

XVII межвузовская студенческая научная конференция

# Визуальные аспекты паратекста

## Литература и не только



12-13 марта 2026

# Тезисы докладов

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

**ВИЗУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ПАРАТЕКСТА:  
Литература и не только**

**Тезисы докладов  
XVII межвузовской студенческой  
научной конференции**

Москва – 2026

**ВИЗУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ПАРАТЕКСТА:** литература и не только: тезисы докладов XVI межвузовской студенческой научной конференции / сост. В. Я. Малкина. – Москва, 2026. – 77 с.

Конференция состоится **12 и 13 марта 2026 года** (четверг и пятница) в Российском государственном гуманитарном университете (Москва, ул. Чаянова, 15, к. 7, 228 ауд.).

Конференция будет проходить в очном формате.

Мы в социальных сетях:

[https://vk.com/visual\\_conf\\_2026](https://vk.com/visual_conf_2026)

**Организаторы конференции:**

Проект «Гуманитарные встречи»:

[iff.gum.vstre4i@gmail.com](mailto:iff.gum.vstre4i@gmail.com)

<https://vk.com/gumvstrechi>

Спецсеминар «Визуальное в литературе»:

[https://vk.com/visual\\_in\\_literature](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](mailto: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>

# ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ОБЛОЖКА И ИЛЛЮСТРАЦИЯ.....</b>	<b>6</b>
Степан Рыбалко ( <i>РГГУ</i> ). Визуальный паратекст как объект интермедиального анализа.....	6
Арина Бесова ( <i>РГГУ</i> ). Обложка графического романа: к вопросу о влиянии на рецепцию целого («Сурвило» О. Лаврентьевой).....	7
Анна Новикова ( <i>НИУ ВШЭ</i> ). Паратекст в мейл-арте: эффекты присутствия (на материале архива художников Ры Никоновой и Сергея Сигея).....	9
Екатерина Даутова ( <i>РГГУ</i> ). Титульная обложка как (ф)актор, перформативно конфигурирующий автора визуальной литературы.....	11
Тимофей Соколов ( <i>РГГУ</i> ). Иллюстрации к первому изданию романа Г. А. фон Циглера «Азиатская Баниса» и их роль в создании визуального паратекста.....	13
Марина Лопухина ( <i>РГГУ</i> ). Иллюстрации Сары Кипин как визуальное дополнение к сказкам Ли Бардуго из книги «Язык Шипов».....	15
Марта Головская ( <i>РГГУ</i> ). Рецепция иллюстраций Г. А. В. Траугот к Евангелию от Луки и роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита».....	18
Евгения Сулова ( <i>НИУ ВШЭ</i> ). Иллюстрация как культурный перевод: визуальная репрезентация Дальнего Востока в советской детской книге 1950–1970-х годов.....	19
<b>ТЕКСТ И ПАРАТЕКСТ КАК ОНИ ЕСТЬ.....</b>	<b>23</b>
Ольга Леонова ( <i>РГГУ</i> ). Заумная стратегия паратекста в уголовном романе А. Крученых.....	23
Алиса Галенкина ( <i>РГГУ</i> ). Перитекстуальная роль заглавий в сборниках С. Зонтаг и С. Даниус.....	28
Динара Сабитова ( <i>РГГУ</i> ). Функции паратекста в шведской художественно-документальной прозе.....	30
Дарья Удова ( <i>РГГУ</i> ). Система заглавий в цикле Ю. Левитанского «День такой-то» и их рецепция.....	31
Степан Соколин ( <i>РГГУ</i> ). Особенности паратекстуальной конфигурации в книге П. Улитина «Как он держит весло?».....	32
Богдан Филюшин ( <i>РГГУ</i> ). Концептуализм паратекста в «Предупреждениях» Д. А. Пригова.....	34
Анна Вовк ( <i>РГГУ</i> ). Паратекстуальные стратегии издательства «Бель Летр»: визуальный и фактографический аспекты репрезентации «женской» литературы...	36

## **ПАРАТЕКСТ НА СЦЕНЕ И НА ЭКРАНЕ ..... 39**

- Сергей Арестов (*РГГУ*). Авторская ремарка в драматургии Л. Н. Андреева: семантизация сценического пространства, соносферы и цветописи ..... 39
- Варвара Николаева (*РГГУ*). У порога мистерии: жанровая ориентация вербального паратекста пьесы Е. Гуро «Осенний сон» ..... 44
- Валерия Васильева (*МГУ*). Функция авторских ремарок в абсурдистском тексте (на примере драматического произведения «Разговор об отсутствии поэзии» А. Введенского) ..... 47
- Ярослав Красников (*РГГУ, МосИТИ им. И. Д. Кобзона*). Визуализация диегетического мира драмы Я. Пулинович «Земля Эльзы» через элементы паратекста ..... 50
- Алиса Кириллова (*РГГУ*). Титры как паратекст в киноадаптации Д. Лоури «Легенда о Зеленом Рыцаре» ..... 52
- Аида Домбровская (*РГГУ*). Евгений Цыганов, который смеётся: название фильма как (само)презентация актёра (фильм В. Котта «Человек, который смеётся») ..... 54
- Софья Гурова (*РГГУ*). Паратекст пьесы Е. Шварца «Дракон» в экранизации М. Захарова «Убить дракона» ..... 56
- Рудольф Абрикин (*РГГУ*). «Come along with me»: интро и аутро как паратекстуальный элемент на материале мультсериала «Adventure time» ..... 58

## **ПАРАТЕКСТ В МЕДИЙНОМ ИЗМЕРЕНИИ ..... 60**

- Эвелина Рабиевская (*РГГУ*). «Пути» как вербально-визуальный паратекст в архивной структуре интерфейса игры «Honkai: Star Rail» ..... 60
- Светлана Гордеева (*ННГУ им. Н. И. Лобачевского*). Визуальный паратекст видеоигры «Hades» как элемент мультимодального нарратива ..... 61
- Алексей Ларичев (*РГГУ*). Паратекстуальность как игровая механика в визуальной новелле «Doki Doki Literature Club» ..... 64
- Александр Платицын (*ИМПЭ им. А. С. Грибоедова*). Эстетичное форматирование как паратекст телеграм-каналов ..... 66
- Данила Попов (*РГГУ*). Интерпретационный потенциал обложки рок-альбома: визуальный паратекст в творчестве Егора Летова как отражение эволюции авторского сознания ..... 69
- Алина Матвеева (*РГГУ*). Визуальный и вербальный паратекст в рок-альбомах группы «Агата Кристи» ..... 72
- Миша Луцкая (*РГГУ*), Варвара Карпачева (*ГУУ*). Фотография как паратекстуальный элемент в корейской поп-музыке ..... 75



## ОБЛОЖКА И ИЛЛЮСТРАЦИЯ

**Степан Рыбалко (РГГУ). Визуальный паратекст как объект интермедиального анализа**

Австрийский теоретик интермедиальности В. Вольф в своей статье «*Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft?*» (1996) назвал интермедиальность «новой парадигмой» литературоведения, подчеркнув, что если принимать во внимание постоянно расширяющиеся способы «взаимодействия» литературы с другими медиа (телефон, компьютер, интернет и др.), то сам анализ таких «связей» становится неотъемлемой частью литературоведческих исследований. При этом в фокусе внимания интермедиальности, помимо аналоговых и цифровых медиа, оказываются и «традиционные», или – используя формулировку М. Маклюэна, – «старые медиа», такие как книга.

На первый взгляд, любой напечатанный на бумаге роман воспринимается как сугубо вербальный медиум. Однако чаще всего напечатанное на книжном носителе произведение оказывается плюримедиальным продуктом, поскольку объединяет как минимум два медиа: литературу (печатный текст) и определённые формы изображений (как минимум обложка и/или иллюстрации). Находящиеся за «рамками» литературного текста обложки, иллюстрации и иные элементы оформления книги можно, вслед за Ж. Женеттом, обозначать термином «паратекст». Как правило, «включение» паратекстуальных элементов (причём как вербальных, так и визуально-графических) бывает продиктовано не только сугубо издательскими

и/или дизайнерскими соображениями, но и самой авторской логикой, а также концептуальной близостью к производству. Следовательно, изучению такого рода «пороговых» элементов книги должно уделять больше внимания как в литературоведческих, так и в интермедиальных исследованиях.

В нашем докладе предпринимается попытка рассмотреть и классифицировать внесловесные (или «визуальные») части «книжного тела» (по С. Кржижановскому) с точки зрения теории интермедиальности. Сосредоточиваясь на анализе обложек, иллюстраций и других визуальных компонентов книги, мы попробуем продемонстрировать интересные, на наш взгляд, случаи взаимодействия литературы и других медиа посредством визуального паратекста.

### **Арина Бесова (РГГУ). Обложка графического романа: к вопросу о влиянии на рецепцию целого («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 странице<sup>1</sup>. Текст же, помимо того, что организуется в графическом романе особым образом благодаря системе бабблов и выносок, «включаясь» в графический роман обретает визуальные характеристики<sup>2</sup>. Таким образом, хотя текст и не во всех случаях становится частью графического ро-

---

<sup>1</sup> Cabero E. R. How to Study Comics & Graphic Novels: A Graphic Introduction to Comics Studies / E. R. Cabero, M. Goodrum, J. M. Mellado. Oxford: TORCH, 2021.

<sup>2</sup> Ibid.

мана (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.

Примечательно, что воспринимающий субъект занимает при этом одновременно две позиции – и зрителя, и читателя, что становится особенно важным при разговоре о восприятии произведения как целого.

Одним из особых «факторов влияния» становится обложка, с которой воспринимающий субъект сталкивается, только взяв произведение в руки, что формирует его «первичное впечатление». При этом однако важно, что обложка не существует сама по себе, но вступает во взаимодействие с тем «материалом», что находится под ней. Кроме того, именно к обложке воспринимающий субъект чаще всего возвращается после прочтения произведения. Таким образом, обложка становится значимым элементом при разговоре о рецепции произведения.

Однако как именно выстраивается взаимодействие между обложкой и самим произведением? И можно ли в случае с графическим романом говорить об отдельном их восприятии? Эти и другие вопросы мы хотели бы рассмотреть в нашем докладе на примере анализа графического романа О. Лаврентьевой «Сурвило».



**Анна Новикова (НИУ ВШЭ). Паратекст в мейл-арте: эффекты присутствия (на материале архива художников Ры Никоновой и Сергея Сигея)**

В докладе мне бы хотелось обратить внимание на тесную связь паратекста и текста в мейл-арте – художественной практике создания и отправления писем. Меня будут интересовать связанные с этой особенностью мейл-арта визуальные и сенсорные аспекты отправок и стратегии художников по перепрочерчиванию границы текст / паратекст.

Мейл-арт как практика представляет собой отправление и получение писем внутри международной художественной сети – эта сеть начала развитие с пионерских практик Рея Джонсона в 1960-х гг. и впоследствии развилась в отдельное художественное течение, наиболее активно существовавшее в 1970-1990-гг.; в 1980-х в сеть международных отправок смогли включиться и два советских художника – Ры Никонова и Сергей Сигей. Я постараюсь описать особенности мейл-арт отправок на примере писем, созданных и\или полученных Никоновой и Сигеем. В России большая часть материалов художников хранится в архиве музея современного искусства «Гараж», а также в архиве Ейского историко-краеведческого музея им. В. В. Самсонова, именно на основе материалов из этих архивов будут строиться мои рассуждения.

Паратекстом в случае писем возможно назвать такие графические и материальные особенности, как почтовые марки, печати, штампы, сама форма письма, а также наличие индекса и информации о получателе и отправителе, которая позволяет доставить отправление; текстом же становится весь остальной массив отправления, который не касается информации о пересылке. В классических письмах паратекст и текст может взаимодействовать минимально: письмо пишется отдельно, и затем помещается в конверт, который содержит всю информацию для пересылки на себе; в

открытках эти элементы могут взаимодействовать более сложным образом, особенно если отправитель «обыгрывает» графические особенности открытки – например, нарушает выделенные для «текста» поля. Мейл-арт отправления во много раз усиливают «открыточные» характеристики и радикально перепрочерчивают границу между текстом и паратекстом: художники создают собственные марки, штампы и печати, а также работают с границами почтовых протоколов – например, оставляют два разных адреса для отправки письма на разных сторонах отправления, сделать выбор между которыми предлагается самим почтовым работникам. Само «тело» письма, как правило, представляет собой визуально-текстуальные композиции, часто коллажные, которые могут постоянно изменяться – пересылаться несколько раз от художника к художнику со все новыми дополнениями.

Для анализа этих особенностей мне бы хотелось обратиться к теоретизации материальности и сенсорности письма, а также истории разделения письма и рисования как двух практик создания следов мануальных жестов антрополога Тима Ингольда, которую он предлагает в труде «Линии: краткая история». Ингольд осмысляет привычное для нас разделение на «смысловой» текст и дизайн\верстку\графику, связывая появление этого разделения с переходом к массовой печати и появлением «картографического» взгляда на страницу. Как мне кажется, в мейл-арте возможно проследить обратное движение к слиянию письма и рисунка: визуальность и сенсорность текста в мейл-арте выражается в том числе в частом использовании приемов визуальной поэзии и асемического письма в отправлениях.

Наконец, я бы хотела сделать вывод о превалировании эффектов присутствия над эффектами значения в мейл-арте – по Х. У. Гумбрехту, любое произведение искусства обладает как эффектами значения (которые мы связываем скорее с содержанием текста), так и эффектами присут-

ствия – материальными характеристиками текста, его медиальностью. В мейл-арт отправлениях эффекты присутствия, сенсорность и материальность в значительной степени превалируют над эффектами значения: мы можем встретить отправления, которые, по большей части, «ничего не значат», но вместе с тем ставят эксперимент над всей почтовой системой и представляют собой скорее фатическую коммуникацию между членами художественной сети. По моему мнению, именно на это указывает тесное переплетение текста и паратекста в мейл-арте.

### **Екатерина Даутова (РГГУ). Титульная обложка как (ф)актор, перформативно конфигурирующий автора визуальной литературы**

В докладе предметом анализа становится титульная обложка такого типа книг, которые могут быть отнесены к визуальной литературе, с целью выявления ее функций в формировании и проблематизации категории автора. Исходя из бахтинского понимания автора как «активной формирующей энергии произведения», мы выносим за скобки вопрос о связи обложки с биографическим автором, чье имя (или псевдоним) на ней выполняет прежде всего юридическую функцию атрибуции, регулирующуюся правом авторства и правом автора на имя.

