

XVI МЕЖВУЗОВСКАЯ СТУДЕНЧЕСКАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

13 - 14 марта 2025 года

ЧИТАТЕЛЬ

ЗРИТЕЛЬ

СЛУШАТЕЛЬ

РЕЦЕПЦИЯ
ВИЗУАЛЬНОГО

Тезисы докладов



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

ЧИТАТЕЛЬ–ЗРИТЕЛЬ–СЛУШАТЕЛЬ: рецепция визуального

**Тезисы докладов
XVI межвузовской студенческой
научной конференции**

Москва – 2025

ЧИТАТЕЛЬ–ЗРИТЕЛЬ–СЛУШАТЕЛЬ: рецепция визуального: тезисы докладов XVI межвузовской студенческой научной конференции / сост. В. Я. Малкина. – Москва, 2025. – 84 с.

Конференция состоится **13 и 14 марта 2025 года** (четверг и пятница) в Российском государственном гуманитарном университете (Москва, ул. Чайнова, 15, к. 7, 228 ауд.).

Конференция будет проходить очно. Для слушателей будет организована трансляция на платформе zoom. Для получения ссылки надо зарегистрироваться: <https://visual-in-literature.timepad.ru/event/3251114/>

Мы в социальных сетях:

https://vk.com/visual_conf_2025

Организаторы конференции:

Проект «Гуманитарные встречи»:

<https://vk.com/gumvstrechi>

iff.gum.vstre4i@gmail.com

Спецсеминар «Визуальное в литературе»:

https://vk.com/visual_in_literature

Кафедра теоретической и исторической поэтики РГГУ:

Миусская пл., д. 6, к. 7, каб. 278.

Тел. (495) 2506844

E-mail: kafedratisp@rggu.ru

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

Магистратура «Теория литературы и литературное образование»

<https://vk.com/teorlit>

<https://t.me/teorlitobraz>

СОДЕРЖАНИЕ

Зритель как читатель: живопись и театр	5
Ярослав Красников (<i>РГГУ, ИТИ</i>). Способы экспликации читателя-зрителя в метадраме Т. Уайлдера «Наш городок»	5
Юлия Савиковская (<i>ГИТИС</i>). Драматург как читатель, интерпретатор и автор: трансформация места и времени действия в современных англоязычных версиях пьес А. П. Чехова.	7
Софья Гурова (<i>РГГУ</i>). Специфика рецепции визуального в драме: танец в пьесе А. Н. Островского «Снегурочка»	9
Нелля Лосевская (<i>РГГУ</i>). Зрительская рецепция названия спектакля «Мамлеев» А. Мещерякова	11
Лидия Андронова (<i>СПбГУ</i>). Зрительское восприятие картины Л. Галле «Последние минуты графа Эгмонта» в диалоге с трагедией И. В. Гёте «Эгмонт»	12
Алиса Кириллова (<i>РГГУ</i>). Лирическое стихотворение и рецепция живописи («Заклинатель змея» С. Плат и картина А. Руссо).....	14
Виктория Кухтина (<i>РГГУ</i>). Механизм рецепции живописи на примере картины А. К. Саврасова «Грачи прилетели».....	16
Наталья Гурова (<i>НИУ ВШЭ</i>). Рецепция визуального в пространстве: чего хотят картинки в городе? (муралы Мурманска)	19
Слушатель как читатель: поэзия и музыка.....	24
Валерия Титова (<i>ННГУ</i>). «Печальное очарование вещей»: визуализация переходности в сборнике Г. Абдолмалекиана «Всё так же не ново, как и смерть»....	24
Екатерина Языкова (<i>РГГМУ</i>). Зритель или слушатель? (Рецепция звучащего текста в стихотворении Б. Рыжего «Трубоч и осень»)	26
Роман Ливанов (<i>ГСГУ</i>). Звуковые жесты как способ расширения семантики поэтического текста в творчестве Ю. Визбора.....	29
Софья Прохорова (<i>РГГУ</i>). (Анти)иллюстративность видеопоззии: рецепция медиагибрида «Пять вариантов Кассета Паук» Е. Зернова.....	31
Ангелина Романова (<i>БФУ</i>). Визуальные образы обложек альбомов группы «Сруб»: влияние на восприятие и интеграцию аудитории.....	34
Полина Матвеева (<i>РГГУ</i>). Игра с горизонтом ожиданий слушателя в альбоме «ФУТУРОАРХАИКА» Boulevard Depo	37
Анна Прядко (<i>ННГУ</i>). Рецептивная специфика аудионарративных произведений (подкаст «The magnus archives»)	40
Дарья Иванова, Александра Лихачева (<i>ТвГУ</i>). Читать / Смотреть / Слушать: проблема рецепции альбома «Михайловы глаза» (группа «Порез на Собаке»)	42
Полина Казаринова, Григорий Филиппов (<i>РГГУ</i>). Рецептивные аспекты (мета)пространства альбома Ланы дель Рэй «Chemtrails over the country club».....	45

Читатель как зритель: память и рецепция.....47

- Карина Разухина (МГУ). Перформативный потенциал автофикшена: воплощённость авторского голоса и его рецепция47
- Александра Щукина (НИУ ВШЭ). Фотографические экфрасисы в «Женщине» А. Эрно и «Ране» О. Васякиной49
- Динара Сабитова (РГГУ). Фотография и её рецепция в шведских книгах о Холокосте51
- Арина Бесова (РГГУ). Поэтика исторической памяти: к вопросу о рецепции текста («Выбор» Э. Е. Эгер).....53
- Богдан Филюшин (РГГУ). Роль метатекста в рецепции художественного произведения (роман Д. Джойса «Улисс» в переводе С. Хоружего).....54
- Елена Вашута (Самарский университет). Визуальные аспекты самонаблюдения и рефлексии («На маяк» В. Вулф)57
- Антон Белоусов (Самарский университет). Визуальная рецепция творчества Дж. Д. Сэлинджера60
- Степан Рыбалко (РГГУ). Воображаемый мир героя как место встречи визуального и музыкального в рассказе К. Г. Паустовского «Старый повар».....63

Читатель, зритель и игрок65

- Александра Чеблакова (СПбГУ). Трансгрессия позиции зрителя как феномен визуального воздействия: рецепция реалистической живописи в художественной критике М. А. Волошина65
- Станислав Красников (ГУП). Концепт «зритель» в эпистолярном наследии К. С. Станиславского69
- Аида Домбровская (РГГУ). Реальность и воображение в фильме М. Локшина «Мастер и Маргарита»: способы визуализации и рецептивная функция71
- Людмила Мовчан, Алёна Федюкина (СПбГУ). Поэты и поэзия Золотого века в фильмах С. Соловьева («Сто дней после детства», «Наследница по прямой», «Асса»)73
- Александра Ильинская (ВГУ). Сатира как зеркало: визуальные метафоры в советских журналах 1910–1920х гг.76
- Елизавета Гусарова (РГГУ). Где читатель, там игрок: рецептивные стратегии книги-игры Э. Талларико «Где они?»78
- Федор Анищенко (ННГУ). Трансформация и рецепция визуальных игровых механик вселенной «Dishonored» в трилогии А. Кристофера79
- Алексей Ларичев (РГГУ). Между игроком и персонажем: апеллятивная форма как способ погружения в художественный мир видеоигры «Disco Elysium».....81

Зритель как читатель: живопись и театр

Ярослав Красников (РГГУ, ИТИ). Способы экспликации читателя-зрителя в метадраме Т. Уайлдера «Наш городок»

Текст пьесы «Наш городок» американского драматурга Торнтон Уайлдера являет собой один из необычных примеров конструктивной формы «театр в театре». Перед реципиентами текста (читателями и зрителями) разворачивается история жизни нескольких семейств в провинциальном городке, одним из участников которой становится герой, именуемый в паратексте помощником режиссёра. Он не только комментирует действие, но и неоднократно принимает в нём участие, перевоплощаясь в различных персонажей, а также вступая в диалог с другими действующими лицами от своего лица.

Произведение Уайлдера можно атрибутировать как мета драму, во-первых, благодаря наличию в пьесе фигуры помощника режиссёра и его активному участию в качестве своеобразного «медиатора» между диегетическим миром (демонстрируемым читателю-зрителю) и реальностью, в которой находится реципиент. Во-вторых, в пользу отнесения к метатексту свидетельствуют также постоянные указания в ремарках и комментариях на то, что сюжет разыгрывается актёрами на сцене, в условных декорациях, а значительная часть реквизита (вещественного мира пьесы) присутствует в качестве воображаемых предметов, то есть подразумевает конкретную визуализацию уже в сознании читателя и зрителя. В-третьих, эффект метадраматической условности, скажем так, видимых швов сконструированности, добавляет свободное обращение рассказывающего героя со временем, где, например, трёхлетний промежуток между актами прожи-

вается актёрами «символически»; помощнику режиссёра заранее известно то, что будет после конкретных событий; он способен вернуть героев в прошлое по их просьбе или по необходимости полнее представить зрителям предысторию действующих лиц и т.п.

Ещё одной значимой особенностью рассматриваемой пьесы является эксплицированность фигуры адресата (что, кстати, снова относится к признакам метадрамы). К способам такого выраженного присутствия читателя-зрителя в тексте будут относиться как разрушающие иллюзию «четвёртой стены» разнообразные прямые обращения к публике помощника режиссёра (апелляции к их личному опыту и опыту просмотра данного спектакля, просьбы визуализировать отдельные детали и др.), упоминания зрительного зала и зрителей в ремарках (не только для описания организации околосценического пространства, но и как субъектов видения), так и наличие в пьесе героев-зрителей. Обозначенные в списке действующих лиц как «подставные» лица из зала, эти зрительницы и зритель начинают вести диалог с действующими лицами пьесы, находящимися на сцене.

Таким образом, нами выявлено, что пьеса Уайлдера «Наш городок» является подходящим и в высшей степени полезным произведением для осмысления роли эксплицированного реципиента и способов его изображения в драматургическом тексте, что, собственно говоря, и является ключевой целью доклада.



Юлия Савиковская (ГИТИС). Драматург как читатель, интерпретатор и автор: трансформация места и времени действия в современных англоязычных версиях пьес А. П. Чехова.

Версии зарубежных классических пьес – это тенденция современного британского театра. Чехов – один из самых популярных авторов для создания «версий» и «адаптаций».

Самыми любопытными для анализа интерпретации визуальной и временной трансформации при современном прочтении Чехова являются версии, в которых действие чеховских пьес переносится в другое время и другую страну – колониальный Тринидад 1939 года (версия «Трех сестер» Мустафы Мадуры), Нигерию, растерзанную восстанием конца 1960-х годов (версия «Трех сестер» Инуа Элламса), ЮАР 1990-х, в котором только что прошли первые свободные выборы («Свободное государство», версия «Вишневого сада» Джанет Сузман), провинциальную Британию 1980-х (версия «Вишневого сада» Гэри Оуэна) и даже в будущее, в котором станут доступны межпланетные путешествия людей (версия «Вишневого сада» Виная Пателя).

Драматург в этих случаях выступает одновременно как читатель и как интерпретатор, и как новый автор, считывая определенные визуальные образы в пьесе и формируя из них другие, сообразно культурному контексту своего времени, запросам аудитории и своей концепции новой пьесы, основанной на пьесе Чехова.

Соответственно, семиотика прочтения и семиотика создания становятся единым процессом, при котором степень знания драматургами чеховских структур по-разному трансформируется ими в новый текст.

Но как и драматургия Чехова создавалась в контексте ожиданий публики того времени и конкретных запросов к автору от режиссеров МХТ Станиславского и Немировича-Данченко, так и современные версии че-

ховских пьес не возникают в пустоте фантазии автора-интерпретатора, но продиктованы условиями конкретных режиссерских задач и представлений об ожидании современного зрителя в Британии.

Так современный драматург становится читателем и интерпретатором пьес Чехова, являясь звеном в парадоксальном взаимодействии, где на новый текст влияют представления о современном зрителе и его ожиданиях, а зритель, пришедший в зал, становится читателем одновременно пьесы Чехова и новой пьесы с ее визуально-временными трансформациями, рассчитанными на узнавание аудиторией.

В докладе на примере пяти современных англоязычных версий пьес Чехова, показанных современному британскому зрителю, будут разобраны разные авторские концепции переноса созданных авторами визуальных и временных конструкций в новую пьесу при сохранении драматургических структур Чехова.

Будут сделаны выводы о роли современного драматурга, работающего над версией Чехова в пространстве британского театра, для которого важно как наследие колониализма, так и история Британии и представления о будущем всего человечества.

Роль драматурга в случаях написания версий пьес Чехова приобретает гибридный характер. Драматург выступает и как читатель, формирующий семиотические смыслы собственного видения пьесы, и как интерпретатор, перерабатывающий чеховские структуры в соответствии с культурой своего поколения и своего времени, и как автор нового текста с личным его видением.



Софья Гурова (РГГУ). Специфика рецепции визуального в драме: танец в пьесе А. Н. Островского «Снегурочка»

Доклад посвящен особенностям рецепции визуального в драме, а конкретно – специфике воспроизведения танца в пьесе А. Н. Островского «Снегурочка». В понимании рецепции мы опираемся на работы Умберто Эко, М. М. Бахтина и Б. С. Мейлаха.

Теоретико-методологическую базу исследования составили отдельные работы, посвященные драматургии А. Н. Островского (книга «А. Н. Островский» В. Я. Лакшина, книги о жизни и творчестве драматурга А. И. Ревякина, А. И. Журавлёвой и диссертация «Антропологические проблемы театра А. Н. Островского» Н. А. Шалимовой) и проблеме визуального, относящегося к движению и танцу («Искусство и визуальное восприятие» Рудольфа Арнхейма, «Танец как фактор эволюции человеческой культуры» В. В. Ромма и «Философия танца» Е. К. Луговой).

Цель доклада: выявить, какими способами воплощается визуальное в тех сегментах пьесы «Снегурочка», где есть танец, и как оно воспринимается адресатом. При этом мы исходим из того, что танец в данной пьесе относится к народному и обрядовому; так, например, берендеи водят хороводы в венках во время языческих праздников («Восход Ярила-Солнца»).

