

**Художественное пространство и способы его визуализации в романах Дины Рубиной
«Почерк Леонардо» и «Белая голубка Кордовы»**

Кочетова Светлана Александровна

Горловский институт иностранных языков
84600, г. Горловка, ул. Рудакова, 25
доктор филологических наук, профессор,
E-mail: sakochetova19@gmail.com

Аннотация. В статье рассматривается явление онтологической интермедиальности визуализации художественного пространства, репрезентирующее диалог различных видов искусств, в контексте проблемы представления об экфрасисе как о поэтическом приеме, позволяющем адекватно представлять произведение словесного искусства через код изобразительного искусства. Визуализация пространства в романах Д. Рубиной «Почерк Леонардо» и «Белая голубка Кордовы» исследуется сквозь призму культурологических взглядов У. Эко, касающихся процесса «перевода» кода живописи на язык словесности.

Ключевые слова: онтологическая интермедиальность, экфрасис, топоэкфрасис, поэтика.

УДК 82.09:008

**Belles-lettres space and ways of its visualization in Dina Rubina's novels
«Leonardo's Handwriting» and «The White Dove of Córdoba»**

Svetlana A. Kochetova

Gorlovka Institute of Foreign Languages
84600 Gorlovka, Rudakova Str., 25
Doctor of Sciences (Philology), Professor
E-mail: sakochetova19@gmail.com

Abstract. The article explores the phenomenon of ontological intermediality of visualizing belles-lettres space representing a dialogue between different forms of art in the contexts of the problem of representing ekphrasis as a poetic device. The latter provides for the adequate representation of verbal art works by means of visual arts. Space visualization in Dina Rubina's novels «Leonardo's Handwriting» and «The White Dove of Córdoba» is investigated through the prism of Umberto Eco's culturological views concerning the process of «translating» the code of visual arts into the language of verbal arts.

Key words: ontological intermediality, ekphrasis, topoekphrasis, poetics.

UDC 82.09:008

Введение. Целью исследования является изучение интермедиальных «вкраплений», межвидовых «переводов» в современной русской литературе, что позволит расширить представления читателя об идейно-смысловой глубине литературного произведения, о сложной системе коннотативных связей, возникающих при интерпретации образов, мотивов и тем в художественном тексте. Исследователь Й. Шрётер [Schroter], наряду с интермедиальностью как синтезом искусств, трансмедиальной и трансформационной, выделяет онтологическую интермедиальность, которую рассматривает как наличие общего и отличного в различных видах искусства, что, соответственно, формирует самобытность того или иного вида искусства – музыкальность поэзии или театральность прозы. Различные подходы к изучению интермедиальных художественных практик представлены в работах таких исследователей, как Р. Барт, Ю. Кристева, Ж. Женнет, О. Ханзен-Лёве, И. Пэх, Ю. Мюллер, Й. Шрётер, И. Шпильманн, Б. Оксер, Х. Остерлинг, 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 другие.

Материал и методы. Материалом исследования являются романы «Почерк Леонардо» и «Белая голубка Кордовы» Дины Рубиной. В качестве методов исследования были избраны сравнительно-типологический и метод аспектного анализа литературного произведения.

Обсуждение. 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, «интермедиально» соотносящих произведения живописи, архитектуры, музыки, танца и словесное повествование. Как подчеркивала Н.В. Тишу-

нина, «в узком смысле интермедальность – это особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств. В более широком смысле интермедальность – это создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного «метаязыка» культуры). И наконец, интермедальность – 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» [Тишунина 2001: 153]. При изучении диалога различных видов искусства, в первую очередь, нас интересует сам процесс перевода с языка одного вида искусства на язык другого, техника этого процесса или эффект, который возникает в результате.

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 в словесную ткань литературного произведения. Тут срабатывает целый комплекс «привходящих» элементов: ландшафт, цветопись и светопись, наконец, пространственные образы, не связанные непосредственно с произведениями других видов искусства, но, несомненно, влияющие на процесс создания общей пространственной перспективы повествования.

В предлагаемых для рассмотрения романах Д. Рубиной «Почерк Леонардо» и «Белая голубка Кордовы» востребованным оказывается весь перечисленный арсенал средств формирования художественного пространства в повествовании, но ведущими в создании визуального полотна художественного мира, в первую очередь, являются образы живописи и архитектуры.

Существующая в литературоведении традиция рассматривать экфрасис как «украшенное описание произведения искусства внутри повествования, которое он прерывает, составляя кажущееся отступление» [Экфрасис 2002: 5], может быть дополнена необходимостью учета важных функций констатации, передачи и раскрытия идейно-эстетического содержания произведений других видов искусств.

Такие функции может выполнять, например, экфрастическое изображение географического пространства, соотношенного с той или иной страной, городом, местностью. Следовательно, предметом изображения в экстатическом состоянии художественного восторга может быть ландшафт, атмосфера, дух этой страны или отдельного города. Так, в романе «Белая голубка Кордовы» таким визуализированным пространством становятся территории Украины, Израиля, Италии, Испании с ее городами Толедо или Кордова. В романе «Почерк Леонардо» калейдоскоп пространств представлен такими географическими координатами, как Киев, Мариуполь, Ейск, Средний Запад, штат Канзас, Монреаль, Берлин, Франкфурт. 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 в конце XX – начале XXI веков.

