

ЛИТЕРАТУРА В ПОИСКАХ ВИЗУАЛЬНОГО: ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ КАК ДИАЛОГ ИСКУССТВ

ПАМЯТИ С. П. ЛАВЛИНСКОГО



ТЕЗИСЫ



Российский государственный гуманитарный университет
Институт филологии и истории
Кафедра теоретической и исторической поэтики
Спецсеминар «Визуальное в литературе»

**Литература в поисках визуального:
интермедиальность как диалог искусств**

Памяти Сергея Петровича Лавлинского

**Тезисы докладов
XV межвузовской студенческой
научной конференции**

Москва – 2024

Литература в поисках визуального: интермедиальность как диалог искусств: памяти Сергея Петровича Лавлинского: тезисы докладов XV межвузовской студенческой научной конференции / сост. В. Я. Малкина. – Москва, 2024. – 76 с.

Тезисы и конференция подготовлены в рамках проекта РГГУ «Категория интермедиальности: литература и визуальные искусства» (конкурс «Студенческие проектные научные коллективы РГГУ»).

Конференция состоится **14 и 15 марта 2024 года** (четверг и пятница) в Российском государственном гуманитарном университете (Москва, ул. Чаянова, 15, к. 7, 228 ауд.).

Конференция будет проходить очно. Для слушателей будет организована трансляция на платформе zoom. Ссылка для регистрации на конференцию: <https://visual-in-literature.timepad.ru/event/2789210/>

Мы в социальных сетях:

https://vk.com/visual_conf_2024

Организаторы конференции:

Проект «Гуманитарные встречи»:

<https://vk.com/gumvstrechi>
iff.gum.vstre4i@gmail.com

Спецсеминар «Визуальное в литературе»:

https://vk.com/visual_in_literature

Кафедра теоретической и исторической поэтики РГГУ:

Миусская пл., д. 6, к. 7, каб. 278.

Тел. (495) 2506844

E-mail: kafedratisp@rggu.ru

<https://www.rsuh.ru/education/ifi/structure/department-of-theoretical-and-historical-poetics.php>

Магистратура «Теория литературы и литературное образование»

<https://vk.com/teorlit>

<https://t.me/teorlitobraz>

СОДЕРЖАНИЕ

Литература и перформативные искусства5

Степан Рыбалко (*РГГУ*). Теоретические подходы к осмыслению интермедиальности в гуманитарной науке5

Анна Маркова (*РГГУ*). «Голубой цветок» Е. Доги: перформатив, перформативные искусства и закликательный итератив7

Станислав Красников (*ГУИП*). Процесс интермедиального «перевода» драматургического текста в театральный в авторефлексии К. С. Станиславского.....8

Анна-Мария Апостолова (*РГГУ*). Когда драме мало драмы: интермедиальность в современной отечественной драматургии10

Вербальное и визуальное в графическом нарративе.....12

Елизавета Гусарова (*РГГУ*). «Франкенштейн»: адаптация романа в графическом нарративе (М. Шелли и Д. Ито).....12

Арина Бесова (*РГГУ*). Взаимодействие текста и изображения в графическом романе «Сурвило» О. Лаврентьевой14

Динара Сабитова (*РГГУ*). Ремедиация памяти: от изображения к слову («Мальчик, который нарисовал Освенцим» Т. Гива).....15

Екатерина Даутова (*РГГУ*). Диалог поэзии и книги художника: частный случай Луны Вс. Некрасова и Л. А. Тишкова16

Интермедиальность в лирическом стихотворении19

Елизавета Шишкина (*РГГУ*). Трансмузыкальное в стихотворении Б. Пастернака «Окно, пюпитр и, как овраги эхом...»19

Алена Федюкина (*СПбГУ*). Ранние сборники Георгия Иванова: к проблеме изобразительности21

Александра Чеблакова (*СПбГУ*). «И цветами отцветают стекла в глубине готических пещер»: экфрасис витражей в творчестве М. А. Волошина.....24

Михаил Бешимов (*ВШЭ, Санкт-Петербург*). Экфрасис в цикле О. Седаковой «Стелы и надписи»: проблема субъектности.....27

Юлия Крячкова (*ТвГУ*). Живописный экфрасис в иммерсивной поэтической картине М. Кукина «Видно с птичьего полета...»30

Татьяна Соловьева (*СамУ*). Читатель-слушатель в песенной поэзии (сингл «На вырост»).....32

Мария Шершукова (*школа ЦПМ*). Между литературой и фотографией: стихотворения В. Бородин «мы и глаза франчески...»35

Илья Морозов (*ВШЭ, Москва*). Материальная семиотика и медиаархеология блэкаут-поэзии38

Интермедиальность в эпической прозе41

- Карина Разухина (МГУ). «Автомедиальность» русскоязычного автофикшна.....41
- Анна Кузнецова (РГГУ). Функции экфрасиса в англоязычной автотеоретической прозе43
- Мария Мисник (РГГУ). В. М. Гаршин и «Художники»: живописный взгляд в рассказе.....45
- Лю Найшо (СПбГУ). Влияние философии и живописи Н. К. Рериха на творчество А. П. Хейдока («Маньчжурская принцесса»)46
- Алиса Галенкина (РГГУ). «The wind's a savvy artist»: к вопросу о репрезентации визуальных кодов в рассказе «The Bar at Twilight» Ф. Тутена.....48
- Анастасия Яковлева (ВГУ). Феномен живописи в художественной прозе Ж.-П. Сартра («Тошнота» и «Возраст зрелости»).....50
- Полина Казаринова (РГГУ). Музыкальное в «Американских богах» Н. Геймана.....53
- Виктория Ромашова (СамГУ). Cinematic Vita Nostra: кинематографичность как стратегия в романе «Vita Nostra» М. и С. Дяченко.....54

Литература в старых и новых медиа58

- Ярослав Красников (РГГУ, ИТИ). Кинонарратив и другие медиа в пьесе А. М. Володина «Фабричная девчонка»58
- Елизавета Стоцкая (ВШЭ, Н. Новгород). «Оно» С. Овчарова как киноинтерпретация романа М. Салтыкова-Щедрина «История одного города»60
- Георгий Лубянов (ВШЭ, СПб). Репрезентации ужаса: топоанализ повести «Крысолов» А. С. Грина и анимационного фильма «Дочь крысолова».....61
- Анастасия Саганенко (СПбГУ). Модернистская форма стихосложения: представление об опыте в неигровом кино А. Пелешяна64
- Данила Попов (МГИК). Литература и новые медиа: типология художественного взаимодействия словесных искусств и компьютерных игр65
- Алексей Ларичев (РГГУ). Фокализация нарратива в видеоигре «Disco Elysium»67
- Мария Купцова (МГУ). Словесный и визуальный образ цветущего сада в средневековом исламском искусстве70
- Анна Кудалина, Максим Метелев (РГГУ, ВШЭ, Москва). Рецепция Средних веков в романе М. Пруста «В поисках утраченного времени»: между историей и искусством73

Литература и перформативные искусства

Степан Рыбалко (РГГУ). Теоретические подходы к осмыслению интермедиальности в гуманитарной науке

В докладе предпринимается попытка рассмотреть и классифицировать некоторые из существующих подходов к осмыслению феномена интермедиальности в современной гуманитарной науке, в последние десятилетия находящегося в поле зрения отечественных и зарубежных литературоведов, философов и искусствоведов.

Термин «интермедиальность» на морфологическом уровне состоит из латинского префикса «inter» («между», «среди») и корня «medium» / «media» («середина», «среда», «посредник»). Если обобщить и упростить существующие определения этого термина, то под интермедиальностью обычно подразумевается диалогическое взаимодействие медиа и/или перевод с языка одного медиума на язык другого.

Начало исследованиям сущности медиа было положено в работах канадского теоретика коммуникаций Маршалла Маклюэна («Понимание медиа», 1964), предложившего достаточно широкую трактовку медиа как феномена: в его понимании в качестве медиа может выступать всё то многообразие явлений и предметов, которое создано человеком для расширения своих возможностей (человеческая речь, технические средства коммуникации, средства передвижения, идеологические механизмы воздействия). Следовательно, медиум всегда занимает позицию посредника в процессе коммуникации человека с окружающим миром. Имплицитное обращение автора к осмыслению проблематики интермедиальности можно

обнаружить в рассуждениях о том, что содержанием одного медиума всегда является другой медиум.

В академическом поле понятие интермедиальности появляется благодаря статье «Проблема корреляции словесного и изобразительного искусств на примере русского модерна» (1983) австрийского литературоведа и слависта Оге А. Ханзен-Лёве. Исследователь выделяет несколько уровней взаимной трансформации между медиа: перевод семантических мотивов (sign icon / sign symbol), перевод конструктивных принципов (использование в литературе приёмов, характерных для других видов искусства) и проекция концептуальных моделей (sign-index). Иными словами, основой этой модели интермедиальности становится процесс перевода одного медиума (вербального) к другому (невербальному) и наоборот.

В настоящее время можно выделить несколько основных направлений в развитии теории интермедиальности. Первое направление связано с интересом исследователей к технологической природе медиа (М. Маклюэн, Ф. Киттлер и др.), а второе – с интересом к семиотической природе (О. А. Ханзен-Лёве, Й. Шрётера и др.). Таким образом, в одном случае медиа рассматривается как коммуникативный канал с информацией, предназначенной для трансляции, а в другом – как специфическая знаковая система, состоящая из определённых вербальных/визуальных/аудиальных знаковых форм.



Анна Маркова (РГГУ). «Голубой цветок» Е. Доги: перформатив, перформативные искусства и заклинательный итератив

Одним из номеров концерта («Дорога воспоминаний», 16.05.19) маэстро Евгения Доги был посвящён голубому цветку. Номер представлял собой оперный дуэт мужского и женского голоса под аккомпанемент симфонического оркестра, сопровождающийся голубоватым свечением на фронтальном экране на сцене, а также сольным женским балетным этюдом. Основой для либретто послужило стихотворение «Голубой цветок» румынского поэта Михая Эминеску («Floare albastra», 1873).

В рамках данного исследования представляется интересным рассмотреть «слово – в действии». Само поэтическое произведение (анализ в переводе М. Павловой) содержит перформативные конструкции: мольбу к лирическому субъекту. В постановке (которая относится к перформативным, и притом к синкретическим искусствам) мольба приобретает заклинательный характер, так как некоторые строки пропеваются дважды, в то время как в стихотворении они даны единожды. А само действие не может не наводить на мысль о связи с обрядом. Не последнюю роль в этом играет сам символ голубого цветка, который связан не только с романом «Генрих фон Офтердинген» Новалиса, но и с преданием (А. Н. Веселовский, С. Н. Бройтман).

В связи с этим задачами доклада будут выступать: прояснение значимости перформатива в данном лирическом произведении, определение особенностей его интермедиального перевода и представления на концерте 16.05.19, выявление важности итератива и, наконец, роли символа голубого цветка в создании художественного целого (концертного номера).

Теоретической базой исследования будут выступать труды А. Н. Веселовского, О. М. Фрейденберг, С. Н. Бройтмана, В. И. Тюпы. Также интересно коснуться вопроса театральности, которая и позволяет вступить в диалог перформативному слову и танцу, пению и визуальному ряду, поэтому мы обратимся к труду Н. Евреинова «Театр как таковой». Визуальную значимость для постановки имеет голубой цвет. Именно цвет становится визуализированным голубым цветком. Видимым и одновременно незримым, представленным символично.

Такая «незримость» позволяет предположить существование романтического двоимирия. И так как концерт носит название «Дорога воспоминаний», происходящее на сцене как раз является миром грёз и воспоминаний. Мир нереальный, мир сценический, но способный показать художественное целое и открыть возможности для его личного постижения.

Станислав Красников (ГУП). Процесс интермедиального «перевода» драматургического текста в театральный в авторефлексии К. С. Станиславского

По своей природе текст пьесы неразрывно связан с понятием интермедиальности. Как известно, существуют два подхода к пониманию драматургического произведения: чисто театроведческий и чисто литературоведческий. Первый подразумевает под собой отказ от восприятия драматургического текста как самостоятельного художественного произведения, миссия такого текста – стать необходимым «топливом» для создания спектакля. Второй же нередко игнорирует перспективы сценического воплощения текста, концентрируясь лишь на его литературной значимости. Нам кажется возможным компромиссное сочетание двух подходов и комплексное восприятие текста пьесы.

Важно отметить, что перекодировка драматургического текста из чисто словесного произведения в произведение сценическое становится процессом синтетическим, включающим в себя не только прямое (вербальное) воспроизведение актерами реплик действующих лиц пьесы, но и наглядную визуализацию (посредством всей палитры «актёрского аппарата воплощения»; а также при помощи художественного решения, реализуемого в декорациях, костюмах, предметах реквизита и прочих элементах сценографии). При такой перекодировке, которую, как нам кажется, метафорически можно охарактеризовать как интермедиаальный «перевод», происходит насыщение исходного драматургического текста новыми смыслами, углубление системы образов, иными словами, в процессе взаимодействия литературного и сценического миров происходит диалог, со-бытийность разных видов искусств.

Материалом доклада выступают письма выдающегося режиссёра, революционера сценического искусства К. С. Станиславского, адресованные блистательному писателю, реформатору драматургии А. П. Чехову. Как становится понятным, именно в этом творческом диалоге искусств, буквально происходившем в истории русской культуры, рождается особый подход. Пьесы А. П. Чехова и спектакли МХТ, безусловно, являющиеся плодами двух разных искусств, были бы невозможны в итоговом виде без уникального этапа взаимодействия их авторов, находившихся в единой точке соприкосновения двух взаимосвязанных искусств. Таким образом, в результате взаимодополняющих процессов коммуникации субъектов интермедиаального диалога происходит разительный скачок в развитии отечественного и мирового искусства.

Данные тексты не так часто оказываются объектами лингвистического исследования, вместе с тем трудно переоценить значимость эксплицированной в них авторефлексии К. С. Станиславского на процесс создания драматургического текста и его постановки на сцене. Особым предметом

научного рассмотрения в докладе является категория оценки, тесно связанная с понятием «языковой личности». Как отмечал Ф. де Соссюр, язык по своей сути является инструментом отражения окружающей действительности (которая в случае рассматриваемого субъекта представляла собой многогранный мир театра), а эксплицированные в тексте писем режиссёра автокомментарии оказываются значимым источником для осмысления явления интермедиальности.

