 4) «Ловцы снов»; 5) «Комната, в которой исчезают шаги»; 6) «Чай для двоих»; 7) «Зеркало с дыркой». В издании 2010 года первая новелла была заменена другой под названием «Любовное послание с острова Лесбос» (см. [3]). Однако более важную объединяющую роль играет в более позднем издании появившееся предисловие автора «Вступительное напоминание, или как Иероним Босх изобразил семь смертных грехов». Помимо этого Павич сопроводил теперь каждую новеллу двумя эпиграфами: первый – указывает место действия, второй – обозначает грех, которому посвящен рассказ, и три его вариации: в «Божественной комедии» Данте, в картине Босха «Сад земных наслаждений» и в двух гравюрах Шагала «Семи смертных грехов» (см. [3]).

Все новеллы произведения сопровождает таинственное «зеркало с дыркой». Главный образ зеркала – икона, с изображёнными на ней Девой Марией и Христом у священного источника, – отсылает к картине Босха, к центральной ее части, где выписано Всевидящее Око Божье, в зрачке которого воскресший Христос показывает свои раны. Этот чудный символ зеркала и является той нитью, на которую нанизаны все семь новелл, казалось бы, не связанных между собой. Таким образом, замысел автора, безусловно, успешен в том плане, что после прочтения новеллы читатель соотносит текст с художественным изображением картины Босха и с описанием «Ада» Данте, с визуальными образами Босха и Шагала. В результате интертекстуальной взаимосвязи в

сознании читателя воссоздается объемная, полифоническая картина страшного последствия человеческого греха. В подобном творческом процессе читатель невольно озадачен сравнением, сопоставлением объектов, находя параллельные идеи, линии, голоса и общие их связи. Такова «нелинейная» проза М. Павича для думающего читателя.

Перед нами пример интертекста, где тема «Семь смертных грехов» видоизменяется с учетом художественного обобщения и одновременно остается весьма узнаваемой в процессе коммуникации. Своего рода сюжетная полифония интертекстуального взаимодействия осуществляется в историческом, межкультурном и художественном планах. Сюжет о семи смертных грехах был заимствован с целью обогащения современной литературы и транслирования одновременно во многих областях художественной культуры.

Некий аналог постмодернистского «нелинейного» романа можно обнаружить в музыке авангарда, в композиционной технике алеаторики¹, предполагающей свободу обращения с фрагментами нотного текста и их компоновку по усмотрению исполнителя. Однако данная техника более направлена на игру с формой и вполне может обходиться без смысловых интертекстуальных связей и полистилевых аллюзий, хотя имеются и подобные примеры. В свою очередь, алеаторика, как и «нелинейная» проза, имеет интертекстуальные отсылки в глубину истории музыки к технике разномелодического, политекстового, полиязыкового средневекового мотета, к ренессансной технике кводлибет².

В этой же связи, где данная тема заимствуется и транслируется в измененном виде, можно

¹ *Aleatoric* – с англ. случайный, *aleatorius* – с лат. игорный, «*alea*» – игральная кость. Алеаторика – техника композиции в музыке XX–XXI веков, допускающая переменные отношения между элементами музыкальной ткани и музыкальной формы, предполагающая неопределенность или случайную последовательность этих элементов при сочинении и/или исполнении произведения.

² Кводлибет (от лат. *quod libet* – что угодно) – старинная техника музыкальной композиции, а также пьеса, как правило, шуточного характера, написанная в этой технике. Суть кводлибета в комбинировании «по горизонтали» (последовательно) или сочетании «по вертикали» (одновременно) известных мелодий, с текстами или без них.

представить творчество известного ювелира Стивена Вебстера, который обратился к теме «семи смертных грехов» и создал одноименную ювелирную коллекцию. Своей коллекцией он обращает внимание общества на прописные догмы морали, которые в суете современного мира очень легко забыть. Коллекция драгоценных колец, как считает автор, «настолько греховна, что завораживает своей привлекательностью». И действительно, подобное интертекстуальное появление рецепции поражает находчивостью, новизной и необычностью решения. Если в композиционном плане коллекция колец ничего существенно общего не имеет с картиной Босха, то сакральный её смысл автор постарался передать. Тем самым, интертекстуальный диалог в художественном восприятии узнаваем. Символичен факт, что кольца «Гнев» и «Гордыня» были проданы в первые два дня после представления коллекции в Москве.