Идея неразрывности, непрерывности и линейности пространства во времени, актуализированная в повествовании, реализуется через, например, живописное полотно, у которого «есть история» [Рубина 2012а: 152], как подчеркивает один из персонажей романа «Белая голубка Кордовы» – 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!!!» [Там же: 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 скрывающаяся 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» [Там же: 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» [Там же: 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 десятиками, он же был великий халтурщик, наш славный византийский грек Доминикос» [Там же: 151]) обнажает новое содержательное пространство картины с изображением предка Захара, «этим невероятным святым с кортиком <...>, у которого тоже было свое понимание закона и беззакония» [Там же: 508].

Реальный Захар Кордовин попадает в зазеркалье пространства картины, и ему открывается 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, месье. 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?!» [Там же: 424]. Время повернулось вспять, утраченная на протяжении веков родовая связь восстановлена, все вернулось на круги своя, и равновесие вновь обретоно. Идея наложения пространственных и временных пластов реализуется при помощи интермедиально ориентированного экфрастического изображения переживаний героя, рожденных 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 оливок, а небесные воды пробивала явная оранжевая струя... Ритмы окрестных холмов, расчесанных гигантским гребнем под виноградники или присыпанных кругло-растрепанными кронами оливок, весело перебивались красной и темно-серой черепицей белых и темно-розовых вилл, с обязательной четырехугольной башней на углу, открытая галерея которой прилепнута крышей, ни дать ни взять — академический колпак новоиспеченного маистра» [Там же: 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» [Там же] или «Солнце уже покинуло холмы, и только небо еще отдавало ровный тускло-оранжевый свет, придавая странный светящийся тон белым камешкам на дорожке, круто сбегавшей от ворот с вершины холма. Вокруг двора, зажато 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» [Там же: 239]. Застывшая, но полная духа движения картина позволяет в полном объеме визуализировать словесно созданные параметры пространства: «В темной комнате гудел душноватый полуденный сумрак, надрылась 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» [Там же]. Звуковой орнамент, сопровождающий описание пространства, в романе Д. Рубиной выполняет функцию пространственной мифологемы, 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» [Там же: 238] – свистящие, звенящие, струящиеся звуки, передающие жужжание ос и зудение 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» [Там же: 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» [Там же]).

Итальянский пейзаж в романе «Белая голубка Кордовы» представляет собой пример использования онтологической интермедиальности, поскольку в повествовательной ткани произведения ярко проявляется живописность окружающего героя пространства: «Раннее утро в глубокой альпийской тени гор: **немыслимая картинная** (выделено нами. – С. К.) красота, противопоставленная любому живописцу. Словно Всевышнему 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 тики 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...» [Там же: 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 косогору к росистой калитке. Та открывалась прямо в озеро, деревянные ступени уходили с небольшого помоста в воду...» [Там же: 223–224].

Подобное интермедиальное 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.

Вспомним, что У. Эко в работе «Открытое произведение» (1962) [Эко 2004] рассматривает явление, пришедшее из термодинамики – энтропию. 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» [Там же: 107]. В контексте нашего исследования явления интермедиальности и конкретно экфрасиса, мы можем, конечно, говорить о «расходе» энергии-смысла при передаче впечатления от произведения одного искусства средствами другого вида искусства. Однако важным становится, по нашему мнению, обратный эффект: при перенесении какого-либо продукта творчества в систему координат другого вида искусства смысл 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» [Там же: 108]. Из этих наблюдений следует вывод о том, что экфрасистическое описание, во-первых, явление столь же естественное, как и закономерное; во-вторых, экфрасис отражает естественный процесс стремления «менее единообразного» к «более единообразному».

Топозкфрасистическое изображение места действия, которое является героем литературного произведения, пересоздает в романе «Белая голубка Кордовы» «реальную» действительность в произведение словесного искусства. Примерами могут служить 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, проследившая все стадии перевоплощения города и неба за эти часы. Перед ним на близких планах высились, еще освещенные солнцем, пеналы колоколен монастыря святой Исабель и церквей Сан Лукас и Сан Андрее. Справа рогато-кружевной, стрельчатой глыбой ожидал преобразования кафедральный собор, пока еще глухой, серовато-песочный... На дальнем холме краснела темным янтарем мощная цитадель Семинариум. Внизу и далеко вокруг на разных уровнях корбились розово-серые, пестрые, с реvmатическими суставами на стыках, длинные макаронины старых черепичных крыши... 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» [Рубина 2012а: 126–127].

