

С. А. Кочетова

*Горловский институт иностранных языков ГВУЗ
«Донбасский государственный педагогический университет»*

Онтологическая интермедиальность визуализации пространства в романе Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы»

Кочетова С. О. Онтологічна інтермедіальність візуалізації простору в романі Д. Рубіної «Біла голубка Кордови». Автор статті розглядає явище онтологічної інтермедіальності візуалізації простору, що репрезентує діалог різних видів мистецтв, в контексті проблеми розуміння екфрасиса як поетичного прийому, що дозволяє адекватно представляти твір словесного мистецтва через твір образотворчого мистецтва. Візуалізація простору в романі Д. Рубіної «Біла голубка Кордови» досліджується крізь призму культурологічних поглядів У. Еко, що стосуються процесу «перекладу» коду живопису на мову словесності.
Ключові слова: онтологічна інтермедіальність, екфрасис, топоекфрасис, поетика.

Кочетова С. А. Онтологическая интермедиальность визуализации пространства в романе Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы». Автор статьи рассматривает явление онтологической интермедиальности визуализации пространства, репрезентирующее диалог различных видов искусств, в контексте проблемы представления об экфрасисе как о поэтическом приеме, позволяющем адекватно представлять произведение словесного искусства через произведение изобразительного искусства. Визуализация пространства в романе Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы» исследуется сквозь призму культурологических взглядов У. Эко, касающихся процесса «перевода» кода живописи на язык словесности.
Ключевые слова: онтологическая интермедиальность, экфрасис, топоекфрасис, поэтика.

Kochetova S.A. Ontological intermediality of space visualization in the novel «The White Dove of Cyrdoba» by Dina Rubina. The author of the article considers ontological intermediality of space visualization which represents a dialogue between different forms of art in regard to ecphrasis as a poetic device. The latter provides adequate representation of verbal art by means of painting. Space visualization in the novel «The White Dove of Cyrdoba» by Dina Rubina is investigated in the light of Umberto Eco's culturological views concerning the process of «translating» the code of painting into the language of verbal art.
Key words: ontological intermediality, ecphrasis, topoeckphrasis, poetics.

Проблему диалога литературы, изобразительного искусства и архитектуры нельзя считать достаточно изученной. Установление глобального диалога между различными видами искусства достигается различными путями, способами и приемами. И тут важно сразу определить, что нас интересует в первую очередь: сам процесс перевода с языка одного вида искусства на язык другого, техника этого процесса или эффект, который должен возникать в результате.

Как известно, в культурсемиотическом аспекте интермедиальность делится на несколько видов (по Й. Шретеру [11]): интермедиальность как синтез видов искусств приводящее к единству смысла; трансмедиальную интермедиальность (соотношение проявлений одного и того же нарратива/сюжета в разных видах искусств); трансформационную интермедиальность (репрезентация одного вида искусств другим, «перевод» — трансформация с языка одной знаковой сис-

темы в язык другой системы знаков); онтологическую интермедиальность (наличие общего и отличного в различных видах искусства, что, соответственно, формирует самобытность того или иного вида искусства — музыкальность поэзии или театральность прозы). Таким образом, научная проблема изучения интермедиальности как взаимодействия, интеграции и синтеза разных видов искусств приобретает многовекторный характер.

Другими словами мы, как исследователи литературы, нуждаемся в единой теоретической модели, синтезирующей различные подходы к изучению интермедиальных художественных практик. Обилие уровней возможного изучения явления интермедиальности обязывает исследователей трудиться над выработкой масштабной, лишенной частностей, теорией интермедиальности, чем с успехом занимается в литературоведении целый сонм выдающихся ученых: Р. Барт, Ю. Кристева, Ж. Женнет, О. Ханзен-Леве, И. Пэх, Ю. Мюл-

лер, Й. Шретер, И. Шпильманн, Б. Окснер, Х. Оостерлинг, К. Бриллиенбург-Вурт, М. Ю. Герман, А.К. Якимович, В. С. Турчин, Д. В. Сарабьянов, А. И. Жеребин, С. Л. Слободнюк, Н. В. Тишунина, А. Тимашков и др.