Подобных цитат – интертекстуальных отсылок на предмет данной темы – в художественной культуре постмодерна можно привести достаточно. Очень много произведений литературы и искусства создается современными авторами, где по-своему раскрывается эта важная побудительная тема, обращенная к человечеству. Она часто звучит в зашифрованном виде, становится неким семантическим кодом к литературному сюжету. Таким примером является роман Умберто Эко «Имя розы», где тема семи смертных грехов охватывает судьбы персонажей романа. Все погибшие монахи повинны в смертных грехах (см. [7]):

1. *Гордыня: Аббат кичится богатством и репутацией монастыря. Беренгар шутит при Хорхе про поэтов из Африки. Хорхе верит только в свою правоту.*

2. *Алчность: Хорхе чахнет над знаниями, как над золотом.*

3. *Зависть: Малахия ревнует Беренгара к Адельму. Алинард злится, что не он стал библиотекарем.*

4. *Гнев: Хорхе учиняет серию убийств и вследствие чего гибнет в пожаре.*

5. *Похоть: Беренгар, снедаемый страстью к Адельму. Адельм предлагает свое тело Беренгару в обмен на разрешение увидеть тайную книгу. Сальватор вступает в связь с деревенской девушкой в колдовском обряде. Келарь (Ремигий); для него ночью приводят девушек из деревни в аббатство.*

6. *Чревоугодие: Сальватор, келарь.*

7. *Уныние: Что кроме полного упадка душевных сил, могло толкнуть Адельма на такой отчаянный шаг, как самоубийство?*

Следовательно, интертекстуальный отсыл в произведениях возможен в разных текстуальных вариантах: непосредственным образом, когда текст цитируется, отсылая читателя к первоисточнику или к тексту, где это звучало ранее; опосредованно, где текст читаем между строк, как бы сквозь текст, заставляя читателя домыслить выявить причинно-следственные связи. Быть может, в силу «смертного греха», ведущего к гибели души, все жители аббатства в произведении У. Эко «Имя розы» были уничтожены.

Таким образом, сюжет «семи смертных грехов» интертекстуален, встречается в разных литературных текстах и различных видах искусства эпохи постмодерна. В истории культуры он систематически актуализируется, обновляется, отсылая читателя к разным, ранее известным текстам (Папы Григория I, Фомы Аквинского, Босха, Данте, Эко и др.), сравнивая, сопоставляя, находя общее и, безусловно, частное. Настоящая культура мыслится, в диалоге как гипертекст, внутри которого осуществляется бесконечный процесс отсылок, подобный игре бессмысленной и не поддающейся порядку. Единственно, что в настоящем межкультурном взаимодействии наиболее очевидно, так это то, что пока жив хоть один человек, концепция семи смертных грехов не устареет.

В небольшой статье «Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна» (1994) У. Эко представил в сжатой форме весь свой тематический репертуар исследования. Писатель, прежде чем перейти к обобщению научных изысканий, в самом начале предвосхищает, что «текст представляет читателю поле возможностей, актуализация которых зависит от его интерпретативной стратегии» [8, с. 50]. В теоретическом исследовании, переходя к обзору эпохи постмодерна, он обозначает, что постмодерн – это «эпоха повторения» и лишь отчасти инновация, что эстетика постмодерна заключается в бесконечной вариативности и максимально ясно убеждает читателя в этом. Ученый приводит разнообразные формы и виды повторений: цитата, аллюзия, метафора, пародия, ремейк (переделка), ретейк (повторная съемка), реминисценция (вос-

поминание), серия, спираль (разновидность серии), переводная сага (произведение, содержащее пересказ классического сюжета и исторического события), интертекстуальный диалог. Все это свидетельствует о том, что искусство независимо от культурной эпохи всегда было и будет повторяющимся: «...знание о предыдущих текстах является необходимым условием для восприятия нового текста» [8, с. 63]. Исследование У. Эко еще раз подтверждает то, что теория интертекстуальности овладела всей художественной культурой постмодерна, вплоть до моды, где наблюдаются переключки ушедших модных стилей и образов, только представленные сегодня в новом свете. В универсальном мире текста категорию интертекстуальности можно сравнить с дирижерской палочкой, из-под взмаха которой звучит необъятное количество опусов, разных стилей и жанров, интерпретируемых разными исполнителями.