Вслед за Ж. Женеттом и В. Сарапик мы рассматриваем обложку как часть паратекста литературного произведения (наравне с названием, заголовочным комплексом, комментариями и т.п.) и как точку пересечения факторов внеэстетических (рыночных, издательских) и эстетических (относящихся к поэтике произведения). В данном случае обложка выполняет две функции: во-первых, маркетинговую, то есть она нацелена на привлечение внимания потенциальной целевой аудитории и идентификации конкретного издательства и/или книжной серии; во-вторых, метакоммуникативную, иными словами, она является медиатором в диалоге между тек-

стом и реципиентом, формирует горизонт читательских ожиданий. Кроме дискурсивных и семиотических аспектов обложки, стоит подчеркнуть и ее материальную природу: ее физические параметры (размер, фактура и пр.) также влияют на перечисленные выше функции, но, более того, напрямую связаны с ее исторической прагматической функцией – защитой книги от разрушительного воздействия внешней среды.

Тот факт, что обложка является продуктом коллективных усилий (биографического автора, издателя, дизайнера и пр.), актуализирует проблему гетерогенности не только книги как объекта, но и самого художественного текста. Так в ракурсе нашего исследования мы формулируем ключевой исследовательский вопрос: как гетерогенность связана с категорией автора?

Для поиска ответа на поставленный вопрос мы обращаемся к социологии литературы (П. Бурдьё), акторно-сетевой теории (Б. Латур), исследованиям в области материальности медиа (Х. У. Гумбрехт) и истории книги (Ю. Я. Герчук). Через призму выбранной теоретической оптики формулируется гипотеза исследования: определяя визуальную литературу как «гетерогенную сеть выразительных, материальных и социальных взаимосвязей»<sup>1</sup>, мы предполагаем, что обложка функционирует как актор, перформативно конфигурирующий автора. Мы выделяем несколько основных принципов этой конфигурации: наличие/отсутствие атрибуции и/или названия на обложке, экспликация образов, взятых из/вне текста, уникальное/серийное оформление обложки. Так, обложка является не

---

<sup>1</sup> Такое определение А. Е. Масалов дает визуальной поэзии, которое, на наш взгляд, может быть экстраполировано на визуальную литературу вообще. См.: *Масалов А. Е. От интермедиальности к медиагибридизации: материальная семиотика визуальной поэзии // Литература в поисках визуального: интермедиальность как диалог искусств: памяти Сергея Петровича Лавлинского / сост. и ред. В. Я. Малкина. М.: Эдитус, 2025. С. 161.*

надстройкой, а конститутивным элементом авторской стратегии, даже будучи детерминированной внеэстетическими факторами, так как интегрируется в восприятие реципиентом и формирует его горизонт ожиданий.

Гипотеза исследования апробируется на материале анализа двух групп объектов: 1) обложки графического романа М. Сатрапи «Персеполис» в различных национальных изданиях, демонстрирующие адаптацию авторского визуального кода к разным культурным и рыночным контекстам; 2) обложки книги художника без атрибуции и названия произведения (А. Врядий «Работа», А. Савельев «Повесть о любви в SMS переписке») и с эксплицированным вербальным паратекстуальным комплексом (А. Суздальев, Н. Куликова «Икеапэмы», П. Перевезенцев «Диктанты»). За рамками исследования остается анализ обложек коллективных сборников и цифровых изданий – мы лишь косвенно обращаемся к ним, выстраивая траекторию исследования.

### **Тимофей Соколов (РГГУ). Иллюстрации к первому изданию романа Г. А. фон Циглера «Азиатская Баниза» и их роль в создании визуального паратекста**

В настоящем докладе будет проанализирована связь текста романа с его визуальной сопровождающей в виде гравюр Цайхнера Андре-сына и других художников.

К отличительным характеристикам поэтики барокко относится насыщенность текста метафорами и аллегориями; в контексте с немецкоязычной традиции необходимо отметить стремление авторов смешивать между собой разностилевые пласты и за счёт этого приходиться к своеобразной контаминации, созданию уникального художественного мира, где нет неоспоримых ценностей.

Творение Циглера в этом свете предстаёт занимательным экспериментом периода зрелого барокко; ёмкий для того времени роман всего на одну тысячу страниц повествует о важном событии – падении средневекового государства Пегу (современная Мьянма). Ранняя попытка историзма, опора на достоверные исторические источники в действительности оказываются лишь одной из стилистических составляющих текста; главные герои здесь ведут себя то с соответствующей средневековым людям степенью натурализма, то как галантные дамы и кавалеры; одним из вдохновителей романа оказывается сборник эмблем Диего де Сааведры «Идея политического христианского государя» (1640), который вводит и новый образный и стилистический пласт; помимо наличия в нем этнографической просветительской цели и характеристик галантного романа, это произведение также является воспитательным трактатом.

Такую непомерную смысловую нагруженность компенсирует изобразительная ёмкость, достигаемая за счёт буквального описания некоторых эмблем из сборника, и иллюстрации здесь выступают не как простое украшение. Следуя концепции Ж. Женетта, все 24 гравюры можно отнести к перитексту; они непосредственно входят в ткань произведения и отчасти даже расширяют её. Общую конструктивную роль иллюстраций можно разделить на три функции: прежде всего, пояснение некоторых «тёмных мест», демонстрация иностранной экзотики глазами европейца XVII века, затем – обобщение центральных сюжетных эпизодов, что является особенно актуальным, учитывая хотя бы общее число персонажей, а их здесь около ста. И, в конце концов, на иллюстрациях в буквальное изображение сцен убийств и драк вплетается эмблематическая составляющая; на периферии могут быть изображены порой ключевые для аллегорического понимания эпизода мелкие детали вроде руки с ножом или упавшей короны. Титульная гравюра на форзаце и вовсе представляет из себя сложную головоломку, для разгадки которой следует прочитать роман до конца. Из

всех 24 изображений только половина создана специально для романа, а часть взята из описаний европейцами их путешествий в Индокитай и несколько изменена в соответствии с целями издания.

Как показал в своё время ещё Генрих Вёльфлин в монографии «Ренессанс и барокко» (1888), барокко склонно к синтезу разных искусств, и мой доклад имеет целью доказать, что это может относиться также и к крупной художественной прозе. Иллюстративная составляющая «Азиатской Банизы» не только активизирует визуальную рецепцию, но и продляет текст, украшает его витиеватую структуру новыми возможными значениями.

### **Марина Лопухина (РГГУ). Иллюстрации Сары Кипин как визуальное дополнение к сказкам Ли Бардуго из книги «Язык Шипов»**

Понятие «иллюстрации» как один из наглядных визуальных способов репрезентации действительности не раз подвергалось осмыслению в отечественной науке. Так, Ю. Н. Тынянов в своей работе «Иллюстрации» говорит о том, что «всякое же произведение, претендующее на иллюстрацию другого, будет искажением и сужением его»<sup>1</sup>, предполагая таким образом, что иллюстрации и художественный текст должны взаимодействовать отдельно. Однако вслед за Ю. М. Лотманом, который высказывал иную точку зрения: утверждал естественность взаимодействие вербального и визуального («иллюстратор, <...> должен стремиться не тавтологически его [текст] удвоить, а создать другой текст, способный вступить с ос-

---

<sup>1</sup> Тынянов Ю. Иллюстрация. – Поэтика. История литературы. Кино. Москва: Наука, 1977. С. 317.

новным в смысловые отношения»<sup>1</sup>) – мы рассматриваем этот аспект визуального паратекста как неотделимую часть художественного мира, образующего в своем соединении с вербальным дополнительный семантический пласт произведения, тем самым обогащая его. Важно, что Лотман выделяет дополнительную интерпретацию как основную и ведущую функцию иллюстрации. И в нашей работе мы попробуем проследить другие назначения и особенности такого вида паратекста.

Цель доклада – выявить особенности иллюстрации как визуального паратекста, рассмотрев её функциональность и специфику взаимодействия с вербальным текстом на примере иллюстраций Сары Кипин в книге Ли Бардуго «Язык шипов».

Над книгой «Язык шипов» Ли Бардуго, современная американская писательница и создательница вселенной «Grishaverse», работала совместно с художницей Сарой Кипин. Соединив слово и изображение, они позволили читателю воспринимать художественный мир как на ментальном (реципиент конструирует картину мира в своем сознании, воображении), так и на визуальном уровне. И в таком случае реципиент становится не просто в позицию читателя, но и перенимает на себя функции зрителя, соединяя все части текста в единое целое. При этом читатель-зритель не только находит подтверждение сюжета, деталей, образов в иллюстрациях, но и обнаруживает отдельный мир, который будто бы наблюдает за происходящим в тексте или наводит на подсказки к раскрытию финала. На такое суждение нас натолкнула рамочная конструкция основных иллюстраций, а также тот факт, что во многих из них изображены герои-наблюдатели

---

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. Графическая серия – рассказ и антирассказ. Цит. по: Белобровцева И. Картина и ряд картин – «дьявольская разница»: Ю. М. Лотман об изобразительном искусстве. Toronto: Slavic Languages and Literatures, 2014. № 49. С. 236.

(например, в сказке «Лис-умник» есть птички, склоняющиеся над текстом, и создается впечатление будто они смотрят за происходящим).

Книга Ли Бардуго была выбрана неслучайно, на наш взгляд она довольно наглядно демонстрирует разнообразие функций визуального паратекста. Во-первых, иллюстрации акцентируют внимание на важных сюжетных деталях, которые необходимы для разгадки интриги. Четкий подбор образов и композиции картины позволяет художнику совместно с автором взять под контроль читательские ожидания и мировосприятие. Изображения персонажей, предметов, природы – все это программирует восприятие реципиента (конкретизирует внешний вид героя, особенности мира, форм и т.д.). Важным в этом случае становится аспект цветовой палитры, которая в данном случае состоит из оттенков красного и синего. Взаимодействуя друг с другом, цвета, благодаря своему контрасту, подчеркивают фигуры первого плана или, наоборот, убирают определенные элементы иллюстрации на второй. Во-вторых, принимая во внимание первый пункт, можно говорить и об игровой функции иллюстрации: полная картина постепенно реконструируется с каждой страницей. Складываясь как пазл, иллюстрация наводит читателя-зрителя на нужную разгадку, либо, напротив, отводит дальше от истинного завершения истории. В-третьих, финал каждой истории сопровождается полноценной картиной, именно она становится завершением художественной целостности каждой сказки. И таким образом, иллюстрация не просто становится финалом истории, но она является точкой восприятия всей сказки, акцентирующей внимание реципиента на определенных аспектах концовки.

Итак, изучение и анализ иллюстраций Сары Кипин из «Книги шипов» как особого вида визуального внетекстового элемента позволяет выявить специфику взаимодействия словесного и изображенного, обозначить функции и уникальность изображения в книге, а также рассмотреть влияние на рецепцию читателя в позиции «читатель-зритель».

**Марта Головская (РГГУ). Рецепция иллюстраций  
Г. А. В. Траугот к Евангелию от Луки и роману М. Булгакова «Мастер  
и Маргарита»**

Г. А. В. Траугот в первую очередь известны как иллюстраторы детской литературы, поэтому особый интерес представляют их работы, направленные на более взрослую аудиторию. Для рассмотрения мы выбрали иллюстрации к Евангелию от Луки и роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Между иллюстрированием романа Булгакова и Евангелием прошло больше 15 лет (Евангелие оформлял только Александр Траугот), тем не менее сравнение не перестает быть уместным. Выбор «Мастера и Маргариты» как второго источника обусловлен наличием Ершалаимских глав, которые создают более продуктивные условия для сопоставления произведения с религиозным текстом.

Стиль Траугот хорошо узнаваем, но каждый раз он раскрывается в новых пропорциях особенностей техники. Сопоставление паратекстуальных элементов художественного текста и религиозного должно выявить неизменные черты метода художников (способ нанесения краски, композиция, приглашение реципиента к со-творению и т.д.), а также показать различия в подходах к иллюстрированию романа и Писания (иллюстрации, в случае Евангелия, с большей вероятностью могут расцениваться как отдельное произведение искусства).

Паратекст сопровождает читателя на протяжении всего текста (в Евангелии от Луки нет ни одного разворота без иллюстрации). Здесь кроется двойственность рецепции: с одной стороны, произведение оказывается «наравне» с паратекстуальными элементами, которые, в теории, должны создавать строгие рамки для фантазии реципиента, с другой стороны, устройство иллюстраций диалогично, оно взывает к работе воображения.

Иллюстрации Траугот к «Мастеру и Маргарите», хоть и следуют за текстом, все равно не носят характер прямого комментария. В случае Евангелия понятие «комментирования» оказывается настолько размытым, что его следует назвать неактуальным. Связь между религиозным текстом и иллюстрациями к нему расплывчата, поэтому здесь в большей степени актуализируется возможность рассмотрения паратекста как отдельного произведения искусства.

Оба текста богаты на число интерпретаций, однако иллюстрации выступают не в качестве ограничения, выбора конкретного варианта, а как импульс к дальнейшим читательским интерпретациям.

Также в докладе будет рассмотрено, как приёмы, выработанные при иллюстрировании детской литературы (преимущественно сказок) и ставшие неотъемлемыми чертами стиля Г. А. В. Траугот, отразились в работе над выбранными текстами. Именно они («незавершенность» линий, контуров, выход краски за контуры или, наоборот, неполноценная заливка цветом и пр.) обуславливают возможность проявления свободы реципиента.

### **Евгения Сулова (НИУ ВШЭ). Иллюстрация как культурный перевод: визуальная репрезентация Дальнего Востока в советской детской книге 1950–1970-х годов**

Паратекст по Ж. Женетту включает то, что «дает возможность тексту стать книгой и в качестве таковой предложить его читателям и широкой публике». Анализ всей совокупности элементов, обрамляющих и презентующих текст, является очень важным для глубокого и целостного подхода к художественному произведению. Темой моей дипломной работы является советской книжная иллюстрация; данный вид медиа обычно рассматривается искусствоведами с помощью уже традиционных для дисциплины формально-стилистического и иконографического методов. Анализ

же визуального материала через литературоведческое понятие паратекста позволяет расширить исследовательскую оптику и рассмотреть материал междисциплинарно.