Говоря о драматургии, следует уточнить, на какие составляющие текста стоит обращать внимание при поиске визуального. Это, прежде всего, паратекст: 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. Данные сегменты текста и будут выступать объектом нашего доклада.

В докладе предполагается рассмотреть ремарки в «Снегурочке», поскольку именно они помогают представлению танца при проекции драматургического текста на последующую театрализацию. Поэтому важно аналитически осмыслить, каким образом такие визуальные ремарки влияют на восприятие читателя.

Отдельно предполагается рассмотреть визуальные грани хоровода и других танцевальных движений-хождений во время празднеств и обрядов, ибо хоровод – самый древний вид народного танца; в хороводах отображаются чувства, жизнь и верование (в данном случае, связанное со сменой времен года, например, празднование дня Ярилы-Солнца). В славянском народном танце движения и музыка не разделялись на самостоятельные виды искусства, движение не существовало без музыки, что мы можем наблюдать в пьесе «Снегурочка», где «пляски» в паратекстуальных указаниях сопровождаются музыкой и песней.

Таким образом, мы попытаемся показать, как в драматургическом тексте может быть реализовано то, что при театрализации визуализируется и соответствующим образом озвучивается. То есть как словесный текст при перекодировке в текст театральный обретает синкретическую природу, и каким образом текст такого рода оказывает воздействие на реципиента.



Нелля Лосевская (РГГУ). Зрительская рецепция названия спектакля «Мамлеев» А. Мещерякова

Драматургический текст – это текст с определенным сценическим потенциалом, то есть он устроен таким образом, чтобы его возможно было поставить на сцене. В нашем докладе мы рассмотрим спектакль, основой которого является не драматургическое, а эпическое произведение. Проанализируем, каким образом эпический текст был переложен на язык сцены и какие средства для этого были использованы.

А. Я. Альтшуллер в работе «Театроведение и герменевтика» выявляет формулу «пьеса-спектакль-зритель», где каждый последующий уровень является интерпретацией предыдущего. Природа драматического текста неизбежно формирует у зрителя предпонимание, которое основано на прочтении пьесы или просмотренных спектаклях на основе того же текста. В рассматриваемом нами случае формированию предпонимания препятствует отсутствие сценического потенциала прозаического текста, а также тот факт, что рассматриваемого автора редко ставят на сцене современного театра.

Предметом нашего исследования является спектакль Арсения Мещерякова «Мамлеев». Спектакль получил авторское жанровое определение «психоделическая опера», которое сам режиссер истолковывает так: «По структуре спектакль напоминает музыкальный альбом, где за основу каждого трека взят рассказ Мамлеева». Связующим мотивом всех элементов спектакля служит электрогитара, возникающая на фоне действия.

Таким образом, специфическое устройство спектакля позволяет нам рассматривать его с трех разных рецептивных сторон: читательской, слушательской и зрительской. В ходе исследования мы определим влияние вышеперечисленных сторон друг на друга.

Лидия Андропова (СПбГУ). Зрительское восприятие картины Л. Галле «Последние минуты графа Эгмонта» в диалоге с трагедией И. В. Гёте «Эгмонт»

Картина Луи Галле во многом воспринимается современным зрителем через призму трагедии И. В. Гёте «Эгмонт» (1788) и одноименной музыки Людвиг ван Бетховена к этой пьесе (1810). Так было и при написании картины. Берлинский банкир И. Х. Вагнер оставил сюжет и персонажей на выбор художника. Галле, который придерживался патриотического романтизма во взгляде на историю, изобразил самого известного благодаря Гёте персонажа нидерландской истории – графа Эгмонта (1522–1568). Это один из вождей борьбы Нидерландов против испанского владычества, казненный в самом начале Нидерландской революции 1568–1648 годов. В первые годы после революции 1830 года Эгмонт олицетворял патриота, восставшего против деспотизма, его фигура стала национальным символом.

Цель доклада – проследить, как преобразуется зрительский взгляд на картину Галле благодаря трагедии Гёте. В докладе проводятся параллели с другими работами Галле, а также с живописными и скульптурными объектами, на которых изображен Эгмонт.

Уже в названии указан конкретный эпизод истории Эгмонта – он будет «с рассветом из тюрьмы на торговую площадь выведен и там перед лицом народа в предупреждение всем изменникам через отсечение головы мечом смерти предан». Участь Эгмонта передается путем неестественно белого света первых лучей солнца, которые падают на его лицо и руки. Между тем, подчеркивая неестественность происходящего, за окном зеленая муть. В пьесе казнь Эгмонта хочет отсрочить даже солнце: «Солнце не смеет взойти, не хочет оно означить тот час, когда он должен умереть». Окно из обобщающего элемента становится одной из самых важных

деталей истории. Неестественность происходящего подчеркивается «обрубленностью» этого окна и «геометрическими» предметами мебели с острыми углами, которые не гармонируют между собой.

Смертный приговор Эгмонту вручил накануне ночью его духовник – епископ Мартин Ритхов (этого персонажа нет у Гёте). Фигуры Эгмонта и епископа построены на контрастах – если Эгмонт как будто состоит из углов, священник, наоборот, обтекаем. Роль священника на картине – стать свидетелем чувств персонажа, из-за него Эгмонт не впадает в отчаяние, в отличие от пьесы Гёте, за счет чего создается достоверность. В заключении изображен и другой персонаж картины Галле – «Тассо в тюрьме» (1853). Этот персонаж находится в одиночестве, поэтому не скрывает своих подлинных эмоций. Лицо Тассо в тени, его фигура наклонена, взгляд отрешенный – это изможденный человек, который скорбит, он смирился со своей судьбой.

Епископ и Эгмонт изображены рядом, между тем они разграничены светом – красные тени на фигуре священника, белые – на Эгмонте. Только на несколько пальцев священника падает белое рассветное солнце. Взгляд проникнут осознанием того, что этот свет значит для Эгмонта.

Исторический момент подчеркивается документами эпохи, которые находятся на одной горизонтали (письмо, Библия и карманный молитвенник). Герои не обращают внимания на вещи в их руках. Такое намеренное привлечение, высвечивание этих предметов, учитывая, что персонажи картины на них не смотрят, подчеркивает внутренние переживания героев.

Через несколько лет Галле еще раз обратится к истории Эгмонта и изобразит «Последние почести останкам графов Эгмонта и Горна, отдаваемые членами Большого Совета в Брюсселе» (1851). Эта картина проникнута скорбью, головы Эгмонта и Горна воспринимаются как мощи святых. В Брюсселе находится памятник Эгмонту и Горну скульптора Шарля-Огюста Фрекена (1864), который показывает их величие и значимость.

Привлечение этого контекста при анализе картины помогает осознать важность фигуры Эгмонта.

На картине Юлиуса фон Блааса «Эгмонт и Клерхен» (1866) изображен эпизод, который можно прокомментировать такими словами Клерхен: «Ведь это сам великий Эгмонт! <...> В нем так чувствуется только человек, только друг, только возлюбленный!». На этой картине наиболее бросается в глаза отличие исторического Эгмонта от показанного (в том числе в трагедии Гёте). Еще Ф. Шиллер говорил, что Гёте изображает 46-летнего исторического Эгмонта молодежавым героем-любовником. При сравнении этой картины с полотном Галле видно, что Галле сохраняет исторический возраст героя, подчеркивая тем самым его историчность и значимость.

На основании комментирования текстом и сопоставления с другими картинами, современный зритель может выделить такие важные для понимания картины концепты, как неестественность происходящего, острота времени, патриотизм и достоверность эмоций персонажей.

Алиса Кириллова (РГГУ). Лирическое стихотворение и рецепция живописи («Заклинатель змея» С. Плат и картина А. Руссо)

В творчестве Сильвии Плат существует ряд стихотворений, отличительная черта которых заключается во взаимодействии с визуальными искусствами. В данном докладе мы решили исследовать стихотворение поэтессы «Заклинатель змей» (1957), которое посвящено картине «Заклинательница змей» Анри Руссо (1907).

В обоих произведениях искусства есть общие визуальные образы (заклинателя, змей, луны) и использование конкретного цвета. Однако «замствованные» изображенные образы приобретают динамику в поэтическом произведении, в связи с его свойством фиксации протяженности во времени. Если на полотне зафиксировано статичное мгновение: игра за-

клинателя на флейте, окруженного змеями; то Плат «расширяет» фабулу картины и наделяет заклинателя способностями трансформации пространства вокруг него (природа приобретает змеиные очертания), что уже является значительным отличием от изображения на картине. Данное явление можно охарактеризовать как попытку «овладения» внутренним миром живописи приёмами поэзии.

В докладе рассматриваются следующие вопросы: какое влияние могут оказать визуальные образы лирического произведения Плат на восприятие картины Руссо, если реципиент в первую очередь ознакомился со стихотворением, а потом уже с полотном? Поскольку заглавия обоих произведений схожи, то это может спровоцировать ожидание воплощения определённого содержания, которое основано на предыдущем визуальном опыте читателя-зрителя, связанного с лирическим произведением. Какое значение имеют визуальные образы, переданные поэтическими средствами, в восприятии изображения картины? Не стоит исключать возможность обмана ожиданий, так как детальное описание визуальной трансформации внутреннего мира фигурирует только в произведении Плат, но при этом потенциальный зритель может актуализировать интенцию поэтессы посредством заложенных лирическим текстом визуальных ассоциаций в процессе рецепции картины. Размышляя о рецептивном назначении словесных и визуальных образов при сопоставлении обоих произведений искусств, мы руководствуемся работами М. М. Бахтина и У. Эко. Какое влияние может оказать лирический субъект как носитель речи и основной точки зрения (в буквальном и переносном смысле слова) на восприятие читателя-зрителя, если его имагинативное зрение видит то же, что и лирический субъект? Поэтому здесь мы опираемся на концепцию С. Н. Бройтмана о

«синкретизме субъектов»¹, а для понимания рецепции визуального в живописи, учитываем работы Р. Арнхейма и Б. Раушенбаха.

Предполагается, что при первоочередном взаимодействии со стихотворением Плат, а затем – с картиной Руссо, может создаться «диалог» между двумя формами искусства в сознании читателя-зрителя, при этом реципиент может переосмысливать собственные позиции, дополняя и развивая мотивы картины. Если он, наоборот, начал с картины, то его читательские ожидания о «картине в стихах» обманываются в связи с вышеуказанным изменением в визуальной составляющей внутреннего мира лирического произведения. Но, с другой стороны, в результате продолжительного процесса восприятия может сформироваться распознавание полотна Руссо как одного из «кодов», заложенных поэтессой, что приближает реципиента к статусу «идеального читателя».

Виктория Кухтина (РГГУ). Механизм рецепции живописи на примере картины А. К. Саврасова «Грачи прилетели»

Видение, согласно концепции Р. Арнхейма – это творческая деятельность человеческого разума². При восприятии картины зритель не является пассивным фиксатором увиденного, восприятие активно. Таким образом, определенная заданность элементов картины художником должна сложиться в единое целое посредством активной внутренней деятельности реципиента. Зритель, адресат живописи, является воспринимающим субъектом, при этом он наделяется высоким статусом демиурга воспринимаемого художественного мира в своем сознании: «Любой самый обычный зритель

¹ Бройтман С. Н. Историческая поэтика. М.: РГГУ, 2001. С. 109.

² Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. С. 21–24.

возносится здесь до божественного положения, с высоты которого он, как бог, созерцает вселенную, состоящую из чистых и непреложных знаков»¹.

Восприятие не происходит изолированно, а является приписыванием предмету места в системе². Замечая определенные особенности картины, зритель структурирует их относительно друг друга, так с нуля выстраивается художественный мир картины в восприятии зрителя. Живопись – искусство визуальное, однако процессы, происходящие при ее восприятии, выходят за рамки зримого. Постараемся ответить на вопрос, апеллирует ли живопись только к зрительным каналам восприятия, и выстроить механизм рецепции, который происходит в сознании зрителя при взгляде на картину, опираясь на теорию восприятия искусства Р. Арнхейма.

Важной особенностью восприятия искусства является автоматическое заполнение пустот реципиентом³. Видя только картину, кадр, зритель достраивает всю историю самостоятельно, считывает сюжет. Кроме того, «ни один предмет не воспринимается изолированно»⁴. Зритель видит визуальные образы того, что изображено, и связывает их между собой, как бы разгадывая историю. Движение взгляда является связующим в создании связей и отношений между образами. Опираясь на зрительное восприятие, история, сюжет пишется в сознании реципиента вербально – посредством слов, он формулирует для себя ответ на вопрос «о чем эта картина». Название картины является вербальным сообщением-подсказкой. Посредством зрительного канала восприятия идет построение «вербального» плана – формируется осознание сюжета, выстраивается история. В нефигуративной живописи этот аспект восприятия все равно остается: свойство

¹ Барт Р. Работы о театре. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 20.

² Арнхейм Р. Указ соч. С. 23.

³ Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. СПб: Symposium, 2003. С. 9.

⁴ Арнхейм Р. Указ. соч. С. 23.

восприятия таково, что при виде пятна человек пытается приписать ему определенную форму, смысл и значение¹.

Мы смотрим на этот пейзаж чьими-то глазами. Такой аспект картины, как точка зрения, создает своеобразного «рассказчика» изображенной истории. Колорит создает атмосферу и настроение, что апеллирует к чувствам, эмоциям и сопереживанию зрителя, добавляет сенситивных ощущений температуры (тепла).

Один кадр, которым является картина, технически создан застывшим, но в восприятии зрителя время растягивается до целой ситуации, как и один кадр движения достраивается в восприятии до всего движения полностью, в некоторой степени зритель смотря на картину, проигрывает в сознании небольшой фильм или отрезок жизни.

Хотя основной канал восприятия картины зрительный, во время рецепции идет заполнение пустот по остальным каналам восприятия: визуальное передает связанную информацию другим органам чувств. При восприятии картины реципиент ощущает воспринятые через визуальные образы логические связи, сюжет и смысл, формулируя для себя вербально, о чем данная картина. Воспринятые по визуальному каналу точка зрения, колорит, атмосфера, настроение, визуальные образы передают другим органам восприятия звуки, движение, настроение, атмосферу, эмоции. Как при потерянном зрении обостряются другие чувства, так и при восприятии через один канал информации, он обостряется настолько, что начинает содержать достаточную информацию для формирования целостной картины, содержащей в себе все аспекты восприятия: визуальные, вербальные, аудиальные.