Анна-Мария Апостолова (РГГУ). Когда драме мало драмы: интермедиальность в современной отечественной драматургии

За последние 10 лет современная драматургия существенно трансформировалась, и одним из явных и существенных изменений стало включение в текст пьесы фрагментов других искусств и медиа: фотографии, музыки, видео, ссылок на веб-ресурсы. В рамках фестиваля молодой драматургии «Любимовка» даже выделилось отдельное направление экспериментальной драматургии, названное fringe-драмой («междисциплинарной драмой») – кураторы фестиваля назвали эти пьесы «текстами за пределами текстов».

Подобные трансформации вызывают ряд теоретических вопросов, которые и станут предметом осмысления доклада.

Первый – о практической необходимости использования других искусств в драматургическом произведении. Попробуем проанализировать, чем обогащают драму эти вставные «тексты» и какую конкретно художественную функцию может нести каждое из искусств: фото, видео, музыка.

Также в подобных произведениях изменяется роль и функционал воспринимающего субъекта: зачастую ему приходится использовать сторонние медиа и средства «чтения» (например, в тексте присутствует QR-код или ссылка, т.е. предполагается, что реципиент имеет дополнительное

средство связи для перехода по ссылке и выход в интернет). В докладе мы определим креативно-рецептивный потенциал таких текстов, при условии что читатель/зритель должен обладать особенной «технической» подготовкой в процессе чтения.

Далее мы проанализируем, насколько адаптивны для постановки подобные произведения и какие возможности остаются у режиссера для их инсценировки, не представляют ли они собой исключительно «драматургическую экспликацию» («пьеса-полуфабрикат») и способны ли эти «тексты» вполне называться драматургией в традиционном литературоведческом теоретическом смысле.

Теоретической основой доклада станут исследования драматургии (В. Е. Хализев «Драма как род литературы», В. И. Тюпа «Драма как тип высказывания», О. М. Фрейденберг «Миф и литература древности») и исследования интермедиальности (Оге А. Ханзен-Лёве «Интермедиальность в русской культуре. От символизма к авангарду»), на основании которых мы попытаемся осмыслить функцию использования элементов других искусств в текстах современных пьес, а также определить возможный инструментарий для анализа таких произведений.

В качестве иллюстративного материала будут использованы тексты пьес (а также скриншоты текстов пьес) современных отечественных драматургов последнего десятилетия.



Вербальное и визуальное в графическом нарративе

Елизавета Гусарова (РГГУ). «Франкенштейн»: адаптация романа в графическом нарративе (М. Шелли и Д. Ито)

В настоящем докладе мы рассмотрим понятие адаптации и проанализируем изменения, которые происходят при «переводе» литературного текста на язык графического нарратива.

В 2019 году за создание «Франкенштейна» Дзюндзи Ито получил премию Айснера в номинации «Best Adaptation From Another Medium»¹. Создание комиксов на основе классических литературных произведений – давняя и распространенная практика. Чаще всего под «адаптацией» понимают изменение оригинала для новой формы или новой читательской группы путем его упрощения. Такой «текст с картинками» часто используется в образовательных целях, например, для популяризации классики среди учащихся младших и средних классов. Однако изменения, которые претерпевает роман М. Шелли в работе Д. Ито, нельзя назвать упрощением. Во-первых, они связаны с индивидуальной поэтикой автора манги, которая, в свою очередь, связана с поэтикой ужаса, чем и обусловлен выбор готического романа в качестве адаптируемого материала. Во-вторых, комикс является креолизированным текстом² и создаёт свою знаковую систему, и

¹ *McMillan G.* Eisner Awards: The Complete Winners List // The Hollywood Reporter. 20.06.2019. URL: <https://www.hollywoodreporter.com/lifestyle/arts/2019-eisner-awards-complete-winners-list-1225835/> (accessed: 31.01.2024).

² Согласно К. В. Поляковой, такой вид текста, где визуальный и вербальный компоненты являются одинаково существенными элементами.

адаптация материала, таким образом, связана с новой формой и новыми отношениями между элементами.

Повествование в манге Д. Ито является не просто вариацией на тему монстра Франкенштейна: на сюжетном уровне различия между мангой и романом-первоисточником почти незаметны. Это скорее затрудняет их сравнение, чем облегчает – внешнее тождество эпизодов романа и соответствующих фреймов в манге создаёт ошибочное впечатление, что графический нарратив является не более чем иллюстрацией оригинала. Анализ композиции и связи элементов внутри каждого текста, а также границы между романом-первоисточником и мангой будет занимать центральное место в исследовании.

В настоящей работе мы ставим цель установить, в какие отношения вступают адаптация и текст-первоисточник. В качестве методологического обоснования исследования выступают работы М. Маклюэна и С. МакКлауда. Также мы обратимся к понятию монтажа, описанном в работе С. Эйзенштейна (1938).



См.: Полякова К. В. Становление семиотической системы американского комикса и японского манга: дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. н. по специальности 10.02.20 – Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание. СПб., 2004.

Арина Бесова (РГГУ) Взаимодействие текста и изображения в графическом романе «Сурвило» О. Лаврентьевой

Графический роман – это жанр, сочетающий в себе особенности романа как литературного жанра и комикса как вида искусства.

Основным выразительным средством графического романа становится образ. Помимо того, что и как изображено, важно также и соположение панелей, в которые помещены изображения, их размер и расположение на странице¹. Текст же, помимо того, что организуется в графическом романе особым образом благодаря системе бабблов и выносок, «включаясь» в графический роман, обретает визуальные характеристики². Таким образом, хотя текст и не во всех случаях становится частью графического романа (см., в частности, бессловесные графические романы и комиксы), в тех случаях, когда присутствует в произведении, вступает во взаимодействие с изображенным, в результате чего графический роман формируется как единое целое.

Нам особенно интересным представляется изучение взаимодействия текста и изображения в документальном графическом романе, основой которого становятся те или иные воспоминания.

Так, в документальном графическом романе «Сурвило» О. Лаврентьевой, основу которого составляют воспоминания бабушки автора, Валентины Викентьевны Сурвило, прошедшей через блокаду Ленинграда во время Второй мировой войны, можно выделить особенности художественной структуры произведений, связанных с исторической памятью³ – восприятие основным субъектом речи прошлого из настоящего как внутренне причастным ему субъектом, соединение документального и

¹ Cabero E. R. *How to Study Comics & Graphic Novels: A Graphic Introduction to Comics Studies*. Oxford: TORCH, 2021.

² Ibid.

³ См.: Малкина В. Я. *Историческая память в литературе: подходы к сознанию // Память как история и воображение: коллективная монография*. М.: Эдитус, 2023. С. 113–124.

фикционального, наличие рефлексии о прошлом и памяти, осмысление исторических событий, фрагментарность, наличие хронотопа памяти, сочетание воображаемого мира памяти с панорамно-историческим зрением. Однако при этом вышеназванные особенности в «Сурвило» О. Лаврентьевой сочетаются с особенностями комикса как вида искусства.

В докладе предполагается выделить особенности субъектной организации, речевой организации и образной структуры, а также пространственно-временной организации графического романа «Сурвило» О. Лаврентьевой и проанализировать взаимодействие вербального и визуального на обозначенных выше уровнях произведения.

Динара Сабитова (РГГУ). Ремедиация памяти: от изображения к слову («Мальчик, который нарисовал Освенцим» Т. Гива)

Личная память формируется на основе индивидуальных впечатлений, эмоций и взаимодействия с окружающим миром, а также играет важную роль в формировании личности и идентичности. При этом человек никогда не существует отдельно от социума, его память всегда определяется более широкой поколенческой памятью, от чего зависят формы проработки индивидуального опыта.

В нашем докладе особое внимание будет уделено проблеме ремедиации личной памяти. Мы рассмотрим то, как визуальные образы и эмоции, запечатленные в детских рисунках, были «перезаписаны» автором рисунков на другое медиа. Нами будет проанализировано произведение Томаса Гива «Мальчик, который нарисовал Освенцим», основанное на реальной истории автора, пережившего Холокост. Исходными материалами являются детские рисунки автора, наброски которых были сделаны ещё в Освенциме, а также его детские фотографии.

События прошлого в произведении предстают в виде воспоминаний автобиографического героя о детстве в концлагере, а иллюстрации в конце книги выступают в качестве визуального подтверждения и первоисточника. Анализируя данное произведение, мы будем учитывать точку зрения героя-наблюдателя, проведём границы между реальным и воображаемым в сознании ребенка, сравним его взгляд, отображённый в тексте произведения и в рисунках. А также попробуем ответить на несколько вопросов: в чём заключается содержательное и структурное переосмысление нарратива и каковы формы взаимодействия текста и изображения в одном произведении.

Екатерина Даутова (РГГУ). Диалог поэзии и книги художника: частный случай Луны Вс. Некрасова и Л. А. Тишкова

Взаимовлияние русской книги художника и поэзии – важная, но малоизученная исследовательская проблема, на что указывает А. А. Житенёв¹. Особенное значение она приобретает в контексте творчества концептуалистов, для которых совмещение визуального и вербального становится не просто экспериментом, а способом трансляции авторского мироощущения.

Книга художника как особый вид художественного текста формируется в России в 70–80-ых годах XX века, и с момента своего возникновения она оказывается тесно связана с литературой. Так, ряд книг художников (М. С. Карасик «Маяковский-манифест», М. В. Погарский «Символический кораблик поэзии», И. Ю. Яблочкина «Осип Мандельштам. Бессонница. Гомер. Тугие паруса» и др.) создан по мотивам литературных произведений. И в то же время эстетика книги художника значительно повлияла на

¹ Житенёв А. А. «Тыква» Е. Хорвата как книга художника // Филологический класс. 2023. № 2. С. 80–94.

творчество таких поэтов как Д. А. Пригов, Л. С. Рубинштейн, Ры Никонова, Сергей Сигей и др. При этом нередко книги художников создаются как продукт сотворчества поэта и художника.

Одним из наиболее репрезентативных примеров диалога поэта и автора книги художника является серия работ о Луне Всеволода Николаевича Некрасова и Леонида Александровича Тишкова. Диалог возникает между следующими текстами (в семиотическом понимании этого термина): визуальная поэма-выставка Л. А. Тишкова «Частная луна» (2005), поэма В. Н. Некрасова «Луна Тишков (композиция)» (2005), книга художника «Луна Тишков (композиция)» с поэмой В. Н. Некрасова и литографиями Л. А. Тишкова (2021), выставка Л. А. Тишкова «Выше Луны только звёзды» (2022). Также контекст этого диалога расширяют стихотворения В. Н. Некрасова «И я о космосе», «Вот» и инсталляция Л. А. Тишкова «ВОТ БОГ».

Названные тексты оказываются связаны друг с другом при помощи интермедиальности и могут быть рассмотрены как уникальное «целостное полихудожественное пространство в системе культуры»¹. Кроме того, на разных этапах перевода одного медиа на язык другого проявляются разные виды интермедиальности из трёх, предложенных в классификации Никиты Валериевича Исагулова: конвенциональная, нормативная и цитатная².

Тексты Тишкова и Некрасова связаны друг с другом не только на формальном, но и идейно-художественном уровне при помощи системы образных и (лейт)мотивных перекличек. Центральное место в этой системе занимает образ Луны, который в таком широком контексте приобретает символическое звучание. Многозначность образа раскрывается при помощи мотива встречи, в частности встречи Художника (в широком понима-

¹ Исагулов Н. В. Интермедиальность как зонтичный термин: попытка классификации // Культура слова. 2019. № 1 (2). С. 28–39.

² Там же.

нии) с Луной. Они становятся поводом для осмысления места человека в мире и сути творчества.

Многократное воспроизведение одного сюжета о Художнике и Луне в разных медиа трансформирует и расширяет их художественно-изобразительный язык. Например, графическое оформление поэмы Некрасова отчасти воспроизводит центральные визуальные образы поэмы-выставки Тишкова, и, напротив, в инсталляции Тишкова центральное место занимают не объекты, а вербальные аллюзии на стихотворения Некрасова.

Ключевую роль в понимании диалога между двумя авторами играет книга художника «Луна Тишков (композиция)», так как она отражает творческую (само)рефлексию Тишкова, подсвеченную призмой рецепции Некрасова. Иными словами, в этой книге художника литографии Тишкова, дополняющие поэму Некрасова, акцентируют внимание на основных значениях образа Луны: Луна как отражение внутреннего мира Художника, Луна как «Другой», Луна как символ дома, прошлого, одиночества.

Таким образом, серия работ В. Н. Некрасова и Л. А. Тишкова о Луне является одним из примеров движения современного искусства к синтезму посредством интермедиальности. В диалоге между двумя авторами пока не стоит точка, так как проект «Частная луна» продолжается уже двадцать первый год.



Интермедиальность в лирическом стихотворении

Елизавета Шишкина (РГГУ). Трансмюзикальное в стихотворении Б. Пастернака «Окно, пюпитр и, как овраги эхом...»

Идея поэзии как «другой музыки» («l'autre musique»), сформулированная Эташем Дешаном в XIV веке, продолжает оставаться актуальной и сегодня. Изучением диалога музыки и поэзии занимались многие исследователи, в каждой эпохе и на каждом этапе эволюции научной мысли специфика этих отношений определялась по-разному. Объединяющим же размышления об особом статусе отношений между литературой и музыкой был и остаётся тезис о неизменном тяготении музыки и слова друг к другу. Будучи «как в браке» (Э. Дешан), музыка и слово пребывают в «силовом поле взаимных притяжений-отталкиваний» (А. Е. Махов), не теряя при этом своей автономности.

В докладе рассматриваются интермедиальные корреляции (О. Ханзен-Лёве) музыки и поэзии на материале стихотворения Б. Пастернака «Окно, пюпитр и, как овраги эхом...» Диалог медиа в данном случае имеет место в рамках одного произведения, и, согласно классификации В. Вольфа, такого рода взаимодействие литературы и музыки можно определить как интракомпозиционную интермедиальность. Вслед за А. Е. Маховым, разделяющим в своей монографии «Musica literaria: идея словесной музыки в европейской поэтике» понятия «музыкального» и «трансмюзикального», в нашей работе мы будем оперировать последним термином. А. Е. Махов объясняет «трансмюзикальное» как более широкую

категорию, с помощью которой можно описать то, что находится в пространстве между непосредственно музыкой и всем «немузыкальным», претендующим на какие-либо свойства музыки или имеющим их.

