

О КОНЦЕПЦИИ МУЛЬТИМЕДИЙНОГО КОММЕНТАРИЯ К ЛИТЕРАТУРНОМУ ТЕКСТУ

ЭДУАРД ВЛАСОВ

1. Вхождение в повседневный обиход массивного блока мультимедийных средств создания информации любого рода, включая произведения искусства, требует адекватной реакции на данный процесс со стороны исследователей, занимающихся их анализом и комментированием. На сегодняшний день ситуация в развитии аналитического инструментария исследователей литературы такова, что способы формирования новых текстов опережают выработку его продуктивных единиц не на одно, а на несколько поколений. Современная литература интуитивно и осмысленно вбирает в себя все составные компоненты текущей «медийности» современной действительности, однако анализ подобных произведений остается в чисто текстовой плоскости. Главным вопросом здесь является степень адекватности выбранного способа анализа литературного текста и его самого. При этом адекватность здесь устанавливается не столько на уровне толкования текста, сколько его расшифровки – структурального анализа общих принципов поэтики того или иного автора и отдельных конкретных случаев их применения автором в процессе написания литературного текста.

Процесс создания подавляющего большинства современных литературных произведений определяется наличием во внетекстовой реальности не только текстовых, но, шире, мультимедийных компонентов, которые используются писателем в тексте. Даже поверхностное ознакомление с произведениями современной литературы открывает тот факт, что текст, находящийся в интертекстуальном пространстве, зависит не только от других текстов, но и от явлений из других родов искусства и меди. Так, например, открывая любой роман Харуки Мураками, читатель сталкивается с многочисленными отсылками к музыкальным произведениям и отдельным исполнителям, входящих в творческий кругозор автора и предметно-ментальный мир героя. При этом знакомство с данными произведениями лица, воспринимающего текст, позволяет ему в полной мере воссоздать этот предметный мир, в котором происходит действие, и виртуально «прослушать» (прокрутить в голове) ту же самую песню «Роллинг Стоунз» или «Бич Бойз», которую слушает, к примеру, герой «Охоты на овец». Однако здесь взаимоотношения между текстом и подразумеваемым предметным пространством оказываются выведенными на «мультимедийный» уровень. До тех пор пока диск с песней не заиграл, он остается лишь предметом, упомянутым в тексте. Однако когда диск начинает проигрываться, записанная на нем музыка наполняет своим звучанием пространство комнаты героя или бара, и это звучание уже не может быть адекватно передано в тексте. Наличие общей информации об одной и той же

песне, например «Битлз», у автора текста и лица, его воспринимающего, не требует от самого текста никаких специальных усилий по созданию особых условий для ее (песни) передачи. Названия или, точнее, названия оказываются достаточно для того, чтобы воспринимающий не только понял, о чем идет речь в тексте, но и воссоздал в своем сознании звуковой фон всего происходящего. В том случае, если воспринимающий не знаком со «звучащей» в тексте песней, он не может адекватно воспринять авторскую посылку, заложенную в поэтику данной сцены.

Процесс восприятия современного литературного текста предполагает наличие у читателя информированности о явлениях не только внетекстовой реальности и о текстах других произведений, но и знаний произведений музыки, живописи, кино и т.д. Две первые связи литературы – с музыкой и живописью – установлены уже давно. При этом музыка и произведения живописи могут не просто входить в структуру повествования как фон происходящего, но и в ряде случаев являться сюжетобразующими ядрами поэтики произведения, при помощи которых разрешается основная идеологическая проблема произведения. Классическими примерами здесь являются «музыкальные» тексту Э.-Т.-А. Гофмана и «завязанный» на живописи «Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда.

Собственно, концепция мультимедийности закладывалась авторами в их тексты еще в до-кинематографические и до-компьютерные времена. Если подходить с этой точки зрения к анализу классических произведений, то во многих из них можно без труда отыскать мультимедийные компоненты. Например, классические строки о балете в 1-ой главе «Евгения Онегина» Пушкина оказываются своеобразной мультимедийной – кино- или видео- – вставкой в текст романа. При помощи литературного текста повествователь передает текст визуальный, направленный не на порождение в сознании читателя другого текста (как правило, идеологически детерминированного), но на воссоздание визуального ряда танца балерины Истоминой. Иными словами, здесь читателю предлагается как бы включить видеомэгафон и просмотреть данный танец, записанный ранее на видеопленку повествователем.