¹ Выготский Л. С. Психология развития человека. М.: Эксмо, 2006. С. 573.

Наталья Гурова (НИУ ВШЭ). Рецепция визуального в пространстве: чего хотят картинки в городе? (муралы Мурманска)

Классическую ситуацию горожанина можно назвать «псевдопониманием»¹ – пространство города ему кажется знакомым и понятным. Но стрит-арт с помощью различных картинок ломает это «псевдопонимание», выдергивает обывателя из повседневности, проверяет на прочность устоявшиеся границы: как минимум, под воздействием муралов пешеход становится зрителем, то есть меняет свою роль. В связи с этим исследование ставит следующий вопрос: как муралы воспринимаются людьми в пространстве города, какие отношения выстраиваются между ними и внутри каких режимов видения они существуют?

Анализируемый кейс – фестиваль паблик-арта «Рост» в Мурманске, где художники создают муралы на фасадах зданий, превращая северный город в галерею под открытым небом. Фестиваль «Рост» – арктический фестиваль паблик-арта, проходящий в Мурманске с 2021 года. У фестиваля несколько основных задач: развитие инфраструктуры районов, в которых фестиваль проходит, и привлечение туда креативных индустрий и туристов², а также борьба с «серостью» арктических городов, вызванной не только погодными условиями, но и однотипной застройкой³.

В качестве отправной точки для размышления возьмем программную работу Митчелла «Чего на самом деле хотят картинки?», в которой он

¹ Термин «псевдопонимание» взят из: Самутина Н., Запорожец О., Кобыща В. Не только Бэнкси: стрит-арт в контексте современной городской культуры // Неприкосновенный запас. 2012. Т. 86. №. 6. С. 221–244.

² Подробнее см. комментарий организатора фестиваля Полины Малышкиной: Проектный офис развития Арктики. Муралы Мурманска [репортаж] // YouTube. 2023. 1 апреля. URL: https://www.youtube.com/watch?v=nejPu4_9bAA&t=64s (дата обращения: 17.10.2024).

³ Именно так сами организаторы обосновывают социальную значимость фестиваля. Подробнее см. Проекты. Международный фестиваль уличного искусства и урбанистики «РОСТ. МУРМАНСК» // Сайт Фонда президентских грантов, 2021. URL: <https://президентскиегранты.рф/public/application/item?id=49b9ff15-7ef0-4b6e-aef5-dac1f307f3e9#winner-social> (дата обращения: 17.10.2024).

предлагает интерпретировать взаимоотношения картинки и реципиента как взаимоотношения власти¹. С одной стороны, картинки действительно подчинены и материальному миру, который задает условия существования картинки, и своему создателю – хоть мы и можем рассматривать изображения в отрыве от его автора, все-таки они кем-то созданы. С другой стороны, картинки очевидным образом привлекают внимание зрителя и даже стремятся его захватить. То же самое можно сказать и про муралы: они находятся в подчиненной позиции, будучи прикованными к определенному месту и попадая под иногда объективирующие взгляды зрителей, но вместе с этим они и обладают властью над людьми, захватывая их внимание и умы и меняя пространство вокруг себя.

Анализируя, в каких режимах видения находятся муралы и зрители, можно предположить, что в случае стрит-арта происходит постоянная смена между модусами «glance» и «gaze». В данной работе мы следуем концептуализации Анри Лефевра этих терминов, которую он предлагает в монографии «Critique of Everyday Life»: для Лефевра gaze социален, он превращает жизнь, то есть моменты, в спектакль и ложное присутствие², в то время как glance более свободен и открыт, и именно glance участвует в производстве пространства. Человек, шел он специально с целью увидеть муралы или его путь случайно проходил мимо них, чаще всего замечает изображения не сразу. Сначала они попадают на периферию зрения и цепляют его внимание. Далее, мурал может приковать к себе взгляд зрителя – попасть под gaze. Но кажется, так как стрит-арт слишком тесно вписан в повседневную среду, то пристально смотрят на них лишь «туристы», и чаще они существуют в режиме glance. На самом деле, когда мы смотрим вокруг, используя glance, мы замечаем далеко не все объекты, многое попа-

¹ Митчелл У. Дж. Т. Чего на самом деле хотят картинки? // Художественный журнал. 2015. № 94. С. 30–41.

² Lefebvre H. Critique of Everyday Life. Vol. 2. London: Verso, 2002. P. 89–91, 224.

дает в слепые зоны и не запоминается. Мы видим гораздо меньше, чем думаем, из-за наших физиологических особенностей и нашего основного способа восприятия – пристального взгляда (*gaze*). Тем не менее, именно *glance* связывает человека с окружающим миром, или, если брать уже, туриста с ландшафтом¹. *Glance*, в отличие от *gaze*, вступает в диалог со средой, гарантирует, что она будет видна, а не что на нее будут смотреть.

Glance, в отличие от статичного *gaze*, связан с мобильностью: как человек может перемещаться вокруг мурала и рассматривать его с разных сторон, так и взгляд «бегает» по нему и по среде вокруг, метафора движения применима и к смотрящему, и процессу видения. Такое положение дел можно также охарактеризовать как особый эстетический опыт. Проживание опыта видения мурала – растянутая во времени, воплощенная, ориентированная на окружающую среду деятельность по исследованию окружающей среды. Как пишет Алва Ноэ², опыт, в том числе эстетический, – это внутренняя совокупность пониманий. У человека есть не только представление ситуации в голове, но и понимание, что он, например, может достроить картинку, повернувшись и посмотрев куда-то или потрогав что-то. Таким образом опыт оказывается протяженным во времени. Таково, как представляется, и взаимодействие со стрит-артом. Изображение складывается из маленьких кусочков, как пазл, пока человек в движении и во времени исследует мурал и среду вокруг, и инструментом в данном случае выступает зрение.

Представляется, что все описанные практики участвуют в производстве пространства, и в этом процессе муралы выступают как равноправные его участники. В городском пространстве накладываются разные способы вза-

¹ *Craig D.* *Glance Vs. Gaze: Doctoral dissertation, Open Access. Te Herenga Waka-Victoria: University of Wellington, 2012. P. 37–67.*

² *Noë A.* *Experience and experiment in art // Journal of Consciousness Studies. 2000. V. 7. № 8–9. P. 128–134.*

имодействия, разные режимы смотря, что в сумме дает комплексную среду, состоящую из различных агентов.

Приложение



Рисунок 1. Artez (Андрей Зикич) «Прекрасное ветхое»¹

¹ Все фотографии взяты из личного архива автора.



Рисунок 2. VOZIC (Дамир Бозик) «Взгляд»



Рисунок 3. Иван Етихов «Перелётные птицы»



Слушатель как читатель: поэзия и музыка

Валерия Титова (ННГУ). «Печальное очарование вещей»: визуализация переходности в сборнике Г. Абдолмалекиана «Всё так же не ново, как и смерть»

Сборник иранского поэта «Всё так же не ново, как и смерть» – первый иллюстрированный сборник Гяруса Абдолмалекиана (سورگ انىء بدالملك). Безусловно, фотографии являются неотъемлемой его частью, но и в самом тексте возникают визуальные образы. В этом смысле интересно рассмотреть не только слово и текст по отдельности, но и как сочетается то, что изображено на фотографии со словесными визуальными образами.

Сам поэт говорит, что на его творчество среди прочего оказала влияние японская поэтическая традиция, а именно – хокку, не только формально, но и содержательно. Хокку как традиционный размер японской литературы наделяется определенным содержанием: необходима фиксация момента; моментальность особо важна, поскольку это исключительное, единично возможное состояние в постоянно меняющемся мире.

Те, фотографии, которые использованы в сборнике, похожи на фотографии японского художника Масао Ямамото, который свои работы называл «визуальными хокку» или фотоанализом. Это же понятие вполне применимо и к фотографиям в рассматриваемом сборнике. Любая фотография сборника, как и фотография вообще, – остановка времени, фиксация мгновения.

То, что сам автор отмечает влияние японской традиции, позволяет применить для обобщённого обозначения одной из центральных тенден-

ций сборника понятие «Печальное очарование вещей» (моно-но аварэ) – эстетический принцип, который выражается в особом чувстве тоски по утрате того, что формирует окружающий материальный мир. Этот мир только кажется статичным в определенный момент времени, но его обычное состояние – постоянное исчезание вещей, людей и всего прочего.

Наше восприятие окружающего мира мы можем понять только тогда, когда принимаем позицию наблюдающего субъекта. Течение времени ощутимо, когда реципиент зафиксирован, а все, что вокруг – движется.

Наблюдающий, в рамках японской культуры, тот, который способен почувствовать «печальное очарование вещей», обладает особой «чувствительностью к эфемерному», к самой сути вещей. Так и автор рассматриваемого нами сборника, позволяет реципиенту занять позицию наблюдающего, заставляет по-другому посмотреть на окружающие вещи («вещь» – не в узком понимании слова, не конкретный предмет, а в широком – и чувства людей, и состояния природы), не внешне, а гораздо глубже, увидеть возможные способы и формы их существования.

В сборнике «Все так же не ново, как и смерть», как правило, автор показывает неуловимые формы бытия вещей. Неуловимые, потому что не статичные, переходные, меняющиеся, приобретающие новые формы, постоянно умирающие и рождающиеся заново, уже в другом облики. Часто в стихотворениях Гяруса Абдолмалекиана появляются образы дыма, облаков, пепла, следов, того, что невозможно определить, облечь в форму, находящегося в переходном состоянии между быть и не быть. Взаимосвязь жизни и смерти прочна, в сборнике через систему переходных образов возникает амбивалентный образ жизни-смерти.

**Екатерина Языкова (РГГМУ). Зритель или слушатель?
(Рецепция звучащего текста в стихотворении Б. Рыжего «Трубач и
осень»)**

Характерной особенностью поэтического мира Бориса Рыжего является целенаправленное акцентирование пространственных реалий города как локуса, в котором свершаются сюжетно-фабульные и ментальные движения лирического субъекта и / или лирических персонажей. При этом урбанистические пейзажи, эксплицируемые в стихотворениях поэта, обретают предельную подвижность и динамику посредством визуального образного ряда и звуковой насыщенности стиха, что способствует их превращению в многомерное смысловое пространство, вовлекающее читателя в процесс активного восприятия изображаемой поэтической действительности. При этом в поэтике Б. Рыжего часто проблематизируется статус реципиента, в моделировании которого обнаруживаются черты и читателя-зрителя, и читателя-слушателя. Это, соответственно, вызывает вопрос о специфике взаимодействия визуального и аудиального начала в структурно-семантической организации лирического высказывания поэта.

Представляется, что акцентирование «музыкальности», сопряженное с визуализацией урбанистического пейзажа, особенно отчетливо проявляется в одном из ранних стихотворений Б. Рыжего «Трубач и осень» (1994). В этом произведении поэта звуковая организация текста, явленная на тематическом уровне, способствует созданию своеобразной «музыкальной» среды, постулирующей позицию читателя как слушателя. Однако зрительная отчетливость образных единиц в структуре стихотворения свидетельствует о движении лирической рефлексии субъекта к синтезу визуального и аудиального начал, тем самым намечая различные векторы восприятия данного текста.

«Трубач», являясь центральным персонажем стихотворения, обнаруживает явные функции медиатора между мирами, формирующего звучащее пространство («На причале трубач нам с тобою играл – / словно хобот, трубу поднимал. / Я сказал: посмотри, как он низко берет, / и из музыки город встает»). Музыка «трубача» становится посредником между реальным и воображаемым, связывая материальный мир с внутренними переживаниями героев. Именно посредством тематизации и вербализации музыки акцентируется эмоционально-психологическое вживание лирического «я» и его возлюбленной-адресата в репрезентируемую сюжетную ситуацию.

Еще одним принципиально значимым звукообразом является «дождь», предстающий в качестве посредника между явлением реальным, физически осязаемым, и явлением, эмоционально переживаемым внутри лирического субъекта. Функции данного художественного знака в поэзии Б. Рыжего соотносятся с символикой «дождя», утверждаемой в русском символизме. Как и у символистов, «дождь» в творчестве поэта тесно связан с ощущением ближайших перемен и душевной тревоги. «Дождь», являясь природным маркером бытия в городском пространстве, проецируется во внутренний мир героини-адресата («Ты сказала: я чувствую город в груди – / арки, люди, дома и дожди»). Важно то, что именно «дождем» заканчивается перечисление предметных признаков, свойственных городскому пейзажу. Героиня завершает первую реплику упоминанием «дождя», который, в свою очередь, становится «фундаментом» для следующей реплики, связанной с исключительно эмоциональным переживанием: с предчувствием гибели всего города, возникшего в их сознании, благодаря услышанной музыке: («Ты сказала: как только он кончит играть, / все исчезнет, исчезнет опять»).

В стихотворении «трубач» сопоставляется со слоном как по визуальным признакам («Полы шляпы висели, как уши слона»), так и по внутрен-

ним, эмоциональным («Печален, как слон»). Н. Л. Быстров находит в данном сопоставлении образов ироническое отстранение, однако при анализе стихотворения «Вальс с синими слонами», изданном тремя месяцами ранее, мы можем обнаружить, что слон в сознании лирического героя становится носителем «большого смысла», пробуждающего окружающую действительность к подлинно витальным процессам – пронзительному ощущению жизни «здесь и сейчас», обусловленному восприятием музыки «трубача» и эсхатологическому предчувствию «осеннего» финала бытия («Этотаял наш город и тек по рукам – / навсегда, навсегда – по щекам»).

Образы, рефреном проходящие через текст стихотворения, аудиально воздействуют на читателя, эхом (словно в «арке») резонируя в сознании реципиента. Ритмика и фонетическая структура всего стихотворения напоминают мелодию, создавая у читателя ощущение звучащего произведения. При этом особенно значимой оказывается аллитерация, формирующая своеобразный фонетический «сюжет»: «Полы шляпы висели как уши слона». Сонорный звук «л» здесь нацелен на формирование плавного развертывания меланхолических (элегических) ощущений, тогда как сочетаемый с ним шипящий «ш» семантизируется в читательском сознании как звук шелеста опадающей листвы.