В художественном мире исследуемого стихотворения лирический субъект переживает и описывает бытийные феномены с помощью музыкальных терминов (в данном случае в прямом смысле языком музыки). Одно из ключевых мест, на наш взгляд, в этом осмыслении занимают близкие понятия «мера», «метр». Музыкальная терминология сама по себе представляет формальный язык описания объективных характеристик музыки. Однако, включаясь в лирический текст, она, с одной стороны, придаёт особую семантику, а с другой – приобретает особую интерпретацию. В лирическом мире соединяются, переплетаются, перекликаются образы природы, окружающего мира и музыки. В том числе, значимыми оказываются и визуальные образы музыкального искусства (пюпитр, нотный стан). Со-бытие музыки и лирического текста проявляется на разных его уровнях. Так, например, обращают на себя внимание упоминания разных видов музыкального метра и размера (*alla breve*, $3/2$). В связи с этим представляется продуктивным анализ взаимодействия поэтического слова и музыки на метрико-ритмическом уровне стихотворения, особенностей строфической организации. Рассмотрение фонетики текста также кажется нам особо значимым в свете исследования самых «звучащих» медиа. Внимание будет уделено и анализу словаря лирического произведения, особенностям взаимодействия семантических полей «музыка», «природа», «жизнь», «смерть». Завершающим этапом интермедиального анализа станет осмысление функции и семантики диалогических отношений поэзии и музыки в художественном целом стихотворения.

Таким образом, в докладе на примере лирического текста будет исследована проблема интермедиального взаимодействия литературы и музыки.

Алена Федюкина (СПбГУ). Ранние сборники Георгия Иванова: к проблеме изобразительности

Русской литературе эпохи модерна свойственен синтетизм разных видов искусства: литературы и музыки, литературы и живописи и др. Он становится не только чертой определённых литературных направлений (как, например, пристрастие символизма к музыке), но и свойством индивидуальных поэтических систем. Один из вариантов такого построения – внесение изобразительных элементов в поэтический текст.

Оге Ханзен-Лёве¹ характеризует состояние культуры в определённую эпоху через понятия интермедиальной системы и интермедиальной доминанты эпохи. Так, для интермедиальной системы символизма доминантой, по мнению исследователя, была музыка. Представляется, что такая модель приложима и к индивидуальным поэтическим системам, а именно к поэтической системе лирики Георгия Иванова. В разные периоды творчества в его лирике доминирующим становился тот или иной вид искусства – живопись или музыка. В докладе рассматривается система изобразительных элементов доэмигрантской лирики Георгия Иванова. Изобразительность осмысливается как интермедиальная доминанта ранних текстов поэта: она проявляется (в разной степени) во всех доэмигрантских сборниках автора.

Определяющий вид искусства для поэтики раннего Георгия Иванова – живопись. В письмах и статьях Георгия Иванова обнаруживаем упоминания выставок, на которых поэт был или которые собирался посетить, в мемуарной прозе – описания картин (например, портрета Анны Ахматовой кисти Натана Альтмана), в биографических свидетельствах – прямые указания на пристрастие именно к живописному искусству. Живописная тема задана уже в заглавии первой поэтической книги – «Отплытье на о.

¹ См.: Ханзен-Лёве О. А. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016.

Цитеру» (1912) – отсылка к одноименной картине Антуана Ватто. В ранних текстах Георгий Иванов обращается к самым разным живописным источникам: картинам У. Тернера, К. Лоррена, фламандской живописи и другим, прослеживается влияние художников «Мира искусства». Однако интермедиальные связи этим не ограничиваются: уже в «Отплытье...» возникают образа скульптурных композиций и архитектурные образы. Значимое место в сборнике занимает театральное искусство: используются мотивы театра и маскарада, театральные образы. Визуальное изображение в этих текстах подчинено логике театрализованного действия: подчеркивается декоративность визуального образа, его оторванность от мира реальности.

В докладе на материале сборников «Отплытье на о. Цитеру» (1912) и «Вереск» (1916) предпринимается попытка классификации и систематизации изобразительных элементов в доэмигрантских текстах Георгия Иванова. Изобразительные элементы становятся маркерами организации текстов в циклы и подциклы (например, объединяют тексты цикла «Книжные украшения» в «Вереске»). Театральность выступает как принцип, объединяющий живописные и декоративные мотивы. Она оказывается существенной для понимания картины мира раннего Иванова: искусственный мир, в котором стёрта граница между фикциональным и реальным (Ежи Фарыно¹) и в котором «искусство» выступает в роли реальности первого порядка. Так, в первой книге стихов появляется образ мраморного Купидона, который тяготится именно своей искусственностью: «В зелени грустит мраморный купидон / О том, что у него каменная плоть» (Г. В. Иванов, «Ранняя весна», 1912).

Категория экфрасиса (реальное или вымышленное описание произведения изобразительного искусства в поэтическом тексте) является значимой для анализа изобразительности в ранних текстах Георгия Иванова. Экфрасис имеет место уже в первом сборнике «Отплытье на остров Ците-

¹ См.: Фарыно Е. Введение в литературоведение. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2004.

ру», начиная с заглавия сборника и заканчивая его образной системой. Яркий пример экфрастического описания в «Вереске» – стихотворение «Как я люблю фламандские панно...», где сравниваются полотна фламандской живописи с «закатами» Клода Лоррена. В докладе предпринимается попытка разграничить изобразительные элементы, посредством которых создаётся визуальный образ (не связанный с каким-либо референтом), и те элементы, которые образуют экфрасис. Доминирующий тип экфрасиса в ранней лирике Георгия Иванова – атрибутируемый косвенный экфрасис.

Итак, в доэмигранских поэтических текстах Георгия Иванова мы обнаруживаем сложную систему интермедиальных связей. В этой системе преобладает живописное начало, однако изобразительность передаётся средствами не только живописи, но и архитектуры, скульптуры (играют роль визуальные образы как таковые). Театральность, выступающая принципом объединения изобразительных элементов в целое, определяет создаваемую Георгием Ивановым картину мира.



Александра Чеблакова (СПбГУ). «И цветами отцветают стекла в глубине готических пещер»: экфрасис витражей в творчестве М. А. Волошина

Экфрасис, как известно, – «текст в тексте» или описание в словесном тексте произведения искусства. Он вступает в систему интермедиальных отношений, когда «другое искусство выступает в роли денотата, литература стремится к “переводу” образа иного художественного мира, репрезентации реальных или вымышленных произведений»¹. Язык экфрасиса, как пишет О. А. Ханзен-Лёве², составляют знаки и коды различных искусств. Хотя исследованию и типологии экфрасиса посвящено большое количество литературоведческих работ (Л. Геллера, М. Цимборской-Лебоды, О. А. Ханзен-Лёве и др.), отдельные аспекты анализа этого явления до сих пор остаются малоизученными. К таким аспектам относится *экфрасис витражей*.

Из-за особенностей витража как типа референта (материала, техники выполнения, места расположения) в его экфрасисе часто актуализируется семантика цвета и света. В нашей работе мы проанализируем, как функционирует экфрасис витража в ранних прозаических и поэтических текстах поэта, критика и художника М. А. Волошина. Предметом нашего истолкования станут два цикла Волошина – «Письмо» (1904) и «Руанский собор» (1907), которые будут рассмотрены на основе мотивного и семантического анализа, позволяющего понять знаки-коды языка визуальности, так как, по мысли Ханзен-Лёве, художественную форму нужно воспринимать «во вза-

¹ Бочкарева Н. С., Табункина И. А., Загороднева К. В. Мировая литература и другие виды искусства: экфрасистическая поэзия: учебное пособие. Пермь, 2012. С. 9.

² Ханзен-Лёве О. А. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016.

имодействии её материально-физических, концептуально-теоретических, тематико-мотивных»¹ и других аспектов.

Экфрасис витражей возникает в русле интереса Волошина к готическому искусству. В незавершённой книге «Дух готики» он писал: «Собор – это книга, которую надо суметь прочесть от первой буквы до ней»², – из-за чего в волошинских текстах экфрасис витража является элементом восприятия готического храма. Это может быть конкретное архитектурное сооружение: например, церковь Сен-Жермен л'Оксерруа в стихотворении «Vitreaux – камней прозрачных слиток» из цикла «Письмо». Экфрасис в этом тексте актуализирует двойственность переживаний внутри храмового пространства: на описываемых Волошиным витражах изображены фигуры ангела, исполненного *тихой грусти* («...ангел держит длинный свиток, / Вперяя долу грустный взгляд»³) и Марии Магдалины, переживающей *радостный религиозный экстаз* («Святая клонится к земле / В безумьи счастья и экстаза...»⁴). Световая семантика в тексте реализуется через противопоставление *света*, идущего от витража, и окружающей *темноты* церкви («Vitreaux мерцают, словно крылья / Вечерней бабочки во мгле»⁵). В данном случае экфрасис возникает как видение.

Неоднократно при репрезентации витражей Волошиным используются не описания, а визуальные знаки-коды витража как произведения искусства. Например, актуализируются минералогический и флористический коды. Использование их поэтом не ограничено колористикой: в стихотворении «Вечерние стёкла» из цикла «Руанский собор» через минералогические метафоры передаётся и цвет витражей, религиозные мотивы и сюжеты («В них рубин вина, возникший в Кане, / Алость роз, расцветших у кре-

¹ Ханзен-Лёве О. А. Интермедальность в русской культуре: от символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016. С. 15.

² Волошин М. А. Собрание сочинений. Т. 6.2. . М., 2008. С. 647.

³ Там же. Т. 1. М., 2003. С. 53.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

ста, // Хризолит осенний и пьянящий, / Мёд полудней – царственный янтарь, / Аметист – молитвенный алтарь, / И сапфир, испуганный и зрящий»¹). Флористический код в стихотворениях «Лиловые лучи» и «Вечерние стёкла» действует на уровне эстетического мышления и языка: полисемии («Две аметистовые *Розы*»; роза – и название цветка, и визуальный образ окна особого типа), омонимии («...цветами отцветают стекла»: в форме множественного числа творительного падежа слова *цвет* и *цветок* омонимичны; за счёт контекста актуализируются оба значения). Экфрастические отсылки здесь важны для создания образа готического собора как пространства просветления души в финальном стихотворении «Воскресение».

Экфрасис и визуальные знаки-коды витражей возникают и в прозаических, и в эпистолярных текстах Волошина. В «Листках из записной книжки» (1901) он сравнивает звуки органа в Венском готическом соборе с цветными стёклами (после чего в «Листках..» приводится экфрастическое стихотворение о витражах²), в статье «Скелет живописи» (1904) пишет о комбинации зрительных впечатлений от витражей³, называет красочные эффекты сине-фиолетовых стёкол Шартского собора в заметке «Весенние салоны 1905 года»⁴. Осмысление витражей в переписке с М. В. Сабашниковой даёт возможность предположить, что через подобные экфрастические отсылки возникает *мотив единения возлюбленных*. Одним из локусов подобного метафорического *единения* становится пространство готического храма («...я мысленно показываю Вам мои любимые места <...> Я часто захожу вместе с Вами в St. Germain l'Auxerrois. Я люблю молчать в разноцветной мгле, когда свет падает. Там есть на окне фигура анге-

¹ Там же. С. 82.

² Там же. Т. 5. М., 2007. С. 323–324.

³ Там же. С. 12.

⁴ Там же. С. 561.

ла такой трагической грусти»¹). Кроме того, в дневниках Сабашниковой описываются те же самые витражи, что и в письмах, и в стихотворениях Волошина. Такие совпадения дают основание полагать, что любовный сюжет реализуется через экфрасис витражей и в цикле «Письмо» с эксплицитной любовной тематикой, и в цикле «Руанский собор», который обычно трактуется исключительно с религиозной и эзотерической точек зрения.

Михаил Бешимов (ВШЭ, Санкт-Петербург). Экфрасис в цикле О. Седаковой «Стелы и надписи»: проблема субъектности

Лирический цикл О. А. Седаковой «Стелы и надписи» представляет собой экфрасистическое описание шести надгробных античных стел, подобных тем, которые можно увидеть вдоль Аппиевой дороги. Сама идея написания цикла возникла из общения автора с Н. В. Брагинской, адресатом цикла и крупным специалистом по античной культуре, исследовавшей, среди прочего, как надгробные стелы, так и диалогический экфрасис. Так, например, Брагинская в 1977 году публикует статью «Экфрасис как тип текста: (к проблеме структурной классификации)», где систематизирует имеющиеся виды диалогического экфрасиса, среди прочего, и в оптике субъектности. Как справедливо отмечает в послесловии к циклу филолог С. А. Степанцов со ссылкой на Брагинскую: «Диалогический экфрасис в “Стелах и надписях” построен на несколько другом соотношении сторон диалога, чем, скажем, в Филостратовых “Картинах”. Там мы имеем дело по большей части (хотя не исключительно) с диалогом типа “я – ты”: “Посмотри на то-то! Что ты видишь? Видишь ли то-то?” – говорит первое лицо “Картин”. В “Стелах и надписях” диалог при описании изображений строится по принципу “мы – мы”». И далее кратко рассматриваются все случаи употребления местоимения «мы» в цикле. Однако тут есть заметная

¹ Там же. Т. 11. С. 55–56.

опасность. Перечисляя все употребления этого местоимения, Степанцов не разводит «мы» экфрастическое и «мы» персонажей, изображённых на стелах. Кроме того, в таком поступательном описании с фиксацией на «мы» теряется сама фигура лирического субъекта как наблюдателя стел. Взамен предложенной Степанцовым оптики предлагается рассматривать изменения точки зрения лирического субъекта от первого до шестого стихотворения цикла и, как следствие этого, изменения экфрастической модели.

Так, в первом стихотворении «Мальчик, старик и собака» лирический субъект находится перед стелой и описывает её, подобно гиду, так, что «мы», то есть люди, стоящие перед стелой, вероятно, в XXI веке, видим: «Мальчик, старик и собака. Может быть, это надгробье / женщины или старухи. // Откуда нам знать... ?»