В контексте детской книги иллюстративный ряд (от обложки и фронтисписа до заставок, концовок и полосных иллюстраций) выступает как масштабный паратекстуальный комплекс. Он является не просто дополнением и пояснением вербального, а автономным художественным образом, создающим с текстом единую стилистическую и семиотическую систему. Мой доклад фокусируется на визуальном паратексте в его специфической функции – конструировании образа Дальнего Востока для советского ребенка в период 1950–1970-х годов, когда наблюдался пик издания дальневосточных сказок и детской литературы. Всплеск издания подобной литературы был неслучайным – выдержав раннесоветские нападки на фольклор, в этот период народная сказка прочно закрепились в качестве постоянного детского жанра. В первую очередь, она являлась риторическим инструментом для организации и донесения актуального содержания. Внимание к сказкам различных стран транслировало идеи дружбы народов и интернационализма, а среди регионов особенное значение имел Восток: с одной стороны, дружественный, а с другой – экзотический и загадочный. Книжная иллюстрация, как и текст, была значимым инструментом для назидательных и воспитательных целей. Для аудитории дошкольного и младшего школьного возраста визуальный ряд зачастую значил больше вербального, формируя первичные и устойчивые образы, что подтверждают многочисленные отзывы детей на книги и рассуждения теоретиков. При этом статус иллюстрации и степень ее свободы были предметом острых дискуссий. В 1930-е годы в официальный дискурс транслировал «антиформалистскую» позицию, осуждавшую излишнюю самостоятельность и «эгоизм» художников, которые заботились об эстетике больше, чем о понятности для «народных масс». К середине же 1950-х годов начинает

намечаться «освобождение» иллюстрации, позволившее ярче проявиться авторскому почерку. По выражению Ю. Молока (1967 г.) иллюстратор становился не просто «послушным исполнителем воли автора, а особого рода пристрастным читателем», ведущим с писателем диалог «на своем языке». В сфере иллюстрирования восточных сказок в период 1950–1970х гг. этот процесс ярко прослеживается. Уже в первое послевоенное десятилетие здесь сосуществовали как повествовательные работы, дублирующие сказочный нарратив в соцреалистической манере (например, иллюстрации Н. Кочергина к обработкам сказок Н. Ходзы), так и смелые стилизованные интерпретации (работы Г. Калиновского к переводам В. Марковой). Вторая тенденция в последующие годы продолжает усиливаться; иллюстрации 1970-х становятся все более индивидуализированными, так как художники постепенно освобождаются от обязанности повторения социалистической реальности. Иллюстрация превращается в полноценное искусство интерпретации, способное не только дублировать, а дополнять и расширять текст, в случае дошкольных книг даже замещать его; осознанно работать со стилистикой и интонацией текста.

Именно иллюстрация стала ключевым агентом ориенталистского конструирования, напрямую формируя у детей обобщенные образы других культур. Этот визуальный перевод осуществлялся в рамках многоступенчатого процесса культурного перевода (Д. Бахманн-Медик). Цепочка включала: 1) текстуальный перевод или литературную обработку (синологи, японисты, краеведы или сами представители культур, как Эми Сяо или Ким Ден Ше); 2) идеологическую и возрастную редакцию; 3) финальный визуальный перевод иллюстратором. Художник, как конечный «переводчик», решал задачу адаптации чужого и «неочевидного» для советского ребенка. Его личный бэкграунд, художественный метод и собственные, часто отдаленные представления о Востоке кардинально влияли на результат. Образ мог быть насыщен этнографическими деталями или, напротив,

быть предельно обобщенным и сказочным. Стиль мог варьироваться от соцреалистических формул до сознательного заимствования принципов восточной графики (например, в случае М. Митурича). «Восточность» темы служила некоторой ширмой, безопасным полем, позволявшим легитимно осваивать маргинальные для официального искусства художественные приемы.

Таким образом, в исследуемый период произошел важный сдвиг в парадигме культурного перевода в книжной иллюстрации: от пропагандистской модели «братства-освобождения», где восточный образ был инструментом политического и назидательного нарратива, строго привязанного к тексту, к модели «музеефикации», где Восток становился все более эстетизированным и аполитичным «памятником древней мудрости», безопасным полем для формальных экспериментов. Анализ этого процесса через призму паратекста позволяет раскрыть, как визуальное оформление, взаимодействуя с вербальным рядом, не просто сопровождало, но активно формировало коллективные культурные представления миллионов советских детей.





## ТЕКСТ И ПАРАТЕКСТ КАК ОНИ ЕСТЬ

**Ольга Леонова (РГГУ). Заумная стратегия паратекста в уголовном романе А. Крученых**

Теоретическая проблема исследования – влияние заранее избранной коммуникативной стратегии на паратекст. Материалом исследования стал фонетический уголовный роман А. Крученых «Разбойник Ванька-Каин и Сонька-Маникюрщица». Для исследования выбрано издание автора 1927 г., и потому паратекст является авторским. Исследователи единогласно утверждают, что «Ванька-Каин» написан заумным языком, под которым понимается язык, находящийся за пределами разума<sup>1</sup>. В. Шкловский писал, что «заумность прячется под личиной какого-то содержания, часто обманчивого, мнимого»<sup>2</sup>. Заумь воздействует и на паратекст в том числе. Влияние паратекста, как писал Ж. Женетт, служит лучшему восприятию текста и более уместному его прочтению<sup>3</sup>. В. И. Тюпа указывает, что свободно избранная стратегия ограничивает деятеля, навязывает ему базовые параметры коммуникативного поведения<sup>4</sup>, а потому для восприятия паратекста Крученых адресату нужно иметь особую рецептивную компетен-

---

<sup>1</sup> Хлебников В. Творения. М.: Сов. Писатель, 1987. С. 628.

<sup>2</sup> Шкловский В. О поэзии и заумном языке. // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Петроград, 1919. С. 22.

<sup>3</sup> Genette G. Paratexts. Thresholds of interpretation / translated by J.E. Lewin, foreword by R. Macksey. Cambridge University Press, 1997. P. 2.

<sup>4</sup> Тюпа В. И. Дискурсные формации: очерки по компаративной риторике. М.: Языки славянской культуры, 2010. С. 84.

цию – понимание заумного языка. В докладе я расскажу о коммуникативной стратегии заумного языка, затем покажу, как это реализовано в паратексте романа.

Сам Крученых в статье «Проделки есенистов» указывает, что ЛЕФы борются с разгильдяйством, упадничеством<sup>1</sup> и пафосом хулиганства, а потому воспринимать «Ваньку-Каина» как экзотическую авантюрную литературу по примеру уголовных романов XIX – начала XX века нельзя. ЛЕФом выдвинута задача искусства – представление каждой синтезированной формы «в ее движении»<sup>2</sup>. Восприятие искусства не сознанием и разумом, а по аналогии с заклинаниями, заговорами<sup>3</sup> – это особенность заумного языка. Информация может быть передана средствами искусственного языка, который может быть понят с опорой на грамматические отношения.

Переходя к паратексту в романе, важно отметить, что заумь – приём не только литературный, но и применяемый в визуальном искусстве, о чем писал В. Хлебников: «Задачей вашей, художники, было бы построить удобные меновые знаки между ценностями звука и ценностями глаза»<sup>4</sup>. Под меновыми знаками подразумевается закрепление за каждым звуком особого визуального знака.

Паратекст в фонетическом романе А. Крученых представлен широко. Рассмотрим его в следующем порядке: сначала охарактеризуем заглавие и жанровый подзаголовок, затем словарь блатных слов, потом обратим внимание на нестандартную организацию графики текста и, наконец, проанализируем иллюстрации Марии Синяковой.

---

<sup>1</sup> Крученых А. На борьбу с хулиганством в литературе. М., 1926. С. 22

<sup>2</sup> Чужак Н. Ф. Под знаком жизнестроения (опыт осознания искусства дня) // ЛЕФ. Журнал левого фронта / под ред. В. В. Маяковского. 1923. № 1. С. 15.

<sup>3</sup> См.: Коротаяева Е. В. Заумь в авангардной эстетике и фольклоре // Русская речь. 2015. № 1. С. 39-47.

<sup>4</sup> Хлебников В. Указ соч. С. 623.

Заголовок с обозначением жанра и имени известного фольклорного разбойника «спекулирует на чужих заглавиях» (о такой возможности названия писал Кржижановский<sup>1</sup>). Использование уменьшительных суффиксов в имени героев, почти нарицательного имени разбойника и указание на профессию героини направлены на игру с будущим реципиентом, предлагая ему бульварную любовно-криминальную историю. Однако при наличии фоновых знаний<sup>2</sup> о борьбе Крученых с хулиганством здесь угадывается эзопов язык.

Обратимся к словарю, восприятие которого связано с наличием предварительных знаний о зауми. В зауми ставится задача создания общечеловеческой азбуки<sup>3</sup>, а потому отдельные письменные знаки требуют пояснения авторами. Для Д. Б. Масленникова необходимость разъяснения зауми является слабостью языка<sup>4</sup>, но В. Шкловский писал, что заумный язык самими авторами считается чужим для них<sup>5</sup>. Следовательно, необходимость перевода логична и является элементом заумного языка. Словарь блатных слов – такой же элемент заумного языка, на что указывает Б. Несмелов: «Просмотрев словарик этих причудливо перемешанных осколков сегодняшнего блата, южно-русского и сибирского диалектов, словечек Достоевского и выражений времен Пугачева, – именно после этого, при чтении романа легко убедиться, как безразлично смысловое значение этих заумно-незаумных слов»<sup>6</sup>. Кроме того, наличие словаря блатных понятий в уголовных романах – довольно частая практика в беллетристике

---

<sup>1</sup> Кржижановский С. Поэтика заглавий. М.: Никитские субботники, 1931. С. 27.

<sup>2</sup> См.: Ибраева А. Ф. Паратекст и интерпретация: практический анализ (на материале произведения А. Кристи «Sparkling Cyanide») // Международный научно-исследовательский журнал. 2016. №9 (51).

<sup>3</sup> Хлебников В. Указ соч. С. 621.

<sup>4</sup> Масленников Д. Б. Велимир Хлебников: «заумь» или «безумь»? / Д. Б. Масленников, А. Р. Шарипов // Вестник ВЭГУ. 2010. № 3(47). С. 103–109.

<sup>5</sup> Шкловский В. Указ. соч. С. 25.

<sup>6</sup> Крученых А. Четыре поэтических романа. М.: Всесоюзная книжная палата, 1927. С. 3.

XIX–XX веков, что тоже указывает на авторскую шутку. Ожидается, что реципиент сразу воспримет пародийный характер текста.

Теперь обратимся к нестандартной организации графики текста, к которой отнесем выбор шрифтовых выделений, способ отделения абзацев друг от друга, написание слов по слогам или по буквам, необычное расположение строк основного текста. С одной стороны, можно предположить, что графика обусловлена ораторской установкой, постулируемой ЛЕФом<sup>1</sup>. С другой стороны, графическую организацию текста можно воспринимать как разновидность презентации наррации. В исследовании Е. Ю. Козьминой было показано, что при изменении графики может меняться характер фокализации<sup>2</sup>. Нарушение стандартной организации текста в «Ваньке-Каине» меняет точку зрения нарратора. Ее резкая смена создает эффект стяжения образов и одновременность планов (что тоже постулируется ЛЕФом). К примеру, события, передаваемые в строках, выдвинутых вправо и убранных в скобки, происходят под землей, а жирный набор шрифта передает аффективное состояние героя.

Перейдем к рассмотрению иллюстраций, которые создают пародийно-примитивные образы. Иллюстраций всего шесть, они изображают портреты героев, важные фабульные события (убийства) и событие сна. Портреты Соньки и Угодая иллюстрируют этих персонажей: «девушка <...> порывистее, чем авто, // тоньше, чем ось, // гиб // че // чем // луч»<sup>3</sup> и «сплошная кишка— // скользкими кольцами // клубился // огро-о-мный //

---

<sup>1</sup> Крученых А. Четыре поэтических романа. С. 23

<sup>2</sup> См.: Козьмина Е. Ю. Графическая презентация наррации в романе Е. Сосновского «Да, это он» («Так то тен») // Теоретик. Юбиляр. Преподаватель. Автор: к 80-летию Валерия Игоревича Тюпы: сборник научных статей / сост. и ред. А. Е. Агратин, Ю. В. Доманский, В. Я. Малкина. М.: Эдитус, 2025. С. 211–213.

<sup>3</sup> Крученых А. Четыре поэтических романа. С. 5.

единорогий пифон // Угодай...»<sup>1</sup>. Событие сна изображено эротично, как и его описание, переданное с точки зрения Ваньки: «**Дребезжа и визжа ожерельями подолом мутоша девки**»<sup>2</sup> (выделенной жирным начертанием). Сам разбойник характеризует себя во сне – Зверь-удалец. В рисунках событий убийств заметна ирония, так как позы героев театральны и смешны (открытый в форме буквы «О» рот начальника тюрьмы, драматично приложенная рука Соньки к своей груди). Последняя иллюстрация соотносится с событием побега Ваньки с трупом девушки на Волгу, она отличается от остальных изображений черным фоном и напуганным лицом разбойника. Иллюстрации интерпретируют роман пародийно, что усиливает игровой характер текста.

В заключение скажем, что коммуникативная стратегия заумного языка, как было показано, влияет на паратекст. В романе А. Крученых паратекст транслирует необходимость рецептивной компетенции, обязательной для понимания романа. От читателя ожидается активная интерпретация и готовность к игровому восприятию.



---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Там же. С. 11.

## **Алиса Галенкина (РГГУ). Перитекстуальная роль заглавий в сборниках С. Зонтаг и С. Даниус**

В докладе анализируется роль заглавий как ключевого элемента визуального паратекста в сборниках «I, etcetera» Сьюзен Зонтаг и «Husmoderns död och andra texter» Сары Даниус. Опираясь на теорию Жерара Жеттета, автор рассматривает заглавие не как второстепенную рамку, а как автономный художественный жест, формирующий первичные читательские ожидания и задающий режим восприятия текста.

С. Кржижановский писал, что книга «должна рассчитывать не столько на книгохранилища, сколько на емкость своего заглавия: лишь мнемонически сделанное, крепко сработанное заглавие обеспечивает книге и ее смыслу некоторую сохранность». Исходя из вышесказанного, следует подчеркнуть, что заглавие находится в некотором отрыве от всего текстурального полотна: название книги – это полноценно считываемый текст, состоящий из одного или нескольких наименований; само же произведение содержит в себе развернутое «истолкование» названия.

Особое внимание уделяется взаимодействию вербальной многозначности и визуального эффекта: уже при первом взгляде на обложку одного из обозначенных в докладе сборников читатель попадает в поле напряженной семиотической игры. Так, англоязычное «I, etcetera» создает иллюзию открытой, незавершенной автобиографии, где «Я» доминирует, а «и так далее» стирает границы между личным и универсальным. При этом переводческие варианты («Я и другие», «Я и прочие») вводят оппозицию «я / другой», что кардинально меняет эмоциональную тональность и визуальную интерпретацию.

Шведское название «Смерть домохозяйки и другие тексты» вызывает немедленную аффективную реакцию: сочетание обыденного (домохозяйка) и экстремального (смерть) порождает когнитивный диссонанс и

спекулятивные гипотезы – о природе смерти, ее символике, социальном подтексте. Таким образом, восприятие заглавия сборника «Смерть домохозяйки и другие тексты», наряду со сборником С. Зонтаг «Я и так далее», демонстрирует очень схожие механизмы интерпретации. Пожалуй, самой очевидной функцией заглавия в рассматриваемых сборниках является именно коммуникативная функция, напрямую воздействующая на характер читательских ожиданий.

