

## **Мистецтво Ван Гога в художній інтерпретації Д. Г. Лоуренса (на прикладі новели «Сонце»)**

Проаналізовано візуальний компонент поетики Д. Г. Лоуренса у її співвіднесенні з новаторськими пошуками Ван Гога. Підкреслено, що особливо плідною в художньому плані виявилась творча адаптація Д. Г. Лоуренсом специфічних технік та оптичних прийомів Ван Гога, серед яких основними можна вважати відмову від локальної барви й утілення ідеї «довільного колориту», використання розширеного кута зору або подвійного ракурсу, імітацію особливого «нервового» зигзагоподібного мазка тощо.

**Ключові слова:** поетика візуального, взаємодія літератури і живопису, екфразисна транспозиція, експресіонізм, «буремні двадцяті».

Докорінні соціальні та культурні зміни в повоєнній Європі 1920-х років сприяли радикальній модернізації культури, що характеризувалась рішучим розривом із традиційними цінностями вікторіанської епохи. Цей період набув образного визначення “roaring twenties”. Прикметною ознакою мистецтва того часу став міжвидовий синтез. Особлива роль у цьому процесі належала візуальним медіа. Так, новаторські ідеї знайшли підтримку і матеріальне втілення передусім і переважно в середовищі художників. Саме зображальне мистецтво дало імпульс для оновлення інших медіа, які творчо адаптували його естетичні здобутки. Кардинальне оновлення естетичних засад живопису багато в чому визначило вектори модернізації тогочасної художньої літератури – як на рівні засвоєння окремих філософсько-світоглядних принципів, так і на рівні запозичення зображально-виражальних засобів.

Взаємодія літератури і живопису – одна з основних традицій в історії культури Англії [детальніше про це див.: 7]. Однак етапного значення вона (взаємодія) набула в грудні 1910 року, коли в Лондоні відбулась Перша виставка французьких художників-постімпресіоністів – Ван Гога, Сезанна, Тулуз-Лотрека та ін., – і «Великобританія вперше побачила візуальний образ модернізму» (М. Бредбері). Ця подія стала важливою передумовою становлення новітньої англійської літератури, знаковим представником якої дослідники вважають Д. Г. Лоуренса (західна критика не випадково означила митця як “very much product of his time” [11]).

У наукових розвідках, присвячених творчості письменника, неодноразово звучала думка щодо його природної схильності сприймати дійсність у яскравих зорових образах. Зосібна, у різні часи про це писали Ксенія Антонова [1], Ольга Лебедева [5], Джек Ліндсей [14], Ніна Михальська [8], Кіт Олдрітт [10], Джек Стюарт [18] та ін. Акцентуючи реалізацію Д. Г. Лоуренсом інтермедіального метатексту на різних рівнях літературного твору (ідейно-тематичному, жанрово-стильовому, образно-асоціативному), літературознавці підкреслювали вплив на прозаїка полотен Констебля, Тернера, Сезанна, Ван Гога... Такі спостереження дослідників бачаться закономірними, якщо врахувати особистий малярський досвід Д. Г. Лоуренса і його прагнення оновити мистецтво слова шляхом засвоєння естетичних відкриттів живопису. Роздуми про це містяться у його статтях «Мораль і роман», «Мистецтво і мораль» тощо.

Головна мета нашого аналізу – на прикладі новели «Сонце» Д. Г. Лоуренса дослідити *візуальний* компонент поетики англійського письменника у її співвіднесенні з новаторськими пошуками голландського живописця. Обґрунтуємо доцільність вибору об'єкта й предмета дослідження. По-перше, в обраному аспекті критика цікавилась зазвичай ранньою творчістю прозаїка: переважно – романами «Білий павич» (1911), «Сини й коханці» (1913), «Веселка» (1915). Імовірно це пов'язано з тим, що сам Д. Г. Лоуренс майбутнє літератури безпосередньо пов'язував із майбутнім романного жанру, відводячи йому роль одного з найбільш дієвих засобів оновлення життя в цілому (див., наприклад, його студію «Чому роман має значення»).