Как отмечала Н. В. Тишунина, «в узком смысле интермедиальность — это особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств. В более широком смысле интермедиальность — это создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного «метаязыка» культуры). И, наконец, интермедиальность — это специфическая форма диалога культур, осуществляемая посредством взаимодействия художественных референций. Подобными художественными референциями являются художественные образы или стилистические приемы, имеющие для каждой конкретной эпохи знаковый характер» [6:153]. И, вероятнее всего, истина лежит где-то между пониманием интермедиальности в «узком смысле», «широком смысле» и «наконец».

Именно поэтому одной из актуальных задач современного литературоведения становится не только изучение «переводимости» языка одного вида искусства другими видами искусства, но и осмысление амбивалентности и релятивизма этого многоступенчатого и многоуровневого процесса. Взаимодействие разных семиотических рядов, т.е. разных видов искусства (медиа) в одном литературном тексте, соотносящих (коррелирующих) различные тексты — архитектуры, живописи, музыки — определяет глобальную (в масштабах текста) интермедиальную авторскую стратегию. Вследствие этого, востребованным становится исследование типологии и функционирования элементов поэтики произведений живописи и архитектуры в структуре словесного повествования.

Одним из приемов, позволяющих осуществлять процесс подобного «перевода», является прием экфрасиса. В отношении живописи и архитектуры именно этот прием позволяет визуализировать пространство в литературном произведении.

Отметим, как несомненный факт, что визуализация пространства достигается не только при помощи «вторжения» кода живописи или архитектуры. Тут срабатывает целый комплекс «привходящих» элементов: ландшафт страны, например, цветопись и светопись, наконец, пространственные образы,

не связанные непосредственно с произведениями других видов искусства. Не будет преувеличением утверждать, что в предлагаемом для рассмотрения романе Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы», востребованным оказывается весь перечисленный арсенал средств формирования пространственной перспективы повествования. Но, на наш взгляд, именно образы живописи и архитектуры играют первую скрипку в создании визуального полотна художественного мира, представленного в этом тексте.

Уже сложилась в литературоведении традиция рассматривать экфрасис как «украшенное описание произведения искусства внутри повествования, которое он прерывает, составляя кажущееся отступление» [9:5]. Но, думается, назрела необходимость пересмотра такого понимания экфрасиса. В литературном произведении экфрасис, как прием, часто перерастает рамки описания произведения искусства. Экфрасис является использованием изображения в тексте, то есть проявляет словесное изображение образа, а не только констатирует, передает и раскрывает идейно-эстетическое содержание произведений других видов искусств. А представленным образом может являться географическое пространство, соотнесенное с той или иной страной. Следовательно, предметом изображения в экстагическом состоянии художественного восторга может быть атмосфера и дух этой страны или отдельного города. В романе Д. Рубиной таким визуализированным пространством становятся территории Украины, Израиля, Италии, Испании с ее городами Толедо или Кордова. Примечательно, что географическое и художественное пространство стран неразрывно, конечно, связано с их историческим временем и оно таким образом простирается в глубь веков, выходя на поверхность уже в XX веке и даже на рубеже XX–XXI веков.

Идея неразрывности, непрерывности и линейности пространства во времени, актуализированная в повествовании, реализуется через, например, живописное полотно, у которого «есть история» [5:152], как подчеркивает хозяин кафе. Известный искусствовед и подпольный копировальщик полотен выдающихся художников Захар Кордовин неожиданно в одном толедском кафе обнаруживает картину, принадлежащую кисти некоего Саккариаса Кордоверы из мастерской Эль-Греко: «В стенной неглубокой нише он увидел то, чего не мог видеть... <...> Там висела картина. Подумав, что обознался в полутьме, он