Анализ отдельных рассказов («The Dummy», «Tankar i flygplansstol») показывает, что заглавия часто целенаправленно обманывают ожидания: слово «dummy» несет негативные коннотации («тупица», «пустышка»), вступая в противоречие с глубоким символизмом манекена в тексте; название «Размышления в самолете» имитирует жанр дорожных заметок, хотя сюжет едва касается путешествия. Такой «обман» становится частью постмодернистской стратегии, где паратекст выступает не как указатель смысла, а как провокация к интерпретации.

Визуальное восприятие заглавия – будь то его графическая форма, фонетическая звучность или культурный резонанс – активизирует у читателя цепочку ассоциаций, которые затем либо подтверждаются, либо разрушаются в процессе чтения. Таким образом, заглавие у Зонтаг и Даниус функционирует как динамический порог, на котором сталкиваются вербальное и визуальное, личное и культурное, ожидаемое и неожиданное, превращая паратекст в центральный элемент смыслопорождения.



## **Динара Сабитова (РГГУ). Функции паратекста в шведской художественно-документальной прозе**

Цель нашего доклада – анализ вербальных и визуальных паратекстов (предисловия, иллюстрации, фотографии, газетные вырезки и т.д.) в шведских книгах о памяти: «Счастлив тот, кто может забыть» Андреаса Гедина и «Вещи, которые хранят наши воспоминания» Дины и Ювана Райс.

Книга Андреаса Гедина представляет собой попытку воссоздать прошлое через историю одного человека, дедушки нарратора, а также преодолеть его молчание о пережитом на войне, нацизме и судьбе родственников и друзей во время Холокоста. Иллюстрации документальных материалов фиксируют исторический и культурный контексты, визуализируют описываемые события, делая повествование более наглядным и эмоциональным. В книге Дины и Ювана Райс каждая глава рассказывает об одной вещи, связанной с определёнными воспоминаниями, временем и пространством. Такие предметы, как, например, фотография родителей или помолвочное кольцо, пробуждают воспоминания нарраторов. Отправными точками их историй служат иллюстрации «медиумов памяти», которые приводятся в книге перед соответствующим текстом.

Интересно будет рассмотреть взаимодействие вербального и визуального в структуре художественного высказывания. В обоих текстах иллюстрации «медиумов памяти» (конкретные вещи, артефакты), документальных материалов, а также фотографии становятся катализаторами нарратива и свидетельствами достоверности. Мы также проанализируем и сравним предисловия как паратекст. Кроме того, в докладе будет предложена классификация паратекстов по типу, позиции, а также функции.

Таким образом, проблемой исследования является вариативность паратекста, а также его функции в шведской художественно-документальной прозе.

## Дарья Удова (РГГУ). Система заглавий в цикле Ю. Левитанского «День такой-то» и их рецепция

В цикл «День такой-то» входит 48 произведений, многие из которых, однако, не имеют заглавия, из-за чего стихотворения, имеющие не только самостоятельное название, но и в том числе отсылающие к другим художественным текстам (например, «Плач о майоре Ковалеве», «Плач о господине Голядкине»), вызывают интерес. Причем, в сборнике они расположены таким образом, что у реципиента может возникнуть ощущение описания одного абстрактного дня, особенно при соотнесении заглавий с названием цикла. Последовательность стихотворений играет немаловажную роль: во-первых, она создает кинематографичность – заглавия становятся похожими на «кадры», на которых фокусируется внимание читателя. Во-вторых, представляется возможным соотнесение со структурой музыкальных композиций, если рассматривать то, как паратекстуальные элементы на визуальном уровне формируют композицию цикла. Несмотря на то, что большее внимание привлекают все же озаглавленные стихотворения, иные так же важны для рассмотрения, в том числе для определения их функции. Являются ли они “промежуточными кадрами”, представляющие из себя, скорее, вспомогательные элементы для раскрытия сути озаглавленных стихотворений, или же в контексте сборника их стоит рассматривать иначе?

Нами будет предпринята попытка выяснить, какие же именно функции имеют озаглавленные и иные стихотворения в контексте того, что они все входят в один сборник под названием «День такой-то», а также как паратекст влияет на восприятие определенного цикла.

## **Степан Соколин (РГГУ). Особенности паратекстуальной конфигурации в книге П. Улитина «Как он держит весло?»**

Коллажная книга Павла Улитина «Как он держит весло?» является собой прецедентный образец комплексной работы с паратекстом. Классические элементы паратекста (такие как заглавие, эпитафии, маргиналии и т.д.) невозможно выявить в режиме стандартного восприятия вербального нарратива. П. Улитин предлагает реципиенту сложный интермедийный этюд, основой которого становятся различные техники коллажа. Восприятие книги становится ещё более объёмным при перформансе, в ходе которого сам автор перед реципиентом в специфической обстановке зачитывает свою книгу (что, по словам знакомых П. Улитина, было основным способом представления книги). В результате подобной работы по монтажу частью условно «основного» текста произведения становятся его заглавия, пометки на полях, вырезки из газет, документов и энциклопедий, рисунки, отпечатанные артефакты. Неоднородность усиливается подбором материи – рукописный текст выполнен в разных цветах, книгу составляют листы разной бумаги, в некоторых местах на развороте присутствуют вшитые страницы, отличающиеся от остальных соотношением сторон.

Такая негетерогенность текста первично производит впечатление тотального распада художественного нарратива, усиливающееся внесюжетным и немиметическим характером письма. Однако при изучении коллажного массива можно выявить взаимную соотнесённость его отдельных элементов. Часть книги, располагающаяся в области «строго литературного» текста, тоже отходит от повествовательной целостности, базируясь на «перекличках», на повторениях тем, мотивов, и отдельных фраз (эта особенность является общей для всех сохранившихся книг П. Улитина). Коллажные вставки в совокупности с «перекличками» в книге П. Улитина обретают структуру гипертекста (в случае перформанса этот гипертекст ак-

туализируется и в дополнительном пространстве помимо медиума самой книги), что задаёт механику чтения отличную от классической рецепции сплошного нарратива. Такая организация литературного произведения не только устраняет диегетический релятивизм, но и позволяет реализовать принципиально новое письмо, переосмысляющее рассказывание истории. При таком переосмыслении обретают особое значение отдельные явления и действующие лица эпохи – они оказываются в преобразённых смысловых отношениях, где нарративные контексты подвергаются основательной рефлексии, а каждое слово обретает наиболее широкий ассоциативный ряд. Также подобная работа с массивом книги активизирует особую работу реципиента с предоставляемым материалом, поскольку стимулирует восприятие, не просто выведенное из автоматизма, но протекающее по фундаментально иным каналам. Так П. Улитиным достигается особое сопричащение с реципиентом вокруг явления, о котором идёт симультанное повествование.

В тексте книги П. Улитина встречается множество комментариев по поводу её художественных и медиальных особенностей. Словами внутритекстового повествователя проговаривается процесс создания книги, ощущение от восприятия вербального текста. По нашему мнению, подобный выход в метапозицию в случае П. Улитина преследует цель особого сопричащения автора с реципиентом, поскольку технически вовлекает реципиента (как актора из области экстрадиегетического) в диегезис. Так создаётся особый канал взаимодействия фигуры автора и реципиента, в пространстве которого основным принципом является невозможность нащупать свою позицию по отношению к тем или иным явлениям, обыкновенно облакаемыми в «большой нарратив». П. Улитин, которому в течение всей жизни сопутствовал опыт исторической и личной травмы, подбирает для своей прозы форму и технику, отказываясь от конвенциональной линейности и завершённости, при этом отгораживая себя и от постмодерной бри-

колажной конфигурации, акцентируя роль модальности автора, повествователей и читателя. В эту стратегию встраивается и описанная выше работа с паратекстом, направленная на деидеологизацию и контекстуальное высвобождение элементов, задействованных в коллаже.

Мы рассмотрели книгу П. Улитина «Как он держит весло?» как прецедентный случай построения литературного произведения с активной эксплуатацией паратекста. Нам удалось не только подробно рассмотреть характерные особенности того, как П. Улитин задействует паратекст, но и пронаблюдать, как подобная комбинаторика паратекста задействует особое читательское восприятие, встраивающееся в стратегию уникального письма травмы.

### **Богдан Филюшин (РГГУ). Концептуализм паратекста в «Предуведомлениях» Д. А. Пригова**

Паратекст – понятие очень широкое и включает в себя разные элементы. С. Н. Зенкин в своей книге «Теория литературы. Проблемы и результаты» характеризует паратекст следующим образом: «Паратекст – пограничная зона текста, и его образуют весьма разнородные элементы, одни из которых включаются в состав собственно текста, а другие публикуются отдельно от него. Таковы имя автора, заголовок и подзаголовок, эпиграф, посвящение, авторские после- и предисловия, интервью и критические статьи автора, посвященные объяснению своего произведения, а также и некоторые другие элементы»<sup>1</sup>. Каждое из перечисленных явлений можно найти в библиографии Д. А. Пригова, однако в этом докладе я хочу сфокусироваться лишь на одном из них. Речь идёт об особом для рассматриваемого

---

<sup>1</sup> Зенкин С. Теория литературы: проблемы и результаты. М.: Новое лит. обозрение, 2018. С. 149.

мого автора жанре «Предуведомлений», которые он помещал в качестве паратекста перед многими сборниками своих произведений.

Во-первых, интерес представляет, что эти «Предуведомления» находятся на границе того, что Жерар Женетт называл перитекстом и эпитекстом. По Женетту паратекст условно делится на два типа: перитекст (такие элементы паратекста, которые находятся в непосредственной связи с текстом, всегда или только в данном издании или публикации) и эпитекст (элементы паратекста, существующие отдельно от самого текста)<sup>1</sup>. «Предуведомления» Д. А. Пригова, с одной стороны, всегда обрамляют тот или иной сборник произведений. «В каждом из предуведомлений обосновывается эстетический эксперимент, реализованный в стихах или в прозаических сочинениях соответствующего цикла»<sup>2</sup>. С другой стороны, существует «Сборник предуведомлений к разнообразным вещам», в котором Д. А. Пригов собрал эти самые предуведомления, опубликовав их отдельной книгой. Таким образом автор отделяет их от текстов, с которыми они были связаны изначально.

Во-вторых, «Предуведомления» не похожи на типичный паратекст концептуальным жестом, который в них совершается. Они оказываются территорией, на которую распространяются концептуалистские стратегии, присущие самим текстам Д. А. Пригова. Так, Илья Кукулин и Марк Липовецкий в книге «Партизанский логос: Проект Дмитрия Александровича Пригова» пишут следующее: «Предуведомление является в такой же мере квазитеоретическим, как следующие за ним тексты – квазихудожественными. Более того. Интрига каждого такого цикла – в «мерцательном» распределении ролей между «теоретизированием» и «художествованием».

---

<sup>1</sup> *Genette G. Paratexts: Thresholds of Interpretation / translated from French by Jane E. Lewin; foreword by Richard Macksey. Cambridge : Cambridge University Press, 1997.*

<sup>2</sup> *Липовецкий М. Партизанский логос: Проект Дмитрия Александровича Пригова / М. Липовецкий, И. Кукулин. М.: Новое литературное обозрение, 2022.*

Роли закреплены не жестко»<sup>1</sup>. То есть «мерцание» – понятие, которое обычно используется для анализа субъекта концептуалистского произведения – оказывается стратегией, с помощью которой конструируется не только текст, но и паратекст.

В целом для концептуализма и в частности для Д. А. Пригова подобные приёмы превращения в художественный объект всего, о чём до этого почти не рассуждали в эстетических категориях, – это вполне последовательная стратегия, но в своём докладе я обращаю внимание на механизмы построения такого концептуального паратекста и попробую рассказать про его функции в контексте конструирования целостного художественного высказывания.

### **Анна Вовк (РГГУ). Паратекстуальные стратегии издательства «Бель Летр»: визуальный и фактографический аспекты репрезентации «женской» литературы**

1990-е годы в России характеризуются всплеском числа публикаций так называемых женских романов. Данная книжная продукция обладала определенным набором паратекстуальных признаков: розовые обложки, сексуально-притягательные изображения (распущенные волосы, яркие губы, откровенное бельё), подготавливающих определенные читательские ожидания. При этом преобладал небольшой формат книги, мягкий переплет и дешевая бумага, что создавало впечатление одноразового дешевого товара, и вместе с тем формировало восприятие женского романа как ограниченного и поверхностного массового продукта. В 1992 году новое издательство «Вагриус» предложило альтернативную модель репрезента-

---

<sup>1</sup> Там же.

ции женского романа. Одним из первых проектов стала серия «Женский почерк», выпускавшая произведения Дины Рубиной, Людмилы Улицкой, Нины Садур, Ольги Славниковой, предлагающих качественно иную женскую литературу. Вместе с этим был переосмыслен и перитекст подобных произведений: цветовая палитра обложек, используемые изображения и типографические решения.

Основанное независимой издательской группой «Альпина» в 2023 году издательство «Бель Летр» ориентировано на публикацию современной прозы авторок, адресованной женской аудитории. Визуальная концепция оформления обложек издательства ассоциативно отсылает читателей к стилистике антикварных почтовых открыток и периодических модных журналов. Цветовые решения детально разработаны, начиная с корешка и заканчивая подборкой шрифтов. Каждая деталь визуального оформления тщательно продумана, штампы на обложке привязаны к месту действия произведения, типографические решения варьируются в зависимости от книги и передают атмосферу произведения и темперамент героев. Предлагаются разные цвета корешков, при этом все книги единого формата. Таким образом, единая стилистика формирует узнаваемый паратекст и задает определенные ожидания.

Теоретической основой исследования служит концепция паратекста Жерара Женетта, в частности его представление о фактографическом паратексте (в переводе Н. С. Автономовой), под которым понимаются не конкретные вербальные или визуальные сообщения, а факты, известные публике и влияющие на восприятие текста, такие как пол или возраст автора. В работе рассматривается корреляция между паратекстом и читательским восприятием художественного произведения на материале изданий, предлагаемых «Бель Летр».

Методология исследования подразумевает визуально-семиотический анализ обложек, типографических особенностей и их связи с содержанием и тематикой произведений, анализ маркетинговой стратегии издательства «Бель Летр» в контексте паратекста (интервью с главным редактором Яной Грецовой и арт-директором «Альпины» Юрием Буга). Кроме того, на материале анализа телеграм-каналов и блогов делаются выводы о важности паратекста для успешного продвижения продукции конкретного издательства.





## ПАРАТЕКСТ НА СЦЕНЕ И НА ЭКРАНЕ

**Сергей Арестов (РГГУ). Авторская ремарка в драматургии Л. Н. Андреева: семантизация сценического пространства, соносферы и цветописи**

Паратекст в драматическом произведении, включая авторские ремарки – важнейший способ конструирования смыслов, особенно в так называемой «новой драме» с ее коренной перестройкой драмы традиционной. Творчество Л. Н. Андреева в этом смысле очень иллюстративно.