Особое значение в тексте стихотворения приобретает лексический повтор («все исчезнет, исчезнет», «Говори же со мной, говори», «навсегда, навсегда»), создающий эффект «раскачивания» лирического высказывания между полюсами проживаемой жизни и грядущим бытийным итогом. Повторы здесь способствуют репрезентации таких сем, как «раздающийся стук дождя», неустанно падающая слеза, «утрата и ускользающее время».

Отчетливая элегическая направленность данного лирического высказывания раскрывается посредством семантического взаимодействия визуальных образов и звуковой «оркестровки» сюжетного развертывания текста, которое направляет читательское восприятие стихотворения. Модели-

руемый текст стихотворения Б. Рыжего «Трубач и осень» читатель, ориентированный одновременно и на зрительную, и на аудиальную рецепцию лирической рефлексии субъекта, в конечном итоге наделяется статусом «слушающего зрителя» («смотрящего слушателя») и тем самым вовлекается в ценностно значимый для творчества поэта процесс проживания и переживания жизни как интенсивного экзистенциального акта. Как для лирического «я» Б. Рыжего, так и для его читателя, восприятие феноменов бытия требует полной эмоционально-психологической самоотдачи, которая подкрепляется и обеспечивается «вживанием» в визуальные и аудиальные проявления моделируемого универсума.

Роман Ливанов (ГСГУ). Звуковые жесты как способ расширения семантики поэтического текста в творчестве Ю. Визбора

Термин «звуковой жест» впервые прозвучал в статье Е. Поливанова в «Сборниках по теории поэтического языка». Учёный назвал так «ономатопоэтические слова» – звукосочетания, «роль которых аналогична роли жестов потенциально-естественных, имеющих претензию на общепонимаемость (в том числе и жестов, копирующих факты внешнего мира)». Б. Эйхенбаум ввёл понятие жеста в литературоведение, почерпнув его в лингвистических трудах Поливанова, и понимал под ним приём, состоящий в особой организации звукового плана текста (фоники), при котором: а) звук семантизируется, несёт смысл, не вытекающий из лексического или грамматического значения соответствующих слов; б) звуковой комплекс производит впечатление «деланности», нарочитой художественной обработанности, что и служит сигналом о его особой природе, отличной от звукового контекста. Первым понятие «звукового жеста» к творчеству поэтов-бардов применил С. В. Свиридов в своей статье «Звуковой жест в творчестве Высоцкого», и намеченный им путь кажется очень продуктив-

ным. Как со «звуковыми жестами» работает Юрий Визбор, можно увидеть на примере песни «Целинная»: звук «г» он произносит как фрикативный. Фрикативное «г» звучит у поющего поэта обычно в тех случаях, когда ему нужен иронический, шуточный эффект; в серьёзных же, драматичных песнях он неизменно произносит «г» по-московски. Это показатель того, что в авторской песне, вообще соединяющей в себе элементы разных искусств (словесного, музыкального, театрального...), важна даже фонетика. Её нюансы невозможно передать на письме, зато такие звуковые жесты отчётливо слышны в исполнении, позволяя точнее понять авторскую позицию, авторское отношение к предмету песни. На основе ещё нескольких примеров можно с уверенностью говорить, что звуковые жесты выступают как способ расширения семантики поэтического текста. Таким образом, рецепция аудиального адресата оказывается более нюансированной, чем рецепция читателя поэтического текста.



Софья Прохорова (РГГУ). (Анти)иллюстративность видеопоззии: рецепция медиагибрида «Пять вариантов Кассета Паук»
Е. Зернова

Интермедиаальные и медиагибридные поэтические практики актуализируют вопрос особенности их рецепции. Предполагается, что, будучи построенными на взаимодействии текстового, звукового и визуального ряда, они все же дают основания выделять в них ведущую рецептивную доминанту: текстовую, аудиальную или визуальную соответственно. В случае поэтического кинематографа ответ на этот вопрос достаточно легко обнаруживается при анализе устройства такого рода работ: текст оказывается факультативным элементом, определенным образом встраивающимся в поэтическую структуру киноленты, и, соответственно, отходит на второй план. Специфика восприятия в данном случае определяется именно способом организации фильма. В случае видеопоззии, которая как сближается с устоявшимся явлением поэтического кинематографа, так и отдаляется от него, обнаруживаются значительно большие сложности: в силу существования различных видеопозэтических практик вокруг феномена продолжает разворачиваться полемика о синтетичности и наличии рецептивных доминант.

Данила Давыдов считает, что необходимо учитывать ситуацию «внутренней растождествленности»¹ видеопоззии, наличие двух не взаимоисключающих, но противоположных друг другу полюсов, к которым поэтический видеоклип способен тяготеть: иллюстративность и гибридность. Определенные видеопозэтические практики приводят к тому, что клип становится своеобразной иллюстрацией к стихотворению. В этом случае борьба визуальной и текстовой доминант непременно приводит к превалированию текста над видеорядом, с чем исследователи связывают

¹ См.: Давыдов Д. Видеопоззия как феномен и как разнообразие практик // Русский Гулливер. URL: <http://gulliverus.ru/davydov-1.html> (дата обращения: 03.01.24).

некоторые риски. Ю. Тынянов, рассматривая книжную (и в том числе поэтическую) иллюстрацию, отмечает, что это явление упрощает поэтический текст и приводит к буквализации «живого поэтического слова»: «Вернее, специфическая конкретность поэзии прямо противоположна живописной конкретности: чем живее, осязаемее поэтическое слово, тем менее оно переводимо на план живописи. Конкретность поэтического слова не в зрительном образе, стоящем за ним, – эта сторона в слове крайне разорвана и смутна, она – в своеобразном процессе *изменения значения слова*, которое делает его живым и новым. Основной прием конкретизации слова – сравнение, метафора – бессмыслен для живописи»¹. Видеоряд, конечно, имеет ряд преимуществ перед живописью в случае работы со стихотворным текстом: темпоральные характеристики видео делают возможной более точную работу со смысловыми оттенками, метафорой и развертыванием значения. Однако опасность иллюстративности, состоящая в незавершенности синтеза и наличии текстовой доминанты, влияющей на восприятие, остается актуальной и для видеопэзии.

Специфика восприятия видеопэзии, тяготеющей к синтетичности, несколько сложнее, чем просто иллюстративность. Такого рода поэтический видеоклип зачастую оказывается новым целостным произведением, в котором стихотворный текст не самоцелен, он является частью множества внутренних планов видеоклипа. Говоря об этом, необходимо вспомнить, как устройство произведения искусства и процесс извлечения из него смысла реципиентом осмысляется в рамках объектно-ориентированной онтологии и акторно-сетевой теории (Б. Латур, А. Эньон, Г. Харман, И. Богост и др.). Особое внимание исследователи обращают на гетерогенную природу произведения искусства, которое рассматривается как поле сложных операций, в котором смысл образуется не столько за счет жёст-

¹ См.: Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л.: Academia, 1924.

кой структуры, сколько за счет взаимодействия множества единиц¹, и привлекается реципиентом именно из их взаимодействия. Для такого рода явлений вслед за понятием «гибрид» Бруно Латура, которое используется в первую очередь для маркирования ситуаций пересечения природного, социального и технологического планов, когда невозможно присвоить действие одному конкретному объекту, были введены термины «медиагибрид» и «медиагибридизация». А. Масалов, опираясь на возникающую практику использования данного термина (работы И. Дейкуна, И. Морозова, О. Горелова и др.), обозначает им процесс гибридизации множества медиумов внутри одного произведения, например, таких сложных образований, как визуальная поэзия, видеопэзия, а также цифровые поэтические формы, включающие корреляции с видеоиграми и другим новыми медиа². Таким образом, особенности восприятия видеопэзии как медиагибрида состоят в первую очередь в медиации (активном, «перформативном» взаимодействии по А. Эньону³) реципиента, который выступает в роли читателя-зрителя-слушателя одновременно, со множественностью внешних и внутренних элементов.

В рамках доклада специфика рецепции видеопэзии как медиагибрида будет рассмотрена на примере работы Егора Зернова «Пять вариантов Кассета Паук», которая изначально была создана как видеоклип к поэтическому тексту. Однако визуальный ряд, в основе которого лежит видеозапись из архива автора, соотносится с вербальным и аудиальным в меньшей степени, чем в иллюстративных клипах, что одновременно ослабляет тек-

¹ See: *Bogost I. Unit Operations: An Approach to Videogame Criticism*. Cambridge (MA, USA): MIT Press, 2006.

² См.: *Масалов А.* От интермедиальности к медиагибридизации: визуальная поэзия между знаком и материей : лекция // YouTube. – 2023. – URL: https://youtu.be/rD0Xf_xIV7w?si=j0efhRkH1SwJBhR5 (дата обращения: 06.01.2025).

³ См.: *Князев М., Швеиц А., Арсеньев П., Соловьев А., Косых А., Конаков А.* Пересборка гуманитарных наук с Бруно Латуром (коллективная рецензия участников семинара «Прагматика художественного дискурса» на *New Literary History* #47, 2–3 (2016) *Recomposing the Humanities – with B. Latour*) // [Транслит]. 2018. № 21. С. 171.

стовую доминанту и усложняет взаимодействие элементов медиагибрида. Анализ этого примера позволит отойти от представления о видеопоззии как о развернутой во времени иллюстрации к стихотворному тексту и как о малой форме, сближающейся с поэтическим кино (не отрицая при этом возможность поэтической структуры клипа). И проследить за тем, как гетерогенность работы подрывает привычную литературоцентричность видеопоззии: одного цикла, к которому снята видеоработа, для извлечения смысла читателю становится недостаточно. Видеопоззический клип оказывается неотъемлемой частью зрительского-читательского-слушательского опыта, позволяющего идентифицировать цитаты, провести границы между носителями речи в тексте и в конечном счете обнаружить рефлексивность взаимодействия и взаиморазрушения медиа как центральную часть работы.

Ангелина Романова (БФУ). Визуальные образы обложек альбомов группы «Сруб»: влияние на восприятие и интеграцию аудитории

Любую песню можно рассматривать как синтез вербального и аудиального. Но в некоторых случаях к этому синтезу добавляется и визуальный аспект. Это происходит за счёт связи трех главных составляющих: стихов, музыки и обложки. Обложки альбомов несут в себе определенные смыслы, дающие ключи к пониманию и анализу песен и альбомов. В данном докладе мы хотим сместить акцент на визуальное, а именно обложку и рассмотреть ее в качестве связующего звена между слушателем, читателем и зрителем.

В эпоху цифровизации со словом «обложка» в музыкальной сфере ассоциируется небольшое изображение на экране электронного устройства. Но изначально оно связано было с иллюстрациями на конвертах музыкальных пластинок. Само понятие, на самом деле, достаточно молодое —

его ввёл художник Алекс Штайнвайс в 1938 году. Тогда он впервые начал использовать запоминающиеся дизайн-решения для оформления музыкальных пластинок. Обложки тесно связаны с рецепцией популярной музыки: они моментально появляются в голове слушателя, если произнести название любимой или просто известной композиции. Это происходит потому, что именно визуальные образы и языковые знаки запоминаются и влияют на восприятие слушателей. Обложка – это не просто картинка с названием группы, это всегда связь с песней, а иногда и сакральный смысл, который музыкант невербально хочет донести. Хотя в XXI веке пластинки слушают меньше, но при выпуске музыкальной композиции обложкам и их дизайну уделяется всё так же немало внимания. При прослушивании на стриминговых площадках обложка визуально занимает ключевое место, это первое, что бросается в глаза слушателю.

В данном докладе на примере песен сибирской дарк-фолк группы «Сруб» мы постараемся разобраться, почему обложка так важна для современной музыкальной культуры и в чем именно проявляется ее связь с текстами музыкальных композиций. Группа «Сруб» – это один из немногочисленных музыкальных коллективов, не просто исполняющий тяжелые рок-композиции, но и вплетающий в свою музыку элементы фольклора. Интересно, что «народность» можно проследить не только на музыкальном и поэтическом уровне, но и на визуальном: обложки песен отражают природную тематику и показывают прямую связь с фольклорными образами.

В докладе предполагается охарактеризовать особенности поэтического лексикона группы, который включает в себя смесь природной и мистической тематики. Природа в видении авторов предстает в основном достаточно темной и мрачной, и это напрямую коррелирует с фольклорными образами, встречающимися в текстах музыкальных композиций. Зная это,

интересно рассмотреть, насколько детально музыканты покажут связь между обложками песен и стихами к ним.

Теоретической базой исследования будут выступать труды В. Е. Чернявской, Е. В. Войткевича, Ю. М. Лотмана. Также хочется рассмотреть, насколько тесную связь имеет обложка и песенный текст, поэтому мы обратимся к труду Э. Радке «Корреляция обложки и текста в рок альбомах (на материале альбома «Рожденный в СССР группы «ДДТ»)». Опираясь на работу В. Е. Чернявской, нам особенно важно рассмотреть связь между изображением и языковыми знаками, поскольку многие музыканты строят концепцию обложки на одном изображении, отказываясь от визуального текста. Нам же, с лингвистической точки зрения, обложка интересна как способ языкового взаимодействия со слушателями, а именно то, насколько группа «Сруб» использует лексемы в иллюстрациях к своим музыкальным композициям и выходит ли за рамки названия песни и коллектива.

Обложка – это продолжение песни как в музыкальном аспекте, так и в поэтическом. Она становится связующим звеном в восприятии композиции: для слушателя, после музыки и текста песни, это «финальная точка» в авторском послыле, для зрителя – это важный эстетический фактор, а для читателя – возможность понять идею и суть песни еще до ее прослушивания при помощи языковых знаков.



Полина Матвеева (РГГУ). Игра с горизонтом ожиданий слушателя в альбоме «ФУТУРОАРХАИКА» Boulevard Depo

Рэп сегодня представляет огромный интерес для исследовательского сообщества, так как он стал «главным местом саморефлексии культуры» и сосредоточился на «рефлексии над природой жанра и его местом в более широком культурном и социополитическом контексте»¹. Металитературность русскоязычного рэпа (интертекстуальность, литературный метаязык, рифма и позиционирование субъекта как поэта) указывает на возможность его рассмотрения и восприятия как одной из форм современных поэтических практик.