шагнул к ней, протянул руку и ладонью заскользил по холсту. Нет, не обознался! Есть еще порох в пороховницах... Ладонь опять потянулась к картине, пальцы жадно вибрировали: так умирающий от жажды тянется губами к лужице воды на дне иссохшего ручья. Да — старая, очень старая картина: обвисший холст, местами утраченный красочный слой и... черт, свету мне, свету!!!» [5:150]. По мере приближения к «тексту» картины, вращаясь в него, Кордовин «вживается» в полотно, ждет окончания экспертизы, в результате которой обнаруживается еще один пласт изображенного, и герой переживает чувства экстатического просветления. Картина, на протяжении веков скрывающая под верхним слоем рисунка, настоящее изображение кордовинского предка — известного пирата, «освобождается» от мрачных красок в прямом и переносном смысле слов. Пространство памяти Захара Кордовина освещается новым знанием: он начинает понимать, в чем заключается «его настоящая ДНК: его мысль, его страсть, родная кровь и негасимая память — его удел» [5:400]. Он, благодаря именно картине, понимает, каковы его корни, кто его предки, откуда в его матери, да и в нем самом, жгучая пиратская цепкость к жизни, способность испанца цыганских кровей «выскочить» и «проскользнуть», «обмануть» судьбу и спастись. Из мрачных глубин тайны кордовинского рода, олицетворенной верхним мрачным слоем картины («...Он различил несколько мест утрат живописного слоя, жесткий кракелюр с загнутыми краями, взбугривание... Изумительное состояние для немедленного осуществления всесторонней технологической экспертизы» [5:153]), проступают и обнажаются лабиринты истории семьи Кордовиных — Кордовера. В процессе экспертизы верхний слой изображения («Только не сходи с ума, дон Саккариас. Что это? Какой-то святой, монах, каноник? Совершенно эль-грековский пошиб... <...> бескровное удлинненное лицо, черная сутана... посох в левой руке... правая протянута к зрителю типичным жестом с картин толедского мастера — полураскрытой ладонью. В мастерской Эль Греко такие изготавливались десятками, он же был великий халтурщик, наш славный византийский грек Доминикос» [5:151]) обнажает новое содержательное пространство картины с изображением предка Захара, «этим невероятным святым с кортиком <...>, у которого тоже было свое понимание закона и беззакония» [5:508].

Реальный Захар Кордовин попадает в зеркальце пространства картины и ему откры-

вается его собственная фамильная история: «Вперив в лицо на портрете ответный яростно-непреклонный взгляд, упрямо сведя прямые черные брови, он медленно перевел взгляд в зеркало... и чуть не уронил его! Сходство его в зеркале со *святым Бенедиктом*, или как там называли когда-то этого парня, было таким обескураживающим, что и усмехнуться не получалось. Несколько мгновений он сидел, не шевелясь, не меняя выражения лица, озадаченно переводя взгляд с зеркала на холст... — Мистика... <...> — Или, скорее, месть. Ведь я отнял у художника имя <...> А это оказался отчаянный художник: он сопротивляется, борется с грабителем до последнего! До последнего молчаливого взгляда сражается за свое! Такое, согласишься, в нашей практике мы видим впервые... Впервые я встретил достойного соперника. Или... или просто столкнулся с самим собой?!» [5:424]. Время повернулось вспять, утраченная на протяжении веков родовая связь восстановлена, все вернулось на круги своя и равновесие вновь обретено.

Идея наслоения пространственных и временных пластов реализуется при помощи интермедиально ориентированного экфрастического изображения переживаний героя, рожденными вследствие созерцания произведения живописи.

Визуализация пространства достигается в романе при помощи пейзажных зарисовок, выстроенных по законам композиции рисунка, и дополненных *звуковой орнаментовкой*, органично завершающей экфрастическое полотно ситуации. «...Здесь царил звонкий сухой зной, зудели осы, вибрировал воздух в серебристом свете олив, а небесные воды пробивала явная оранжевая струя... Ритмы окрестных холмов, расчесанных гигантским гребнем под виноградники или присыпанных кругло-растрепанными кронами олив, весело перебивались красной и темно-серой черепицей белых и темно-розовых вилл, с обязательной четырехугольной башней на углу, открытая галерея которой пришлепнута крышей, ни дать ни взять — академический колпак новоиспеченного магистра» [5:238] Итальянский пейзаж насыщен достаточно лаконичной конкретикой описания: «На чистом небосводе застряло заблудившееся крахмальное облако, которое к обеду медленно распустилось, как кувшинка на воде, томительно колыхаясь в небесных струях» [5:238] или «Солнце уже покинуло холмы, и только небо еще отдавало ровный тускло-оранжевый свет, придавая странный светящийся тон бе-