Во втором стихотворении ситуация несколько изменяется. Хотя сохраняется та же форма речи (пусть и без определённо-личного местоимения): «Отвернувшись, // в широком большом покрывале // стоит она...», – происходит воображаемый диалог между «мы»-наблюдателями и женщиной, изображённой на стеле: «– Что ты там видишь? // – Что я вижу, безумные люди? // Я вижу открытое море. Легко догадаться». Лирический субъект, говорящий с персонажем, которого он только что придумал/оживил, – это уже не та определённость положения, которая была в стихотворении «Мальчик, старик и собака».

В третьем стихотворении также сохраняется форма говорения: «Брат и сестра? муж и жена? дочь и отец? всё это и больше? // Кто из них умер, кто жив / и эту плиту заказал, // памятник встречи?» Но лирическому субъекту (и возможным наблюдателям) приписываются мысли, которые, очевидно, не могут возникнуть у человека в XXI веке: «Горсть родимой земли на чужбине – больше не нужно», – это отсылает нас к древнегреческому обычаю, по которому, если человек умирал вдали от дома, то на месте его погребения оставляли горсть «родной» ему земли.

В четвёртом же стихотворении в начале если ещё сохраняется экфрасическая структура текста, базирующаяся на оппозиции наблюдатель-описываемое: «Женщина в зеркало смотрит: что она видит – не видно», – то со второй строфы голос наблюдателя, как и его точка зрения, растворяются в точках зрения персонажей изображаемого мира: «Да, мы друг друга ни разу не поняли. Это понятно».

Наконец, в стихотворении «Кувшин. Надгробье друга» совершенно пропадает форма экфрасиса. Теперь это монолог лирического субъекта, находящегося, вероятно, на погребении его друга (тогда прежнее «мы» слушателей переходит в «мы» скорбящих).

Шестое же стихотворение, на первый взгляд, выбивается из намеченной динамики, потому как там на некоторое время возвращается даже экфрасическое «мы»: «Мы не видим лица. Мы глядим на него, как из двери // мать поглядела – и тут же спокойно уходит», «Перед самым несчастьем предчувствие нас покидает». Однако важно обратить внимание на то, чьими глазами смотрят эти «мы». Ребёнок, играющий в шашки – это образ из афористического высказывания Гераклита: «Век человеческой жизни – это ребёнок, играющий в шашки; ребёнка царство» (перевод мой – М. Б.). Смотреть глазами такого ребёнка – это значит встать на место века человеческой жизни, того, что стоит в иерархии цикла даже выше смерти. Поэтому, когда «в предчувствии мы проживаем // то, чего жить не придется. Великую славу. // Брачную ночь. Премудрую, бодрую старость. // Внуков – детей того сына, которого нет», «мы» – это целокупная общность когда-либо живших, живущих и тех, кто будет жить.

Юлия Крячкова (ТвГУ). Живописный экфрасис в иммерсивной поэтической картине М. Кукина «Видно с птичьего полета...»

Михаил Юрьевич Кукин – современный поэт, представитель Коньковской школы (в которую входят также Гадаев и Фёдоров), теоретик литературы и искусствовед, который специализируется на изучении произведений искусства эпохи Северного Возрождения. В частности, особое внимание в своих исследованиях он уделяет работам Питера Брейгеля Старшего, глубокого и многогранного представителя данной эпохи. Поэтическое творчество М. Ю. Кукина характеризуется вниманием к деталям, интертекстуальной связью с библейскими сюжетами и произведениями мирового изобразительного и архитектурного искусства, яркими визуальными образами.

В основу стихотворения М. Ю. Кукина «Видно с птичьего полета...» ложится интрадигетический образ – изображение картины Питера Брейгеля Старшего «Охотники на снегу», которая становится частью лирического текста на правах ролевого субъекта. Особый интерес данное произведение представляет в связи с приёмом экфрасиса, «всякого воспроизведения одного искусства средствами другого»¹, по той причине, что оно легло в основу одноименной песни, на которую был снят видеоклип. В нескольких кадрах видеоклипа появляется сама картина Брейгеля как «действующее лицо» и ключевой образ. Картины Брейгеля обладают особой литературностью, а их словесно-духовная репрезентация в стихотворении М. Ю. Кукина – не просто описание картины средствами поэзии, а создание многоуровневого художественного пространства, где каждая структурно-семантическая единица раскрывает философскую идею.

¹ Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. М., 2002. С. 18.

Живописный экфрасис в рамках лирического текста Кукина вопреки тому, что является переложением визуального многомерного эстетического объекта в дискретную форму литературы, не теряет своей глубины и многоуровневости, а приобретает динамику. В связи с тем, что словесному описанию поддается только такое произведение, у которого есть денотатируемая фигура, картина «Охотники на снегу», обладающая внутренней динамикой, заложенной самим художником, при трансформации в поэтический текст не стремится к преодолению своего статуса знака. Наличие видеоклипа, где картина становится «действующим лицом» и знаком одновременно, только подтверждает скрытую сакрализацию исходного изображения и его содержания.

Стихотворение «Видно с птичьего полета...» написано трёхстопным хореем, текст сегментирован на строфы по три строки, что позволяет реципиенту вслед за лирическим субъектом «продвигаться» вглубь картины от более крупного плана к деталям, которые становятся ролевыми субъектами, их образы помогают полнее раскрыть смысл картины Брейгеля Старшего и интегрировать её в поэтическую систему, близкую постромантической эстетике.

Таким образом, создаётся эффект иммерсивного синкретического произведения искусства. Данный эффект усиливается в клипе на песню «Зима (Охотники на снегу)» коллектива «Будущие покойники» (музыка Н. Филимонова, поёт Ю. Тихомиров), где картина Брейгеля играет роль макгаффина, «скрытой картины» и проводника в мир изобразительного искусства из мира искусства поэтического.



Татьяна Соловьева (СамУ). Читатель-слушатель в песенной поэзии (сингл «На вырост»)

В рамках изучения новой художественной целостности в песенной поэзии мы пришли к необходимости ввести понятие «читатель-слушатель» в дискурс интермедиальных исследований.

При анализе песенной поэзии литературовед сталкивается с интермедиальной природой текста – взаимопроникновением отличающихся друг от друга знаковых систем культуры. В песенной поэзии это, в первую очередь, знаковые системы литературы и музыки, поддерживаемые перформансом артиста, визуальными искусствами (изобразительным, видеографическим, т. п.).

Музыкальный, артикуляционный, шумовой ряды (по В. А. Гаврикову¹) осложняют работу филолога: без них анализ текста неполон, с ними – выходит за границы литературоведения. Так, исследователи песенной поэзии каждый раз вынуждены решать проблему инструментария при работе с интермедиальным текстом.

Мы считаем, что особенности невербальных рядов необходимо вписывать в вербальный, ориентируясь на восприятие, складывающееся в результате прослушивания произведений песенной поэзии. Так, рождается понятие читателя-слушателя, аналогичное «читателю-зрителю» в драме.

Читателем-слушателем мы называем реципиента песенной поэзии, которому свойственно вслушиваться в слова, восстанавливая вербальный субтекст как текст литературы. И, наоборот, читая печатный текст песенной поэзии, мысленно (может быть, и вслух) воспроизводит его синтетические особенности.

¹ Гавриков В. А. Песенная поэзия vs печатная поэзия. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2021.

Это можно обозначить как «пропевание», о котором говорят Т. А. Снигирева и А. В. Снигирев в статье «О некоторых чертах рок-поэзии как культурного феномена»¹, в нашем подходе оно рассматривается как стратегия восприятия читателем текста песенной поэзии, которую должен перенять филолог.

Мы смотрим на произведение песенной поэзии как на интермедиальное целое и вписываем его в теорию М. М. Гиршмана², одна из основных идей которой – целое есть нечто большее, чем сумма частей, а часть всегда несёт отпечаток целого. Основой рассуждений М. М. Гиршмана становится ритмическая организация произведения, которая также имеет особое значение для исследований песенной поэзии: единство ритма (как минимум точки соприкосновения в ритмических линиях разных рядов) обуславливает саму возможность совмещения вербального, музыкального, артикуляционного субтекстов.

Таким образом, инструментом филолога при исследовании песенной поэзии становится вербализованный согласно восприятию предполагаемого читателя-слушателя текст. Стратегию анализа можно обозначить так: зафиксировать графически вербальный ряд, а затем обозначить, например, при помощи дескрипций, интермедиальные особенности, которые влияют на восприятие песенного произведения, то есть то, что читатель-слушатель «воспроизводит» при чтении текста песни. Базой для изменений становится ритмическая организация.

¹ Снигирев Т. А., Снигирев А. В. О некоторых чертах рок-поэзии как культурного феномена // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 1999. № 2. С. 42–46.

² Гиршман М. М. Литературное произведение; Теория художественной целостности. М.: Языки славянских культур, 2007.

При анализе текстов сингла «На вырост», состоящего из трёх песен, мы вербализовали каждую композицию. Основным объектом внимания стали ритмические и артикуляционные различия: песни отчётливо делятся на куплеты, распевку и припев, кроме того, паузы (или отсутствие таковых) указывают на стиховое и строфическое деление. Например, в распевке песни «Мы» исполнитель тянет гласную «а»: «Мы валяем дурака-а / И пока-а...», что создаёт эффект замедления перед акцентом: «Впечатления – наша валюта». Графически мы фиксируем это не только с помощью добавления гласных, но и стиховым переносом.

Кроме того, заметно интонационное ударение на словах (и даже слогах) «Вы», «Мы», «Я» в соответственно названных композициях. Это отражается на ритмическом рисунке: на местоимения падает более сильное ударение, они выделены и отрываются от строчки, в связи с чем, например, в композиции «Вы» меняется размер в куплете. Графически мы фиксируем это – более сильное ударение – нижним подчеркиванием.

Таким образом, понятие «читатель-слушатель» создаёт опору для исследования песенной поэзии, так как уточняет тип рецепции, выводит его на границу искусств. Позиция читателя-слушателя актуализирует ритмическую и артикуляционную специфику интермедиального произведения.



Мария Шершукова (школа ЦПМ). Между литературой и фотографией: стихотворения В. Бородина «мы и глаза франчески...»

Трансмедиальность поэтики Бородина, не раз отмечавшаяся исследователями («Впереди только артхаус и фолк-ривайвл»: песня в творческом сознании В. Бородина» А. Житенёв, «Gesamtkunstwerk из мусорного бачка: (не)искусная трансмедиальность поэтики Василия Бородина» А. Масалов и др.), ещё не рассматривалась через призму взаимодействия с фотографическим (эта особенность, между тем, была широко распространена в поэтике метареалистов).

При этом для Бородина, основа поэзии которого – «(пере)открытие» мира, фотография, рефлекслирующая «исчезновение предмета и его воскрешение за пределами реальности» (Брассай, «Кэрролл-фотограф», 1975) близка по эстетическим задачам. Стратегии взаимодействия фотографии и литературы у Бородина наиболее репрезентативно отражены в стихотворении «мы и глаза франчески...». В нём можно заметить как попытку выражения фотографических техник разными литературными приёмами, так и отсылки к фундаментальным принципам творчества Франчески Вудмен, американской фотохудожницы, работавшей в сюрреалистической манере. В рамках данного доклада я рассмотрю обе стратегии работы автора с фотографическим, проанализировав взаимодействие слова и фотографии, а также фотографический интертекст, влияющий на рецепцию данного стихотворения.

К примеру, часто используемый Вудмен приём *motion blur* (шевелёнка) передаётся с помощью анжамбеманов, деконструкции синтаксиса («белыми делала обе ладони, а//линии становились виднее») и даже нарушения границ слова («франческавудмен» в 11 строке). Создаваемая динамика также подчёркивается на образном уровне (к примеру, появляется образ меняющегося в пространстве облака, которое изначально отстранен-

но от субъекта («америка-облако»), а потом «приближается», что маркируется местоимением («облако твоё»). С помощью аллитераций же передаётся техника переэкспонированной (засвеченной) фотографии.

Стоит отметить, что оба приёма направлены на размывание субъекта, которое принципиально для Франчески Вудмен. Фотохудожница работала в основном в жанре автопортрета, чем меняла объектно-субъектную структуру и анализировала границы между героем и автором. В тех же целях она использовала в работах удвоение фигур («About Being My Model, Providence, Rhode Island», 1976), зеркальные поверхности («Self-deceit #1, Rome, Italy», 1978), и тень («Черепаша»), которые вводят в её творчество тему двойничества. У Бородина деперсонализация выражена с помощью системы местоимений («я», «мы», третье лицо, «твоё») и диалога, в котором подчёркивается тождество субъектов речи с помощью параллельных синтаксических конструкций («— а я умею америку петь//— а я умею всё отражать»).

С одной стороны, это деконструирует диалог (как, например, перенесение тире из начала строки в середину («просто духовной родиной — а я знаю»). С другой стороны, то, что реплики принадлежат разным субъектам, маркируется уже их длиной: фактически, участникам диалога соответствуют роли сознания и подсознания (короткие «наивные» реплики («америку я считаю просто духовной родиной», «а я умею америку петь») из-за топографической определённости можно приписать сознанию, а сюрреалистические видения «всезнающего» субъекта — подсознанию). Такая особенность соотносится с интересом Вудмен к фрейдовскому «сверхъестественному», которая проявляется в уже упоминавшейся «Черепаше». Примечательно, что фотохудожница обычно сочетает медленную экспозицию, превращающую человека в размытое пятно, с тем, что фон остаётся чётким. Эта тенденция выражается Бородиным с помощью композиции, которая являет собой кристаллизацию заданных в первой строфе

мотивов: последняя строфа, состоящая из одной строки, представляет собой некое обобщение и становится микромоделью стихотворения (три строфы сочетаются с трёхчленной структурой строки («что говорить – что знать – облако твоё»)).

Также важно отметить, что деконструкция привычных объектно-субъектных отношений примыкает к базовому принципу творчества Франчески Вудмен – трансгрессии: «Вудмен всегда была очарована тем, как можно заставить человеческое тело казаться привидением» (Ева Рус, «Сюрреализм и саморепрезентация в фотографиях Франчески Вудмен»). Трансгрессия выражена и у Бородина через графическое оформление, а именно множественные тире, обозначающие реплику в диалоге: они также несут в себе «цветаевскую» функцию тире, а также вводят тему живого и мертвого (сам топос Америки в русской литературе обычно связан с миром мёртвых: например, у Евгения Рейна в «14 августа 2004», восходящее к «Америке» Свидригайлова).