По-друге, у літературознавчому дискурсі заявленої проблеми йшлося передусім про спільне розуміння майстром пера і паном пензля завдань мистецтва. Не станемо це заперечувати, адже цей зв'язок більше ніж очевидний. Достатньо згадати хоча б таке висловлювання художника, вміщене в одному з численних листів, адресованих братові: «Я не знаю кращого визначення для слова мистецтво, ніж “L'art c'est l'homme ajouté à la nature”<sup>1</sup>. Природа – це реальність, істина, але в тому сенсі, у тому розумінні, в тому характері, що їх відкриває в ній художник і які він дає – qu'il dégage<sup>2</sup>, вилущує, висвітлює» [2, с. 52–53]. На думку живописця, коли об'єктивна даність описуваного предмета

<sup>1</sup> «Мистецтво – це людина плюс природа» (франц.).

<sup>2</sup> Які він вивільняє (франц.).

становитиме органічну єдність із емоційним переживанням автора, самé життя постане «більш правдиво, ніж буквальна правда» [2, с. 247] – у його істинно буттєвій достовірності.

Схожі міркування знаходимо як у вже згадуваній статті британського прозаїка «Мораль і роман», так і в інших його студіях: «Мистецтво виконує дві основні функції, – писав Д. Г. Лоуренс. – Спершу воно відтворює емоційне життя. Потому [...] стає джерелом уявлень щодо правди повсякдення» [13, с. 297]. Такі теоретизування письменника до певної міри легітимізували висновки радянських літературознавців (чий методологічний підхід не вимагає сьогодні зайвих коментарів) про його «зв'язок із реалістичним мистецтвом, особливо на ранньому етапі розвитку». При цьому обов'язково зазначалося, що «Лоуренса не захоплювали формалістичні шукання» [8, с. 124]. Цілком зрозуміло, чому яскрава піктуропоетика митця залишилась у нас недослідженою. У кращому випадку переважно на рівні констатації йшлося про ідейно-тематичний перегук, живописні алюзії, колористику. Західна критика в цьому розумінні виявилась менш ангажованою, проте свою увагу зосередила головню на ранніх романах, про що йшлося вище.

Згідно з класифікацією Браяна Фінні, поданою в передмові до збірника Д. Г. Лоуренса «Вибрані новели» [12], періодом серйозного переосмислення, часом продуктивних експериментів митця з формою стали 1923–1928 роки. Обраний для аналізу текст написано 1926 року. Цікаво й те, що письменник, який завжди переймався проблемами мистецтва і малював протягом життя (щоправда, переважно копіюючи чужі роботи), серйозно практикувати живопис почав тільки в 1926 році, у сорокалітньому віці. Цей факт переконливо засвідчує Генрі Сквей у розвідці «Лоуренс і експресіонізм» [16, с. 134]. Зауважимо принагідно, що з приводу приналежності письменника до цього стильового напрямку знаходимо діаметрально протилежні погляди в англomовній критиці: від заяв про «народження експресіонізму в творчості Д. Г. Лоуренса» [19] до майже цілковитого заперечення впливу «мистецтва крику» на британську літературу загалом і прозу митця зокрема [15].

Щодо творчого доробку Ван Гога ці дискусії на сьогодні вирішені – сучасні дослідники вважають картини художника «емоційним імпульсом» експресіонізму, як їх означає Тетяна Огнева [9, с. 21], «детонатором явища», якщо користуватись формулюванням Михайла Германа [3, с. 153]. Відомо, однак, що у своїй творчості митець про-

йшов складну еволюцію, перш ніж викристалізувалась його особлива індивідуальна манера, співвідносна з однією з найбільш потужних естетичних тенденцій в мистецтві ХХ століття. У ґрунтовній розвідці, присвяченій життю і творчості живописця, Ніна Дмитрієва доводить, що Ван Гог цілком «утверджується в експресивній мові, що дозволяла «найбільш повно виразити себе» під час перебування в місті Арль [4, с. 215]. На думку дослідниці, безпосередньо цьому сприяли досвід спілкування з французькими імпресіоністами і яскраві барви Провансу, до яких потай завжди тяжів геніальний голландець. Наші спостереження переконують, що новела Д. Г. Лоуренса «Сонце» як на змістовому, так і на формальному рівнях особливо відчутно перегукується з полотнами Ван Гога пізнього (арльського) періоду творчості. Зупинимось на цьому більш детально.