Явлениями того же ряда следует считать многочисленные отсылки к визуальным образам – в данном случае к произведениям живописи – у Достоевского. Апелляции, например, к полотну Ганса Гольбейна Младшего «Христос, снятый с креста» в романе «Идиот» строятся именно по принципу формирования зрительного образа при помощи текста. Однако любое вербальное описание, каким объемным оно бы ни было, не может сравниться с единовременным представлением визуального образа. Демонстрация подразумеваемого автором объекта (в данном случае – картины) оказывается информационно полнее и идеологически (исходя из авторской концепции) точнее, чем представление ее словесного описания. Вербальное описание визуального объекта неизбежно приводит к искажению художественного образа и, что более важно, к деформации идеологической посылки, в него заложенной.

До вхождения в повседневный обиход систем визуального представления движущихся объектов – т.е. максимально репродуцирующих реальную действительность кино и телевидения – принципы соотнесения вербального текста со звуковыми и визуальными компонентами сформировались, устоялись и не требовали дополнительных мер по их восприятию читателем. Литература выработала определенные приемы в описании музыкальных произведений и произведений живописи и скульптуры, которыми пользуются писатели уже несколько сотен лет. Однако активное вторжение в искусство кино и телевидения, трансформация кинематографа из вспомогательного технического средства для создания «движущихся иллюстраций» жизни в самостоятельный и чрезвычайно продуктивный род искусства, а позже и появление мультимедийной – но в основе своей визуальной – компьютерной техники привели к тому, что между аналитическим аппаратом филолога и поэтическим (от поэтики) инструментарием писателя образовался разрыв, заключающийся в несостоятельности исключительно словесного анализа вербального текста, наполненного образами и деталями из других родов искусства.

Большинство произведений современной литературы предполагают наличие у читателя именно мультимедийных знаний. Зачастую текст апеллирует именно к ним, превращая популярную ранее интертекстуальную конструкцию в интермедийную. Безусловно, без наличия таких мультимедийных знаний восприятие литературного текста остается возможным. Однако адекватным авторскому послыю такое восприятие уже не будет никогда. Простейшим примером здесь могут служить русские анекдоты, в которых действуют персонажи кинофильмов. Так, например, серия анекдотов про Штирлица полностью порождена мультимедией, а именно кино (плюс телевидение, поскольку базовый фильм для этих анекдотов – «Семнадцать мгновений весны», является телефильмом, или точнее, телесериалом) и литература, поскольку в большинстве анекдотов про Штирлица обыгрывается звучащий в фильме за кадром дикторский текст. Любой анекдот про Штирлица, будучи вербально представляемым текстом (во времена СССР – в устном виде, а в последние годы – и в печатном) предполагает моментальное вызывание в сознании читателя/слушателя зрительного облика Штирлица, сыгранного актером Вячеславом Тихоновым, а вместе с ним и других персонажей кинокартины.

Более сложным примером другой серией анекдотов, порожденных медией, являются анекдоты про Чапаева. Не знающий истории и источника их происхождения человек без труда может разыскать биографические сведения о красном командире времен Гражданской войны в энциклопедии и познакомиться с его визуальным обликом при помощи помещенной в статью о нем фотографии. Однако серьезный и лапидарный стиль энциклопедии и «протокольная» фотография никак не связываются воедино с ехидными историями из жизни Василь-Иваныча и его верных спутников Петьки и Анки, которым по популярности не было равных в СССР многие годы. Здесь важно знать, что герой анекдотов происходит не от реального Чапаева, а от

заглавного персонажа одноименного фильма, где он сыгран актером Борисом Бабочкиным. Именно кинообраз, созданный Бабочкиным, и явился основной для центрального персонажа серии анекдотов, и именно «файл» с этим образом открывается в памяти воспринимающего анекдот о придурковатом начдиве.