Таким образом, в «мы и глаза франчески...» литературное взаимодействует с фотографическим.



Илья Морозов (ВШЭ, Москва). Материальная семиотика и медиаархеология блэкаут-поэзии

Блэкаут-поэзия – это «практика создания поэтического произведения путём удаления словесных или иных фрагментов из имеющих авторство текстов»¹. Теоретическая рефлексия о ней могла бы сводиться к двум устойчивым тенденциям: социологам культуры блэкаут мог бы быть интересен как экстралитературный инструмент, способный размывать границы между разными субполями современной литературы и даже проникать в качестве рабочего метода в иные профессиональные области: арт-терапию, креативное письмо и обучение иностранному языку.

С другой точки зрения – из оптики традиционной структуралистской семиотики – блэкаут мог бы анализироваться как интермедиальное явление: чёрное пространство в нём следовало бы рассматривать как индексальный или иконический знак, включённый в процесс семиозиса, а сам блэкаут – как пространство взаимодействия двух разных семиотических систем, в котором наряду с кодом естественного языка присутствует визуальный код чёрных линий.

Но нас он будет интересовать с третьей точки зрения, сравнительно неконвенциональной для теоретической поэтики – материальной семиотики знака и медиаантропологии литературы. В этой перспективе в блэкауте можно усмотреть, пользуясь формулой Ж. Женнетта, не только поэтику палимпсеста и сложную сеть интертекстуальных связей с трансформируемым претекстом, но и саму материальную форму палимпсеста как особого медиума.

Однако, если присмотреться, окажется, что, кроме очевидных сходств, у этих явлений есть радикальные и концептуально важные отличия.

¹ *Мартынов М.* Особенности конструирования субъекта в «поэзии вычеркиваний» // *Субъект в новейшей русскоязычной поэзии – теория и практика.* Трир: Peter Lang, 2018. С. 425.

чия. В случае блэкаута посттекст существует внутри претекста: задача поэта – освободить покоящиеся валентности каждого «старого» слова, выстраивая новые лексические и смысловые связи. Старый текст сохраняется, а в новом медиагибриде работают его лексические руины. В палимпсесте же мы наблюдаем не столько наслоение и увеличение фонов и текстов, сколько, напротив, интенцию скрыть следы старого текста, уничтожить их.

При исследовании блэкаут-поэзии оказывается принципиально важным внимание к материальной антропологии письма: например, в блэкаутах, созданных при помощи маркера, возникает дополнительный чёрный слой, «накрывающий» исходный текст собой, контрастно скрывающий фрагменты белого фона трансформируемого текста. В других блэкаутах (как правило, созданных при помощи электронных медиумов) чёрный цвет становится новым тотальным фоном.

Как показывают исследования по материальной антропологии литературы, агентность письма всегда взаимодействует с субъектностью и субъективностью пишущего, а в зазоре между материальностью и антропологией письма часто случается поломка¹. При таком подходе вопросы «Как материальность медиума – а именно маркера – обуславливает поэтику интермедиального ансамбля блэкаута?» и «Может ли темп вычёркивания заставить новый текст работать по законам собственного мускульного ритма?» вполне легитимны.

В этом свете мы попытаемся определить особенности нескольких медиагибридных проектов: например, «500 блэкаутов», опубликованных в электронном журнале поэзии «Флаги» и вскрывающих то медиальное расширение, которое получают поэтические тексты при наслоении чёрных линий – материальность двусторонней печати может привести к изобре-

¹ См.: *Арсеньев П.* Коллапс руки: производственные травмы письма и инструментальная метафора метода // *Философско-литературный журнал «Логос»*. 2017. № 6 (121).

нию новых жестов чтения. Авторы проекта эксплицируют этот рецептивный механизм и экспонируют листы бумаги, на обратной стороне которых существует блэкаут. В итоге получается два блэкаута: намеренный и случайный, отличающиеся по степени интенциональности новых лексических связей, логике материальной композиции и ряду других параметров. Другой пример дефамилиаризации метода – интермедиаальная серия Дарьи Фоменко «Полихромность предместья», где остраняется сама многослойность фона и покрытия блэкаута.



Интермедиальность в эпической прозе

Карина Разухина (МГУ). «Автомедиальность» русскоязычного автофикшна

Новейшие тексты с автофикцией предполагают не только самовыписывание авторками и авторами своей идентичности в процессе письма, но и рефлексию аутентичного опыта (социального, гендерного, культурного, травматичного) и его легитимизацию через создание биографического нарратива. Одной из особенностей автофикционального повествования можно считать его «незавершенность»: акцент делается на лакуны с последующей невозможностью рассказа целостной истории, различные стилистические эксперименты, сопровождаемые метатекстуальными рассуждениями о процессе создания текста. «Автомедиальность» или «аутомедиальность»¹ – стратегия, предполагающая междисциплинарный подход к собственному жизнеописанию и организации биографического материала, при котором особое внимание уделяется разнообразным средствам массовой информации, используемым для саморепрезентации. Такими медианосителями личного, а иногда и коллективного опыта, можно считать устные истории, фотографии, живопись, кинематограф и видео файлы, комиксы, интернет и т.д.

Поэтика автофикционального повествования зачастую не имманентна, а выходит за границы художественного нарратива, отсылая читателя к паратексту (Ж. Женнет), к контекстам, выстраивающимся вокруг нарративов (в том числе и к биографиям авторов и авторок). В рамках данного до-

¹ Moser C. Automediality // Wagner-Egelhaaf M. (ed.). Handbook of autobiography/autofiction. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2019. P. 247.

клада предполагается рассмотрение нескольких способов саморепрезентации, использующих различные медианосители для реконструкции и переживания личного опыта, а также анализ читательской позиции, взаимодействующей с «межжанровым пространством»¹ автофикшна. В докладе будут рассмотрены тексты О. Васякиной, Н. Мещаниновой, М. Степановой и А. Скидана.

«Во внутреннем устройстве современного романа изобразительные возможности фотографии и кино отражаются на литературной репрезентации (все это предстает метаморфозой концепции литературного мимесиса)»² – отмечает Ф. Гаспарини.

Например, в романе Васякиной «Рана» визуальные свидетельства, которыми можно считать фотографии, представлены в виде экфрасисов, хранящих знание о прошлом. Помимо фотографических экфрасисов в романе фигурируют другие медиа, направленные на создание эффекта достоверности – это репрезентанты эпохи 1990-х годов, внутри которой складывалась идентичность рассказчицы: альбом певицы Земфиры «Прости меня, моя любовь», а также фильм «Стена» режиссера Алана Паркера. Описание героиней сюжета фильма сопровождается её личной реакцией на культурный продукт, а также провоцирует метатекстуальные рассуждения о собственном тексте: «Фильм буквально кишел образами мертвых тел и умирания, меня завораживало то, что все в фильме прошито темой смерти, она была началом и причиной всего, что происходило с героем. <...> Здесь хранится исток моего пристального взгляда туда, куда обычно не смотрят, не желают смотреть»³.

¹ Муравьева Л. Е. Критика и вымысел: опыт автофикшна. Серж Дубровский и Реймон Федерман // Вопросы литературы. 2023. № 1. С. 64.

² *Garini P.* Est-il je? Roman autobiographique et autofiction. Paris : Seuil, 2004. P. 61.

³ *Васякина О.* Рана / предисл. П. Барсковой. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 136–137.

Перечисляя интертексты, повлиявшие на героиню как на авторку, рассказчица указывает на их референциальное значение в качестве сигналов к прочтению романа как биографического, то есть предельно реального, поскольку многие читатели были ангажированы тем же (например, поколение сегодняшних 30-летних).

Анна Кузнецова (РГГУ). Функции экфрасиса в англоязычной автотеоретической прозе

В последние десятилетия в англоязычном контексте возрастает интерес к автотеории как практике письма, позволяющей авторам исследовать личный опыт с опорой на академические тексты. Об этом говорит популярность прозы Мэгги Нельсон, Оливии Лэнг, Крис Краус и многих других современных писательниц. Тем не менее, инструментов для анализа и осмысления этой практики не так много: единственной известной нам академической опубликованной книгой по теме является работа исследовательницы Лорен Фурнье «Autotheory as feminist practice in art, writing, and criticism».

Фурнье определяет автотеорию как практику взаимодействия с теорией, укорененную в личном телесном опыте и зарождающуюся на пересечении академического и околоакадемического дискурсов. Исследовательница также отмечает: «Автотеория во многом опирается на историю современного искусства, в том числе на концептуальное искусство, видео, кино и перформанс». Действительно, в ряде автотеоретических текстов экфрасис становится одним из ключей к пониманию психологического портрета автогероев. Так, Оливия Лэнг в книге «Одинокий город» обращается к работам Эдварда Хоппера, Энди Уорхола и Дэвида Войнаревича, чтобы исследовать собственное одиночество в Нью-Йорке. Мэгги Нельсон – к картинкам Ива Кляйна и Джоан Митчелл, чтобы исследовать свою

любовь к синему цвету. Крис Краус – к работам Рона Б. Китая и Ханны Уилке, чтобы понять истоки своей одержимости персонажем по имени Дик.

Исследователи Л. Геллер и Н. Брагинская отмечают, что экфрасис – это не только описание произведения искусства, но и процесс видения и истолкования. В частности, Брагинская вводит категорию «экспликатора», то есть «объясняющего» изображение. Как правило, именно экспликатор истолковывает произведение для читателя. Однако если в конвенциональных практиках письма (где автор и герои разведены) экспликатор интерпретирует изображение для читателя, то в автотеоретических текстах экспликатор (он же автогерой) прибегает к субъективному толкованию визуального с целью осмыслить собственный опыт (см. вышеупомянутые тексты). Таким образом, экфрасис приобретает новую функцию: авторы прибегают к описанию визуального, не просто интерпретируя его, но используя интерпретацию для рефлексии собственного опыта. Такая практика письма, как отмечает Фурнье, выходит за рамки существующих жанровых категорий, а потому экфрасис приобретает еще одну функцию – расширение способов письма, создание пограничных жанров благодаря трансдисциплинарному подходу.

Итак, целью данной работы является классификация и исследование особенностей функций, которые приобретает экфрасис в автотеоретической прозе. В рамках исследования будут рассмотрены тексты: «Синеты» Мэгги Нельсон, «Я люблю Дика» Крис Краус и «Одинокий город» Оливии Лэнг.



Мария Мисник (РГГУ). В. М. Гаршин и «Художники»: живописный взгляд в рассказе

Проблематику рассказа В. М. Гаршина «Художники» можно охарактеризовать как столкновение в лице героев – живописцев Рябинина и Дедова – двух школ художников. Не будет ошибкой предположить, что живопись служит в рассказе Гаршина универсальным обозначением не только собственно живописного, изобразительного искусства, но и искусства в целом, а вместе с ним – и литературного творчества, которое в большей степени близко автору-писателю. В нашем докладе мы проследим некоторые типологические взаимосвязи литературы и живописи, позволяющие говорить о том, что противоречие позиций художников в рассказе можно рассматривать как их оценку искусства.

Особого внимания заслуживает «живописный взгляд» (и/или его отсутствие у героев) и его репрезентация в литературном тексте. Под таким взглядом мы, прежде всего, понимаем способность воспринимать мир как полотно, видеть в окружающей действительности краски, мазки, особенности светотени и прочие визуальные элементы, в привычном понимании служащие инструментом живописи. Цель нашей работы – выявить образные средства, позволяющие осуществить перевод между языками литературы и живописи и способы их анализа.

Среди вопросов, которые стоят перед нами в анализе рассказа В. М. Гаршина, – вопрос о том, есть ли различия (и каковы они) между особенностями «живописного взгляда» у обоих героев. Так, очевидна разница не только между тем, как каждый из героев формулирует цель своей художественной деятельности, но и между тем, каким в тексте представляется процесс зарождения будущих картин. Оба героя подмечают сюжеты своих этюдов и полотен в сценах и деталях жизни, однако описания эти существенно различаются именно тем, какую роль играет в них инстру-

ментарий живописного языка. Выявив эту разницу, мы также можем соотнести эти наблюдения с позицией, которую занимают герои по отношению друг к другу, и их видением искусства. Помимо этого, в работе мы обратимся к понятиям интермедиальности, изобразительности и экфрасиса в контексте анализа выбранного произведения.

Лю Найшо (СПбГУ). Влияние философии и живописи Н. К. Рериха на творчество А. П. Хейдока («Маньчжурская принцесса»)

Доклад посвящен актуализации одной из малоизученных проблем изучения природы и функции экфрасиса в фантастическом и мистическом рассказе «Маньчжурская принцесса» из книги «Звёзды Маньчжурии» (1934) А. П. Хейдока (писателя дальневосточного зарубежья): уяснению поэтики и эстетики визуального на основе понятия «чёткой зримости» М. М. Бахтина¹. В центре внимания – влияние философии и живописи Н. К. Рериха, на основе которых осуществляется визуализация и трансформация образа в художественном мире Хейдока. Главная задача – показать, что экфрасис в форме описания словесными средствами живописного произведения становится основой символического языка и определяет интермедиальность текста.

Опираясь на теорию образа М. Мерло-Понти, Е. Петровская определяет художественный образ как событие переживаемого опыта на границе между видимым и невидимым². Л. Геллер анализирует принципы экфрасиса, утверждая, что художники часто «создают не иллюзионистическую ко-

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 219.

² Петровская Е. В. Теория образа. М., 2010. С. 59.

пию, а модель мира»¹. В рассказе «Маньчжурская принцесса» рассказчик с художником Багровым словно оказываются в пространстве картин Рериха, изображающих пейзаж Маньчжурии. В глазах героя возникает мир сновидческий, неземной и живописный. Бледные северные небеса таят «неизмеримую глубину», в которой чувствуются «вечность, космическое спокойствие»². Пейзажная живопись расширяет границы не только в пространстве, но и во времени. Живописная природа Маньчжурии стала средой, через которую художник Багров попадает в мир сновидений, а, проснувшись, вспоминает предыдущую жизнь и понимает, что до сих пор глубоко влюблён в свою покойную жену – маньчжурскую принцессу. Согласно понятию «лимита зрения» Н. Я. Берковского, романтическое «сопоставление с реальностями» сопряжено с «томлением по самому близкому, которое находится прямо перед их глазами и навеки недоступно им»³. Поэтому, чтобы воссоединиться с женой, художник Багров пытается сократить свой жизненный путь, а затем встретиться с ней в другом мире. Под влиянием философии рериховской Живой Этики любовь в рассказах Хейдока вечна и существует вне времени и пространства. Переход Хейдока к «Другому миру» – это преодоление границы между настоящей реальностью и феноменом надвременного: человеку предлагается отказаться от своего настоящего во имя обретения образа вечности.