Потужністю сугестивного впливу на реципієнта мистецтво зрілого Ван Гога завдячує не лише зовнішнім особливостям експресивної мови. Картини художника мають ускладнено-асоціативний підтекст. Майже усі їх, на думку мистецтвознавців, можна прочитати символічно, причому цю символіку «приховано у звичайних предметах» [4, с. 202]. На думку самого митця, «коли зображуваний предмет гармоніює з манерою зображення, у роботі з'являється стиль і вона стає мистецтвом» [2, с. 218]. Отже, для Ван Гога форма становила органічну єдність зі змістом, більше того – безпосередньо визначалася ним. Авторіві «Зоряної ночі» завжди властиве було контрарне світосприймання, яке протягом життя тільки загострювалось. Лейтмотив творчості – «привнесення людини в природу», розгортаючись, метафорично оприявнював центральну філософську антиномію «життя – смерть». Іще під час перебування на батьківщині, опрацьовуючи переважно селянську тему, художник захоплювався простим способом життя цих людей, їх недоступним для цивілізованого світу розумінням одвічного колообігу природи, органічності смерті. Однак саме на півдні Франції голландський живописець почав замислюватись над вічністю, над космічними силами Всесвіту.

Новела Д. Г. Лоуренса «Сонце» суголосна таким думкам за своїм ідейно-тематичним наповненням, яке реалізується головно завдяки притаманним Ван Гогові малярським технікам та оптичним прийомам. Взагалі герої аналізованого твору сприймають життя підкреслено візуально: вони розглядають, милуються, спостерігають... У такий спосіб автор запрошує читача долучитись до споглядання описуваних

«картин». Цікаво, що письменник неодноразово використовує цю лексему, вводячи її в контекст портретних описів або пейзажів («У темно-сірому жакеті й світло-сірому капелюсі, із сірим обличчям монаха цей сором'язливий бізнесмен абсолютно не вписувався в картину» [6, с. 184]). Підкреслено візуальними (і водночас не позбавленими прихованого сенсу) є й усі порівняння у творі. Так, іноді прозаїк вдається до непрямой екфрази, апелюючи до загальної мистецької ерудиції реципієнта (хлопчик «ніби оголений херувим на картині» [6, с. 177]). Однак зазвичай відбувається творче переосмислення своєрідної манери Ван Гога: якщо художник часто надавав елементам пейзажу людської подоби (виписування природних об'єктів відбувається за законами і пропорціями змалювання тіла людини, іноді композиції віддалено нагадують риси обличчя тощо), то новеліст, навпаки, проводив яскраві зорові паралелі, асоціюючи людину з рослиною (оголена жінка, «як білий гарбуз, який повинен ще дозріти на сонці» [6, с. 172], її груди «схожі на груші» [6, с. 180], а серце «немов квітка, що облітає на сонці, лишаючи по собі тільки коробочку з достиглим насінням» [6, с. 174]).

На наш погляд, такий підхід Д. Г. Лоуренса на глибинному словому рівні вдало корелює із зображальними принципами Ван Гога, для якого «вся картина світу, – як пише про художника Ніна Дмитрієва, – складалась із дієвих «фігур», усе поставало у вигляді «фігури» [4, с. 243–244]. Однією з ключових серед таких «фігур» для зрілого митця стало сонце – око Всесвіту і символ життя. В Арлі він малював сонце особливо багато, зображуючи його безпосередньо – так, як це роблять діти. У доробку цього періоду знайдемо безліч його варіантів (див., наприклад, картини «Червоні виноградники в Арлі», «Сіяч», «Оливкові дерева з жовтим небом» тощо). В аналізованому творі письменник також приділяє особливу увагу описові цього небесного світила: «Вона знала це сонце на небесах, синяво-розплавлене, із білим вогненним обідком, воно випромінювало полум'я» [6, с. 175]; «Проте іноді воно виридало, зашарівшись, ніби велике, сором'язливе обличчя. Іноді – неквапливе, яскраво-червоне, із розгніваним виглядом поволі проклало собі шлях. Іноді ж вона не бачила його – воно рухалось за рівною стіною хмар, лишаючи внизу тільки золотаві й рожеві відблиски» [6, с. 174]. Сонце в новелі справді вангогівське ще й тому, що воно пломеніє, вібрує, клубочиться – так у літературному тексті автор імітує специфічний зигзагоподібний мазок художника.

Варто зазначити, що з вангогівською естетичною концепцією перегукується і змістове наповнення цього образу Д. Г. Лоуренсом: під цілющим впливом сонця душа героїні вивільняється від нальоту цивілізації, і, зливаючись із космічним потоком, жінка повертається до прапервнів буття, вщухають її біль, страх, ненависть, натомість приходить гармонія: *«Сама вона, її свідоме «я» стали чимось другорядним, другорядною постаттю, майже стороннім спостерігачем. Істинна ж Джульєтта темним потоком виливалась із глибин власного ества назустріч сонцю»* [6, с. 178]; *«Дивна, заспокійлива сила сонця, мов чудо, наповнювала її, наповнювала все довкола...»* [6, с. 180].