Говоря о Чапаеве, следует привести еще один пример классической мультимедийности современного литературного текста. Таковым является роман Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота». Центральные персонажи романа являются антиподами характеров, знакомых российскому читателю по классическим советским фильмам. Чапаев в романе – это анти-Чапаев из фильма, то же касается Анки и Котовского. Но для осознания этого деструктивного по отношению к предыдущим кинотекстам идеологического посыла Пелевина требуется дотекстовое знание этих предыдущих кинотекстов. Естественно, читатель, не смотревший ни «Чапаева», ни «Котовского», сформирует в своем воображении определенные образы героев романа, однако данный процесс формирования будет лишен специфики авторского замысла, т.к. проходить, по мысли Пелевина, он должен в полемическом отрицании уже имеющихся образов, узаконенных кино.

Роман «Чапаев и Пустота» содержит еще более примечательный пример вхождения кинообразов в литературный текст. Второстепенными лицами в нем являются Сердюк и штабс-капитан Овечкин. Для непосвященного читателя данные персонажи абстрактны, и их внешний облик формируется каждым читателем по-разному. Вместе с тем, у обоих эти персонажей есть вполне конкретные зрительные образы, т.к. оба они взяты Пелевиным из популярного детского кинобоевика «Новые приключения неуловимых», на рубеже 1960-70-х гг. являвшимся одним из культовых фильмов советских зрителей детского и юношеского возраста. Таким образом, читатель, которому детства знакомы подпольщик Сердюк и издевающийся над ним штабс-капитан Овечкин (в исполнении Армена Джигарханяна) и который читает «Чапаева и Пустоту», автоматически воспроизведет в своем сознании именно эти два кинематографических образа. При этом именно такой способ представления этих литературных персонажей подразумевается и Пелевиным, основывающим поэтику своего романа на постоянных апелляциях к кинотекстам.

2. Проблема вызывания в сознании/воображении воспринимающего того или иного визуального или звукового образа напрямую связана с проблемой адекватного восприятия особенностей поэтики и идеологического замысла произведения. Писатель не является в своей работе кинематографистом или композитором – он не создает новые звуковые или видеокomпоненты, но лишь указывает на них, апеллируя к общему с читателем полю интеллекта и памяти. Упоминание или называние в тексте фильма, киноперсонажа, музыкального произведения и т.д. выполняет функцию связки-«линки» с «удаленным» – как от автора, так и от читателя – в интеллектуальном и зачас-

тую историческом пространстве файлом. В этом контексте особую роль приобретает комментатор литературного произведения.

Работа комментатора предполагает не интерпретацию текста, а его «препарирование»: выделение и описание отдельных компонентов вне-текстовой реальности и указание на их местонахождение вне данного текста. В случае с определением литературных цитат и аллюзий устанавливается связь с источником – в данном случае один линейный текст связывается с другим, что не представляет собой случая интермедийного взаимодействия. Однако когда следует прокомментировать таким же образом фрагмент текста, апеллирующий к музыкальным или кинопроизведениям, возникает проблема воспроизведения источника в соответствии с авторским замыслом.

Работая над комментарием к поэме Венедикта Ерофеева «Москва–Петушки», я столкнулся именно с проблемой описания мультимедийной природы ерофеевского текста. Перемещая описание музыкальных и кинематографических источников из аудиовизуального в словесный ряд, мне приходилось фактически искажать (точнее – обеднять) авторский замысел. Рассмотрим это на конкретных примерах. Начну с «оперной» сцены из главы «Москва. Ресторан Курского вокзала»:

Я, хоть весь и сжался от отчаяния, но, все-таки, сумел промямлить, что пришел вовсе не за этим. Мало ли зачем я пришел? Может быть, мой экспресс на Пермь по какой-то причине не хочет идти на Пермь, и вот я сюда пришел: съесть бефстроганов и послушать Ивана Козловского или что-нибудь из «Цирюльника».