лым камешкам на дорожке, круто сбегавшей от ворот с вершины холма. Вокруг двора, зажатого амфитеатром двух склонов, вразнобой росли оливы. Чуть поодаль черное кипарисовое каре окружало бассейн, озаренный с бортов четырьмя желтыми лампами, отчего отражения кипарисов ломко бежали по воде и никак не могли прибежать. На каменных плитах двора срезанной высохшей кожурой какого-то овоща лежала спираль сброшенной змеиной кожи» [5:239]. Застывшая, но полная духа движения, картина позволяет в полном объеме визуализировать словесно созданные параметры пространства: «В темной комнате гудел душноватый полуденный сумрак, надрывалась одинокая муха меж черными балками беленого потолка. Сквозь ребра зеленых ставен на красный каменный пол легли полосы жаркого солнца... А когда он проснулся, солнечные струны уже дотянулись в самый угол, к массивному темно-красному буфету с пузатыми стеклянными дверцами, заблудились там и вскоре погасли» [5:39]. Звуковой орнамент, сопровождающий описание пространства, в романе Д. Рубиной выполняет функцию пространственной мифологии, поскольку смысловая нагрузка звенящего, не отражающегося в пределах звука, соответствует образу открытого пространства: «...царил звонкий сухой зной, зудели осы, вибрировал воздух в серебристом свете оливок, а небесные воды пробивала явная оранжевая струя» [5:238] — свистящие, звенящие, струящиеся звуки, передающие жужжание ос и зуд насекомых. Перед читателем представлено слепящее пространство без границ в зрительной и звуковой перспективе. Кроме того, в тексте романа выразимыми через цвет становятся звуковые характеристики явлений — один из персонажей Аркадий Викторович Босота имеет «мягкий, теплого *охристого* тембра убедительный голос» [5:324]. И эта зрительно выраженная — в цвете — характеристика звуков дополняется характеристикой пространства: окрашенный голос вынуждает изменить ракурс в пространстве («...этот голос его даже не окликнул, а круто развернул к себе» [5:324]).

Онтологическая интермедальность является характерной для представленного Д. Рубиной итальянского пейзажа, поскольку в повествовательной ткани произведения ярко проявляется живописность окружающего героя пространства: «Ранне утро в глубокой альпийской тени гор: немислимая **картинная** (выделено нами. — С. К.) красота, противопоставленная любому живописцу. Словно Все-

вышнему в этих краях изменило чувство меры, и вместо нежнейшей растушевки, он — особенно в полдень — пошел в ярмарочный разнос, шлепая буйные краски на клеенчатый коврик: высокие пики изумрудно-зеленых гор, прямолинейная «сочная» синь высокого неба, отполированная гладь озера с крошечным островком торчащих вразнобой берез... Но ранним утром здешние краски еще деликатны и бледны. Легкая прозрачная кисть...» [5:223]. Соотнесенность с живописным полотном подчеркивается отсылкой к образу Всевышнего художника — Бога, упоминанием картины, красок, техники растушевки, кисти. Несколькими штрихами автор дает абрис пространства: «...сбежал по зеленому косоугору к росистой калитке. Та открывалась прямо в озеро, деревянные ступени уходили с небольшого помоста в воду...» [5:223–224].

Подобное интермедальное установление в литературном тексте становится более актуальным, поскольку природа экфрасиса, отражающего трансформационные процессы, является, как известно, чрезвычайно близкой природе метафоры. В то же время, в отличие от метафоры, которая в прямом смысле обозначает не реально существующий предмет, а образ, экфрасис непосредственно изображает конкретный объект.

Интересными и «уместными» в аспекте изучения экфрасических элементов в тексте литературного произведения становятся рассуждения У. Эко. В частности, его мысли о применении к художественному тексту некоторых положений теории информации. Заметим, что изложенные им в работе «Открытое произведение» (1962) [7] положения в дальнейшем будут им дополнены элементами теории структурной лингвистики и русского формализма. Однако мы считаем целесообразным учесть его именно более ранние наблюдения. Так, в частности, он обращается к понятию и явлению пришедшему из термодинамики — энтропии. Принцип энтропии, как объясняет его У. Эко, заключается в следующем: «...Если после преобразования работы в теплоту (первый закон термодинамики) я преобразую эту теплоту в работу, мне не удастся вернуться к исходному количеству этой работы. Наблюдается уменьшение или, как обычно говорят, „расход“ энергии, которую уже не удастся восстановить. Энергия „расходуется“. Таким образом, некоторые природные процессы не являются полностью обратимыми» [7:107]. В контексте нашего исследования явления интермедальности и конкретно экфрасиса, мы можем, конечно,