Вангогівською ремінісценцією звучить також опис селянина в новелі: *«Доволі вгодований, кремезний чоловік років тридцяти п'яти [...] Обов'язково чисто й охайно одягнений, білі штани, кольорова сорочка, старий солом'яний капелюх. І він, і його дружина мали вигляд спокійної переваги, притаманної не класу, а особистості [...] Приваблювала його жвавість, особлива бурхлива енергія, що надавала – за всієї його присадкуватості – чарівності його рухам [...] У нього було широке засмагле обличчя із коротко підстриженими темними вусами й густими темними бровами; майже такі ж густі, як вуса, вони сходились під низьким широким лобом [...] схиливши до землі могутні плечі, він збирав хмиз і вантажив його на осла, який застиг в очікуванні неподалік [...] як тихо міг він працювати, прихований кущами. Немов дикий звір»* [6, с. 187–188]. Суто візуально він дуже нагадує улюблений типаж художника, який не шукав правильних вродливих облич, не любив симетрії. Рима помітна і на концептуальному рівні. Нагадаємо, Ван Гог писав: *«Я часто думаю, що селяни являють собою особливий світ, який багато в чому вивищується над цивілізованим»* [2, с. 147], *«у справжньому селянинові є багато від звіра»* [2, с. 175].

Ще одним улюбленим образом Ван Гога в Арлі став кипарис: *«Я хотів би зробити з них щось на кшталт моїх полотен із соняхами; – зізнавався митець, – мене дивує, що досі їх не написали так, як бачу їх я. За лініями і пропорціями вони прекрасні, немов єгипетський обеліск. І яка вишукана зелень! Вони – як чорна пляма у залитому сонцем пейзажі»* [2, с. 477]. Не обходиться без цієї прикметної ознаки пейзажу і Д. Г. Лоуренс: *«Над сизо-сірим пагорбом кактусів вивищувався кипарис із блідим, товстим стовбуром і гнучким верхів'ям, яке коливалось у синяві. Він стояв ніби страж, оглядаючи море, або ж*

*низька срібляста свічка, чиє велетенське полум'я темніло на тлі світла: це земля підносила вгору горде полум'я власного мороку»* [6, с. 171]. Як бачимо, письменник знову імітує нервовий хвилястий мазок художника, візуально конкретно відтворює відповідний колорит.

Із кольором, як відомо, пов'язані найбільш значущі експерименти Ван Гога. Д. Г. Лоуренс не просто відтворює улюблену палітру живописця – поєднання жовтого із синім. Він, як і Ван Гог, відмовляється від локального кольору і разом із тим втілює на практиці ідею «довільного колориту», коли загальна кольорова організація картини відповідає емоційному переживанню природи художником. Саме тому в новелі з'являються не зовсім достовірні, проте наповнені імпліцитним смислом описи: *«І тепер його крихітне тільце також стало рожевим, густе біляве волосся відкинуте назад, ніжно-золотаву шкіру засмаглих щічок заливає гранатово-червоний рум'янець. Він був красивим і здоровим, і слуги, які вподобали червоні, золоті, сині барви дитини, називали його ангелом небесним»* [6, с. 176]. Ця екфразя не має конкретного аналога в творчому доробку Ван Гога, однак прочитується як непряме міжвидове цитування, що, провокуючи контакт із новим естетичним контекстом, генерує особливе інтерпретаційне поле твору.

*Висновки.* 1955 року в статті «“Ода до грецької урни”, або Зміст vs. метаграматика» Лео Шпітцер обґрунтував тезу про те, що екфразисна транспозиція становить металінгвістичний засіб передавання «змісту» естетичного об'єкта [17]. Можемо стверджувати, що творчий «діалог» між письменником і живописцем в аналізованій новелі є способом розширити / пояснити її зміст.

Окрім розглянутих візуальних ефектів Ван Гога, які вдало відтворює Д. Г. Лоуренс (відмова від локальної барви, утілення ідеї «довільного колориту», імітація «нервового» зигзагоподібного мазка тощо), варто звернути увагу на спрощення форм, розмивання першого плану або розширений кут зору, метою якого було створення враження безмежності простору, а також використання специфічного подвійного ракурсу, нефіксованого кута зору або високого горизонту. Ці прийоми вимагають окремої ґрунтовної розмови, тому наша тема не вичерпана.