Подобное тяготение рэпера Boulevard Depo к металитературности проявляется уже в заглавии альбома «ФУТУРОАРХАИКА», отсылающем к разным культурным пластам (архаика, футуризм), которое вкупе с предшествующей дискографией исполнителя формирует «горизонт ожидания» слушателя. Реципиент готовится услышать альбом, либо дословно цитирующий произведения поэтов-авангардистов, либо использующий характерные для них стратегии при построении текста. Это первая ступень взаимодействия, где исполнитель намеренно вызывает у реципиента традиционный в формальном и стилистическом отношении горизонт ожидания для того, чтобы вследствие его разрушить и, согласно Х.-Р. Яуссу, вызвать «новое, собственно поэтическое воздействие»². Это воздействие достигается посредством соединения отсылок к иным литературным течениям и художественным практикам, а также дальнейшей их адаптации под современные реалии и слушателя и обращение к тенденциям и поэтике, характерным для актуальной поэзии.

¹ Киселев М., Ханова П. Модерн, постмодерн, метамодерн: русский рэп как территория больших культурных конфликтов // Новая критика. Контексты и смыслы российской поп-музыки / сост. А. Горбачев. М.: иМи, 2020. С. 234–261.

² См.: Яусс Х.-Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 34–84.

Альбом «ФУТУРОАРХАИКА» играет с ожиданиями слушателя и на структурном уровне – обязательной составляющей треков становятся аудиальные элементы (шумы, деформация голоса, искаженные звуки), выходящие за рамки традиционного музыкального звучания, восприятие и ощущение которых реализуется благодаря определенной форме (музыке, состоящей из мелодии, ритма), образуя при этом единое гармоничное целое. Звучащий депрессивно и мрачно музыкальный ландшафт вызывает у слушателя чувство тревоги и дискомфорта, а также может указывать на антиутопичность репрезентируемого в альбоме мира.

В качестве следующей ступени взаимодействия можно выделить выстраивание слушателем-интерпретатором смысла воспринимаемого им музыкального произведения. В силу специфики выбранного альбома, наименее характерного для творчества репера, в докладе планируется обратиться к положениям Г. Гадамера, утверждающего, что «интерпретатор, выстраивая смысл воспринимаемого текста, должен вносить свои предубеждения и предрассудки в процесс понимания как фактор, способствующий оптимальному конструированию смысла»¹. Особенность альбома в данном случае заключается в лирике, отличающейся особой метафоричностью, основанной на ассоциациях, сочетающих в себе образы будущего и прошлого, создающих ощущение «разорванного времени» (треки «БЕЛЫЙ ФЛАГ», «Я+СВАЯЛ», «ФЕОС»). Тексты, несмотря на свою абстрактность, обозначают актуальную социальную проблематику (треки «762x32», «ТЫНЕТАНК»), для разговора о которой исполнитель использует явления популярной культуры – мемы.

Рецепцию альбома в докладе планируется также рассмотреть с точки зрения четырех модусов, предложенных Р. Фелски: узнавание, очарование,

¹ Дранов А. В. Выстраивание (конструирование) смысла // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: энциклопедический справочник / науч. ред. и сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. М.: Интрада: ИНИОН, 1999. С. 24.

знание и шок. Основное внимание в работе будет сфокусировано на последних двух прагматических функциях. Согласно С. Зенкину, текст сообщает реципиенту «языковое знание, знание о многообразии лингвистической культуры и о языковой освоенности мира»¹. В «ФУТУРОАРХАИКЕ» Boulevard Depo обращается к реактуализации авангардных поэтических техник распада логоса, например, к зауми, реализуя их в ином (музыкальном) медиуме. Такое нарушение культурных ожиданий и конвенций вызывает у слушателя «шок», в итоге которого произведение может быть отвергнуто. Однако «шок» также может способствовать пересмотру слушателем привычных способов восприятия песенной лирики, расширить опыт её понимания и интерпретации. Экспериментальность выбранного альбома деформирует характерные для рэп-поэзии жанры, звучание и флоу: «Для меня это альбом трансформации, трансмутации. Мы живём во время активных и иногда радикальных перемен, и, естественно, эти перемены касаются меня и моей музыки»², – говорит сам музыкант об этом альбоме.

Деконструкция привычных для реципиента формул и конвенций в альбоме «ФУТУРОАРХАИКА», заключающаяся в игре на «неопределённости» и «двойственности», включающей в себя различные элементы временных и культурных пластов, создает новый, сложный и нелинейный опыт прослушивания, наталкивающий на рефлекссию, а также на переосмысление своих ожиданий и, следовательно, представлений о рэп-искусстве.

¹ Зенкин С. Полезность словесности (Заметки о теории, 24) // Новое литературное обозрение. 2011. № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2011/3/poleznost-slovesnosti.html> (дата обращения: 28.01.2025).

² Boulevard Depo выпустил альбом «Футуроархаика» // the-flow.ru. URL: <https://the-flow.ru/releases/boulevard-depo-futuroarhaika> (дата обращения: 28.01.2025).

Анна Прядко (ННГУ). Рецептивная специфика аудионарративных произведений (подкаст «The magnus archives»)

Целью доклада является исследование влияния характеристик и границ [Mildorf] аудиодрамы как гибридного медиа на восприятие текста и изменение позиции реципиента. Мы рассмотрим возможность реципиента совмещать некоторые функции слушателя и зрителя (реципиента драмы), в связи со спецификой жанра аудиодрамы. Несмотря на появление в последние десятилетия исследований рецепции как более классических медиа-сред (литературы, драмы, кино), так и так называемых новых медиа, рецепция аудиодрамы, находящейся на пересечении нескольких медиа-сред, все еще не изучена в достаточной степени. Нарративная структура аудиодрамы изучалась в работах Ярмилы Милдорф, Тилл Кинзел и Бартоша Лютостански, однако вопрос рецепции остается не изученным.

Наше исследование основывается на нарратологических работах В. Шмида и Ян-Ноэль Тона, а в качестве материала рассматривается многосерийный подкаст «The Magnus Archives» (2016–2021, Джонатан Симс, «Rusty Quill»). Выбор материала исследования обусловлен тем, что «The Magnus Archives» является примером аудиодрамы, рецептивные особенности которой не ограничиваются традиционно выделяемыми для таких медиа характеристиками (отсутствие визуальности, вербальность, использование невербальных единиц), но связаны с созданием более сложной нарративной структуры, где используются не только драматические элементы, но и повествовательные. Так, взаимодействие вербальных и невербальных элементов, повествовательного и мимического текстов (основные категории нарративных текстов, которые выводит В. Шмид в «Нарратологии») принимает форму гибридного медиа, которое во многом и определяет функцию реципиента.

Сюжет «The Magnus Archives» тесно связан с формой. Каждая серия – это диктофонная запись главного героя, архивиста в институте Магнуса, изучающего паранормальные явления: показания (стейтменты) о необычных происшествиях и результатах расследований, которые проводит институт. Однако слушатели не просто узнают разные истории, они становятся наблюдателями того, что происходит с главным героем (Джонатаном Симсом) и его коллегами, с чем и с кем они сталкиваются во время работы. Реальные события либо «случайно» попадают на запись, либо намеренно записываются героями, так как тоже являются своего рода стейтментами, то есть фиксацией паранормальных явлений.

Стейтмент – наименьшая единица повествования внутри «The Magnus Archives», является повествовательным текстом, в котором эксплицитный нарратор (например, Мория Келли) описывает события, произошедшие с ней (ним) или рассказанные ему другим персонажем (в данном случае – ее сыном). В большинстве случаев стейтмент – это написанный текст, который начинает существовать в художественной реальности, когда озвучивается и записывается архивистом. То есть, он имеет литературную основу и может существовать отдельно. Поэтому стейтмент воспринимается как звучащий текст (своего рода аудиокнига).

Архивист (Джонатан Симс) является посредником между текстовыми реальностями (реальностью стейтмента, т.е. повествовательным текстом, который является диегетическим по отношению к реальности аудиодрамы, и реальностью фикционального мира, т.е. мимитическим текстом, в котором существуют персонажи и разворачивается действие). Он берет на себя роль нарратора, во время озвучивания текста, подражает предполагаемой манере речи первоначального нарратора. Таким образом архивист в момент чтения создает нарративный уровень, который с развитием сюжета становится все более явным и в итоге непроницаемым (другие герои не могут говорить, когда архивист озвучивает стейтмент). Благо-

даря этому мы можем зафиксировать столкновение повествовательного текста и мимитического.

Таким образом, «The Magnus archives» – аудиодрама, синтезирующая внутри себя драму и повествовательный звучащий текст. Данный подкаст не имеет посредника между текстом и слушателем в виде нарратора (который был бы эксплицитным, по отношению к самому подкасту), то есть история не столько рассказывается, сколько инсценируется (являясь мимитическим нарративным текстом). Подкаст состоит из нескольких элементов, которые, взаимодействуя между собой, создают художественную реальность: вербальных (стейтмент и речь персонажей) и невербальных (интонация, музыка, посторонние звуки). Их взаимодействие и обуславливает рецептивный опыт слушателя, который в процессе восприятия может занимать не одну, а несколько (виртуальных) рецептивных позиций.

Дарья Иванова, Александра Лихачева (ТвГУ). Читать / Смотреть / Слушать: проблема рецепции альбома «Михайловы глаза» (группа «Порез на Собаке»)

В 2019 году екатеринбургская музыкальная группа (авторское самоопределение проекта – «кукольно-киношный союз») «Порез на Собаке», созданная Александром Ситниковым и Ольгой Чернавских, выпустила двадцатиминутный видеоролик «Михайловы глаза», представляющий собой психоделическую кукольную сказку. Жанр произведения тяготеет, с одной стороны, к музыкальному фильму (вслед за Сергеем Эйзенштейном под этим термином мы подразумеваем «...такой фильм, где отсутствие музыки на экране читается как пауза или цезура <...>. В таком случае музыкальная непрерывность сквозь картину ненарушима»¹), с другой – к музыкальному альбому, т.е. к циклической форме, которую целесообразнее рас-

¹ Эйзенштейн С. Избранные произведения. В 6 т. Т. 3. М.: Искусство, 1964. С. 582–583.

смаatrивать как единый и полноценный художественный текст (в то же время – сумму текстов, сохраняющих самостоятельность)¹.

Сочетая в себе элементы поэзии, музыки и театра кукол, «Михайловы глаза» построены на соединении сразу трех планов восприятия – вербального, аудиального и визуального. Таким образом, мы имеем дело с произведением синтетического искусства. В настоящей работе нами будет рассмотрена проблема восприятия подобного синтетического текста реципиентом, особое внимание планируется уделить его статусу и «пограничному» положению между читателем-зрителем и читателем-слушателем.

Говоря об общем для рок-поэзии и авторской песни контексте синтетического искусства, С. В. Свиридов определяет музыкальный, вербальный и пластический ряды как субтексты, т.е. структуры низшего порядка по отношению к единому тексту – структуре высшего порядка². При этом необходимо отметить, что изучение отдельных субтекстов произведения не может заменить анализ данного текста как синтетического целого. «Михайловы глаза» подтверждают данный тезис С. В. Свиридова: названные субтексты находятся в неразрывной связи друг с другом. Так, при восприятии исключительно скриптов песен реципиент лишен значимых элементов текста, содержащихся в субтекстах музыкальном (интонации персонажей в «Послушай, Михаил», смена исполнителя в партиях Михаила, переход на речитатив в заключительной песне альбома и др.) и визуальном (например, «Песенка врача» без видеоряда лишается своей функции в сюжете альбома).

Само по себе добавление визуального кода к традиционно содержащимся в песне вербальному и музыкальному субтекстам, по мнению

¹ Свиридов С. В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2003. № 7. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/albom-i-problema-variativnosti-sinteticheskogo-teksta> (дата обращения: 21.01.2025).

² Свиридов С. В. Рок-искусство и проблема синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2002. № 6. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rok-iskusstvo-i-problema-sinteticheskogo-teksta> (дата обращения: 29.01.2025).

Л. С. Большаковой, представляет собой попытку полностью завладеть вниманием реципиента, а также усложняет песенный текст путем добавления еще одного плана восприятия – зрительного, содержащего дополнительную информацию, обогащающую смысловое содержание песни¹. В визуальном плане «Михайловых глаз» в качестве такой дополнительной информации представлены внешность персонажей-кукол (прежде всего – их глаза, выполняющие в том числе характерологическую функцию), цветовое решение, свет и т.п. Анализируя феномен видеоклипа, Л. С. Большакова вписывает его в ту же терминологию, что и Г. В. Ейгер и Л. Юхт, и относит его к так называемым «поликодовым текстам». На наш взгляд, «Михайловы глаза» также могут быть названы поликодовым текстом, поскольку являются системой, использующей разнородный знаковый материал. Отметим, что «Михайловы глаза» с этой точки зрения представляют собой одну из наиболее сложных форм текста по количеству взаимодействующих знаковых систем.

Как мы можем видеть, реципиент задействует разные подходы к восприятию поликодового текста, которые направлены на свои каналы и обладают своими механизмами смыслообразования, но при этом, выстраиваясь в общую систему, они создают ещё одно поле для интерпретаций.

¹ *Большакова Л. С. О содержании понятия «Поликодовый текст» // Вестник СамГУ. 2008. № 63. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-soderzhanii-ponyatiya-polikodovyyu-tekst-1> (дата обращения: 30.01.2025).*

Полина Казаринова, Григорий Филиппов (РГГУ). Рецептивные аспекты (мета)пространства альбома Ланы дель Рэй «Chemtrails over the country club»

В нашем исследовании мы рассмотрим пространство и связанные с ним визуальные образы как отдельную рецептивно-смысловую категорию в музыкальном альбоме Ланы Дель Рэй «Chemtrails over the country club».