Чемоданчик я, все-таки, взял с собой и, как давеча в подъезде, прижал его к сердцу в ожидании заказа.

Нет ничего спиртного! Царица небесная! Ведь если верить ангелам, здесь не переводился херес. А теперь – только музыка, да и музыка-то с какими-то песьими модуляциями. Это ведь и в самом деле Иван Козловский поет, я сразу узнал, мерзее этого голоса нет. Все голоса у всех певцов одинаково мерзкие, но мерзкие у каждого по своему. Я поэтому их легко на слух различаю... Ну, конечно, Иван Козловский... «О-о-о, чаша моих прэ-э-эдков... О-о-о, дай мне наглядеться на тебя при свете зве-о-о-озд ночных...» ну, конечно, Иван Козловский... «О-о-о, для чего тобой я околдо-о-ован... Не отверга-а-ай...»

Данный пассаж содержит отсылки к 5-ти операм и одному конкретному исполнителю. Естественно, в текстовый комментарий помещается следующая информация:

– *Иван Семенович Козловский* (1900-1993) – известный советский тенор, в 1926-54 гг. солист Большого театра, обладатель многих правительственных наград, включая три ордена Ленина и Государственную премию СССР, т.е., натурально, «певец-лауреат». Исполнял арии в операх, прямо или косвенно связанных с текстом «Москвы–Петушков»: Юродивого («Борис Годунов»), Фауста («Фауст»), Ленского («Евгений Онегин»), Лоэнгринна («Лоэнгрин»), Альмавивы («Севильский цирюльник»), а также как режиссер ста-

вил «Паяцев» [6-8]. Арии из опер в его исполнении передавались по советскому радио, в т.ч. и в 1960-70-е гг., регулярно.

– из «Цирюльника», т.е. что-нибудь оперы итальянского композитора Джоакино Россини «Севильский цирюльник» (*Il barbiere di Siviglia*; 1816).

– *О-о-о, чаша моих прэ-э-эдков... О-о-о, дай мне наглядеться на тебя при свете зве-о-о-озд ночных... О-о-о, для чего тобой я околдо-о-ован... Не отверга-а-ай...* – попури из популярных оперных арий:

- 1) *О-о-о, чаша моих прэ-э-эдков...* – фрагмент арии Лоэнгина (тенор) из оперы Рихарда Вагнера «Лоэнгрин» [дейст. III, сц. 3; либретто Вагнера] – речь в арии идет о знаменитом Граале. Партия Лоэнгина входила в оперный репертуар Козловского.
- 2) *О-о-о, дай мне наглядеться на тебя при свете зве-о-о-озд ночных...* – фрагмент арии Фауста (тенор) из оперы Шарля Гуно «Фауст» (*Faust*; 1859) [дейст. III, сц. 10; либретто Ж. Барбье и М. Карре по первой части трагедии Гете «Фауст»]. Партия Фауста входила в оперный репертуар Козловского.
- 3) *О-о-о, для чего тобой я околдо-о-ован...* – строка из дуэта Сильвио (баритон) и Недды из оперы Руджеро Леонкавалло «Паяцы» (*Pagliacci*; 1892): в конце I-го акта оперы Сильвио, влюбленный в Недду, жену паяца Канио, уговаривает ее бежать с ним и таким образом признается в своей страсти: «E allora perchè, di' tu m'hai stregato». С тем же Сильвио связан и мотив закалывания: в финале оперы Канио закалывает его ножом, а затем произносит «La commedia è finita» [23-10]. «Паяцев» в свое время ставил как режиссер Иван Козловский.
- 4) *Не отверга-а-ай...* – мольба эта принадлежит Димитрию-Самозванцу из оперы Мусоргского «Борис Годунов» [10-14]: в сцене с Мариной Мнишек Самозванец (тенор) поет:

Тебя, тебя одну, Марина, я обожаю, всей силой страсти, всей жаждой неги и блаженства.