В результате анализа было установлено, что в рассказе «Маньчжурская принцесса» А. П. Хейдока экфрасис как форма интермедальности становится не только формой визуальной репрезентации живописи, увлекавшей писателя-художника Н. К. Рериха, но и воплощением синтеза традиций культур Востока и Запада. Интермедальность становится основой эстетики и поэтики зримости и реализуется как стратегия репрезентации

¹ Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. М., 2002. С. 10.

² Хейдок А. П. Огонь у порога. Магнитогорск, 1994. С. 24.

³ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. СПб., 2001. С. 454–455.

визуальных образов и философии Живой Этики. Она осуществляется не только в целях создания трансмедиальных образов, мотивов и сюжетов, но и служит визуальным и духовным опытом для писателя. Философия и живопись Н. К. Рериха, теософские взгляды, интерес к духовной культуре Востока, мотивы вечности, перемещения героев в пространстве и времени – все это нашло отражение в творчестве Хейдока.

Алиса Галенкина (РГГУ). «The wind's a savvy artist»: к вопросу о репрезентации визуальных кодов в рассказе «The Bar at Twilight» Ф. Тутена

В докладе феномен возникновения «диалога» между литературой и визуальными видами искусства рассматривается с точки зрения концепции «интермедиальности», апелляция к которой служит универсальным ключом к аргументированному осмыслению особой художественной заданности рассматриваемого текста. Материалом для данного исследования послужил рассказ «The Bar at Twilight» из одноименного сборника современного американского писателя-постмодерниста Фредерика Тутена, чьи произведения представляют собой «персонифицированную» версию его работ в качестве художника-авангардиста, а также «допущения» в виде интертекстуальных отсылок к работам художников-современников или к мастерам более ранних эпох. Таким образом, целью данной работы будет являться попытка выявления репрезентативных элементов, отсылающих читателя к зашифрованному визуальному коду произведения, формирующемуся в ходе считывания «следов» литературного/живописного и их дихотомии в выбранной автором-творцом нарраториальной модальности повествования.

В рассказе «The Bar at Twilight» мы сталкиваемся с привычной для постмодернистского дискурса моделью наррации, то есть с ненадежным

рассказчиком. Несмотря на то, что произведение построено в виде диалога, который, по сути своей, является «игровым» паттерном, необходимым для возникновения казуальной системы образов и персонажей, именно предусмотренная коммуникативная связь между персонажами позволяет считать вполне конкретные визуальные интеграции. В тексте рассказа читатель не единожды сталкивается с намеренным усилением колоративного фона, например: «Whiteness comforts me – I sleep on a white bed with white pillows and wool blankets whiter than white» («...Белизна утешает меня – я сплю на белой кровати с белыми подушками и шерстяными одеялами белее белого»). Безусловно, колоративы и колористические метафоры не являются единственным основанием для попытки осмысления произведения в рамках интермедиального анализа: сама художественная ситуация рассказа – разговор в баре между людьми и порожденными ими фантазиями – позволяет провести параллель с картиной «Полуночники» американского художника-реалиста Эдварда Хоппера. Мотивы одиночества, смерти и даже алкогольного возлияния интегрированы в полотно текста и его эмотивную структуру: персонажей в рассказе всего четверо, что соотносится с картиной самого Хоппера, и каждый из них носит «маску» (одиночество, алкоголизм, неизлечимая болезнь и т.д.), связывающую как их личностную мотивацию в ходе повествования, так и положение в пространстве.

В качестве инструмента для дешифровки всех визуальных кодов в рассказе «The Bar at Twilight» используется методология, разработанная немецко-австрийским литературоведом Оге Ханзен-Лёве, предложившим свой авторский подход к осмыслению «интермедиальности» художественного произведения – идею зашифрованных кодов и «перевода» их на языки различных видов искусств с частичным отказом от исходной концепции логоцентризма.

Таким образом, на примере рассказа «The Bar at Twilight» мы постараемся доказать, что «интермедиальность» в постмодернистском тексте

является не просто «данностью», призванной разбавить нарратив в контексте «уничтожения старого в угоду новому», а иной формой прочтения «девербализованного» произведения, в котором естественная повествовательная моторика соседствует с унифицированным пониманием искусства и его связи с реальностью.

Анастасия Яковлева (ВГУ). Феномен живописи в художественной прозе Ж.-П. Сартра («Тошнота» и «Возраст зрелости»)

Как известно, проблематика взгляда, тесно связанная с фигурой Другого, неоднократно становилась предметом философского и художественного интереса французского мыслителя-экзистенциалиста Ж.-П. Сартра. Нам представляется, что уточнить некоторые моменты этой чрезвычайно интересной и семантически насыщенной темы возможно при обращении к тем эпизодам произведений, в которых оказывается задействована живопись как отдельный феномен. Другими словами, мы делаем предположение, что живопись как особый вид искусства предоставляет писателю и мыслителю дополнительные возможности для прояснения взаимодействия взгляда и Другого.

Так, в романах «Тошнота» (1938) и «Возраст зрелости» (1945) мы встречаем эпизоды посещения главными персонажами художественных выставок, которые по определению предполагают главенство визуального начала. В случае произведений Ж.-П. Сартра можно говорить, что это пространство, где взгляд всегда предполагает двунаправленное движение: наблюдатель всегда может сам превратиться в объект наблюдения, картина и человек словно бы меняются местами. Например, Рокантену, главному герою романа «Тошнота», при неоднократном посещении музея Бувиля (город, в который он приехал, чтобы писать историческое исследование о маркизе) кажется, что картины смотрят на него и оценивают. Так, он пре-

вращается в объект. Однако это состояние непостоянно, при дальнейшем чтении мы видим, что уже сами портреты претерпевают изменения и «сдаются» под взглядом Антуана Рокантена.

Такая визуальная динамика во многом может смещать привычный набор человеческих координат: именно благодаря живописи героям становится понятно, что стремление человека к обладанию природой всегда может обернуться против него же. Именно такое ощущение «перенасыщенности реальностью» испытывает главный персонаж романа «Возраст зрелости» Матье, когда рассматривает картины в галерее. И если в Тошноте виденье картин было фрагментарным, но всё ещё направленным непосредственно на изображение, то в представлении Матье картины расщепляются, распадаются.

Интересно, что при этом также становится подвижным понятие о «прекрасном», что было отрефлексировано Ж.-П. Сартром в ранней работе «Воображаемое», в которой он предлагал в целом оценивать область искусства как сферу «ирреального». Недаром Матье был «перенасыщен реальностью», соответственно, и не смог увидеть картины, которые находятся в другой плоскости. Вдобавок эта реальность – краска, полотно, всё то материальное, из чего состоит картина – не может быть прекрасной. «Пре-красным» же, напротив, является то, что по самой своей природе не может быть дано восприятию отделено от универсума.

Однако, когда Матье глядел на этот портрет впервые, он счёл его прекрасным. Значит, в тот первый раз он видел не краски, покрывающие полотно, а этот ирреальный образ. Получается, картина (живопись) имеет изменчивую, подвижную природу. «Картина должна быть понята как материальная вещь, которой время от времени (всякий раз, когда зритель принимает образную установку) проявляется ирреальное, каковым как раз является изображенный на картине объект».

Также мы сделаем вывод, что посредством живописи (в романном пространстве Ж.-П. Сартра) человек может победить/подчинить себе Природу: «Они подчинили Природу – вовне и в самих себе. На этих тёмных полотнах передо мной предстал человек, переосмысленный человеком, и в качестве единственного его украшения – лучшее завоевание человечества: букет Прав Человека и Гражданина. Без всякой задней мысли я восхищался царством человеческим».

Стоит также обратить внимание на эмоции, которые упоминаются при нахождении героев в визуальном пространстве – это Одиночество, Стыд Гордыня / Гордость, Достоинство. Мы можем прочесть у Сартра: «(Как раз стыд или) гордость открывают мне взгляд другого и самого меня на краю этого взгляда, заставляют меня переживать, не познавать рассматриваемую ситуацию; стыд, как и гордость, является восприятием самого себя как природного, хотя сама эта природа ускользает от меня и как таковая непознаваема». Но картины не несут в себе этой Природы, они более «идеальны» в представлении главных героев.

Таким образом, в ходе проделанного анализа мы можем сделать вывод, что Взглядом Другого, а также его властью, портреты могут обладать лишь при определённых обстоятельствах:

- 1) когда индивид, который их рассматривает, воспринимает портреты как полноправных участников такого рода отношений;
- 2) когда внимание переносится и сосредотачивается на том, что изображено, точнее, на том, кто изображен на портретах;
- 3) и, естественно, когда изображение антропоморфно, наделено фиктивными, нарисованными глазами;
- 4) когда картина воспринимается не как реально существующее полотно, покрытое краской, а как образ; когда картина воспринимается в плоскости ирреального.

Исходя из этого, мы можем говорить о взаимодействии таких форм искусств как живопись и литература в прозе Жана-Поля Сартра.

Полина Казаринова (РГГУ). Музыкальное в «Американских богах» Н. Геймана

В докладе я проанализирую, как в романе Нила Геймана «Американские боги» проявляет себя категория музыкального на лексическом и сюжетном уровнях.

Например, при описании завершающего действия персонажа нарратор употребляет слово «каденция», который в теории музыки является термином, обозначающим окончание музыкального произведения. Помимо употребления музыкальной лексики в нарративе присутствует неслучайная акцентуация на звуках и аудиальном сопровождении.

В контексте анализа аудиального сопровождения отдельного внимания заслуживают песни. Отрывки из известной музыкальной композиции, а также смысл всей песни целиком в романе имеют семантическое значение. Помимо добавления культурного кода, придающего художественному целому новые оттенки и погружающего реципиента ещё больше в происходящее, большинство песен имеют сюжетное значение. В некоторых случаях они дублируют («зеркалят») происходящее в романе, а в других – предсказывают будущее.

В завершение доклада будут представлены выводы об интермедиальном проявлении категории музыкального в романе.

Виктория Ромашова (СамГУ). Cinematic Vita Nostra: кинематографичность как стратегия в романе «Vita Nostra» М. и С. Дяченко

Как известно, современная литература, независимо от её национальной или тематической принадлежности, особенно тесно взаимодействует с другими формами и языками искусств. О подобного рода симбиозах принято говорить в рамках феномена интермедиальности (О. А. Ханзен-Лёве, И. П. Ильин), т.е. сферы пересечения знаковых систем и художественных языков, области взаимодействия и взаимопроникновения отличных друг от друга знаковых систем культуры¹. В исследовании будет сделан акцент на специфике киноповествования, рассматриваемого в качестве одной из доминирующих форм подачи истории в массовой культуре и в структуре художественного текста. Выявление этих элементов актуализирует проблему оценки влияния механизмов построения кинонарратива на вербальный повествовательный текст. В терминологическом отношении данную стратегию мы будем понимать вслед за И. А. Мартьяновой как кинематографичность – «характеристику текста с преимущественно монтажной техникой композиции, в котором <...> прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения»².

На материале фантастического романа «Vita Nosta» Марины и Сергея Дяченко можно проследить результаты воздействия языка киноискусства на вербально-литературную форму. При этом мы не утверждаем, что адаптация моделей и семиотических конструкций кинематографа входило в сознательный художественный замысел авторов, а пытаемся выявить результаты длительного диалога одного вида искусства с другим.

¹ Ханзен-Лёве О. А. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016. С. 292.

² Мартьянова И. А. Кинематографичность литературного текста (на материале современной русской прозы) // Вестник ЮУрГГПУ. 2017. № 1. С. 138.

Ориентация на киноискусство заметна в таких нарративных операциях, как селекция и растяжения/сжатие, «которые трансформируют содержащийся в повествовательном произведении исходный материал в доступный наблюдению конечный продукт»¹. На уровне темпоральности повествования высокая, вполне кинематографическая динамика выдерживается благодаря организации трёх ярусов времени – порядка, длительности и повторяемости (по Ж. Женнету²) – по принципам кинофильма, при этом селекция как приём включена в ярус повторяемости, растяжение и сжатие – в ярус длительности.

В «Vita Nostra» Марины и Сергея Дяченко селекция, пригодная для кинонарратива, выражена в доминировании сингулятивных событий над итеративными, образовании анахронических ям между релевантными событиями, в которых исключается описание рутинных ситуаций. Кроме того, в романе отсутствует стандартное деление на главы. Переход между звеньями событийного ряда происходит без «задержки» на паратекстуальном обозначении. Графическое отделение эпизодов тремя точками не акцентирует на себе читательского внимания и феноменологически может выступать как плавная смена кадра в кино.

¹ Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 138.

² Женнет Ж. Повествовательный дискурс // Фигуры. В 2 т. М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. С. 313.

Вполне известный принцип «Show, don't tell», обоснованный М. Своном и П. Лаббокком¹ прежде всего в рамках дискуссии о взаимоотношении драматического искусства и литературного, может быть переведён в сферу соприкосновения литературы и кинематографа в связи с возможностью технического репродуцирования произведений искусства. В «Vita Nostra» данный принцип выступает, на наш взгляд, одной из ведущих нарративных стратегий: внешние происшествия и события внутренней жизни Сашки Самохиной, явленные в интроспективном повествовании, не столько рассказываются в обособленном авторском голосом конструкциях, сколько непосредственно демонстрируются. Показательны метаморфозы главной героини, происходящие во время освоения учебного материала на семинарских занятиях, которые подаются через конкретные визуальные образы: одна из чёрных страниц в альбоме преподавателя, на которой ничего не изображено, кроме трёх белых точек, обернулась живой, интерактивной картиной («Три точки ринулись ей навстречу, оказавшись прожекторами поезда в тоннеле. На мгновение возник пейзаж – объёмный, чёткий. Сашка увидела арочные мосты, проникающие друг в друга, далёкие зубчатые горы, тоннели, похожие на переплетённые сухожилия. <...> Сделалось совсем темно, потом перед глазами проявились аудитория, преподавательский стол и горбун над открытым “дипломатом”»²).