В заглавие цикла вынесена песня, в названии которой фигурирует «country club» [загородный клуб] – пространственный маркер огороженного загородного пространства, которое контрастирует с антиэкологичным фоном, так называемыми «химиотрассами» в небе. Альбом написан в период эпидемии ковида, и связанные с этими мотивы можно проследить как в заглавии, так и в поднимаемых лирикой и звучанием альбома темах замкнутости, дистанции, пути, природы, потребности путешествовать и желании жить одним моментом. С другой стороны, название отсылает к жанру «кантри», в котором написан альбом, и к которому в тот момент обратились многие поп-исполнители. Обращение к этому жанру подчеркивает двойственный пафос переживания, с одной стороны, состояния оторванности от привычных паттернов повседневности, с другой – особое внимание к «близкому» содержанию культуры вокруг авторки, формирующее горизонт переживания такого опыта как не в полной мере «личного» (именно поэтому финальной композицией альбома становится кавер на культовую фолк-композицию Джони Митчелл). В альбоме также присутствуют элементы лирической и аудиальной метареференции (W. Wolf), распространяющие смысловую доминанту альбома – внимание к психологии переживаемой самоотчужденности – за рамки художественного пространства песен на границу художественно-музыкального пространства и условно реального.

Говоря о теоретической базе нашего исследования, при анализе пространства в песенных текстах как художественной категории мы опираемся на понятие музыкального пространства, вводимое Р. Ингарденом в его работе «Музыкальное произведение и вопрос его идентичности». Он разделяет реальное «слуховое» пространство, в котором происходит вслушивание в музыку, и музыкальное пространство, которое формируется благодаря визуализации изобразительных мотивов текста песен в воображении реципиента. В таком зрительном музыкальном пространстве непосредственно музыкальная составляющая как система звуков является скорее сопровождающей визуальные образы. Однако, сопровождение визуальных образов не говорит о полном отрыве от них, и при анализе рецептивных аспектов текста мы учитываем работу «Гул мира: философия слушания» Л. Крамера, в которой говорится об особенностях образа-текста и феномене аудиального как преодолении оппозиции видимого / произносимого, видимого / читаемого. Следовательно, при подходе к анализу песенного текста нужно учитывать как содержательную составляющую, так и исполнительскую. Также мы обратимся к работам по семиотике культуры Ю. Лотмана и значимым трудам по sound studies: книгам А. Рясова «Едва слышный гул. Введение в философию звука» и К. Кокса «Звуковой поток. Звук, искусство и метафизика».

Таким образом, мы последовательно и комплексно рассматриваем три уровня рецепции музыкального альбома слушателем: социокультурный контекст создания и реализации альбома, музыкальная и содержательная составляющие песенных текстов. Отсутствие любой из обозначенных частей, по нашему мнению, может привести к неполному пониманию рецептивного опыта слушателя, понимаемого нами как двуединая фигура реципиента непосредственно звучащего «содержания» альбома и субъекта его индивидуального смыслового значения.

Читатель как зритель: память и рецепция

Карина Разухина (МГУ). Перформативный потенциал автофикшена: воплощённость авторского голоса и его рецепция

Автор может телесно проявлять себя в тексте через различные приемы, которые создают ощущение его физического присутствия и настраивают читателя на эмоциональную вовлеченность. В своем эссе «Автофикшн в надежде на эмпатию» (2025) Л. Е. Муравьева отмечает, что глобально автофикшен заявил о себе не столько как об экспериментальной литературной практике, смешивающей автобиографию с романом, сколько о попытке «найти новые способы не только репрезентации, но и переживания, “энактивации” прожитого опыта в процессе письма». Акцент на переживаемость личного опыта появляется не случайно, поскольку автофикшен как режим письма, работающий на стыке «референциального» (referential contract)¹ и «фикционального» (fictional contract) договоров (Ф. Лежен), предполагает считывание читателем «установки на подлинность» (Л. Гинзбург) рассказанного и сопричастность к чужому опыту, который может быть распознан как «свой». Медиатором между автором и читателем, настраивающим последнего на эмпатичный режим чтения, а первого на прямоговорение, можно считать тело, которое репрезентируется в тексте и становится частью автофикциональной идентичности автора-героя-повествователя.

¹ В концепции Ф. Лежена «референциальный договор» является частью «автобиографического договора» (autobiographical pact), который автор заключает с читателем и обязуется «...говорить правду, всю правду, ничего кроме правды».

Одно из высказываний о том, что тело не может лгать, принадлежит Морису Мерло-Понти. В своей работе «Феноменология восприятия» (1945) он подчеркивает, что тело является непосредственным выражением нашего бытия и что оно всегда «говорит правду» о наших переживаниях и эмоциях: «Тело – это наша общая возможность выражать и воспринимать. Оно не лжет, потому что оно не скрывает: оно всегда здесь, всегда настоящее, всегда открытое». Исследователь утверждает, что тело – это не просто объект, а инструмент, через который мы взаимодействуем с миром. Оно всегда «здесь и сейчас», и его реакции (жесты, мимика, позы) являются прямым отражением внутреннего состояния человека. В трилогии О. Васякиной «Рана», «Степь», «Роза», романах Е. Джаббаровой «Руки женщин моей семьи были не для письма», А. Эрно «Стыд» («La Honte»)¹, «Событие» («L'Événement»), О. Вуонг «Прекрасный мир, где вы есть» («On Earth We're Briefly Gorgeous»)² и других текстах, телесный опыт играет ключевую роль, так как он помогает передать личные переживания, эмоции и раскрыть «материальность» автора.

В данном докладе я рассмотрю приемы, с помощью которых автор автофикционального текста являет читателю свою телесность. Способами передачи личного опыта являются риторическая³ установка, воплощенная в я-повествовании, прямое описание своего тела и физических ощущений, использование жестов и движений, телесных метафор (embodied metaphors), авторефлексивность (описание процесса письма).

Междисциплинарным методом для рассмотрения телесно явленного субъекта в автофикшене послужит работа Э. Фишер-Лихте «Эстетика перформативности» (2004), в которой исследовательница описывает различ-

¹ «Я чувствовала, как мое тело становится объектом осуждения, как будто оно было грязным, недостойным».

² «Мое тело помнит то, что я пытаюсь забыть. Оно хранит шрамы, как страницы книги, которую я не могу закрыть».

³ Автор может напрямую включать себя в текст, используя местоимения «я», «мне», «мой» и т. д.

ные способы создания материальности перформативными средствами. Иными словами, данное исследование будет направлено на выявление перформативного потенциала автофикционального нарратива, поскольку автофикшен и перформанс, несмотря на различия в формах выражения (литература и сценическое искусство), имеют много общего. Они сосредоточены на личном опыте, идентичности и границах между реальностью, телом и вымыслом, а также предполагают аффективное воздействие на читателя / зрителя.

Александра Щукина (НИУ ВШЭ). Фотографические экфрасисы в «Женщине» А. Эрно и «Ране» О. Васякиной

В докладе представлен компаративный анализ фотографических экфрасисов в произведениях «Женщина» («Une femme») А. Эрно 1983 г. и «Рана» О. Васякиной 2021 г. В двух автофикциональных текстах, французском и русском, обращение к фотографиям – метод реконструкции образа умершей матери, наряду с рассказами родственников, фрагментами воспоминаний из детства и недавнего прошлого.

Фотографические экфрасисы «Женщины» можно разделить на те, в которых введен контекст разглядывания фотографии, эмоциональная оценка фотографий, где высока степень выявленности нарраторки, и те, где нарраторка выявлена слабо. В первом случае видимое на фотографии становится катализатором доступных биографической авторке воспоминаний, которые достраивают видимое, что можно охарактеризовать действием «меня-памяти», в терминологии А. Ассман. Кроме того, эмоциональное восприятие способствует размытию границ видимого и кажущегося, реального и воображаемого. Проявления субъективного голоса нарраторки дополняют дескриптивную часть экфрасиса.

Во втором случае безоценочная фиксация запечатленного на фотографии, не-введение контекста ее разглядывания способствует синтезу экфрасиса и общего нарративного плана. Изображенное на фотографии в этом случае – доказательный факт истории существования матери или сестры, умершей до рождения авторки.

В подобных экфрасисах «Раны» О. Васякиной контекст разглядывания фотографии всегда введен: рассказчица не ставит перед собой задачу устранения личностных проявлений, в отличие от рассказчицы А. Эрно. Позицию повествующей «я» можно охарактеризовать как позицию совмещения исследовательской объективной и личной субъективной точек зрения. Васякина использует фотографии и для репрезентации внешности матери, и для исследования своих отношений с ней: чтобы сопоставить приметы ее телесности с приметам собственной телесности, противопоставить материнский образ, который она видит и тот, о котором она знает.

Экфрасисы Эрно и Васякиной сходны и по композиции: за описанием материального плана фотографии и ситуации ее разглядывания (в ряде случаев отсутствующим у Эрно) следует обобщенное описание персонажа фотографии, сменяющееся фиксацией деталей – особенностей частей тела, выражения лица, одежды, позы. На основании этого изображения нарраторка делает аналитическое наблюдение.

Такие наблюдения свойственны и тексту С. де Бовуар «Очень легкая смерть» («Une mort très douce») 1964 г., в центре которого тоже – образ недавно умершей матери, и к традиции которого восходит «Женщина» А. Эрно. В нем воспроизведены воспоминания о впечатлении матери от своей детской фотографии, как и впечатления нарраторки от фотографии матери в возрасте сорока лет. Этот текст задает импульс к отождествлению переживания визуального фотографического образа и переживания видимого присутствия Другой.

Соединяет фотографические экфрасисы А. Эрно и О. Васякиной с произведением С. де Бовуар также стремление создать портрет героини не только как матери, но и той женщины вообще, какой она была в разные периоды прожитой жизни. К этой задаче обращена рецепция тех фотографий матери, которые были сделаны до рождения авторки; экфрастическое описание матери через местоимение «она» у Эрно, название ее «девушкой» у Васякиной.

Итак, через фотографические экфрасисы «Раны» и «Женщины» читатель оказывается вовлечен в исследование семей и, главным образом, матерей авторок, которое производят Васякина и Эрно. При этом читатель – скорее наблюдатель исследования, чем его соучастник: через текстовое описание фотографии он воспринимает воспринимаемый нарраторкой визуальный образ. Отметим, что сами фотографии отсутствуют в структуре обоих автофикциональных текстов.

Динара Сабитова (РГГУ). Фотография и её рецепция в шведских книгах о Холокосте

Объектом нашего исследования будут два шведских произведения, их выбор обусловлен, во-первых, общей темой – память о Второй мировой войне и о Холокосте, а, во-вторых, установкой произведений на документальность, которая формируется за счет совокупности особенностей организации текста. Одной из таких особенностей становится включение фотографий в повествование.

«Ting som bär våra minnen» («Вещи, которые хранят наши воспоминания»), 2020 г. – книга Дины и Ювана Райс, переживших Холокост. Каждая ее глава начинается с фотографии одной вещи, которая служит медиатором памяти рассказчиков. В данном докладе мы подробнее остановимся на трёх главах, в которых приводятся изображения семейных фотографий.

«Ihågkom oss till liv» («Вспомни нас»), 2022 г. – автобиографический комикс Юанны Рубин Дрейнджер, рассказывающий о прошлом семьи главной героини, личных воспоминаниях, а также о попытках узнать больше о том, что произошло.

В докладе мы сосредоточимся на фотографии, которая не только актуализирует работу памяти и воображения рассказчиков, но и включает дополнительный контекст и хронотоп. Так, читатель-зритель имеет в своем распоряжении фотографию, способную дополнить текст не только чувственной, материальной и эмоциональной связью с прошлым героем, но и особым временем и пространством. Интересно то, что замечает Марианна Хирш: «Но, как предостерегает Мишель Андре Бернштейн, обратное прочтение прошлого через наше ретроспективное знание о нем – опасная форма ”поствосхищения” ”обратного предвосхищения, при котором общее знание рассказчика и слушателя об исходе последовательности событий используется для оценки поведения участников этих событий, *как если бы они тоже знали о том, что должно произойти*”»¹.

Мы будем учитывать также общую тему произведений – память о Холокосте, из-за чего читатель наделяется особой оптикой при восприятии фотографий в данных текстах.

Таким образом, проблемой нашего исследования будет определение специфики рецепции фотографии на материале избранных нами текстов.

¹ Хирш М. Поколение постпамяти: письмо и визуальная культура после Холокоста / пер. с англ. Н. Эппле. М.: Новое издательство, 2021. С. 107.

Арина Бесова (РГГУ). Поэтика исторической памяти: к вопросу о рецепции текста («Выбор» Э. Е. Эгер)

Что такое историческая память? Согласно Л. П. Репиной¹, историческая память представляет собой сложный социокультурный феномен, который понимается как форма осмысления исторических событий и исторического опыта. Принципиально важной оказывается не достоверность исторической памяти, но ее влияние на человека и его восприятие реальности, роль памяти в формировании как самоидентификации индивида, так и его «привязки» к тому или иному сообществу. Особую роль в этих процессах играют медиа – посредники, с помощью которых память может передаваться от одного человека к другому². В частности, такими посредниками становятся разного рода тексты, в том числе – литературные. Становясь частью литературного текста, память проходит через «призму» индивидуального авторского сознания, в результате чего представляет собой «вторичную символическую репрезентацию личного или коллективного исторического прошлого»³. Литература, таким образом, становится как одним из способов осмысления прошлого, так и одним из медиа, которое участвует в формировании исторической памяти того или иного сообщества⁴.

Важным при этом оказывается то, как тот или иной текст воспринимается читателем. Так, согласно И. М. Каспэ⁵, статус документа и статус литературы подразумевают разные модусы прочтения, отсылают к разным

¹ См.: Репина Л. П. Культурная память и проблемы историописания (историографические заметки). М.: ВШЭ, 2003.

² См., например: Erll A., Rigney A. Introduction: Cultural Memory and its Dynamics // *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Berlin; New York: De Gruyter, 2009. P. 1–14.

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

⁴ Малкина В. Я. Историческая память и постпамять // *Память как история и воображение: коллективная монография*. М.: Эдитус, 2023. С. 112.