Подводя итог вышесказанному, остановимся на основополагающем тезисе категории интертекстуальности в области художественной культуры постмодерна, который представляет собой бессознательную игру в мире текстов, то, что сегодня активно пропагандируется и актуализируется. Мир представляется неким калейдоскопом в смешивании определенных компонентов для получения нового текста. Сегодня любой художник с целью создания своего творения осуществляет неповторимую комбинацию из ранее известного, стремится переставить наследие прошлого по-иному, перемешать известное в сотворении нового. Подобный творческий акт осуществляется во имя зрителя, читателя, слушателя, который был бы способен удивиться. А категория интертекстуальности в этом процессе занимает самое достойное место.

В качестве примера музыкальной культуры постмодерна можно сослаться на стиль, пожалуй, одного из самых «интертекстуальных» композиторов современности Леонида Десятникова. «В его опусах соединяются, казалось бы, несовместимые ни по семантике, ни по исторической и национальной принадлежности цитаты, аллюзии, интонации и ритмы. Все заимствованные и авторские элементы музыкального языка при этом иронически переосмыслены» [5, с. 145]. Даже названия его произведений интертекстуальны и как будто воскресают из глубин истории музыки:

«Вариации на обретение жилища» (написанные Десятниковым по случаю новоселья) вызывают в памяти «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» И. Баха, вокальный цикл «Любовь и жизнь поэта» соединяет в своем названии сразу два цикла Р. Шумана «Любовь поэта» и «Любовь и жизнь женщины», а симфония для хора, солистов и оркестра «Зима священная 1949» ассоциируется с «Весной священной» И. Стравинского. «Причем совсем не обязательно, чтобы эти композиции цитировали тех, к кому апеллирует заголовок. Однако за гротескными, ироничными образами Десятникова скрывается все лучшее от русской и европейской музыкальной культуры ушедших столетий, обогащенное – достижениями музыки XX века» [5, с. 145].

Тем не менее в подобной порой неуправляемой семантической мозаике неизбежны и потери. Сошлемся для примера на некоторые эксперименты в музыке. Так, А. Э. Полищук, анализируя результаты творческого проекта «Andromeda Mega Express Orchestra» – берлинского коллектива джазовых и классических музыкантов, возглавляемого композитором и саксофонистом Д. Глатцелом, критически пишет о том, что «в ряде оркестровых пьес подчас с трудом выстраивается цельная композиционная структура, воспринимающаяся как нанизывание “разностей”» [4, с. 107]. Почему это происходит? Не слишком ли много этих самых «разностей»? Перечисление составных элементов эклектичного стиля этого коллектива уходит в бесконечность, смешивая музыкальный язык академической, джазовой, электронной (эмбиент), «конкретной» (шорохи, кашель, говор, плач и т. п.) и популярной музыки. А в невероятном обилии цитат произведений разных эпох и стилей автор статьи справедливо усматривает влияние «Гимнов» К. Штокхаузена³.

Таким образом, резюмируя приведенные высказывания и рассмотренные примеры литературы и музыки постмодерна можно заключить, что в художественной культуре современной эпохи

³ В созданной в 1960-е годы монументальной композиции выдающегося авангардиста XX века К. Штокхаузена «Гимны», длящейся около двух часов, электронной обработке подвергаются гимны всех стран; кроме этого звучат обрывки речи, радиопомехи, инструментальные фрагменты, цитаты известных классических произведений.