говорить о „расходе” энергии-смысла при передаче впечатления от произведения одного искусства средствами другого вида искусства. Тем не менее, это совсем не означает, что при перенесении какого-либо продукта творчества в систему координат другого вида искусства смысл теряется. Напротив, он обогащается новыми импульсами, служащими отправной точкой, побуждающей слушателя (зрителя) адекватно, в полном объеме воспринимать эстетический объект. Как подчеркивает У. Эко, «энтропия представляет собой измерение состояния наибольшей равновероятности, к которому стремятся естественные процессы» [7:108]. Из этих наблюдений следует вывод о том, что экфрастическое описание, во-первых, явление столь же естественное, как и природно закономерное; во-вторых, экфрасис отражает естественный процесс стремления «менее единообразного» к «более единообразному».

В современном литературоведении отмечается целенаправленный интерес к работам, посвященным такой разновидности экфрасиса, как топоэкфрасис. Известный литературовед О. Клинг предлагает понимать под термином *топоэкфрасис* описание в литературном произведении места действия, которое несет на себе особую эстетическую нагрузку: «С одной стороны, это описание сохраняет связь с *топографическими прототипами*, а с другой, создается по законам преображенной действительности, «второй реальности», трансформируется и деформируется как авторским видением (реальным автором), так и образом автора, «кругозором героя», а также имплицитным и эксплицитным читателем, другими способами фокализации текста» [3:97]. В подобном виде воссоздания пространства как топоэкфрасис происходит «сопряжение в сублимированном виде различных видов искусства» [3:97]. В первую очередь речь идет о таких видах искусства, как архитектура, скульптура, живопись, графика, фотография, кино, театр. Как отмечает исследователь, на приемы формирования пространства в словесных произведениях оказывает в последние годы немаловажное значение и виртуальное искусство. Хронотоп, рассматриваемый только в комплексе взаимодействующих пространства и времени, и при этом очевидной является именно «неразрывность пространства и времени (время как четвертое измерение пространства)» [1:235], не совсем работает на те цели, которые ставятся при изучении литературной топографии. «Место действия, безусловно, может

и должно рассматриваться не в отрыве от *времени действия* литературного произведения, тем более в отрыве от контекста бахтинского «большого времени», однако необходимость выявить специфику литературной топографии, способы претворения *топопрототипов*, может быть, лучше сказать прообраза в явление словесного искусства диктует необходимость рассматривать проблему пространства и изолированно от категории времени» [3:100]. И как раз только при таком условии понимания ситуации возникает насущная необходимость в обосновании нового термина — *топоэкфрасис*. Если мы будем воспринимать *топоэкфрасис* как равноправное и «полноценно» востребованное явление, мы сможем проследить, *каким образом* происходит пересоздание «реальной» действительности в явление словесного искусства.

К тому же, при изучении топоэкфрасиса надо помнить, что мы должны рассматривать не просто место действия разворачивающихся в художественном произведении событий, но обязательно — место действия, которое является героем литературного произведения. В романе Д. Рубиной пересоздание «реальной» действительности в произведение словесного искусства можно проследить, анализируя описания Винницы и Питера, Иерусалима и Рима, Толедо, Кордовы и Ватикана. Экстатическое состояние восторга от прикосновения к атмосфере города или, напротив, блаженное состояние покоя, заполнившее душу и тело Захара Кордовина, передается при помощи зрительно воссоздаваемых красок, маркеров пространственной перспективы и заполнивших пространство архитектурных строений: «с первыми признаками усталости небосвода он усаживался на балконе с вином и закусью, и держал *свою* вахту заката, прослеживая все стадии перевоплощения города и неба за эти часы. Перед ним на близких планах высились, еще освещенные солнцем, пеналы колоколен монастыря святой Исабель и церковью Сан Лукас и Сан Андрее. Справа рогато-кружевной, стрельчатой глыбой ожидал преображения кафедральный собор, пока еще глухой, серовато-песочный... На дальнем холме краснела темным янтарем мощная цитадель Семинарии. Внизу и далеко вокруг на разных уровнях коробились розово-серые, пестрые, с ревматическими суставами на стыках, длинные макаронины старых черепичных крыш... Ближайшие полчаса солнце еще будет держать город под прицелом, неохотно сдавая позиции. Еще будут мягко мерцать розоватые

кирпичные стены домов с вмурованными в них булыжниками — ни дать ни взять панцири гигантских черепах в кирпичной кладке, или спинки твердой ореховой скорлупы: классический образец стиля «мудехар», мавританское наследие Испании. Но по мере убывания пурпура и граната в бутылке «Фаустино VII» все больше солнца будет перетекать в нижние слои облаков, словно бы наполняя длинную глубокую рану заката в темно-зеленом теле небосвода» [5:126–127].