⁵ См.: Каспэ И. М. Вместо доверия: «работа с документами» в русской литературе 2000-х // *Статус документа: окончательная бумажка или отчужденное свидетельство?: сборник статей / ред. И. М. Каспэ*. М.: НЛЮ, 2013. С. 267–297.

навыкам рецепции, задают разные режимы идентичности как читательской, так и авторской. Взаимодействие же литературности и документности, по И. М. Каспэ, основано на столкновении или наложении различных режимов восприятия.

Нам особенно интересным представляется изучение восприятия читателем документальной литературы, основой которой становятся воспоминания свидетелей тех или иных исторических событий.

В мемуарах Э. Е. Эгер «Выбор», основой которых становятся воспоминания автора о переживании Второй мировой войны и пребывании в Аушвице, можно выделить особенности структуры произведений, связанных с исторической памятью – восприятие основным субъектом речи прошлого из настоящего как внутренне причастным ему субъектом, соединение документального и фикционального, наличие рефлексии о прошлом и памяти, осмысление исторических событий, фрагментарность, наличие хронотопа памяти и сочетание воображаемого мира памяти с панорамно-историческим зрением.

Как особенности организации текста влияют на его восприятие читателем? Что становится ключевым при восприятии текста? Какие общие «линии восприятия» можно выделить? На эти вопросы предполагается ответить в докладе, выделив особенности субъектной организации, речевой организации и образной структуры, пространственно-временной организации мемуаров Э. Е. Эгер и проанализировав восприятие текста, опираясь на читательские отзывы.

Богдан Филюшин (РГГУ). Роль метатекста в рецепции художественного произведения (роман Д. Джойса «Улисс» в переводе С. Хоружего)

Один из основателей рецептивной эстетики, В. Изер, рассуждая о сущности процесса чтения, писал: «“Действительность” одного и того же

текста может очень по-разному восприниматься разными категориями читателей. Это свидетельство, подтверждающее, что чтение – творческий процесс, значительно более сложный, чем простое восприятие написанного. Литературный текст активизирует наши возможности и ресурсы, позволяет нам воссоздавать тот мир, который в нем изображен. В результате этой творческой деятельности читателя возникает действительность текста как особое измерение, наделяющее текст реальностью. Это измерение принадлежит не тексту и не воображению читателя: оно возникает в результате сопряжения текста и воображения»¹. Но что происходит с этим измерением, если в этом сложном процессе в него проникают комментарии и примечания? Как они влияют на взаимодействие читателя с тем, что В. Изер называл «местами неопределённости»? Это мы и рассмотрим на примере перевода романа Дж. Джойса «Улисс», выполненного С. Хоружим.

Определяя специфику данного модернистского романа, стоит сказать, что он часто называется одним из самых сложных для восприятия читателем. Для этого есть все основания: техника письма Дж. Джойса, оставляющая множество тех самых «мест неопределённости», система интертекстуальных референций, поток сознания, предложения, в котором могут быть связаны не логически последовательно, но ассоциативно, вкрапления локальных (связанных с топосом Дублина) и инокультурных (для русскоязычного читателя) отсылок и так далее. Всё это создаёт специфическую усложнённую ситуацию течения мысли во время акта чтения. Р. Ингарден, польский феноменолог, на которого В. Изер во многом опирается, писал: «Когда мы погружаемся в течение мысли-предложения, мы готовы, завершив мысль одного предложения, думать о его “продолжении”, также в форме предложения – то есть такого предложения, которое связывается с

¹ Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория: антология / сост. И. В. Кабанова. М.: Флинта: Наука, 2004. С. 202.

только что обдуманном предложением. Так процесс чтения протекает без усилий. Но если почему-либо у последующего предложения нет вообще никаких видимых связей с только что обдуманном предложением, течение мысли блокируется. Зияние мысли объясняется большим или меньшим удивлением, либо негодованием. Чтобы чтение могло продолжиться, этот блок необходимо снять»¹. Мы считаем, что именно элементы метатекста в переводе романа «Улисс» на русский язык помогают снять этот блок.

Ещё один способ представить процесс рецепции текста предлагает Х.-Р. Яусс: «Если вслед за В. Д. Штемпелем мы подойдем к исходному горизонту ожиданий произведения как к парадигме изотопов, которая переносится на имманентный синтаксический горизонт по мере обнаружения смысла произведения, процесс рецепции можно описать как такое расширение семиологической процедуры, которое возникает между развитием и коррекцией системы»². Этот подход хорошо дополняет видение В. Изера, и здесь можно сказать, что расширение семиологической процедуры может происходить в том числе под влиянием метатекста, если развитие и коррекция системы останавливается на определённом месте из-за изначальной усложнённости самого текста.

Комментарии и примечания скорее намечают пути для возможного расширения, идти по которым или нет, уже решает сам читатель. Например, во фрагменте, когда в первом эпизоде романа Бык Маллиган говорит Стивену Дедалу: «Моя тётка считает, ты убил свою мать», снабжён следующим примечанием: «В письме Норе 29 августа 1904 г. Джойс писал: “Мою мать убили мало-помалу дурное обращение моего отца, годы постоянных тягот и откровенный цинизм моего поведения”»³. Сама по себе эта

¹ Там же. С. 208.

² Яусс Х.-Р. История литературы как вызов теории литературы // Современная литературная теория: антология / сост. И. В. Кабанова. М.: Флинта: Наука, 2004. С. 194.

³ Джойс Д. Улисс / пер. с англ., примеч. и коммент. С. Хоружего. М.: Иностранка; Азбука-Аттикус, 2014. С. 7.

биографическая справка ни к чему не обязывает реципиента, он вполне может не принимать её во внимание в своей интерпретации прочитанного. Дополнительность предстаёт как основная черта, отделяющая метатекст (в виде комментариев и примечаний) от собственно текста, который читатель воспринимает в его целостности. Это коррелирует с представлением А. Вежбицкой о «метатекстовых нитях»: «Они проясняют „семантический узор” основного текста, соединяют различные его элементы, усиливают, скрепляют. Иногда их можно выдернуть, не повредив остального. Иногда – нет»¹. В случае комментариев и примечаний – их всегда можно выдернуть. Роль такого метатекста в восприятии художественного произведения, его влияние на «горизонт ожиданий» и на взаимодействие читателя с «местами неопределённости» подробнее будут рассмотрены в докладе.



Елена Вашута (Самарский университет). Визуальные аспекты самонаблюдения и рефлексии («На маяк» В. Вулф)

Эстетический диалог, эстетическая коммуникация – то эфемерное пространство, рождённое сферой искусства, когда творец через призму собственного сознания трансформирует условности мира реального в нечто, что представляет собой отточенные формы мира чувственного. Реципиент, прикасаясь к сознанию Другого, которое на некоторое время становится частью его, реципиента, существа, ощущает, как те формы поразительно видоизменяют в нём определённые субстанции, как переплетаются, словно нити, чувственные сферы творца и того, кто способен узреть бушующий хаос внутреннего в зафиксированном и застывшем внешнем.

¹ *Вежбицка А.* Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике: лингвистика текста. 1978. Вып. 8. С. 421.

Рецепция – процесс весьма сложный, многогранный, имеющий множество векторов направлений. Если говорить про культурный феномен, связанный с рецепцией, то стоит отметить, что рецепция – визуальная, тактильная, аудиальная – имеет способность облекать в то, что называется современностью, фигуры ушедших в небытие эпох. Но наше исследование затрагивает не столько исторические моменты – мы не рассматриваем в качестве наших задач обращение исключительно к минувшим векам; область нашего исследования обращается к проблеме восприятия визуального, выстраиваемого на основе текстового пространства.

Среди писателей, в творчестве которых прослеживается тенденция к искусной работе запечатления и обыгрывания визуального, к выстраиванию и разрушению форм, яркой фигурой представляется Вирджиния Вулф (1882–1941 гг.) – английская писательница и литературный критик, традиционно её произведения относят к направлению модернизма.

В отношении рассматриваемой проблемы возникают понятия, которые также появляются, когда речь заходит о текстах, принадлежащих перу Вулф, – «деструкция», «деконструкция», «дефабулизация». Процесс деструкции в интерпретации М. Хайдеггера обозначает поиск истока, при этом «исток здесь обозначает, откуда что пошло и посредством чего нечто стало тем, что оно есть, и стало таким, каково оно». Стоит отметить, что синтез деструкции и деконструкции способен обеспечить «фундамент» для сознательной рецепции. Иными словами, образованный «фундамент» способен функционировать независимо от особенностей художественного произведения (обратимся к положению выше о том, что художественное произведение проецирует сознание творца) и особенностей сознания реципиента. Данный тезис представляется интересным и оригинальным рассматривать в контексте романа Вирджинии Вулф «На маяк», который непосредственно фигурирует в нашем исследовании.

Вопрос восприятия сознанием и отображения визуального стоял для Вулф достаточно остро.

Во-первых, Вирджиния Вулф, известная резкой критикой в адрес реалистической прозы, придерживалась мнения, что концепт жизни, являющийся априори динамическим актом, в реализме лишается подлинного воплощения, поскольку «прямой перенос» поверхностен и статичен. Писательница полагает, что «косная материя» не имеет право быть основным предметом изображения, поскольку она является только внешним аспектом того, что может быть названо моментом проявления истинной жизни. Вулф считает, что внешнее – только временный сосуд, не подвергающийся изменениям, из которого вырвется непременно нечто живое, преобразуя самое себя и реалии мира. То есть, художник не ставит перед собой задачу бездумно скопировать то, что его окружает; напротив, он должен высвободить из материального невидимую энергию сущего.

Во-вторых – то, что вытекает из предыдущего пункта – восприятие Вирджинии Вулф находит своё отражение в романе «На маяк». Одна из героинь, художница Лили Бриско, становится воплощением философии писательницы. Через призму сознания художника трансформируется то, «что от тебя ускользает. <...> ускользает, когда думаешь о картине. Вернутся фразы. Виденья. Красивые фразы. А ухватить надо – вот: само это трепетанье нервов; и то, что ещё не застыло в форме и непредставимо пока, – передать».

Если обратиться к портрету, принадлежащему кисти Лили Бриско, то реципиент – зритель извне – увидит, что взятые из реальности образы миссис Рэмзи и её сына Джеймса (персонажи романа «На маяк») изображены на холсте в трансформационном виде: традиционные человеческие очертания обрели фигуру фиолетового треугольника (что отсылает к эстетике кубизма). Удивительный парадокс заключается в том, что портрет миссис Рэмзи и Джеймса вовсе не предполагает то, что конечным результатом

творческого акта предстанет полотно о миссис Рэмзи и Джеймсе. Лили говорит, что её задачей не является передача сходства изображаемого и изображения; она стремится запечатлеть на холсте «реакцию на мир», то, что называется эстетической эмоцией. Элементы разъединяются и объединяются во что-то иное, что отлично от объективной реальности. Роль важности внешней формы нивелируется, практически уничтожается – взамен приходят внутренняя гармония создаваемой картины, соотношение цветовых пятен, направленность линий, создающие истинное в понимании Вирджинии Вулф произведение искусства.

«Вот она – моя картина. Да, зелёное, синее, текучее, одна другую подсекающие линии – притязанье на что-то. На чердаке повесят; замажут. <...> И вдруг, вся собравшись, будто сейчас вот, на секунду, впервые – увидела, – она провела по самому центру уверенную черту. Кончено; дело сделано». Реципиент не видит картины, он лишь может представить себе нечто расплывчатое синих и зелёных оттенков. Но – вновь – через восприятие художницы в его сознании тоже рождается полотно, в котором отражены все помыслы творца, всё то, что он видел; и всё то, что смог пережить. Внешний мир, трансформированный инструментами внутреннего, стал частью сознанию реципиента, где также подвергся трансформации.

Эстетическая коммуникация – это «работа понимания», в которой участие принимают две стороны, «Я» и «Другой», и названные категории не всегда являются зримыми.

Антон Белоусов (Самарский университет). Визуальная рецепция творчества Дж. Д. Сэлинджера

Одной из наиболее актуальных проблем современного литературоведения является исследование поэтики Дж. Д. Сэлинджера, изобилующей местами, до сих пор требующими прояснения. Например, какое место в

творчестве Сэлинджера занимает визуальный – и в целом сенсорный – опыт и каким образом его восприятие читателем влияет на смысловое развертывание текстов писателя? Эта проблема и легла с основу нашего исследования, для решения которой мы определим некоторые «точки напряжения» в текстах «Фрэнни и Зуи» и «Над пропастью во ржи», попытавшись осмыслить специфику их визуальной организации. В своем докладе мы обратимся к исследованиям Л. С. Выготского, У. Найссера, Р. Арнхейма в области психологии зрительного восприятия, а также понятие границы в трудах Ю. М. Лотмана и Н. Т. Рымаря.

Первый наш тезис заключается в том, что художественному методу Сэлинджера свойственен эксперимент с точкой зрения читателя, в процессе которого создаются особые условия эстетической коммуникации. Так, например, примечательна «незаданность» точки зрения, с которой мы наблюдаем Фрэнни Гласс во время ее эмоционального срыва в туалетной кабинке: мы можем наблюдать за происходящим сверху или снизу, причем каждый ракурс будет по-разному отражать степень эмоционального напряжения сцены. Возможно и полное объединение точек зрения читателя и героя: когда Фрэнни с силой надавливает на свои глаза в попытке избавиться от потока образов, мы невольно видим те же характерные блики перед глазами. Рецептивно подобная мультивизуальность или, скорее, симультанность визуального восприятия порождает в нас гораздо более осязаемое эстетическое переживание, нежели чем в случае пространного словесного описания. При этом, как пишет Н. Т. Рымарь, «читатель принадлежит действительности вне произведения и вместе с тем он входит в произведение как активная «обновляющая» его сила». Таким образом, визуальная рецепция текстов Сэлинджера становится проблемным диалогическим пространством между читателем и героем.