¹ См. о дифференциации нарративных подходов у Уильяма Теккерея и Ги де Мопассана *Lubbock P. The Craft of Fiction. New York: Charles Scribner's Sons, 1921. P. 114–115: «Maupassant's idea of a story (and not peculiarly Maupassant's, of course, but his name is convenient) would suggest an object that you fashioned and abandoned to the reader, turning away and leaving him alone with it; Thackeray's would be more like the idea of a long and sociable interview with the reader, a companion with whom he must establish definite terms. Enough, the contrast is very familiar. <...> Both, it is true, represent a picture that was in the author's mind; but the story passes into Thackeray's book as a picture still, and passes into Maupassant's as something else – I call it drama».*

² Дяченко М., Дяченко С. *Vita Nostra*. М.: Эксмо, 2023. С. 308.

И в целом процесс обучения Самохиной в Институте специальных технологий телесно выражен: чем больше Сашка понимает, чем глубже видит текст «сквозь слова», тем заметнее и необратимее деформируется её физическая оболочка, превращая её в подобие химеры¹.

В докладе будут подробно рассмотрены формы адаптации киноприёмов в рамках презентации наррации, роль визуальных компонентов в раскрытии содержания повествования в романе «Vita Nostra», а также будет оценена степень потенциальной ориентации дискурса современной литературы на дискурс кинематографа.



¹ Там же. С. 334; С. 378.

Литература в старых и новых медиа

Ярослав Красников (РГГУ, ИТИ). Кинонарратив и другие медиа в пьесе А. М. Володина «Фабричная девчонка»

Художественный мир пьесы «Фабричная девчонка» советского драматурга А. М. Володина (которая относится, вне всякого сомнения, к искусству художественной литературы) тесно взаимодействует с инкорпорированными в него другими видами искусства и популярными для своего времени медиа.

Так, в открывающей сюжет исходной ситуации представлен процесс съёмок «лучшей комсомольской группы фабрики» для киножурнала. С одной стороны, мы как реципиенты текста погружаемся в детали кинопроизводства и создания кинонарратива, где, подобно устройству литературного произведения, значимы не только вербальные, но и визуальные аспекты: фокализация (кинооператор тщательно выверяет появляющиеся в кадре детали и их последовательность), точка зрения (выстраиваются панорама, общий и крупный планы), цветопись (важными оказываются цвета предметов гардероба, аксессуаров девушек и др.), яркость и освещённость (съёмочная группа обращает особое внимание на уровень света, корректируя его при помощи привезённых с собой софитов), мизансцена (в процессе съёмок уточняется расположение героинь сюжета в кадре, время и место их появления) и т.п. С другой стороны, текст пьесы демонстрирует развёрнутую рефлексию действующих лиц об искусстве кино и его практической значимости, а композиционная рамка в форме процесса кинопроизводства позволяет увидеть действительность героев пьесы как с внешней, так и со внутренней точек зрения.

Своеобразным комментарием разворачивающихся взаимоотношений действующих лиц становится одна из форм аудиальных медиа – радио. Звучащий в эфирах голос диктора выступает временами то явственной антитезой, то малозаметным фоном, то семантической рифмой поведения и высказываний героев.

Значимыми для раскрытия авторской концепции понимания места человека в современном ему обществе оказываются вставные вербальные жанры. В частности, на контрасте с участием в киножурнале выступает заметка в «Комсомольскую правду» под названием «Нам стыдно за подружку», аудиозной персоной в которой оказывается одна из участниц съёмок о некогда лучшей группе. Важными в тексте пьесы оказываются рефлексия героинь о газетной статье, а также комментирующие её вставные эпистолярные тексты, авторы которых по-разному реагируют на поступки девушек (провинившейся и обратившихся в редакцию).

Особую роль в архитектонике «Фабричной девчонки» помимо вышеназванного играют также цитируемые героями стихи; звучащие по радио и исполняемые вживую песни; фотографические снимки, становящиеся поворотными моментами в разрешении сюжетных коллизий; а также танец, демонстрирующий, как отмечают девушки, индивидуальность каждой из них, а также, несмотря на все тяготы настоящего, отражающий их мечты о светлом будущем в открытом финале пьесы.

Таким образом, ключевой целью доклада является осмысление способов изображения разнообразных видов искусств и медиа через призму литературного произведения, благодатной почвой для чего является выбранный нами текст.

Елизавета Стоцкая (ВШЭ, Н. Новгород). «Оно» С. Овчарова как киноинтерпретация романа М. Салтыкова-Щедрина «История одного города»

Роман М. Салтыкова-Щедрина «История одного города», написание которого происходило в 1868–1870 годах, в современное время имеет несколько экранизаций, созданных в XX веке. В исследовании рассматривается киноинтерпретация С. Овчарова «Оно» 1989 года.

Для анализа фильма необходимо изучение романа, выполненное на основе комментариев Б. М. Эйхенбаума. Особое внимание уделяется композиции произведения, героям и их прототипам, сатирическим и пародическим аспектам текста. Наряду с этим рассматривается теоретическая составляющая взаимодействия кино и литературы на основе работ Ю. М. Лотмана «Семиотика кино и проблемы киноэстетики», «Диалог с экраном» (на материалах Б. М. Эйхенбаума, Б. Балаша, С. Эйзенштейна). Необходимой частью исследования является сопоставление языков литературы и кино, а также различий в создании фильма и произведения. В дополнение к этому освещается творческая биография Сергея Овчарова как режиссера постмодернизма. Упоминаются основные киноработы, особенности творчества в конце XX века.

Основой данного исследования является сравнительный анализ фильма «Оно» с романом «История одного города». Обязательными составляющими для рассмотрения выделяются следующие сходства и различия: расположение глав и историй, анализ отдельных сцен, героев, упоминание исторических деятелей, особенности построения кадра, режиссерская интерпретация, музыка и цветокоррекция. Особое внимание уделяется итоговому концепту картины в сравнении с романом, новаторскому подходу С. Овчарова.

В связи с тем, что на данный момент не существует обстоятельных работ по экранизациям романа М. Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города», изучение данного поля и закладывание основы для дальнейших исследований является для нас актуальным и необходимым для литературного и киноведческого пространства.

Георгий Лубянов (ВШЭ, СПб). Репрезентации ужаса: топоанализ повести «Крысолов» А. С. Грина и анимационного фильма «Дочь крысолова»

В концепции Гастона Башляра поэтические образы предшествуют культуре как таковой в своём психологическом аспекте¹, и при их интерпретации Башляр прибегает к топоанализу, выводя в качестве главенствующей характеристики образа его первобытную пространственную принадлежность. В рамках данного исследования методология Башляра применяется для осмысления и описания механизма репрезентации ужаса в повести «Крысолов» А. С. Грина и в её анимационной адаптации «Дочь крысолова».

Нацеленная на иммерсию читателя стратегия Грина противостоит визуальным кодам адаптации за счёт концентрации на субъективном восприятии повествователя. Избранный Грином формат повествования от первого лица и стилизация под дневниковые записи или воспоминания рассказчика лишают нарратив «объективности», приковывая внимание к внутреннему психологическому состоянию героя и к осмыслению им окружающего пространства. Расширяющий поле интерпретации мотив сна или кошмара позволяет трактовать переживаемые повествователем события как аллегория, а не действительность, однако и символическая трак-

¹ Башляр Г. Дом от погреба до чердака. Смысл жилища // Поэтика пространства / Г. Башляр. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 14.

товка сообщества разумных крыс, процветающих в разорённом после войны и революции городе, не является одномерной. Помимо интерпретации, видящей за образом зловещих крыс осуждение мародёрства и контрреволюции, возможен и топоаналитический подход.

Башляр пишет: «Когда мы проходим до конца лабиринты сновидений, когда мы добираемся до границ самого глубокого сна, мы, возможно, познаём безмятежный предчеловеческий покой»¹. Грин создаёт в повести ощущение замкнутого тёмного лабиринта за счёт описаний лишённых света галерей заброшенного банка и забаррикадированных улиц голодающего города, в этих описаниях Грин подчеркивает «хтоническую» природу пространства, зданий, изначально принадлежавших развитой цивилизации: «Тишина <...> уже манила меня, как лес», «Грязным снегом весенних дорог валялась бумага»². В структуре нарратива повести «безмятежный предчеловеческий покой» достигается рассказчиком в концовке, когда тот добирается до архетипической «хижины отшельника», воплощённой в отграниченном от лабиринта города пространства разводными мостами дома крысолова и его дочери.

Анимационная адаптация повести порывает с субъективной манерой репрезентации мира литературного первоисточника. Помимо персонажа, коррелирующего с рассказчиком из «Крысолова», нарратив в равной степени задействует дочь крысолова. Визуальный язык адаптации изначально справляется с «переводом» материала: чёрно-белая цветовая гамма, затемнение периметра кадра, обрамление действия через разбитые окна, дворовые арки, дверные проёмы и решётки, а также дезориентирующий монтаж преодоления пространства – все эти элементы передают клаустрофобию и страх погони из оригинала. Достоверно передавая «лабиринт», но теряя

¹ Там же. С. 48.

² Грин А. С. Крысолов // Собрание сочинений в шести томах. Т. 4. Золотая цепь; Рассказы / А. Грин. М.: Правда, 1980. С. 371.

субъективность ощущения ужаса, создатели адаптации не прочитывают в доме крысолова безопасной «раковины», к которой стремятся возвратиться герои, вместо этого рисуя пастиш на лабораторию Франкенштейна. Потеря глубинного психологического страха оказаться вне безопасного пространства компенсируется в «Дочери крысолова» за счёт апелляции к боди-хоррору, открытым заимствованием визуальной образности фильма «Франкенштейн» (1931). Нарушение «естественности» человеческого тела является источником уже «внешнего», а не «внутреннего» страха, его трактовка в работе осуществляется через введённое Фрейдом представление о «жутком».

Сопоставление механизмов создания ужаса, применённых в двух разных медиумах, объединённых центральной историей, показывает высокую степень отдаления адаптации от оригинала и не столько «невыразимость» ужаса, испытываемого рассказчиком в повести «Крысолов», сколько упущение его уникальной природы создателями «Дочери крысолова», упущение, которое пришлось исправлять средствами, опирающимися на сильные стороны медиума. В результате этого упущения в адаптации теряется существенная часть глубины оригинального текста.



Анастасия Саганенко (СПбГУ). Модернистская форма стихосложения: представление об опыте в неигровом кино А. Пелешяна

Рассмотрение неигрового кино со стороны его поэтичности с наибольшей вероятностью (в сравнении с игровым) может зайти в семиотический тупик, в котором читаемость или, иными словами, расшифровка якобы символов будет приобретать фиктивный характер. Случится это по ряду причин, основной среди которых будет ориентация неигрового кино на оперирование документами, предполагаемо несущими по своей природе достоверность и целостность. Однако поэтический образ, создаваемый в неигровых фильмах, имеет легитимность при построении его по принципам модернистской формы стихосложения.

Кинематограф Пелешяна сравним с модернистской поэзией, несущей в себе отказ от главенствующей роли содержания (хоть и не такой чрезмерный, как в поэтическом творчестве дадаистов), и ориентированной на создание разрозненных изображений-впечатлений, формирующихся в сознании зрителя как цельный поэтический образ¹. Подобные «разрозненные изображения-впечатления» представляют собой отсутствие чёткой фабульной структуры в работах Пелешяна, которое обрамляется контрапунктивным звуком и динамическим (дистанционным) монтажом. Такой подход к созданию неигрового фильма ориентируется уже не на передачу достоверности или правды, а на передачу представлений (и только представлений) об опыте взятой за материал правды. Благодаря теории о «Дистанционном монтаже»² и применении её в собственных фильмах, Пелешян добивается не только конструирования, но и реконструкции поэтического образа, оперируя нескончаемым количеством разрывов, являющихся пространством для представлений об опыте.

¹ См.: *Read H. Collected Essays in Literary Criticism: London, Faber and Faber LTD, 1950.*

² См.: *Пелешян А. П. Моё кино: Сборник сценариев: Ереван, Советакан грох, 1988.*

Подобное построение материала неигрового фильма, оперирующего основными принципами модернистской поэзии, открывает пространство для двух явлений. Во-первых, модернистская поэзия находит своё воплощение в визуальном искусстве, что подтверждает независимость её принципов от письменной формы. Во-вторых, модернистская поэзия на примере работ Пелешяна позволяет переосмыслить роль «правды» в неигровом кинематографе: правда теперь не просто «документируется», она передаётся через представление об опыте этой правды.

Данила Попов (МГИК). Литература и новые медиа: типология художественного взаимодействия словесных искусств и компьютерных игр

Компьютерные игры являются одной из форм синтетического искусства, поскольку сочетают в себе разнообразные медиа, к числу которых относится и литература. Наблюдаемые в современной гуманитарной науке тенденции (такие как возникновение концептов интермедийности и трансмедийности) свидетельствуют о том, что границы между различными видами медиа становятся всё более размытыми, открываются широкие возможности для диалога искусств. Потому литературные элементы часто находят своё воплощение в компьютерных играх и, наоборот, литература перенимает некоторые игровые стратегии.

Конечно, далеко не каждая современная игра активно прибегает к использованию вербальных методов, однако факт взаимовлияния словесного творчества и видеоигр всё же неоспорим. Можно без труда доказать истинность данного утверждения, обратившись к истории компьютерных игр: в 70-е годы XX века ей положили начало именно текстуальные игры, часто именуемые «квестами», «адвенчурами» или, как их называли за рубежом, «interactive fiction» (дословно – «интерактивная художественная ли-

тература»). В таких произведениях повествование ведётся исключительно посредством языка, но с использованием интерактивных элементов: игрок может вводить команды с помощью клавиатуры или выбирать кажущееся ему наиболее предпочтительным действие из нескольких доступных вариантов, тем самым оказывая прямое влияние на сюжет игры. Примечательно, что данный жанр до сих пор остаётся востребованным.

В настоящем докладе будет рассмотрена проблема интермедиальных взаимоотношений между литературой и компьютерными играми. Особое внимание планируется уделить специфике функционирования художественного текста в рамках видеоигры, особенностям репрезентации образа компьютерной игры в литературных произведениях, вопросу взаимодействия вербального и визуального в компьютерных играх. Методологическую базу исследования составят работы «Дискурсы и модели интермедиальности» Й. Шрётера, «Интермедиальность, интертекстуальность и ремедиация: литературный взгляд на интермедиальность» И. Раевски, «Структура художественного текста» Ю. М. Лотмана, «Формы времени и хронотопа в романе» М. М. Бахтина.