Значение авторских ремарок в драматических произведениях Андреева выходит далеко за пределы простой технической функциональности. Ремарки в драме Андреева – полноценная часть художественного целого. Они имеют специфическую семантику, вступают в разные взаимоотношения с другими уровнями текста.

Это связано и с близостью Андреева западным драматургам, в том числе М. Метерлинку, и с его (им самим отмеченной) преемственностью в отношении к Чехову как драматургу, и с особенностями его индивидуальной поэтики.

Авторские ремарки могут быть осмыслены в таких аспектах как организация сценического пространства, соносфера и цветопись.

В части **организации сценического пространства** особенно важна категория панпсихологизма, разработанная Андреевым в «Письмах о театре»: «И играть на сцене <...> должны не только люди <...> должны играть и стаканы, и стулья, и сверчки, и военные сюртуки, и обручальные коль-

ца». По Андрееву, в современной ему хорошей пьесе «все представляет собою не вещи действительности и не реальные звуки и голоса ее, а рассеянные в пространстве мысли и ощущения героев».

Примеров такой сложной, многоплановой игры элементов сценического пространства у Андреева много. Например, в его первой пьесе «К звездам» (1906) совершенно особенную функцию выполняют окна. События пьесы протекают в сценическом пространстве (воспринимаемом читателем/зрителем непосредственно) горной обсерватории с ее окрестностями – и внесценическом (воспринимаемом опосредованно, через разговоры и действия персонажей) пространстве внешнего мира, где бушует революция. Точкой контакта между «там» и «здесь» выступают окна.

Пространственная близость к окнам определяет отношение персонажей к действительной социальной жизни, к судьбе революционеров, в т.ч. сына астронома Терновского Николая. В первом действии в комнате с окнами сидят мать Николая, его младший брат и невеста, переживающий за судьбы страны Житов. В задней комнате без окон сидит ассистент Поллак, сторонник чистого прогресса и «науки в вакууме». Именно к окну подходит революционно настроенный Верховцев, страдающий от бездеятельного сиденья в горах:

*Верховцев. Работать, работать надо, а тут сидишь как на цепи, в этом чертовом гробу. Эх! (Ковыляет по комнате к окну, смотрит некоторое время и возвращается обратно.)*

Пассивно переживающая «заточение» Инна Александровна (мать) через окно зовет покинувших обсерваторию Марусю и Верховцева:

*Инна Александровна (высовывается в окно). Орлятки! Обедать!*

И так далее.

Соносфера как организация звукового пространства пьес Андреева тоже очень важна. В пьесе «Царь голод» (1908) авторские ремарки создают несколько цельных звуковых комплексов, каждый со своим смысловым мотивом:

1. **Лейтмотивы аллегорических персонажей.** Фигуры Времени и Смерти обладают собственными «звуковыми репертуарами»: звук колокола и хриплый рог соответственно.

Любопытна ремарка о Председателе заседания черни, который звонит в колокольчик, пародийный по отношению к большому колоколу Времени-Звонаря:

*Председатель (звонит в колокольчик и говорит, задыхаясь, но очень миролюбиво). Все... получили... повестки?*

Характерно, что элементы соносферы, будучи внесценическими, различным образом влияют на происходящее в пределах сцены, вызывают разные реакции коллективных персонажей. Во второй картине, когда чернь планирует бунт, смерть воспринимается как частное явление, всегда происходящее с кем-нибудь другим, поэтому характерный звук остается без внимания.

*Поблизости раздается трижды протяжный, хриплый звук рога, предвещающий приближение Смерти. Никто, однако, его не слышит.*

Но на балу, устроенном перепуганными бунтом горожанами, этот же звук вызывает ужас, как нечто, напрямую угрожающее уже конкретно им:

*Недалеко и хриплый рог Смерти. И в темноте протяжные плачущие голоса:*

*- Приближается гибель.*

2. **Звуковые комплексы, связанные с коллективными персонажами.** Звук станков рабочих и музыка пытающихся вальсировать гостей бала.

Элементы соносферы в пределах паратекста пьесы вступают между собой в сложные отношения, иногда иерархические.

Четвертая картина открывается равноправным звучанием всех трех основных звуковых мотивов:

*Занавес открывается при смешении всех этих звуков: бравурной, но растерянной музыки, хриплого рога и частых ударов колокола.*

Это звуковое равновесие выражает еще не разрешенный, но уже заявленный конфликт: бунт НАЧАЛСЯ.

Когда гости бала храбрятся, звуковой доминантой становится музыка как человеческий мотив:

*Музыка играет вальс.*

В конце картины наступает тотальное торжество Смерти: орудия Инженера открывают огонь по черни. Хриплый рог становится безусловной звуковой доминантой:

*Играет музыка. Некоторые танцуют. Колокол звонит почему-то реже, но рог Смерти на некоторое время становится почти непрерывным. Вот он заглушает колокол, вот заглушает и заставляет молчать музыку – вот он наполняет залу, хриплый, торжествующий, бешеный. Все прислушиваются, вытянув шеи.*

Наконец цветопись обладает большой семантической нагрузкой, часто символизируются, обыгрываются на разных уровнях текста как художественного целого.

В пьесе «Жизнь человека» цветовая символика особенно наглядна. Представленные в авторских ремарках цвета можно распределить по смысловым группам:

1. **Серый.** Этот цвет семантизируется как бесстрастный, неумолимо ВНЕ-человеческий; это основной цвет персонажа Некто в сером. Таковы его одежда, руки, лицо, помещение, где он впервые появляется. Ведающие судьбой Человека Старухи тоже ассоциированы с серым:

*Глубокая тьма, в которой все неподвижно. Как кучка серых притаившихся мышей, смутно намечаются серые силуэты Старух в странных покрывалах и очертания большой высокой комнаты.*

По мере угасания свечи, символизирующей жизнь Человека, серый цвет начинает заполнять сценическое пространство. В третьей картине, где происходит Бал у Человека, освещена только верхняя часть стен, а внизу стены «*кажутся сероватыми*». Увядание пьянчуг тоже «окрашено» серым, хотя речь и не идет о паратексте:

*– У меня распадается мозг. Я чувствую, когда одна серая частица отделяется от другой. Мой мозг похож на скверный сыр. Он пахнет.*

Наконец, смерть Человека сопровождается серым цветом:

*Высокая мрачная комната, в которой умерли сын и жена Человека. На всем лежит печать разрушения и смерти. Стены покосились и грозят падением: в углах раскинулась паутина – правильные светлые круги, включенные безысходно один в другой; грязно-серыми прядями спускается мертвая паутина и с нависшего потолка.*

2. **Желтый.** Этот цвет устойчиво связан с жизнью и витальными устремлениями Человека. Он семантически контрастирует с серым. Желто пламя от свечи, желт лежащий на столе чертеж, обеспечивший карьеру Человека. А вот так обставляется комната ребенка Человека:

*– Позвольте мне продолжать. Для сына, маленького мальчика, прекрасная светлая комната из золотистого желтого дерева. Кажется, что в ней всегда светит солнце...*

Можно сделать вывод, что авторские ремарки в драматических произведениях Л. Н. Андреева сверхфункциональны и несводимы к решению утилитарно-механических задач на сцене. Ремарки могут формировать различные аспекты восприятия текста/сценического действия (выше были рассмотрены только некоторые), они могут вступать между собой в динамические взаимоотношения, и даже складываться в своеобразный «паратекстуальный сюжет», развивающийся на протяжении всего произведения.

### **Варвара Николаева (РГГУ). У порога мистерии: жанровая ориентация вербального паратекста пьесы Е. Гуро «Осенний сон»**

Автономизация художественного потенциала ремарки в эпоху креативизма связана, в первую очередь, с расширением функций вербального паратекста. «Второстепенный» текст, организующий интерпретацию драматического произведения посредством именованя предметов и действий, обретает в период становления неклассической поэтики свободу творения образа.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Титова Е. В.* Драматургический паратекст: к постановке проблемы // Вестник РГГУ: Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 2. С. 228.

Развитие самостоятельной эстетической ценности ремарки, безусловно, не вступает в конфликт с её семантической ориентацией «внутри основного текста» (по определению Ж. Женетта), однако, принципы художественного равноправия основного текста и «ремарок-преддверий»<sup>1</sup> могут являться определяющими в осмыслении не только образной структуры произведения, но и его родовой специфики и жанровых стратегий.

Пьеса Елены Гуро «Осенний сон» обнаруживает признаки межродовой природы именно на уровне вербального паратекста. Опираясь на развернутую метафорическую образность (паратекстуальный фрагмент, открывающий действие второй картины: «сквозь разговор слышна все время непрерывно-влюбленная трель кузнечиков, качаясь в сияньи, то поднимаясь, то опускаясь на волнах радости») характерную для лирической прозы, дескриптивная ремарка (преобладающая в паратексте пьесы) трансформирует акцентуацию на внешнем действии (свойственную классической драме) в освещение ментальной событийности героя.

Потенциальная «лиризация» ремарки преобразует языковой портрет героев, формируемый основным текстом реплик. Наиболее выражено данная тенденция прослеживается в отношении речи центрального персонажа 2,3 и 4-й картин – молодого барона Вильгельма. Так, принцип моносубъектности<sup>2</sup> (при котором внутреннее переживание субъекта определяет целостность лирического мира) проявляется во взаимо-проникновении характеристик хронотопа и голоса героя (реплика Гильома в первом диалоге второй картины: «любовь... может быть везде и не в одном образе. Она тогда осеннее солнце») получает композиционный ответ в ремарке, предва-

---

<sup>1</sup> Там же: С. 34.

<sup>2</sup> Тюпа В. И. Моносубъектность лирического мира // Субъектная структура лирики : коллективная монография / сост. и ред. В. Я. Малкина. М.: Эдитус, 2024. С. 14.

ряющей финал пьесы: «голосом ясным как осеннее небо в стеклах...я жив всегда. Моя дорога дальше... дальше»).

При значительном влиянии перформативного (лирического) начала на оформление художественного потенциала паратекста в пьесе, образная структура произведения демонстрирует жанровую направленность, реализующуюся в пределах драматического рода литературы. Мистериальный вектор, получивший широкое распространение в эстетических концепциях конца XIX – начала XX веков обретает особую значимость в качестве возможного пути обновления искусства: его тяготении к глубинному синтезу и одновременной подвижности «границ между формами и подформами»<sup>1</sup>.

Пьеса Е. Гуро «Осенний сон» обнаруживает ориентацию на жанровую традицию европейской драматической мистерии, восходящую к средневековым постановкам эпизодов из Священной истории, воплощающих сюжет восстановления чистоты и порядка мироздания путем «искупительной жертвы, за которой следует преображение героя и мира»<sup>2</sup>. «Дорога» Вильгельма, пролегающая меж двумя диегетическими мирами пьесы (оներիческой «Осенней Астрии» 1-й картины и реальной «Дачной России» 2-4-й картин) воплощает стремление возратить земле и людям вещь, спасительную любовь, обращенную, однако, лишь «далеким обещанием» откровения героя.

Несмотря на редуцированность архетипического сюжета мистерии в действии пьесы, мистериальность хронологической структуры подчеркивает трансгрессивность, взаимо-наложение различных элементов драматического пространства. «Сновидческая» смена картин направляется вербальным паратекстом как в сферу внутренней (диегетической), так и сце-

---

<sup>1</sup> Полонский В. В. Борис Эйхенбаум и Поль Клодель: к вопросу о рецепции символистской мистерии в России // Русская литература, 2015. № 3. С.227–234.

<sup>2</sup> Там же: С. 232.

нической фокализации. Не менее значимым становится насыщение визуальных и звуковых образов природного мира символизмом, реализующим характерный для жанра мистерии эсхатологический мотив вечного чаяния, затаенного свидетельства преобразования.

Таким образом, анализ вербального паратекста пьесы «Осенний сон» с точки зрения его самостоятельной эстетической ценности, функции семантического и образного преобразования основного текста становится особенно продуктивным в осмыслении проблем межродового потенциала и жанровой вариативности новой драмы.

**Валерия Васильева (МГУ). Функция авторских ремарок в абсурдистском тексте (на примере драматического произведения «Разговор об отсутствии поэзии» А. Введенского)**

Абсурдистский текст – в семиотическом плане текст особым образом “закодированный”: в рамках абсурдистского текста при создании грамматически корректных (но семантически пустых высказываний) нарушаются привычные коммуникативные нормы<sup>1</sup>. Поскольку взаимодействие с абсурдистским текстом предполагает восстановление предложенного автором кода<sup>2</sup>, при интерпретации абсурдистского текста нам кажется особенно продуктивным обращение к его паратексту (Ж. Женетт) как инструменту декодирования такого текста.

---

<sup>1</sup> См.: Новикова В. Ю. К проблеме интерпретации абсурдных текстов // Культурная жизнь Юга России. 2009. № 2(31). С. 102–104; Феценко В. В. Лаборатория логоса: Языковой эксперимент в авангардном творчестве. М.: Языки славянской культуры, 2009.

<sup>2</sup> См.: Феценко В. В. Указ. соч.

Паратекст, по Женетту, – это «словесные или иные пояснения <...>: имя автора, заголовок, предисловие, иллюстрации»<sup>1</sup>. Развивая понятие Женетта, С. Н. Зенкин отмечает, что «определяющая функция паратекста – метатекстуальная, то есть он задает в кратком или развернутом виде программу чтения текста, его код»<sup>2</sup>. Соответственно, в абсурдистском тексте паратекст – это измерение текстуальности, которое будет определять стратегию интерпретации текста.

Ярким примером метатекстуальной функции паратекста являются авторские ремарки в «Разговоре об отсутствии поэзии» А. Введенского: формально напоминающий стихотворение, текст произведения, сопровождается интегрированным в произведение и требующим сценической реализации служебным текстом<sup>3</sup>. Этот служебный текст, будучи сюжетно изолированным, задаёт программу чтения, что подчеркивает его паратекстуальный характер.

Так, в рамках данного доклада нас будут интересовать следующие вопросы: (1) как авторские ремарки помогают читателю “восстановить” зашифрованный автором код? И (2) как авторские ремарки меняют читательское восприятие текста и какие формируют ожидания?