### *Література*

1. Антонова К. Н. Художественный мир прозы Д. Г. Лоренса 1910-х годов: интермедіальний аспект: дисс. ... канд. філол. наук : 10.01.03. Санкт-Петербург, 2011. 172 с.

2. Ван Гог. Письма; перевод П. В. Мелковой; общая редакция, составление, вступительная статья и примечания Ю. И. Кузнецова. Ленинград–Москва: Искусство, 1966. 604 с.
3. Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. [2-е изд., испр.]. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2005. 476 с.
4. Дмитриева Н. А. Винсент Ван Гог. Человек и художник: монография. Москва: Наука, 1980. 396 с.
5. Лебедева О. В. Английская новелла от истоков к современности: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Великий Новгород, 2017. 284 с.
6. Лоуренс Д. Г. Дочь лошади: рассказы; пер. с англ., сост. и предисл. Николая Пальцева. Москва: Известия, 1985. 256 с.
7. Михальская Н. П. Взаимодействие литературы и живописи в истории культуры Англии // Традиция в истории культуры. Москва: Наука, 1978. С. 180–190.
8. Михальская Н. П. Д. Г. Лоуренс: поэтика романа в ее отношении к живописи // Проблемы зарубежной литературы XIX–XX вв. Москва: МГПИ, 1974. С. 119–131.
9. Огнева Т. Відбиток часу у дзеркалі буття: монографія. Київ: Академвидав, 2008. 213 с.
10. Aldritt K. The Visual Imagination of D. H. Lawrence. Evanston: Northern Univ. Press, 1971.
11. Fernihough A. The Cambridge Companion to D. H. Lawrence. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
12. Lawrence D. H. Selected Short Stories; editor: B. Finney. L.: Penguin Books Ltd, 1989. 544 p.
13. Lawrence D. H. Studies in Classic American Literature. D. H. Lawrence. L., 1924.
14. Lindsay J. Paintings of D. H. Lawrence. L., 1964.
15. Mitchell Breon. Expressionism in an English Drama and Prose Literature // Expressionism as an International Phenomenon / editor: Ulrich Weisstein. Paris: Dideri; Budapest: Akademiai Kiado, 1973. pp. 181–191.
16. Schvey H. Lawrence and Expressionism // D. H. Lawrence. New studies. L. : Macmillan, 1987. pp. 124–136.
17. Spitzer L. The “Ode on a Grecian Urn”, or Content vs. Metagrammar // Essays on English and American Literature. Princeton : Princeton University Press, 1962. pp. 67–97.
18. Stewart J. The Vital Art of D. H. Lawrence: Vision and Expression. Southern Illinois Univ. Press, 1999.
19. Wildi M. The Birth of Expressionism in the Work of D. H. Lawrence // English Studies. 1937. Vol. 19. Issue 1–6. pp. 241–259.

### *References*

1. Antonova K. N. *Khudozhestvennyi mir prozy D. G. Lorensa 1910-kh godov: intermedial'nyi aspekt* [The artistic world of D. H. Lawrence's prose of the 1910th: Intermedial aspect]. PhD dissertation (Literature of the peoples of foreign countries