На основе предложенной Й. Шрётером классификации интермедиальных дискурсов предпринимается попытка типологизации способов художественного взаимодействия игр и литературы. Выделяются следующие виды их кооперации: медиакомбинация (синтез), адаптация (перенос конкретного нарратива из игры в книгу или из книги в игру), перевод с языка одного медиа на язык другого (изображение художественного текста в игре или описание игрового процесса в художественной литературе), заимствование конструктивных принципов одного медиа другим (использование схожих принципов организации хронотопа в компьютерной игре и литературном произведении, феномен гипертекстуального романа и визуальной новеллы).

Предварительно можно заключить, что взаимовлияние литературы и компьютерных игр проявляется в разнообразных формах: заимствуются сюжеты и образы, схожим способом реализуются категории пространства и времени, в отдельных случаях литературный текст становится неотъемлемой частью художественного мира игры, и даже некоторые литературные произведения перенимают свойства видеоигр (интерактивность, гипертекстуальность). Предложенная типология является результатом теоретического осмысления всех перечисленных взаимодействий между рассматриваемыми медиа.

Алексей Ларичев (РГГУ). Фокализация нарратива в видеоигре «Disco Elysium»

Современная ситуация в игровой индустрии говорит о том, что данный вид медиа стал одним из наиболее значимых этапов развития творческой репрезентации в XXI веке. С одной стороны, игры могут быть самостоятельным видом искусства, используя игровые механики как способ создания и выражения уникального опыта. С другой стороны, игры способны синтезироваться с кинематографом, совмещая киноязык с игровыми механиками (см. видеоигры Х. Кодзимы или Д. Кейджа в жанре «интерактивного кино»). Наконец, видеоигры с начала своего существования так или иначе вбирали в себя литературные практики повествования, в чём особенно преуспел жанр CRPG (Computer Role-Playing Game).

Предтечей жанра CRPG является настольная ролевая игра «Dungeon & Dragons». В ней игроки проходят заданные гейм-мастером (ведущим) сюжеты. Сама механика настольной игры предлагает всем её участникам либо создавать собственный сюжет буквально на ходу, либо так или иначе видоизменять задуманный заранее сценарий.

Подобный синтез литературы и игры приводит максимальному вовлечению реципиента, т.к. при заранее заданном сценарии игрок способен собрать свой сюжет подобно конструктору. Такое произведение остаётся целостным при условии, что игрок проходит её до логического завершения. В данном случае можно говорить об особенностях фокализации нарратива, а именно – о зависимости развёртки повествования и точек зрения на него от выбора игрока.

«Disco Elysium» – видеоигра, вышедшая в 2019 для персонального компьютера. Сюжет игры представляет собой детектив, т.е. состоит из расследования убийства некоего человека, повешенного на дереве. Но важной особенностью является то, что у игрового персонажа амнезия. Когда он впервые предстаёт перед игроком, он не помнит ничего о своём прошлом. Поэтому сюжет игры является детективом не только в плане расследования убийства, но и в плане изучения прошлого главного героя. Подобное обстоятельство позволяет говорить о том, что игрок вовлекается в ролевой геймплей с самого начала.

Первое, что бросается в глаза при запуске новой сессии в «Disco Elysium», – это форма подачи игрового процесса, который в своей массе представлен в виде текста. Все события, происходящие в игре, подчинены именно литературным нарративным приёмам. Например, в игре присутствуют надтекстовые повествовательные инстанции, представленные навыками игрового персонажа, которые способны не только описывать происходящее на экране, но и обращаться к прошлому, а в редких случаях – и к будущему. Помимо этого, эти инстанции могут перемещать свою точку зрения на события, происходящие вдалеке от основного повествования, тем самым расширяя структуру диегетического мира игры.

В данном докладе внимание будет обращено на функционирование нарратива представленной видеоигры, а именно его фокализацию. Синтез литературы и видеоигры в данном случае предлагает интересные нарративные решения, которые формируют особые отношения игрока с диегетическим миром произведения.

Во-первых, выбранные игроком в начале игры навыки формируют восприятие игрового мира. Определённые навыки могут привести к постепенному восстановлению памяти, другие же могут рассказать больше о мире и его истории. Во-вторых, помимо навыков на игровой процесс влияют выбранные игроком предметы. Так, если на игрового персонажа надет определённый галстук, то в некоторых игровых ситуациях и он может стать повествовательной инстанцией. В-третьих, выборы игрока в диалогах определяют взаимоотношения NPC (неигровых персонажей) и протагониста. Например, игрок решает отыгрывать политическое воззрение, к которому его напарник относится негативно, что чревато невозможностью углубить взаимоотношения с этим персонажем.

Синтез литературы и видеоигры создаёт новые возможности для формирования не только читательского опыта, но и игрового. Реципиент способен не просто наблюдать за историей, но и непосредственно влиять на её ход. Подобное обстоятельство приводит к образованию более подвижных нарративных форм, когда фокализация нарратива изменяется в зависимости от подхода конкретного игрока, делая уникальным каждое прохождение игры.



Мария Купцова (МГУ). Словесный и визуальный образ цветущего сада в средневековом исламском искусстве

Растительный мир, соседствующий с человеком в обыденной жизни, закономерно становится важным мотивом в изобразительном искусстве разных эпох: росписи египетских гробниц, виноградные лозы на древнегреческих вазах, фрески римской виллы Ливии, мозаичный потолок раннехристианского мавзолея Констанции. Новый смысловой пласт у образа сада раскрывается в связи с религиозными представлениями. Совмещение идеи сада и идеи рая происходит в различных культурах и религиях. Известно, что переводчики Септуагинты в III–II вв. до н.э. для описания рая использовали восточное слово *παράδεισος*¹ и тем самым задали целый вектор в понимании значений сада². Представление о райском саде формируется и закрепляется на уровне священных текстов, а впоследствии обретает видимую форму через изобразительное искусство. Богословские постулаты распространяются на интернациональном языке визуальных образов.

В связи с аниконизмом³ ислама, инстинктивно избегающего пластических изображений, которые ассоциируют Абсолют с относительным, Несотворенное с созданным, Бога с человеком, низводя первое до уровня второго⁴, в средневековом исламском искусстве орнаменты (как дозволенные художнику) особенно тщательно разрабатываются и нагружаются смыслом. Творческая энергия мастеров выливается в удивительные эксперименты с орнаментикой, в том числе и растительной. Традиции садово-паркового искусства стран ислама пересекаются с планировкой архитек-

¹ От древнеиранского *paīti-daēza* «место, обнесённое стеной», «место, где растут деревья»

² *Стельник Е. В.* Сад Хароса как византийская фольклорная модель загробного мира // Вести Волгогр. гос. ун-та. 2012. № 2. С. 145

³ Аниконизм – позиция в отношении сакрального искусства, исключая использование фигуративных образов божества, пророков и других персонажей священной истории в качестве культовых символов.

⁴ *Видждан А.* Проблемы понимания исламского искусства // Единство красоты: сб. науч. статей. М.: Садр, 2019. С. 69.

турных сооружений (чор-баг и квадратная ячейка в основе плана мавзолеев). Образ сада неустанно транслируется через декорацию архитектурных сооружений.

Западный подход к изображению предполагает концентрацию на колорите, пластике, динамике/статике объекта, то есть на максимально выразительной фиксации феномена, а восточный подход – на пересоздании предмета заново для выражения его сущности и сущности всех подобных ему предметов. Так, например, идея цветка – в потенциальности плода, а не в окраске лепестков, сущность растения – в росте из маленькой точки (вспомним о значении точки в науке построения орнамента), а не в стебельках и листьях, хотя именно они транслируют эту сущность, так как являются наглядным результатом процесса.

Внутри исламского искусства можно заметить трансформацию вкусов с течением времени. В декорации ранних памятников почти не используется полихромия, в отличие от более поздних (вспомним, например, тимуридскую архитектуру или турецкие изразцы из Изника). Лишённая цвета резная поверхность, в сущности, очень схожа с поэтическим текстом, который завязан на переплетении слов и не имеет в своём распоряжении ничего больше. Как только в орнаментике начинает использоваться цвет, изображение сразу перемещается по вектору от абстрактности и теоретизированной геометрии к визуальности и даже условно говоря реализму, доказательством чего могут служить многоцветные флоральные мотивы позднего средневековья.

Среди 99 имён Аллаха присутствуют такие имена как Размеряющий (Архитектор), Формирующий (Скульптор), Творец (Изобретатель), через которые просвечивает связь божественности и искусства. Язык Корана становится основой культуры и объединяющим фактором для художественных процессов, происходящих на обширных территориях исламского мира. Нельзя забывать и о пласте средневековой литературы, которая поэ-

тически перерабатывает столь незыблемые (а на самом деле постоянно требующие интерпретации) коранические образы. В средневековой поэзии стран ислама топос сада разработан так, что внутри него поселяются разноуровневые и разноплановые персонажи. В сакральном искусстве существовал строгий запрет на фигуративные изображения, однако миниатюры, не имеющие отношения к религиозному поклонению, создавались по своим живописным законам. Фигура Садовника – одна из центральных в эсхатологической образности средневековой культуры Ирана. Представления о незримости Садовника обыгрываются в иранской поэзии замечанием о том, что он постоянно находится за спиной людей (это отражается и в пространственной композиции миниатюр)¹. Во всей этой разветвлённой метафоре мы находим доказательство того, что концепция сада, воплощаемая исламским искусством и словесно, и визуально, непосредственно связана с представлениями о мире по ту сторону смерти. Образ цветущего сада переплетён с темами красоты, упорядоченности, специфического пространства-времени, Божественного присутствия, поиска истины. Для поэта сад становится и метафорой собирания мудрости, и поводом высказаться о совершенно разных вещах, не теряя единства повествования.



¹ Шукуров Ш. «Охота за смыслом» в искусстве Ирана / Сад одного цветка: сборник статей и эссе / сост. и отв. ред. Н. И. Пригарина. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. С. 100.

Анна Кудалина, Максим Метелев (РГГУ, ВШЭ, Москва). Рецепция Средних веков в романе М. Пруста «В поисках утраченного времени»: между историей и искусством

Средневековое искусство – одно из тех явлений истории культуры, которые были особенно интересны Марселю Прусту. В частности, в своём эссе «Памяти убитых церквей» он описывает свой опыт восприятия памятников готической архитектуры.

Тема Средних веков продолжается в романе «В поисках утраченного времени»: французский писатель оставляет немало отсылок и аллюзий не только к конкретным «материальным» объектам искусства этого времени, но и к отдельным образам.

Отсылки эти чаще всего представляют собой экфрасисы: нарратор описывает соборы, их внутреннее убранство, витражи. Примечательно, что персонажи, попадая в пространство собора, как бы оказываются в иной темпоральности, даже приобретают другие, более «торжественные» черты, например: «...Церковь, проветренная, свободная, менее строгая, чем обычно, пышная, с солнечными пятнами на богатом своём убранстве, имела почти жилой вид, вроде залы со скульптурами и цветными стеклами в особняке, отделанном под стиль средневековья, косой синий свет витража озарял г-жу Сазра, на одно мгновение преклонившую колени и поставившую на ближайшую скамейку перевязанную крест-накрест коробку печенья, которую она только что купила в кондитерской напротив и несла домой к завтраку». Это позволяет говорить о том, что функции экфрасиса и отдельных описаний здесь заключаются в преобразении самих персонажей в сознании нарратора, поэтому несколько анахронично в «ином» времени выглядит упомянутая в отрывке «коробка печенья».

Средневековье часто является персонажу в воспоминаниях о тех историях, которые ему рассказывали в детстве перед сном. Яркие образы

средневековых легенд о Женевьеве Брабантской, которая, как считалось, была связана с родом Германт, смешивались в его воображении с картинками волшебного фонаря и продолжали свою жизнь, пока он не встретил саму герцогиню Германтскую в церкви (!), с удивлением отметив расхождение ее образа с воображённым им по мотивам легенды: «Но теперь, когда я убедился, что та самая герцогиня Германтская, которую я так часто видел в мечтах, действительно существует, отдельно от меня, она еще сильнее пленила моё воображение, – на миг оцепенев от столкновения с действительностью, обманувшей мои ожидания, оно опомнилось и стало нащёптывать мне: “Германты, стяжавшие славу ещё до Карла Великого, были вольны в жизни и смерти своих вассалов; герцогиня Германтская ведёт своё происхождение от Женевьевы Брабантской. Она не знакома и ни за что не станет знакомиться ни с кем из тех, кто сейчас в церкви”».

Средневековье продолжает жить в настоящем времени героя, что соотносится с ощущением множественной темпоральности, раздробленного времени, соприсутствия множества его пластов. Как писал Ф. Джемисон об ощущении времени в модернизме: «В эту переходную эпоху люди – но лучше сказать, интеллектуалы, а также писатели и идеологи, явно входящие в эту категорию, – живут как бы в двух отдельных мирах одновременно». У Пруста эта множественность остро ощущается, как мы отмечали выше, через соприкосновение со средневековой архитектурой и живописью.

Кроме очевидной связи литературы и визуальных видов искусства, являющейся самоценной с точки зрения интермедиальности, можно увидеть и то, что сама эта связь является медиумом к третьему, столь же явному «измерению» – историческому. События, связанные с Делом Дрейфуса и Первой Мировой войной, находятся для нарратора уже на дистанции, что придаёт им исторический характер. Тем более интересно, что

Средние века предстают для него как нечто далёкое и в то же время присутствующее в современности через материальные объекты искусства.

Следовательно, детали, связанные со средневековой эпохой, почти всегда зримые, уже уводящие от вербального к визуальному (т.е. интермедialные), являются в романе Пруста структурообразующими для ряда важнейших вопросов, связанных с темпоральностью и историей.





Научное издание

**Литература в поисках визуального:
интермедиальность как диалог искусств**

Памяти Сергея Петровича Лавлинского

Тезисы докладов
XV межвузовской студенческой
научной конференции

Составление и верстка: В. Я. Малкина
Редакторы: Е. Е. Гусарова, Е. А. Даутова
Дизайн обложки: М. В. Исаева