Драматургические ремарки в тексте фактически ограничиваются двумя фразами: «Певец сделал паузу. Диван появился. Певец продолжал» и «Певец сделал паузу. Диван исчез. Певец продолжал» – которые повторяются автором 8 раз и строятся посредством синтаксического параллелизма (три предложения построены по единой схеме: «подлежащее + пре-

---

<sup>1</sup> *Genette G. Paratexts: Thresholds of Interpretation. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1997. P. 1.*

<sup>2</sup> *Зенкин С. Н. Теория литературы: проблемы и результаты. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 94.*

<sup>3</sup> *Курант Е., Сыска К. Перформативность // Экспериментальный словарь новейшей драматургии. Siedlce: Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego, 2019. С. 224.*

дикат», что на уровне частей речи реализуется как цепочка “существительное + глагол”), тем самым сразу привлекая к себе внимание читателя. Так, при первом взгляде на текст (на фоне коротких стихотворных строк) ремарки воспринимаются как наиболее важные и информативные, нежели сами четверостишия – читателю кажется что, что бы ни происходило на сцене, для сюжета будет принципиально важно описанное ремарками действие: «появление» и «исчезновение» дивана.

Однако, на деле, привлекающие внимание авторские ремарки оказываются нефункциональными для сюжета (никто из героев произведения с диваном не взаимодействует, его «появления» и «исчезновения» не вызывают у персонажей абсолютно никакой реакции) и крайне неинформативными для читателя (появление дивана не мотивировано контекстом, оно никак не помогает проинтерпретировать происходящее, этот образ не несет в себе никакой значимости для героев, диван не отражает ничье состояние и не вызывает никаких ассоциаций). Однако именно эта ремарка, этот объект (диван) полностью меняют восприятие текста.

Неужели столь настойчивое (доходящее до абсурда) повторение в тексте лишь для того, чтобы эпатировать публику, сбить читателя, сменить фокус, воссоздать эффект абсурдности происходящего, указать на условность литературного произведения? Или все-таки – возможно другое прочтение?

Поскольку для поэтики Введенского «несказанное не просто гораздо важнее и шире сказанного <...> это несказанное гораздо более реально, чем сказанное»<sup>1</sup>, значение паратекстуальной референции к дивану, как нам кажется, исчерпывается его функцией в синтагме текста: он – маркер паузы, индикатор сбоя в непрерывном потоке речи. Он указывает, что ключевым

---

<sup>1</sup> *Фещенко В. В.* Указ. соч. С. 262.

«событием» является не сказанное, а пропущенное; не речь, а ее прерывание. Соответственно, драматургические ремарки как часть паратекста переносят внимание читателя с вербального ряда на возникающие паузы, и как следствие – на тишину.

Таким образом, за счет многократного повторения одной и той же авторской ремарки и как результат – вынужденного прерывания стихотворной речи, Введенский воссоздает ситуацию, когда язык не может адекватно отражать реальность: мы можем в стихах говорить о поэзии, но сказанное не будет иметь смысла. Смысл в молчании – в паузах, в тех возникающих промежутках, пока диван появляется и исчезает. Так, в «Разговоре об отсутствии поэзии» при помощи активной интеграции паратекста в текст произведения, традиция невыразимого (Жуковский, Тютчев, Мандельштам) абсурдистски переосмысливается Введенским.

**Ярослав Красников (РГГУ, МосИТИ им. И. Д. Кобзона). Визуализация диегетического мира драмы Я. Пулинович «Земля Эльзы» через элементы паратекста**

Драматургический род литературы обладает сравнительно небольшим набором возможностей для изображения подробностей об устройстве диегетического мира произведения, нежели эпический род. Одним из способов создания убедительной и вместе с тем необычной «картинки» художественного пространства является паратекстуальный сценический комментарий. Наряду с психологическими нюансами поведения действующих лиц и особенностями их интонации («интроспективные» и «просодиче-

ские» ремарки<sup>1</sup>), ремарки способны транслировать значимые детали, создающие в сознании реципиента представление о хронотопе и картине мира конкретной пьесы.

Так, в тексте драмы Я. Пулинович «Земля Эльзы» обнаруживаются ремарки, привлекательные с точки зрения изучения средств визуализации в драме, а также – разработки проблемного поля нарративности драматургии. К ряду большинства из паратекстуальных комментариев произведения как нельзя лучше применима характеристика Н. И. Ищук-Фадеевой: «ремарки, которые невозможно сыграть и невозможно “не играть”»<sup>2</sup>.

В отличие от многих авторов сер. XX – н. XXI вв. Пулинович делает ремарки в своих пьесах весьма лаконичными, они немногочисленны и зачастую мало детализованы. При этом практически каждый паратекстуальный комментарий является не просто техническим указанием на то, как надо исполнять текст на сцене, но становится сложно конвертируемым символическим выражением специфического авторского видения мира пьесы.

Например, ряд ремарок помещают историю о влюблённости 76-ти летней Эльзы в интертекстуальный контекст «вечных сюжетов» о Золушке и Ромео и Джульетте.

Затем, при помощи паратекста писательница подключает к изображению мира пьесы сферу ольфакторных образов, что само по себе уникально для драматургии. Об одной из таких ремарок, которая транслирует точку зрения ремарочного субъекта через изображение запаха (который, очевидно, может почувствовать только живой субъект, находящийся внут-

---

<sup>1</sup> Иванова Т. Г. Ремарка как средство передачи авторского замысла // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2007. Т. 8, № 27. С. 45.

<sup>2</sup> Ищук-Фадеева Н. И. Ремарка как знак театральной системы: к постановке проблемы // Драма и театр: сборник научных трудов. Т. 2. Тверь: ТвГУ, 2001. С. 15.

ри мира пьесы или хотя бы на границе изображённого и изображаемого миров) увлекательно пишет Ю. В. Доманский<sup>1</sup>.

Наконец, в финальной сцене обнаруживается ремарка, которая оказывается поворотной в интерпретации всего сюжета пьесы. Она позволяет сформировать 2 равновозможных вектора истолкования сценических событий (буквальный и фантастический), возлагая, тем самым, роль «свидетеля и судии» на реципиента художественного текста.

Таким образом, пьеса Пулинович «Земля Эльзы» является репрезентативным и крайне интересным произведением с точки зрения изучения таких вопросов как визуализация в драме, нарративность драматургии и особенности композиционно-речевой формы ремарки как элемента паратекста.

### **Алиса Кириллова (РГГУ). Титры как паратекст в киноадаптации Д. Лоури «Легенда о Зеленом Рыцаре»**

Заглавие в кинематографе, как и в литературе, является неотъемлемой частью художественного произведения. Для киноадаптации заглавие приобретает дополнительное значение, так как оно нередко становится одним из вербальных способов определения связи между кинопроизведением и его потенциальным первоисточником. Помимо названия, другим проявлением вербального в кинематографе можно отнести титры – поясняющие текстовые надписи.

Если раньше, до появления звукового кино, титры использовались по необходимости для передачи диалога, сообщении о месте и времени действия и т.д., то в современном кинематографе преимущественно сохра-

---

<sup>1</sup> Доманский Ю. В. Запах в драматургическом паратексте («Земля Эльзы» Ярославы Пулинович) // Новый филологический вестник. 2022. № 4(63). С. 55-66.

нились вступительные и закрывающие титры, что значит, они также могут занимать «сильную позицию» (кино)текста, поэтому в рамках данного исследования мы рассматриваем их как часть паратекста.

В настоящем докладе предлагается изучить изменения, которые происходят с паратекстом и текстом среднеанглийского рыцарского романа «Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь» в киноадаптации Дэвида Лоури «Легенда о Зеленом рыцаре» (2021).

В первую очередь мы касаемся несоответствия между заглавием литературного текста и кинокартины. Может показаться, что изменение связано с коммерческой причиной, поскольку новые адаптации должны отличаться от предыдущих версий, которые сохранили изначальное заглавие романа. Но нам представляется, что маркетинговая функция далеко не единственная причина для модификации. Во время просмотра можно заметить, что вступительные титры содержат не официальное название фильма, а первую часть заглавия литературного первоисточника: «Сэр Гавейн и...». Троекочие становится неким «ключом» для зрителя о том, что это неполное название кинопроизведения, что создает ощущение ожидания раскрытия полного и настоящего заглавия.

Однако процесс раскрытия осложняется другими текстовыми вставками, которые продолжают появляться на протяжении всего фильма; они служат не только для информирования зрителя о месте и времени действия, но и для разграничения различных эпизодов. При этом они также фрагментарны, как и вступительные титры, т.е. в названиях эпизодов фильма наличествует недосказанное начало (например, «...встреча со Святой Уинифред»). Поэтому анализ взаимодействия вступительных титров с заглавием и другими паратекстуальными элементами фильма, а также структурной трансформации нарратива будет занимать центральное место в исследовании.

Так, в данной работе ставится цель определить, в чем заключается структурное и содержательное переосмысление паратекста и текста-первоисточника.

**Аида Домбровская (РГГУ). Евгений Цыганов, который смеётся: название фильма как (само)презентация актёра (фильм В. Котта «Человек, который смеётся»)**

Среди «рядовых» отечественных зрителей за Евгением Цыгановым закреплён статус актёра и человека с отрицательно-минимальным спектром эмоций. Сам Цыганов в прошлогоднем интервью для российского издания Forbes также приводит<sup>1</sup> факт того, что некоторая часть зрителей «всё время обвиняют» его в том, что он – человек с одним «унылым» лицом. Исходя из этого, мы можем сказать, что отдельно взятым сегментом российских зрителей культивируется формула, вроде «Евгений Цыганов – безэмоциональный актёр или человек».

Тем не менее, в связи с фильмом Владимира Котта «Человек, который смеётся» (2026) в масс-медиа фигурируют тезисы, семантически схожие друг с другом и выражающие идею о том, что в данной кинокартине Цыганов предстаёт в неожиданном амплуа с «яркими» и «позитивными» проявлениями мимики. Помимо того, что фильм жанрово является комедией, а сюжет посвящён актёру боевиков, который из-за случайного ранения на съёмках начинает постоянно смеяться, само заглавие изначально может проецировать соответствующий контекст предпонимания. Евгений Цыганов, избранный на главную роль, в свою очередь, соединяет настоя-

---

<sup>1</sup> Интервью Евгения Цыганова для Forbes Talk (2025) // Евгений Цыганов: сообщество во ВКонтакте. URL: [https://vk.com/video-515387\\_456239385](https://vk.com/video-515387_456239385) (дата обращения: 03.01.2026).

щую семантику – с констатирующим регистром – с тем образом, который сложился в сознании определённой части зрителей: для расширения и трансформации последнего аспекта. Следовательно, с точки зрения творческой и публичной персоны Евгения Цыганова, такой паратекстуальный элемент фильма, как его название, выступает способом модификации прежней рецепции массового зрителя кино, которая, вероятно, могла создаться на основе предыдущего личного опыта в силу степени их понимания актёрской игры Цыганова.

В соответствии с подобным вектором восприятия, заглавие первоначально эксплицируется на уровне актёра и его творческой (само)презентации, а уже затем – на уровне содержания киноленты. Кроме того, при анализе и интерпретации мы руководствуемся словом «(само)презентация» как с частицей «само», так и без неё, поскольку выбор заглавия объясняется взаимодополняющими стратегиями «субъектности» и «объектности»: с позиции исполнителя главной роли – Евгения Цыганова – и создателей комедии, в том числе режиссёра Владимира Котта, которые сопряженно участвуют в актуализации сем «Улыбающийся Цыганов» (поскольку смеху, как правило, предшествует улыбка), «Смеющийся Цыганов» и любые другие формулы, манифестирующие оптимистичные начала применительно к актёру: все они связаны с эмоциями и способами их проявления, будь то «зримыми» или «слышимыми». В дополнение мы рассматриваем то, как заглавие и – вместе с ним – заявленная (личностная) презентация оправдывается смысловым составляющим фильма. Например, тем, что протагонист, как и Цыганов, является актёром, и рядом комичных эпизодов, в которых главный герой смеётся – в том числе не в самые подходящие для этого моменты. С точки зрения второго аспекта, Евгений Цыганов не только воплощает на экране поведение персонажа, но и демонстрирует для потенциального зрителя своё собственное «владение» положительной экспрессией лица.

Таким образом, цель доклада – осмысление названия кинофильма как художественной стратегии (само)конструирования имиджа актёра, что в случае с нашим материалом является крайне актуальным. Теоретическая проблема соотношения заглавия фильма с формированием того или иного образа актёра представляется ранее не рассматривавшейся с точки зрения гуманитарных дисциплин, поэтому методологически наш доклад основывается на работах (которых, в свою очередь, тоже пока что не так достаточно) общего характера – о функции названий кинокартин: это исследования В. Е. Горшковой, Ингрид Хайдеггер, М. А. Краснокутской и др. Также мы ориентируемся на научные работы о поэтике заглавия литературного текста, поскольку высказываемые в них наблюдения адаптируемы и под другие формы искусства: здесь для нас фундаментальны исследования С. Кржижановского и Ю. В. Бабичевой. В частности, благотворной почвой для нашего доклада служат воззрения Ю. В. Бабичевой о том, что название произведения не только отражает текстовое содержание, но и направлено на внешние контексты.

### **Софья Гурова (РГГУ). Паратекст пьесы Е. Шварца «Дракон» в экранизации М. Захарова «Убить дракона»**

Доклад посвящен особенностям визуального паратекста в драме, а конкретно – специфике воспроизведения паратекста в пьесе Евгения Шварца «Дракон».

В понимании паратекста мы опираемся на работы С. Кржижановского и Н. И. Ищук-Фадеевой.

Теоретико-методологическую базу составили отдельные работы, посвященные драматургии Евгения Шварца (диссертация В. Е. Головчинер «Художественное своеобразие драматургии Е. Шварца («Голый король»,

“Тень”, “Дракон”)) и кандидатская диссертация Е. Ш. Исаевой «Жанр литературной сказки в драматургии Е. Шварца».

Цель доклада: выявить, каким образом паратекст пьесы «Дракон» воспроизводится и интерпретируется в экранизации «Убить Дракона». При этом мы исходим из того, что элементы, которые переносятся в кинокартину, отображаются визуально. Так мы видим, как изображаются все три головы Дракона, с помощью разных образов актера Олега Янковского в экранизации.

Говоря о драматургии, следует уточнить, на какие составляющие паратекста стоит обращать внимание при поиске визуального. Это заглавие, список действующих лиц, ремарки. Во всех данных сегментах текста можно наблюдать указания на место действия, перечень действующих лиц, их описание, что часто сопровождается визуальными характеристиками. Также необходимо учитывать и реплики действующих лиц, так как реакцию действующих лиц, исходящую из паратекстуальных элементов можно наблюдать в репликах, что дает понять художественную целостность текста. Данные сегменты текста и будут выступать объектом нашего доклада.

Отдельно предполагается рассмотреть и такие визуальные элементы, которые обрамляют воспроизводящийся паратекст в экранизации. Это костюмы, внешний облик действующих лиц, цвет в картине, а также звуки, некоторые из этих элементов мы можем заметить в паратексте пьесы, но появление многого, что является задумкой режиссера, является неожиданным.

Также особое внимание обратим на паратекст финала пьесы, рассмотрим как он отображается в финале экранизации, так как финальные сцены данных произведений заметно различаются.