Как видим, «топозкфрасический акцент» в поэтике романа Д. Рубиной неизбежно приводит нас к разговору о городском тексте.

Именно экфрасис открывает богатые возможности перед словесным искусством, так как литература «создает свою форму из слов, из языка, который, имея материальное воплощение (в звуках и опосредованно — в буквах), действительно постигается не в чувственном восприятии, а в интеллектуальном понимании» [4:186].

Именно явление экфрасиса позволяет выявить сложные отношения времени и пространства в литературном тексте. Таким образом мы видим, что экфрасис «утверждает» целостность всей совокупности разных видов искусства. Такого рода целостность многомерна: развертываясь как временная линейная последовательность отдельно взятых текстов или их совокупностей, с одной стороны, эта целостность, с другой, образует значимый палимпсест, слои которого, накладываясь друг на друга, создают некую идеальную картину. А дальнейшее изучение экфрасиса будет только способствовать адекватному прочтению любого литературного текста,

включающие «текст», например, живописи, архитектуры или музыки.

Еще одним, на наш взгляд, перспективным путем изучения интермедиальных установлений в литературных текстах может быть актуализация принципа нового историзма для интерпретации интермедиальной авторской стратегии творчества писателя. По определению А. Эткинда, литературный процесс — это «история не событий, но людей и текстов в их отношении друг к другу. Как отмечает исследователь, его методология сочетает три компонента: интертекстуальный анализ, который размыкает границы текста, связывая его с многообразием других текстов, его предшественников и последователей; дискурсивный анализ, который размыкает границы жанра, реконструируя прошлое как единый, многоструйный поток текстов; и наконец, биографический анализ, который размыкает границы жизни, связывая ее с дискурсами и текстами, среди которых она проходит и которые она продуцирует» [10]. И в этом смысле роман Д. Рубиной является чрезвычайно «говорящим», поскольку индивидуальность автора и ее личный культурный опыт сформирован на стыке различных знаковых систем — словесного искусства, живописи и архитектуры. Такой гибрид разных видов искусства порождает интермедиальное мышление, реализованное в полистилистическом полиглотном (по Ю. Лотману) творческом методе писательницы. А Д. Рубину в современной литературе в некоторой степени можно рассматривать как писателя-медиатора, на глубинном уровне сближающего в своей прозе коды литературы и живописи.

Литература

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики / М. Бахтин. — М. : Худ. лит., 1975. — 504 с.
2. Гомберг Л. Продолжение обязательно последует / Л. Гомберг // Рубина Д. Белая голубка Кордовы; Повести и рассказы. — М. : Эксмо, 2012. — 816 с. — (Библиотека всемирной литературы). — С. 7—23.
3. Клинг О. Топозкфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина) / О. Клинг // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / [под ред. Л. Геллера]. — М. : Издательство «МИК», 2002. — С. 97—110.
4. Литературный энциклопедический словарь / [под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева; редкол. : Л. Г. Андреев, Л. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др.]. — М. : Сов. энциклопедия, 1987. — 752 с.
5. Рубина Д. Белая голубка Кордовы; Повести и рассказы / Дина Рубина. — М. : Эксмо, 2012. — 816 с. — (Библиотека всемирной литературы).
6. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований / Н. В. Тишунина // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». Вып. №12. — СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. — С. 149 — 154.
7. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко; пер. с итал. А. Шурбелева. — СПб. : Академический проект, 2004. — 384 с.

8. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко ; пер. с итал. В. Г. Резник и А. Г. Погоняйло. — СПб. : Симпозиум, 2004. — 544 с.
9. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под редакцией Л. Геллера. — М. : Издательство «МИК», 2002. — 216 с.
10. Эткинд А. Новый историзм, русская версия / А. Эткинд // Новое литературное обозрение. — 2001. — № 47 — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/47/edkin.html>.
11. Schroter J. Intermedialitat [Электронный ресурс] / J. Schroter. — Режим доступа : www.theorie-dermedien.de/text_detail.php?nr=12.