- (European and American literature)). The Herzen State Pedagogical University of Russia. St. Petersburg, 2011, 172 p. (in Russian).
2. Van Gogh. *Pis'ma* [Letters]. Leningrad–Moscow, 1966. (in Russian).
  3. German M. *Modernizm. Iskusstvo pervoi poloviny XX veka* [Modernism. Art of the first half of the 20<sup>th</sup> century]. St. Petersburg, 2005. (in Russian).
  4. Dmitrieva N. A. *Vinsent Van Gog. Chelovek i khudozhnik* [Vincent Van Gogh. Man and Artist]. Moscow, 1980. (in Russian).
  5. Lebedeva O.V. *Angliiskaia novella ot istokov k sovremennosti* [The English novel from the beginnings to the present days]. PhD dissertation (Literature of the peoples of foreign countries (European and American literature)). The Yaroslav-the-Wise Novgorod State University. Velikii Novgorod, 2017, 284 p. (in Russian).
  6. Lawrence D. H. *Doch' loshadnika* [The Horse Dealer's Daughter]. Moscow, 1985. (in Russian).
  7. Mikhal'skaia N. P. *Vzaimodeistvie literatury i zhivopisi v istorii kul'tury Anglii* [Interaction of Literature and Painting in the History of the Culture of England]. In: *Traditsiia v istorii kul'tury*. Moscow, 1978, pp. 180–190. (in Russian).
  8. Mikhal'skaia N. P. *D. G. Lourens: poetika romana v yeio otnoshenii k zhivopisi* [D. H. Lawrence: poetics of the novel in its relation to painting]. In: *Problemy zarubezhnoi literatury XIX–XX vv.* Moscow, 1974, pp. 119–131. (in Russian).
  9. Ohnieva T. *Vidbytok chasu u dzerkali buttia* [The reflection of time in the mirror of being]. Kyiv, 2008. (in Ukrainian).
  10. Aldritt K. *The Visual Imagination of D. H. Lawrence*. Evantson, 1971.
  11. Fernihough A. *The Cambridge Companion to D. H. Lawrence*. Cambridge, 2001.
  12. Lawrence D. H. *Selected Short Stories*. London, 1989.
  13. Lawrence D. H. *Studies in Classic Ammerican Literature*. London, 1924.
  14. Lindsay J. *Paintings of D. H. Lawrence*. London, 1964.
  15. Mitchell B. *Expressionism in an English Drama and Prose Literature*. In: *Expressionism as an International Phenomenon*. Paris, Budapest, 1973, pp. 181–191.
  16. Schvey H. *Lawrence and Expressionism*. In: *D. H. Lawrence. New studies*. London, 1987, pp. 124–136.
  17. Spitzer L. *The “Ode on a Grecian Urn”, or Content vs. Metagrammar*. In: *Essays on English and American Literature*. Princeton, 1962, pp. 67–97.
  18. Stewart J. *The Vital Art of D. H. Lawrence: Vision and Expression*. Illinois, 1999.
  19. Wildi M. *The Birth of Expressionism in the Work of D. H. Lawrence*. In: *English Studies*. 1937, vol. 19, issue 1–6, pp. 241–259.

**Nadiia Akulova. Van Gogh's art in the Artistic Interpretation of D. H. Lawrence (on the Example of the Short Story “Sun”).** The purpose of the article is to analyze the visual component of D. H. Lawrence's poetics in its relation to the innovative searches of Van Gogh. The expediency of choosing the object and subject of the research is substantiated. The literary discourse of the problem is disclosed. Based on specific examples the author shows the influence of the Dutch painter on the creative work of the British prose writer at the levels of borrowing the depictive expressive means and individual philosophical worldview principles. It is emphasized

that particularly fruitful in the artistic sense turned out to be D. H. Lawrence's creative adaptation of Van Gogh's specific methods and optical techniques, among which the main ones can be considered the rejection of the local colour and the embodiment of the idea of "arbitrary coloration", the use of the expanded angle of view and the double perspective, imitation of Van Gogh's "nervous" zigzag smear, etc. The conclusion is made that the creative "dialogue" of the writer and artist in the analyzed work should be perceived as an indirect intermedial citation which generates a special interpretation field of the short story.

**Key words:** poetics of visual, interaction of literature and painting, ecphrasis transposition, expressionism, "roaring twenties".

Стаття надійшла до редакції 17.06.2017 р.

УДК 82-1/-9

*Ольга Богданова*

ORCID ID: 0000-0001-6007-7657

### **Интермедиаальный контекст прозы Владимира Сорокина**

В статье рассматривается интермедиаальный контекст прозы Владимира Сорокина и выявляются глубинные корни его экспериментальных концептуальных практик. В работе показано, что своеобразие литературного творчества Сорокина опирается прежде всего на живописно-изобразительные приемы художников-концептуалистов, художников-экспериментаторов, художников-практиков. Сопоставительный анализ живописных работ Эрика Булатова и литературных опытов Владимира Сорокина показывает, что вербальные стратегии художественных практик современного писателя опосредованы визуальными приемами видения и моделирования действительности, которые актуализировали в 1970-е годы представители московского андеграунда, т. н. течения «московских концептуалистов».

**Ключевые слова:** постмодернизм, концептуализм, интермедиаальность, вербальное и визуальное, В. Сорокин, Э. Булатов

Еще в начале своей литературной карьеры современный русский прозаик Владимир Сорокин признавался в том, что именно художники подтолкнули его к занятиям прозой. Из «Автопортрета»: «В середине 70-х годов я попал в среду московского художественного андеграунда, в круг концептуалистов – Ильи Кабакова, Эрика Булатова, Андрея Монастырского. Тогда был пик соцарта, и на меня сильное впечатление произвели работы Булатова, во многом они изменили мое отношение к эстетике вообще. До этого я воспринимал истори-