Сжался над скорбью бедной души моей, не отвергай меня! [Акт 3, сц. 2]

Однако исчерпывающая фактическая информация является чистым фактическим комментарием и подменяет авторский замысел, который не сводился отнюдь к демонстрации своих познаний в области оперы. По замыслу Ерофеева, в этом эпизоде фрагменты из опер действительно звучат – главный герой поэмы их слышит. Соответственно, для воссоздания картины происходящего от читателя требуется не столько понимать, из какой оперы взята каждая цитата, сколько в буквальном смысле услышать их.

Оперный пласт в «Москве–Петушках» чрезвычайно внушителен. Опера является одним из уникальных интермедийных родов искусства, где синтезируются музыкальное, литературное (через либретто) и визуальное (театральное) начала. Фрагмент оперы как таковой должен представляться именно во всех трех своих проявлениях одновременно. В поэме Ерофеева (глава

«65-й километр – Павлово-Посад») есть, например, еще одна отсылка к вагнеровскому «Лоэнгрину»:

– Председатель у нас был... Лоэнгрин его звали, строгий такой... И весь в чирьях... И каждый вечер на моторной лодке катался. Сядет в лодку и по речке плывет... Плывет и чирья из себя выдавливает... А покатается он на лодке... Придет к себе в правление, ляжет на пол... Тут уже к нему не подступишь – молчит и молчит. А если скажешь ему слово поперек – отвернется он в угол и заплачет... Стоит и плачет, пысает на пол, как маленький...

Здесь уже, в отличие от эпизода с радио, где опера не наблюдается, а просто звучит, содержится апелляция к визуальному ряду оперы Вагнера. В опере после решения короля Генриха Птицелова объявить поединок за честь Эльзы на сцене появляется белоснежный лебедь, плывущий по реке Шельде и тянущий за собой ладью. На этой ладье в Антверпен, где происходит действие оперы, приплывает незнакомый рыцарь, желающий драться с Фридрихом за честь Эльзы [действ. I, сц. II]. В конце оперы выясняется, что имя его Лоэнгрин – он, открывший свое имя и потому вынужденный покинуть Эльзу, уплывает по Шельде на своей ладье [действ. III, сц. III]. Таким образом, здесь моторная лодка есть не что иное, как сниженный до колхозного быта образ романтической ладьи Лоэнгринина, т.е. конкретные сцены из «высокой» оперы показаны глазами не обремененного знаниями дедушки Митрича – в полном соответствии с авторским замыслом, согласно которому о высоком в поэме говорится с комическим принижением. Юмористический эффект, мыслимый Ерофеевым, здесь достигается именно за счет одновременного противопоставления имеющегося в памяти читателя возвышенного визуального ряда из оперы Вагнера с вольным пересказом этих сцен дедушкой.

Далее пресловутый председатель Лоэнгрин находит в поэме свой истинный визуальный облик:

– Да ведь он, наверно, кинокартину пересказывал! – бракнул кто-то со стороны. – Кинокартину «Председатель»!

Здесь с бесстрашного рыцаря Святого Грааля слетает романтический флер, и он обретает черты актера Михаила Ульянова, исполнителя главной роли в фильме «Председатель». В фильме главный герой Егор Трубников приезжает после войны на свою родину, в село, где он родился и где его уже никто не помнит. Трубников одержим идеей возродить родной колхоз, поднять его из послевоенной разрухи и положить конец страданиям колхозников, что сопоставимо со стремлением опытного и могучего Лоэнгринина защитить Эльзу от нападков Фридриха и восстановить справедливость при дворе Генриха Птицелова. Особо, в связи с комментируемым высказыванием Митрича об ущербном и плаксивом председателе с «позорной кличкой» Лоэнгрин, стоит обратить внимание на увечность Трубникова – он инвалид войны, у него нет руки, и он еще вдобавок контуженный; в фильме он иногда пускает слезу.

Здесь в очередной раз пересказ сюжета фильма не может заменить контрастное противопоставление визуальных образов Лоэнгрин–Козловского и Трубникова–Ульянова. Логичным в данном случае выглядит не вербальный, а визуальный комментарий, т.е. представление читателю поэмы фрагментов оперы и фильма.