Таким образом, мы попытаемся показать, как в экранизации драматургического текста может быть реализовано то, что в пьесе часто указывается краткими элементами паратекста, а также то, как реплики драматургического текста могут преобразовываться в паратекст кинокартины.

### **Рудольф Абрикин (РГГУ). «Come along with me»: интро и аутро как паратекстуальный элемент на материале мультсериала «Adventure time»**

Несмотря на интерес исследователей к устройству и роли паратекстуальных элементов в физических и диджитал произведениях, паратекст в визуальных медиа остаётся практически не исследованным. Настоящая работа предпринимает попытку устранить конкретную лакуну, а именно отсутствие системного анализа специфических паратекстов серийных произведений – интро (вступительных заставок) и аутро (заключительных титров). Данные элементы рассматриваются как одни из механизмов, формирования горизонта ожиданий аудитории и её отношения к основному тексту.

В качестве материала для анализа в рамках этого доклада выбор пал на оформление в мультсериале Adventure time (2010-2018). Наибольший интерес для исследования будут представлять изменения в оформлении интро и аутро в мини-сезонах “Stakes”, “Islands” и “Elements”, а также спин-офф серии “Fiona and Cake”. Выбор на мультипликационный материал пал из-за его пластичности в оформлении: жанровая и стилистическая гибкость анимации позволяет наиболее рельефно реализовывать адаптивный потенциал паратекста. Интро и аутро в данном контексте перестают быть статичным «обрамлением», превращаясь в динамический компонент истории, который видоизменяется в соответствии с тематикой и тонально-

стью конкретных сюжетных арок, тем самым демонстрируя высокую степень интеграции с основным текстом.

Теоретическая основа исследования строится на концепции паратекста Ж. Женетта, дополненной принципом диалогичности М.М. Бахтина и теорией горизонта ожиданий Х.Р. Яусса. Концепция Яусса позволяет описать функциональную нагрузку паратекста. Интро формирует и корректирует горизонт ожиданий зрителя перед просмотром, предлагая набор жанровых, стилистических и тематических ключей. Аутро, в свою очередь, выполняет функцию рефлексивного «послесловия», закрепляя сложившиеся ожидания, тем самым направляя процесс рецепции и завершая акт коммуникации с аудиторией.

Синтез указанных подходов позволяет рассмотреть интро и аутро сериала «Adventure Time» не как нейтральное техническое обрамление, а как сложный, динамический интерфейс диалога между создателями, текстом и зрителем. Такой анализ демонстрирует, как паратекстуальные элементы дополняют и конструируют новые смыслы, участвуя в построении нарративной вселенной, управлении эмоциональным ритмом и формировании уникального зрительского опыта, что расширяет понимание нарративных стратегий в современных серийных визуальных медиа.





## ПАРАТЕКСТ В МЕДИЙНОМ ИЗМЕРЕНИИ

**Эвелина Рабиевская (РГГУ). «Пути» как вербально-визуальный паратекст в архивной структуре интерфейса игры «Honkai: Star Rail»**

Глобальная цифровизация и интерактивность медиа в современном мире активно влияют на статус паратекста, постепенно лишая его классического «рамочного» отношения к художественному произведению и встраивая его во внутреннюю структуру. В данном докладе на материале игры «Honkai: Star Rail» рассматривается функционирование вербально-визуального паратекста в интерфейсе, который организован по архивному принципу.

Теоретической основой исследования выступает концепция паратекста Ж. Женетта, согласно которой паратекст понимается как совокупность вербальных и визуальных элементов, которые сопровождают художественное произведение и формируют первичные подходы к его восприятию. В условиях игрового текста к таким элементам можно отнести не только заглавия и описания, но и интерфейс, иконографию, систему навигации. Также к используемой в докладе теории относятся современные подходы к анализу цифровых и игровых медиа, которые рассматривают интерфейс как значимую часть смыслообразования.

Потому паратекстуальными конструкциями в игре выступают «Пути» – заранее выделенные классы, которые, благодаря своим названиям, описаниям и визуальному оформлению, дают игроку общую информацию о задачах, которые персонаж выполняет в команде для игрового (боевого)

контента; а также позволяющие построить своё мнение о персонаже и его полезности для индивидуального игрового опыта. Размещение «Путей» в архивной структуре интерфейса позволяет рассматривать их прежде всего не как элемент повествования, а как паратекстуальную рамку, направляющую восприятие игрового мира.

Таким образом, в докладе делается вывод, что в игре «Honkai: Star Rail» паратекст выступает не просто вспомогательной внешней рамкой, а структурообразующим элементом интерфейса, который помогает организации игрового опыта. Анализ системы «Путей» позволяет показать, что в интерактивных медиа паратекст из периферии переходит в глубь художественного произведения и становится его частью. Благодаря этому мы можем расширить понимание функций паратекста в современных цифровых формах повествования и увеличить число вариантов возможностей его анализа, выходящих за пределы традиционных литературных моделей.

**Светлана Гордеева (ННГУ им. Н. И. Лобачевского). Визуальный паратекст видеоигры «Hades» как элемент мультимодального нарратива**

Понятие паратекста прочно закрепилось в гуманитарных исследованиях благодаря трудам Ж. Женетта, в которых паратекст рассматривается как совокупность элементов, сопровождающих основной текст и направляющих его восприятие. В русле этих идей паратекст активно осмыслялся и в отечественной научной традиции – в работах С. Д. Кржижановского, Н. А. Рубакина, А. А. Реформатского, где внимание уделялось роли заглавий, предисловий, иллюстраций и иных «пороговых» элементов художественного произведения. Научный интерес к литературному паратексту не угасает и по сей день, продолжая развиваться.

Вместе с тем паратекст в других, активно развивающихся в XXI веке медиумах, нередко оказывается вне поля систематического анализа. Особый интерес в этом контексте представляют видеоигры как мультимодальные тексты, задействующие одновременно зрительную, аудиальную и тактильную сенсорные системы игрока. Видеоигра «Hades» (Supergiant Games, 2020) является показательным примером, в котором игровые механики интегрированы в художественный нарратив, подчиняя себе многие традиционные элементы игрового процесса.

Одним из таких элементов становится паратекст, играющий существенную роль в формировании смыслового и эстетического опыта игрока. Визуальная составляющая паратекста «Hades» проявляется как один из ключевых элементов, обеспечивающих целостность её мультимодальной организации.

HUD (часть визуального интерфейса игрока, отображающаяся на переднем плане виртуального игрового пространства в видеоигре), как характерно для большинства видеоигр, находится за пределами диетического мира, но активно влияет на игровой опыт. Несмотря на его недоступность внутриигровому аватару, изменения интерфейсных элементов (в частности динамика полоски здоровья) отражаются в реакции персонажа в виде фраз-комментариев, что позволяет нарративу раскрыть главного героя больше.

Особого внимания заслуживает система диалогов. В отличие от типичных для экшен-игр субтитров, не прерывающих управление персонажем, «Hades» использует оформление, близкое к визуальной новелле, что приостанавливает действие и акцентирует внимание на содержании реплик. Диалоговые интерфейсы при этом дифференцированы: один тип сопровождает речь персонажей, другой – реплики рассказчика, выполняющего функцию погружения в лор и отвечающего за метафикциональные стратегии игры.

К числу визуальных паратекстов относится и «Кодекс» (Codex) – игровая механика, традиционно выполняющая справочную функцию. В «Hades» он переосмыслен и представлен в форме дневника Ахилла, что трансформирует его из утилитарного элемента интерфейса в средство нарративного погружения. Кодекс не влияет напрямую на геймплей и лишь условно включён в диегетический уровень: реакция игрового аватара на его появление возникает двукратно и не получает дальнейшего развития. В результате, данный элемент ориентирован преимущественно на игрока и функционирует как визуальный паратекст, расширяющий знание о мире игры. При этом визуальное оформление Кодекса в форме дневника затрудняет его однозначную классификацию, поскольку оно одновременно имитирует диегетический объект и выступает медиатором, сокращающим дистанцию между художественным миром игры и игроком. Дополнительную значимость Кодексу придаёт размещение в нём индикатора отношений главного героя с окружающими персонажами.

Последний значимый элемент визуального паратекста «Hades» представлен такими механиками, как «Зеркало ночи» (Mirror of Night), «Подрядчик Дома» (House Contractor) и «Роковой список незначительных пророчеств» (The Fated List of Minor Prophecies) которые, напрямую влияя на геймплей и формируя систему метапрогрессии, визуально и нарративно замаскированы под элементы лора, что окончательно размывает границу между утилитарным интерфейсом и художественным миром игры.



## **Алексей Ларичев (РГГУ). Паратекстуальность как игровая механика в визуальной новелле «Doki Doki Literature Club»**

В традиционном представлении видеоигра представляет собой программное обеспечение, которое формирует эстетический опыт через взаимодействие игрока с системами, имеющими оболочку из компьютерной графики. Основа взаимодействия игрока с различными элементами видеоигры называется игровой механикой. Например, видеоигра может быть исполнена в виде трёхмерной графики. Так, игрок свободно передвигается в трёх измерениях, а отношение между игроком и художественным миром нередко завязано на внутриигровой физичности объектов. Напротив, существует исполнение видеоигр в 2D, где нередко используются предзаданные зарисовки и анимации (т. н. спрайты), за счет чего геймплей становится более линейным. Однако, существуют примеры, в которых видеоигры лишены графического исполнения (либо оно сильно редуцировано) – это т. н. текстовые игры<sup>1</sup>. Эволюционное развитие текстовых игр в современном контексте можно найти в видеоигровом жанре «визуальная новелла». Жанровой основой геймплея является чтение, при этом текст сопровождается статичными изображениями персонажей и фона. Таким образом, эстетический опыт выстраивается через рецепцию игроком этих элементов одновременно. Тем не менее, в жанре существуют исключения. Например, «Slay The Princess» (2023) предлагает игроку более детальную проработку визуального аспекта, а «Жизнь и страдания господина Бранте» (2021) совершенствует геймплей классической визуальной новеллы, добавляя в него более разветвленный сюжет.

В докладе же речь планируется вести о «Doki Doki Literature Club» (2017). На внешнем уровне данная видеоигра напоминает стандартную ви-

---

<sup>1</sup> См.: Colossal Cave Adventure, 1977. – прародитель всех текстовых игр.

зуальную новеллу – статичная графика, минимальная свобода игрока (он просто читает текст и изредка совершает выборы). Однако, наиболее интересный оборот игра начинает приобретать в середине сюжета. Графика наполняется глитчами и закрывается сама. Но самым примечательным является полноценное раскрытие сюжета через файлы видеоигры: игроку необходимо не просто играть в саму видеоигру, но и заниматься исследованием её программного обеспечения. В таком случае видеоигровые файлы выступают в качестве «паратекста», то есть являются пограничной зоной уже видеоигры. Через него задается стратегия восприятия сюжета самой видеоигры<sup>1</sup>. Таким образом, в докладе предлагается рассмотреть и проанализировать свойство подобного взаимодействия паратекста с элементами видеоигры.



---

<sup>1</sup> *Зенкин С. Н.* Теория литературы. Проблемы и результаты. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 149.

## Александр Платицын (*ИМПЭ им. А. С. Грибоедова*). Эстетичное форматирование как паратекст телеграм-каналов

Исследование «рамочного текста» занимает важное место в современных литературоведческих работах. Случаи обращения к этому понятию в последние годы просматриваются в трудах Л. Г. Кихней<sup>1</sup>, А. В. Ламзиной<sup>2</sup>, М. Л. Рейснер<sup>3</sup>, К. В. Синегубовой<sup>4</sup> и др. Указанные тексты разрабатывают не только традиционный вектор рассмотрения «рамы» как специфических черт заглавия, эпиграфа, предисловия, но и куда более перспективный ракурс ее осмысления в духе авторской эстетики и стилистики «живописания» за пределами основного текста, где изображение – полноценный фактор читательского (зрительского) опыта.

Обращения к такого рода «обрамляющим» элементам отнюдь не уникальны для классических форм литературного творчества. Современный медиатекст также тяготеет к воспроизводству «рамочных» символов, фигур и образов, которые формируют целостное восприятие послания. Цель нашего исследования – рассмотреть три наглядных случая форматирования в телеграм-каналах и обозначить контуры его функционального поля. Проблематика доклада заключается в том, что визуальные элементы эстетизации послания в блогах до сих пор не рассматриваются в академических текстах на русском языке как самостоятельный корпус паратекста. Таким образом, появляется возможность актуализировать указанный дис-

---

<sup>1</sup> Ламзина А. В., Кихней Л. Г. «Эхо» Эдгара По в «Поэме без героя» и поздних стихах Анны Ахматовой // *Litera*. 2021. № 1. С. 1–14.

<sup>2</sup> Ламзина А. В. Латинский код в «раме текста» сборника «*Cor Ardens*» // *Научный диалог*. 2025. Т. 14. № 2. С. 250–272.

<sup>3</sup> Рейснер М. Л. Визуальные образы красоты слова в персидской поэзии XVI – начала XVIII века: индийский стиль и живописание словом // *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Философия*. 2020. Т. 24. № 1. С. 12–22.

<sup>4</sup> Синегубова К. В. «Охота на Снарка» Л. Кэрролла в романе М. Петросян «Дом, в котором...» // *Новый филологический вестник*. 2021. № 4(59). С. 311–320.

курс и наметить перспективные траектории изысканий в области современных медиапрактик.

Отметим, что публикации в блогах были отобраны в соответствии с критериями: 1) релевантности (наличие визуальных характеристик, где паратекст проявляется в разных форматах и служит для реализации специфических задач); 2) диверсифицированности (материалы различных авторов, не связанных между собой); 3) резонансности (> 1000 пользовательских просмотров, наличие интерактивных откликов); 4) рекуррентности (действующие телеграм-каналы с активной целевой аудиторией). Приведенные критерии позволили избежать эффекта эхо-камеры и обнаружить спектр авторских приемов, которые формируют своеобразие паратекста в цифровом пространстве.

Публикация в телеграм-канале «полторы комнаты» (@croi\_fiery) посвящена роману В. Гюго «Собор Парижской Богоматери». Автор сообщает о знакомстве с текстом и делится впечатлениями от прочитанного: «близится финал, а так как мне знаком Гюго, предчувствую разбитое сердце»<sup>1</sup>. Пост содержит визуальный элемент, представляющий собой комплекс эмодзи, составленных вместе и образующих изображение раскрытой книги. Формат не только иллюстрирует эксплицитное описание практики чтения книги, но задает «рамку» текстовых блоков: слово «дочитываю» как маркер действия выделяется в первый абзац, тогда как детализация спускается ниже – ко второй половине визуального элемента. Здесь паратекст задает внутреннюю архитектуру публикации, помогая автору блога подчеркивать «глагольный» акцент на роли чтения в повседневной жизни.