не существует жесткого регламента в отношении к действительности, что способствует вмещению рецептов стилей и направлений прошлого. Именно поэтому интертекстуальность стала ключевым понятием художественной культуры постмодерна. Для создателей постмодернистских текстов интертекстуальность теснейшим образом связана с теориями «смерти субъекта», «смерти автора», «смерти композитора», ведь художественный образ, отражающий реальную действительность, рассматривается как пространство для игровой манипуляции. При этом наследие культуры представляет собой единый интертекст, обладающий

смысловым кодом, а современный автор цитирует, синтезирует, избирает и комбинирует художественные достижения ушедших столетий в поисках нового содержания. В связи с выдвиганием на первый план принципа комбинаторики и монтажа инновация и оригинальность автора все более смещается в область формы, и в этом смысле правы Р. Барт, М. Фуко и В. Мартынов. Однако это вовсе не означает смерти литературы, музыки, живописи, поскольку и сегодня живет слово, звучит музыка, впечатляют шедевры изобразительного искусства, только формы их жизни стали несколько иными.

Литература

1. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: Инион РАН, 2001. – 193 с.
2. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – 256 с.
3. Павич М. Семь смертных грехов / пер. Л. Савельевой. – М.: Амфора. – 2010. – 110 с.
4. Полищук А. Э. Влияние постмодернизма на художественный облик сочинений третьего течения XXI века (на примере оркестровых работ Д. Глатцела) // Музыка в пространстве медиакультуры: сб. ст. по мат-лам Пятой Междунар. науч.-практ. конф. 17 апр. 2018 года. – Краснодар: КГИК, 2018. – С. 105–110.
5. Синельникова О. В. Леонид Десятников: эскизы к портрету (по мотивам интервью) // Искусство и искусствознание: теория и опыт: синтез искусств в эпоху постмодерна: сб. науч. тр. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2017. – Вып. 15. – С. 139–153.
6. Хоруженко К. М. Культурология: энцикл. слов. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. – 418 с.
7. Эко У. Имя розы: роман / пер. Е. Костюкович. – М.: АСТ: CORPUS, 2017. – 672 с.
8. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна / под ред. А. Р. Усмановой. – Минск, 1996. – С. 48–73.

References

1. Ilyin I.P. *Postmodernizm. Slovar' terminov [Postmodernism. Terms dictionary]*. Moscow, Inion RAN Publ., 2001. 193 p. (In Russ.).
2. Ilyin I.P. *Poststrukturalizm. Dekonstruktivizm. Postmodernizm [Poststructuralism. Deconstructivism. Postmodernism]*. Moscow, Intrada Publ., 1996. 256 p. (In Russ.).
3. Pavich M. *Sem' smertrykh grekhov [Seven deadly sins]*. Moscow, Amfora Publ., 2010. 110 p. (In Russ.).
4. Polishchuk A.E. Vliyanie postmodernizma na khudozhestvennyy oblik sochineniy tret'ego techeniya XXI veka (na primere orkestrovyykh rabot D. Glattsela) [The influence of postmodernism on the artistic appearance of works of the third course of the XXI century (by the example of D. Glatzel's orchestral works)]. *Muzyka v prostranstve mediakul'tury: sbornik statey po materialam Pyatoy Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii 17 aprelya 2018 goda [Music in the Media Culture Space. Collection of articles based on the Fifth International Scientific and Practical Conference on April 17, 2018]*. Krasnodar, KGIK Publ., 2018, pp. 105-110. (In Russ.).
5. Sinel'nikova O.V. Leonid Desyatnikov: eskizy k portretu (po motivam interv'yuu) [Leonid Desyatnikov: sketches for the portrait (based on the interview)]. *Iskusstvo i iskusstvovedenie: teoriya i opyt: sintez iskusstv v epokhu postmoderna [Art and Art History: Theory and Experience: Synthesis of the Arts in the Postmodern Era]*. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture Publ., 2017, iss. 15, pp. 139-153. (In Russ.).
6. Khorozhenko K.M. *Kul'turologiya: entsiklopedicheskiy slovar' [Culturology. Encyclopaedic dictionary]*. Rostov-on-Don, Feniks Publ., 1997. 418 p. (In Russ.).
7. Eko U. *Imya rozy [The Name of the Rose]*. Moscow, AST, CORPUS Publ., 2017. 672 p. (In Russ.).
8. Eko U. Innovatsiya i povtorenie. Mezhdru estetikoy moderna i postmoderna [Innovation and repetition. Between the aesthetics of modern and postmodern]. *Filosofiya epokhi postmoderna [Philosophy of the postmodern era]*. Minsk, 1996, pp. 48-73. (In Russ.).