В романе «Почерк Леонардо» описание Киева наполнено щемящей ностальгией, нежностью воспоминаний о городских зарисовках, всплывающих в памяти Нюты: «Нет, с Христиной явно куда интересней, чем с Полиной. Та только водит Нюту гулять в Жилинский садик и чинно раскачивает тяжелую медленную ладью железной качели, не позволяя разогнать ее до небес. Еще они в Липках гуляют, в парке Ватутина — там и вправду липы растут, огромные, пахучие, весной на ветках появляются маленькие зеленые пропеллеры, липкие на концах. Можно их раскрыть и наклеить на нос» [Рубина 2012б: 44], «Проходными дворами Киева можно было полгорода пронизать — каменные ступени, подворотни, перепады высот, замшелые лесенки с одной улицы на другую. Запах прелого, слежавшегося тополиного пуха, а над ним — одуряющий запах лип и непередаваемо тонкий, как звук далекого английского рожка, вечерний аромат бархатистых лиловых цветков с оперным именем „метиола“» [Там же: 52–53]. Столь же живописными предстают экфрасистические описания природы Германии осенью, словно пересказ-«перевод» художественного полотна на язык словесного искусства: «В солнечный день: высоченные своды синевы над головой, пастозные летние облака, словно кто на синюю палитру щедро выдавил белил из огромного тюба; исполненная кротости плавная красота Рейна в крутых виноградных берегах, башни и башенки замков на желтовато-багряных склонах, блики солнца на черном сланце высоких крыш, на петишках церковных шпилей» [Там же: 82], «Все ехал и ехал мимо виноградников, ослепительно желтых полей цветущего рапса, вдоль опрокинутого к горизонту поля,

посреди которого огромным пулеметом крутилась дождевальная установка, постреливая дымной водяной струей» [Там же: 82], «На башне флюгер – винная бочка, выкрашенная золотой краской. На бочке – оперенная стрела. На стреле сидит сойка» [Там же: 86]. В случае описания цветных фотографий автор передает яркость изображения природы, вызывая зрительный образ: «Виноградники, виноградники в разных ипостасях; высокие рейнские берега, словно прочесанные гигантским гребнем, – нежно зеленеющие в мае, пламенеющие в сентябре. Черная графика голых виноградных лоз, иероглифы зимних ветвей на фоне заснеженного склона» [Там же].

Интересно и то, что пространственный образ в анализируемых романах, созданный при помощи словесных зарисовок, отсылок к акварельным эскизам или полотнам живописи, воплощенной в разных техниках, дополняется автором одорологических элементами в повествовании. Так, описание киевского пространства характеризуется запахами, вызывающими определенные импрессионистически окрашенные ассоциации в памяти персонажей романов: «Однако главным был запах круглого хлеба – „арнаутской булки“, и сейчас мне кажется, что при всей своей любви к деревянным духовым деда приезжал в Киев именно за ним – за неповторимым, духовитым и сытным запахом „арнаутки“. <...> ...Божественный аромат моих детских киевских гостеваний» [Там же: 53], «Уютно и тонко благоухал вечерами куст мелкой чайной розы на углу. Деревце сирени с неказистыми бледными цветками излучало в мае запах, так густо заполнявший весь двор, что хотелось глубже дышать» [Там же: 97] и др.

Заключение. Итак, 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, включая «текст», например, живописи или архитектуры.

Визуализированное пространство по воле автора приобретает дополнительные характеристики: свет, цвет, запах, вкус, детали быта, элементы архитектуры, вещи, которыми пользуются люди. Образы и детали играют роль символов пространственной перспективы, визуализируя художественный мир в романах «Почерк Леонардо» и «Белая голубка Кордовы». Пространство в романах, как на полотнах живописи, предстает перед читателем открытым или замкнутым, близким или далеким, соответствующим реальным параметрам мира или принадлежащим Зазеркалью. В целом, необходимо назвать целый ряд привходящих мотивов и образов в романах, требующих отдельного рассмотрения, но непосредственно связанных с онтологической интермедиальной визуализацией пространства: дом, подвал, лестница, окно, зеркало, мир Зазеркалья, арена цирка, дороги, перемещение в пространстве на автомобиле, мотоцикле или самолете, география улиц, переулков, площадей города, архитектурные сооружения, мосты и другие образы. Как видим, «топоекфрасистический акцент» в поэтике романов Д. Рубиной неизбежно должен приводить к разговору о городском тексте.

Гибрид разных видов искусства порождает интермедиальное мышление, реализованное в полистилистическом полиглотном (по Ю. Лотману) творческом методе писательницы. Таким образом, Д. Рубину в современной литературе в некоторой степени можно рассматривать как писателя-медиатора, на глубинном уровне сближающего в своей прозе коды литературы и живописи.

Библиография

- Рубина Д. Белая голубка Кордовы. Повести и рассказы / Дина Рубина. – М.: Эксмо, 2012а. – 816 с.
 Рубина Д. Почерк Леонардо. Повести и рассказы / Дина Рубина. – М.: Эксмо, 2012б. – 688 с.
 Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // 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.
 Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике / Пер. с итал. А. Шурбелева. – СПб.: Академический проект, 2004. – 384 с.
 Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. – М.: Изд-во «МИК», 2002. – 216 с.
 Schroter J. Intermedialität [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.theorie-dermedien.de/text_detail.php?nr=1