Публикация, размещенная в телеграм-канале «Sputnik Sweetheart» (@vashadashas), представляет собой визуальный коллаж, оформленный в

---

<sup>1</sup> полторы комнаты // Telegram. 12 июня 2025. URL: [https://t.me/croi\\_fiery/2158](https://t.me/croi_fiery/2158) (дата обращения: 19.01.2026).

стилистике личного дневника. Левее от авторских снимков блогера располагаются три изображения пружинного переплета, напоминающего зрителю о студенческих тетрадях и дневниках. Текстовый блок в свою очередь заключен в дизайнерские эмодзи квадратных скобок. Подпись расположена правее от комплекса эмодзи, формирующих изображение бумажного листка<sup>1</sup>. Выбранные автором визуальные решения воссоздают эстетику физического медиа. На эстетическом уровне представленные элементы продуцируют атмосферу ностальгии по альбомным наклейкам, ручному письму и тактильному восприятию индивидуальных образов. Указанный пример стимулирует функциональность цифрового паратекста как инструмента имитации опыта, прожитого «вместе» с блогером, что может быть эффективным средством сокращения коммуникативной дистанции между автором и целевой аудиторией.

Нетривиальный случай форматирования обнаруживается в телеграм-канале «аверліна» (@averllina). Публикация, размещенная в связи с исследованием чувства тоски по близким людям, проявляет использование пробелов как автономных символов, которые способны конструировать «фигуру» текста (по примеру стихотворной каллиграммы). Здесь искусственное центрирование абзацев путем введения дополнительных пустот образует ромб-воронку, тогда как ее нижняя грань «заостряется» в направлении вопроса: «как оно у вас»<sup>2</sup>. Анализируемый кейс демонстрирует потенциал паратекста в сфере построения формы обратной связи, усиливающей чувство сопричастности и повышающей доверие аудитории.

В целом, рассмотренные материалы приоткрывают ландшафты современных визуальных практик в интерактивной сетевой среде. Проведен-

---

<sup>1</sup> Sputnik Sweetheart // Telegram. 18 июня 2025. URL: <https://t.me/vashadashas/5927> (дата обращения: 19.01.2026).

<sup>2</sup> аверліна // Telegram. 6 июня 2025. URL: <https://t.me/averllina/2386> (дата обращения: 19.01.2026).

ный анализ позволяет определить некоторые функции цифрового паратекста в телеграм-каналах, в числе которых: 1) иллюстративная (направлена на сопровождение ключевой мысли наглядным образом); 2) организующая (направлена на построение особой визуальной геометрии); 3) эстетическая (направлена на производство специфической атмосферы публикации). Нужно отметить, что перспектива будущих изысканий видится в области дальнейшей разработки обширного корпуса публикаций в авторских медиа с акцентом на паратекстуальном слое.

**Данила Попов (РГГУ). Интерпретационный потенциал обложки рок-альбома: визуальный паратекст в творчестве Егора Летова как отражение эволюции авторского сознания**

На наш взгляд, рецептивная специфика обложки музыкального альбома заключается в том, что она, являясь частью синтетического полисубтекстуального образования, находится в его сильной позиции и, предваряя акт слушания, формирует первоначальные представления реципиента о перспективах интерпретации произведения. В связи с этим визуальный паратекст альбомов Егора Летова рассматривается нами как смыслообразующий компонент, обладающий высоким интерпретационным потенциалом и задающий ряд условий, в соответствии с которыми осуществляется восприятие текстов альбома. Также в нашем докладе ставится вопрос об интерпретационном потенциале рок-обложки в контексте эволюции авторского сознания.

Опираясь на утверждение В. И. Тюпы о том, что «литература есть интерсубъективная жизнь сознания в формах художественного письма»<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> Тюпа В. И. Литература и ментальность. М.: Юрайт, 2019. С. 9.

мы рассматриваем категорию сознания в довольно широком смысле – как порождающую и воспринимающую инстанцию художественного творчества, его онтологическое основание. Исходя из данного положения, под *авторским* сознанием мы подразумеваем не личностное сознание «биографического автора» (по Б. О. Корману) и не художественное сознание «автора-творца» (по М. М. Бахтину), а их синтез – актуализируемое в тексте произведения (и, конечно, в паратекстуальных структурах) художественное сознание в совокупности с формирующими его ментальными интенциями и ценностными установками фактического создателя произведения.

Отдельные паратекстуальные элементы рок-произведений уже не становились предметом исследовательского внимания. Так, существует ряд работ, посвященных заглавиям рок-альбомов и отдельных песенных текстов (заглавия могут рассматриваться, например, как один из способов создания циклообразующих связей в рок-поэзии<sup>1</sup> или как сильная позиция текста<sup>2</sup>), автометапаратексту<sup>3</sup> как элементу поэтики конкретного автора и, конечно, обложкам рок-альбомов (например, в контексте их смыслообразующей роли<sup>4</sup>, взаимосвязи вербальной и невербальной составляющей в креолизованном тексте<sup>5</sup> или обложки как сильной позиции альбома<sup>1</sup>). Од-

---

<sup>1</sup> *Сибяева Т. А.* Заглавие и композиция как основные циклообразующие связи альбомов группы «Ария» 1985–1995 гг. // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* 2010. № 11. С. 113–121.

<sup>2</sup> *Скорлупкина Д. Г.* «Театр абсурда» группы «Пикник»: специфика рецепции сильных позиций // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* 2013. № 14. С. 208–218.

<sup>3</sup> *Иванов А. С.* Автометапаратекст как элемент поэтики А. Башлачёва и В. Высоцкого // *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика.* 2011. № 2. С. 64–68.

<sup>4</sup> *Войткевич Е. В.* Смыслообразующая роль визуальной обложки в структуре рок-альбома // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* 2001. № 5. С. 26–36.

<sup>5</sup> *Чемагина А. В.* Креолизованный текст обложек альбомов группы «Гражданская оборона»: попытка классификации // *Известия Уральского федерального университета. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры.* 2012. Т. 107. № 4. С. 179–191.

нако проблема корреляции визуального паратекста рок-альбомов с эволюцией авторского сознания пока не получила системного рассмотрения.

Несмотря на это, следует отметить, что исследователями предпринимались попытки выстроить схему эволюции авторского сознания Егора Летова и предложить соответствующую периодизацию его творчества. Так, предложенная в работе А. С. Новицкой<sup>2</sup> периодизация представляет собой одну из множества возможных интерпретационных моделей, основанную преимущественно на анализе вербального компонента отдельных песен, включая мотивный анализ, выделение смысловых доминант и преобладающей проблематики в текстах того или иного периода. Представляется, что предложенный исследовательницей способ диахронического анализа вполне применим, но может быть существенно дополнен за счет привлечения дополнительного материала: и вербальной составляющей, к которой относятся не только поэтические и песенные тексты, но и некоторые элементы паратекста (например, автометапаратекст – авторские комментарии, произносимые исполнителем), и аудиальной, и визуальной. Анализу последней как раз посвящена наша работа.

Теоретико-методологическую базу исследования составили работы, посвященные проблеме текста как иерархически организованной семиотической системы (Ю. М. Лотман<sup>3</sup>), а также вопросу изучения песенной поэзии как синтетического полисубтекстуального образования (В. А. Гавриков<sup>4</sup>).

---

<sup>1</sup> Плакущая А. Г. Графическое оформление рок-альбома: сильные позиции («Для тех, кто свалился с Луны» группы «Алиса») // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2011. № 12. С. 227–232.

<sup>2</sup> Новицкая А. С. Основные этапы творчества Егора Летова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2013. № 14. С. 172–180.

<sup>3</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Эксмо, 2023.

<sup>4</sup> Гавриков В. А. Русская песенная поэзия XX в. как текст. Брянск, 2011.

В качестве показательных прецедентов в докладе рассматриваются случаи замены обложек в переизданиях альбомов, интерпретируемые нами как маркеры изменения авторского замысла касаясь визуальной репрезентации художественного высказывания. Кроме того, выявляются устойчивые тенденции, соотносимые с определенными периодами творчества рок-исполнителя: использование элементов советского агитационного плаката, иллюстраций из журналов и кадров исторической хроники, преимущественно характерное для раннего и позднесоветского периодов; обращение к технике коллажа; эпизодическое использование фотографий из собственных архивов. Отмечается частота использования живописных произведений и их фрагментов в оформлении обложек, а в позднем творчестве – частые обращения к наивному искусству.

Таким образом, предлагается оптика, в рамках которой обложки альбомов Егора Летова могут рассматриваться как визуальная хроника эволюции авторского сознания. Анализ визуального паратекста также позволяет выявить интерпретационные установки, задаваемые реципиенту еще до обращения к музыкально-поэтическому материалу альбома.



## **Алина Матвеева (РГГУ). Визуальный и вербальный паратекст в рок-альбомах группы «Агата Кристи»**

На сегодняшний день в филологическом сообществе всё чаще встречаются отдельные работы, посвященные изучению различных аспектов рок-поэзии. Поскольку одним из главных «способов бытования рок-культуры является альбом»<sup>1</sup>, то многие исследования посвящены изучению специфики конструирования «альбомного целого» из входящих в него отдельных музыкальных композиций. По мнению Ю. В. Доманского, рок-альбом по целому ряду параметров может быть соотнесен с циклом в литературе (проблема циклизации), поскольку содержит в себе различные циклообразующие компоненты. Основными характеристиками музыкального альбома являются: «ограниченное время звучания, обязательное название, визуальная обложка, содержащая рисунок или / и фотографии, перечень песен и список участников записи, благодарности, порой тексты песен».<sup>2</sup> Наш доклад посвящен осмыслению того, какие функции вербальные (названия альбомов и музыкальных композиций) и визуальные (обложки альбомов) паратекстуальные элементы выполняют при конструировании «альбомного целого». В качестве материала исследования выбраны два концептуально близких альбома группы «Агата Кристи», в которых паратекстуальные элементы часто отсылают читателя-слушателя к классическим произведениям русской и немецкой литературы, а также создают рецептивную рамку восприятия альбомов.

Альбом «Майн Кайф?» (2000) выстроен как целостное произведение, напоминающее рок-оперу, о чём свидетельствуют вербальные паратексту-

---

<sup>1</sup> Доманский Ю. В. Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь: ТвГУ, 1999. С. 32.

<sup>2</sup> Доманский Ю. В. Циклизация в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 3. Тверь: ТвГУ, 2000. С. 99.

альные элементы – начальная композиция с заглавием «Пролог. Убитая любовь» и финальная композиция с заглавием «Эпилог. На краю света», подчёркивающие завершенность цикла. Визуальная составляющая также несёт в себе смысловое завершение: открытые ворота за замочной скважиной. Отсылки к немецкой литературе являются практически визитной карточкой группы. Заглавие альбома «Майн Кайф?» частично отсылает к манифесту «Mein Kampf» Адольфа Гитлера, однако не несёт никаких идеологических смыслов и является, скорее, ироничным. Некоторые заглавия композиций в этом альбоме также напрямую репрезентируют такую связь, например, композиция «Альрауне» отсылает к одноимённому роману Ганса Гейнца Эверса. Существуют и обращения к русским произведениям. Композиция «Ein Zwei Drei Waltz», согласно интервью музыкантов, это отсылка к русским анекдотам про Штирлица, а «На дне» – прямая отсылка к пьесе Максима Горького. Таким образом, литература оказала большое влияние на паратекст данных альбомов в творчестве группы «Агата Кристи», и их альбомы существуют как отдельные завершенные вселенные.

В альбоме «Коварство и Любовь» (1989/1991) также есть своеобразная «рамка» – начальная композиция «Инспектор По...» и заключительная – «Бесса Мэ...». Обложка альбома отсылает к естественному жизненному циклу: хамелеон ест сердце, убивая одну жизнь и давая начало другой. Заглавие альбома «Коварство и Любовь» прямо отсылает к пьесе Ф. Шиллера с аналогичным названием. Говоря о русской литературе, композиция «Собачье сердце» отсылает к одноимённому произведению Михаила Булгакова. Таким образом, этот альбом группы «Агата Кристи» также насыщен отсылками к произведениям немецкой и русской литературы и представляет собой завершенный цикл.

## **Миша Луцкая (РГГУ), Варвара Карпачева (ГУУ). Фотография как паратекстуальный элемент в корейской поп-музыке**

В корейской поп-музыке (далее: к-поп) визуальными паратекстуальными элементами являются не только обложка альбома и музыкальный клип, но и большое количество разнообразных фотографий. Иногда одну композицию – так называемую заглавную песню (title track) – паратекстуально обрамляет даже не один набор фотографий участников, а несколько.

Целью нашего доклада будет рассмотреть специфику к-поп фотографии, ее роль как паратекстуального элемента и способы ее взаимодействия с текстом как медиа визуального с медиа вербальным и аудиальным.

Фотография здесь исполняет двойственную функцию. С одной стороны, фотография является продолжением обложки (настоящая обложка альбома, при этом, может быть совершенно другим объектом, далеко не обязательно фотографией, а, например, графическим изображением), так как публикация фотографий в социальных сетях предшествует выпуску музыки. С другой стороны, фотографии исполняют роль иллюстраций к вокально-музыкальным композициям. Соответственно, фотография в к-попе и задает рецептивные ожидания от музыки, и является объектом адаптации, переноса содержания вербального языка на язык визуальный. В нашем докладе мы обратим больше внимания на вторую, иллюстративную функцию.

При этом стоит учитывать, что фотография является еще и продуктом коммерции и постановки, что сильно влияет на ее содержание. В отличие от не-постановочной фотографии, она не содержит в себе естественного нарратива, запечатленного в визуальном медиа. Вместо этого к-поп фотография либо фальсифицирует нарратив, либо откровенно выставляет напоказ его отсутствие.

Возвращаясь к аспекту коммерции в контексте к-поп фотографий, важно подчеркнуть способы и цели их распространения. Выкладка фотографий в социальные сети и на сайтах, а также распространение наружной рекламы (баннеры, постеры) осуществляется для привлечения внимания к предстоящим релизам, создания информационного резонанса. Вторым каналом распространения фотографий является продажа физических фотоальбомов с CD-дисками. Количество проданных копий фотоальбомов напрямую влияет на позицию альбома в музыкальных чартах, а также приносит дополнительную прибыль компании за счет вариативности версий.

Учитывая эти особенности к-поп фотографии, мы будем в нашем докладе рассматривать ее как комплексное явление. Мы будем анализировать взаимодействия фотографии и вокально-музыкальных композиций не только как эстетических объектов, но и как предметов коммерции.





*Научное издание*

ВИЗУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ПАРАТЕКСТА:  
Литература и не только

Тезисы докладов  
XVII межвузовской студенческой  
научной конференции

Составление и верстка: В. Я. Малкина  
Редактор: М. А. Луцкая  
Дизайн обложки: М. А. Луцкая