В подобных ситуациях комментатору на помощь приходят современных компьютерных технологий. Именно мультимедийный, а не линейный вербальный комментарий должен стать наиболее адекватным прочтением литературного текста. Комментатор должен предлагать читателю текста его компоненты именно в тех видах, в каких они были задействованы автором при написании произведения. Апелляции к фильмам должны «расшифровываться» не столько с помощью текстового комментария, в котором содержится информация о картине (вовсе не обязательно, чтобы сам автор ею владел), сколько с помощью конкретных фрагментов этих кинофильмов. Например, визуальное противопоставление кадров из «Лоэнгрин» и «Председателя» даст читателю «Москвы–Петушков» гораздо больше пищи для размышлений, чем текстовая информация, занимающая несколько страниц в комментарии. При этом следует помнить, что Ерофеев имел в виду именно сами эти фрагменты, а не энциклопедическую информацию об опере и фильме. Ссылки на музыкальные произведения должны сопровождаться их аудиозаписями и т.д.

Таким образом, речь идет об абсолютном новом направлении в филологии: создание мультимедийных комментариев к литературным текстам. Технически текст должен представляться в виде базы данных, устроенной по принципу Интернета. К каждому комментируемому слову или фразе подводится «линк», соединяющий его с файлом, содержащим текстовый, аудио- или видео-комментарий. При этом читатель, считывающий оригинальный текст с дисплея компьютера, будет волен сам выбирать между способами чтения: непрерывного, без обращения к сопроводительному материалу, или чтения с комментариями. Принципиально важно организовать внутри комментария единую структуру внутренних связей, с тем чтобы читатель смог представить себе тот микрокосмос, который заключался в сознании писателя в период написания произведения.

Например, упоминаемый в «Москве–Петушках» композитор Римский-Корсаков предстает непосредственно под своим именем лишь однажды – в апокрифической истории о написании Мусоргским оперы «Хованщина» (глава «Есино–Фрязево»). Однако апелляции к его творчеству содержатся и в других местах: в тексте есть упоминание о Садко (глава «Электроугли–43-й километр»), вызывающее ассоциации с оперой Римского-Корсакова, апеллирует рассказчик и к «Полету шмеля» – популярному музыкальному номеру из «Сказки о царе Салтане» (глава «Крутое–Воиново»). В этой ситуации в аудиозаписи представляется «Полет шмеля», дается в качестве графической иллюстрации известный портрет Римского-Корсакова пера Валентина Серова; кроме того, возможны и включения в мультимедийный ряд фрагмента кинофильма «Римский-Корсаков», в котором также представлены взаимоот-

ношения композитора с Мусоргским. Все эти отдельные компоненты комментария должны быть связаны между собой «линками», автономно от текста поэмы – точно так же, как они были связаны в сознании писателя в процессе создания текста.

Мультимедийный комментарий может иметь определенную фиксированную форму, а именно быть записанным на компьютерный компакт-диск вместе с текстом комментируемого произведения. В настоящее время индустрия компьютерных изданий литературных произведений переживает серьезный подъем, поэтому возможна организация снабжения их мультимедийными комментариями. Однако учитывая узкий интерес к ознакомлению с этими комментариями весьма определенной группы лиц – в основном филологов, следует признать, что наиболее подходящей средой создания и функционирования мультимедийных комментариев является Интернет. Помещенный в Интернет комментарий может представлять собой живую, постоянно модифицирующуюся структуру единоличного или коллективного авторства. Последний вид представляется наиболее продуктивным, поскольку любой комментарий, составленный одним лицом, несет на себе следы субъективности и односторонности. В том случае, если в комментарий в Интернете добавляют свои файлы все желающие не только увеличивается его объем, но и повышается степень адекватности и точности соответствия авторскому замыслу. Мультимедийный комментарий является наиболее перспективной формой развития индустрии литературных комментариев, позволяющей читателю максимально близко познакомиться со внутренним миром автора.