Примечательно также следующее обстоятельство: в моменты эмоционального напряжения, Сэлинджер постоянно фокусирует наш взгляд на

совершенно сторонних вещах и действиях: когда Фрэнни почти в слезах пытается объяснить Зуи причины своего тяжёлого состояния, тот либо крутит в руках снежный шарик, либо зачеркивает букву «о» в брошюре. Тем не менее, ни одно слово не остаётся им незамеченным. Так же и с Фрэнни: слушая, как Зуи обличает всю несостоятельность ее убеждений, она гладит кота, и Сэлинджер подчеркнуто обращает на это наш взор. Таким образом, мы имеем дело с аффективным противоречием, которое, как мы считаем, является характерным для метода Сэлинджера и зачастую разворачивается в визуальном аспекте. Л. С. Выготский писал следующее: «всякое художественное произведение <...> включает в себе непременно аффективное противоречие, вызывает взаимно противоположные ряды чувств и приводит к их короткому замыканию и уничтожению. Это и можно назвать истинным эффектом художественного произведения». Принципиально, что в тексте «Фрэнни и Зуи» аффективное противоречие создаётся неявно посредством динамических колебаний сенсорных ощущений, визуальных и аудиальных, в частности. Как писал У. Найссер, «мы обращаем внимание на объекты и события, а не на сенсорные сигналы. <...> Важно помнить, что перцептивный цикл, как правило, предполагает координированную параллельную активность нескольких сенсорных систем».

Заключительным нашим тезисом является утверждение, что само пространство в текстах Сэлинджера и его визуальная рецепция являются одним из условий эстетического переживания творчества писателя. Можно вспомнить, как описывается гостиная семьи Гласс – «статико-динамическое распределение» («static-dynamic distribution») – или психоделический подъем Холдена Колфилда по Пятой авеню, когда ему казалось, что он никогда не достигнет другой стороны улицы. Так, согласно Р. Арнхейму, «каждая визуальная модель динамична. <...> Любая линия, нарисованная на листе бумаги, любая наипростейшая форма, вылепленная из куска глины, подобны камню, брошенному в пруд. Все это – нарушение

покоя, мобилизация пространства. Зрение есть восприятие действия». Однако мы также полагаем, что взгляд любого, кто читает Сэлинджера, хотя и оперирует с визуальным, тем не менее, выходит за рамки зрительного восприятия пространства, включая в себя и переживание времени.

Учитывая вышесказанное, изучение визуальности в творчестве Сэлинджера и ее читательской рецепции представляется целесообразным и многообещающим.

Степан Рыбалко (РГГУ). Воображаемый мир героя как место встречи визуального и музыкального в рассказе К. Г. Паустовского «Старый повар»

М. М. Бахтин определял словесное произведение искусства как сложноустроенное целое, состоящее из нескольких слоёв, которые соотносятся с одной из двух его частей: «внешней» (текстом) и «внутренней» (миром героя). Такого рода объект рождается в результате непрерывного взаимодействия трёх основных участников эстетической коммуникации: *автора-творца* (сознания творящего) с *героем* (сознанием сотворённым) и *читателем* (сознанием воспринимающим). При этом важно понимать, что далеко не каждый субъект, воспринимающий художественный текст, оказывается идеальным адресатом («образцовым читателем» по У. Эко), способным отказаться от стратегии «вчитывания» в текст собственных эмоций и случайных ассоциаций («эмпирический читатель» по У. Эко). Следовательно, целостный анализ словесного произведения невозможен без рассмотрения «изображённого мира» и читательской позиции, изначально запрограммированных автором.

Особенно интересными в этой связи оказываются художественные тексты, в которых обнаруживаются интермедийные элементы (упоминания или описания произведений других видов искусства), усложняющие

сам процесс читательской рецепции («читатель» в этом случае может трансформироваться в «слушателя» или «зрителя»). В роли своеобразного проводника других видов искусств в текст может выступать интермедийный персонаж (художник, скульптор, музыкант, актёр и т.п.), преобразующий структуру внутреннего мира произведения. Именно такой персонаж, с нашей точки зрения, играет важную роль в рассказе К. Г. Паустовского «Старый повар» (1941).

Наш доклад посвящён рассмотрению соотнесённости категорий «визуального» и «музыкального», а также их взаимосвязи с «воображаемым миром героя» (О. В. Дрейфельд). Все упомянутые категории связаны между собой благодаря фигурам интермедийного персонажа (Вольфганг Амадей Моцарт), играющего на клавесине, и главного героя (Иоганн Мейер), воспринимающего музыку. В процессе музыкальной рецепции ослепший и умирающий старик мысленно переносится в дни своей молодости, вновь видит перед собой жену Марту, а также распускающиеся весенние цветы. Возникающий в воображении героя мир формируется под музыкальным воздействием и связывается с его памятью. Встречающиеся в тексте оппозиции (зрение – слепота, молодость – старость, жизнь – смерть, прошлое – настоящее) также связаны с сознанием главного героя.



Читатель, зритель и игрок

Александра Чеблакова (СПбГУ). Трансгрессия позиции зрителя как феномен визуального воздействия: рецепция реалистической живописи в художественной критике М. А. Волошина

В центре нашего внимания – проблема трансгрессии сознания и позиции зрителя как нарушение границ восприятия живописного произведения И. Е. Репина «Иоанн Грозный и сын его Иван. 16 ноября 1581 года» (1885) в связи с событиями вандализма в январе 1913 года и отражение этой проблемы в художественной критике поэта и художника М. А. Волошина. Новизна подхода заключается в рассмотрении точки зрения Волошина на основе теории репрезентации визуального образа в системе иконологии У. Дж. Т. Митчелла, а также феноменологии зрения М. Мерло-Понти. Нами будет рассмотрена проблема художественных трансформаций образа картины Репина: от традиционной картинности изображения, к которой привык зритель, – к иконичности и медиавизуальности образов в сознании, вызывающей трансгрессию как результат удвоения «видимого» и «невидимого» в феноменологии восприятия. Согласно М. Мерло-Понти, специфика восприятия картины связана со структурой зрения как такового: «“видеть” означает обладать на расстоянии, а живопись распространяет это <...> на все аспекты Бытия, которые должны <...> сделаться видимыми, чтобы попасть на полотно»¹. Следовательно, живопись, переносящая образ (идею) в материальное изображение, «дает видимое бытие тому, что обычное <...> зрение полагает невидимым»². В работе

¹ Мерло-Понти М. Око и дух. М.: Искусство, 1992. С. 18.

² Там же. С. 19.

мы будем использовать определения образа и изображения, данные У. Дж. Т. Митчеллом, согласно которому «изображение – материальный объект, предмет, который можно сжечь или сломать», а образ – «это то, что возникает в изображении и переживает его разрушение»¹.

М. А. Волошин в ряде статей и докладов, объединенных позже в книгу «О Репине» (1914), пытался найти причину происшествия не в безумии А. Балашова, осквернившего картину Репина, но в самой картине, ее воздействии на сознание зрителя. Поводом к поиску причины вандализма становится факт, упомянутый в посвященных происшествию газетных публикациях: «За минуту перед этим он простоял довольно долго перед суриковской “Боярыней Морозовой”, но на нее он не покусился. Ясно, что была какая-то невидимая черта, которую он не мог переступить в первом случае, и переступил легко во втором»². Важно, что Волошин не рассматривает в числе причин выбора Балашовым «Иоанна Грозного...», а не «Боярыни Морозовой» ни религиозный фактор (Балашов был старообрядцем), ни сюжет репинской картины. Отталкиваясь от происшествия, он создает собственную эстетическую концепцию, в системе которой искусство понимается как результат зрительного восприятия и трансформации эстетической реакции.

Причиной произошедшего Волошин считает нарушение границ как некое *преступление черты* в репинской картине, отсутствующее, например, в «Боярыне Морозовой» Сурикова. Такое преступление, по Волошину, представляет излишне натуралистичное («телесное», с точки зрения феноменологии визуального образа) изображение. Оно характерно для более «низких» форм искусства и вызывает болезненную зрительскую реакцию – от ужаса и истерики до желания уничтожить то, что вызывает трав-

¹ Митчелл У. Дж. Т. Иконология. Образ. Текст. Идеология. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. С. 10.

² Цит. по: Волошин М. А. Собрание сочинений. М.: Эллис Лак, 2005. Т. 3. С. 309.

му сознания. Примеры подобного он находит в мелодрамах, восковых фигурах. По Волошину, произведения, которые нарушают границы ожидаемого восприятия образа, создаются, когда «автор мысленно переживал тот ужас, который изображал <...> как читатель газетных корреспонденций» и «у него не было личного страдательного опыта»¹. Это не значит, что Волошин выступает против отражения ужасного в искусстве, но он настаивает, что оно должно воспроизводиться только авторами, пережившими подобное. Тогда произведения благотворно влияют на воспринимающих, и «зритель вырастает на всю величину трагедии, как будто она была его личным преодолением»². Важно, что отличие между этими типами искусства (названными им натуралистическим и реалистическим соответственно) Волошин видит не в формальных признаках, но в читательской или зрительской реакции на них: «Нас могут обманывать форма, техника, <...> но никогда не обманет то особое впечатление тупой безвыходности, <...> которое остается в душе после таких произведений»³. Таким образом, желание уничтожить картину Репина, возникшее у Балашова, становится крайней формой реакции трансгрессии, в общем-то, адекватной для «натуралистического» произведения, где образ-идея смерти настолько невыносим, что требуется уничтожение изображения как его материального воплощения.

«Натуралистическому» искусству Репина Волошин противопоставляет «реалистическое» искусство Сурикова. Сопоставление сделанного Волошиным анализа картины Репина «Иоанн Грозный...» с полотнами Сурикова «Боярыня Морозова» (1887) и «Утро стрелецкой казни» (1881) показывает, что для критика их визуальные образы оказываются буквально противоположными. Суриковские произведения отличает особый тип ви-

¹ Там же. С. 332.

² *Волошин М. А.* Собрание сочинений. М.: Эллис Лак, 2005. Т. 3. С. 330.

³ Там же. С. 331.

зуальности, основанный на внимании к образам в значении создания их эстетического подобия как объекта сопереживания, а не только исторического сходства. Такое толкование образа, по Митчеллу, связано с «его невидимым, духовным и вербальным пониманием»¹. Эта специфика суриковской образности подчеркнута Волошиным в рассказах о натурщиках Сурикова, а также в его анализе полемики Сурикова и Репина.

Таким образом, в волошинской рецепции Репин является художником, который действовал исходя не из собственного опыта, а из (зрительных) впечатлений свидетеля – читателя газеты. В изображении события убийства – картине Репина – говоря словами Мерло-Понти, *видимым* становится образ непережитого абстрактного страдания. По этой причине наиболее конгениальная картине Репина реакция – это вандализм Балашова, объясняемый самим преступником как желание уничтожить образ, а не изображение. У Сурикова происходит обратное: визуальный образ, пережитый автором, «просветляет» изображение, создавая ту самую «невидимую черту», оберегая зрителя от трансгрессии.



¹ Митчелл У. Дж. Т. Указ. соч. С. 51.

Станислав Красников (ГУП). Концепт «зритель» в эпистолярном наследии К. С. Станиславского

Как известно, фигура зрителя является одним из трёх обязательных условий театрального искусства. Согласно классической формуле Эрика Бентли, спектакль возникает, когда А играет В на глазах у С. Вне зависимости от профессии и размера культурного багажа зритель – это тот субъект, который смотрит спектакль, вникает в сюжетные повороты пьесы, сопереживает героям, сотворчески переосмысливает сценическую интерпретацию литературного произведения... Нередко именно реакция конкретной публики, особенности их зрительского восприятия, а, возможно, и несоответствие сценической «картинки» рецептивным ожиданиям людей в зале, способны повести живое театральное действие по той или иной траектории.

Нам показалось чрезвычайно интересным взглянуть на то, каким предстаёт зритель в глазах профессионального режиссёра. Для этого мы в докладе обратимся к эпистолярному наследию выдающегося революционера сценического искусства, основателя Московского Художественного театра К. С. Станиславского, прошедшего за долгие годы своей творческой деятельности путь от актёра-энтузиаста до признанного авторитета в российской и мировой театральной педагогике. Цель нашего исследования состоит в том, чтобы выявить специфику функционирования концепта «зритель» в письмах, автором которых выступает указанный режиссёр, а адресатами – близкие родственники и преимущественно люди искусства. Для этого будет необходимо определить контексты употребления слов, входящих в лексико-семантическое поле концепта (художественные, экономические и др.); выявить оценку субъекта речи (позитивная, нейтральная, негативная) и проследить трансформацию понимания им роли и места зрителя в театральном искусстве.

В письмах Станиславского 1886–1917 годов (один из наиболее значимых периодов его творческой деятельности), которые составляют материал нашего исследования, лексема «публика» встречается в различных контекстах немногим больше 200 раз, а лексема «зритель» употребляется 13 раз. При этом реципиентами спектаклей в различных ситуациях могут представлять как собирательные группы безличных зрителей, так и вполне известные персоны. Более того, в ряде писем сам Станиславский делится собственными зрительскими впечатлениями от тех раз, когда он оказывался в кресле театрального зала по другую, непривычную для себя, сторону рампы.

Наиболее часто в контекстах описания публики возникают понятия и категории, связанные с рецептивным восприятием (например, внимание, понимание, заинтересованность...), эмоциональным статусом (например, нервы, смех, любовь к актёрам...). Особое место в переписке Станиславского занимает вопрос зрительного восприятия спектакля (в́идения, а в ряде случаев невидения) в связи с пониманием и интерпретацией произведений сценического искусства.



Аида Домбровская (РГГУ). Реальность и воображение в фильме М. Локшина «Мастер и Маргарита»: способы визуализации и рецептивная функция

В фильме Михаила Локшина «Мастер и Маргарита» (2024), снятом по мотивам одноимённого романа М. А. Булгакова, представлена трёхуровневая художественная миромодель, на что указывал ряд кинокритиков (Алексей Гусев¹, Алена Солнцева² и др.). Если в литературном первоисточнике художественных пространств – два, то режиссёр Михаил Локшин и сценарист Роман Кантор создают третью действительность, «реальную» и «правдоподобную», в которой Писатель (созданный авторами фильма как альтер-эго Булгакова) пишет книгу о Мастере, написавшем роман о Понтии Пилате.

В данном докладе предлагается рассмотреть визуальные аспекты реального и фантазийного в фильме Михаила Локшина «Мастер и Маргарита», с помощью которых они разграничиваются между собой, и определить их роль в контексте зрительской рецепции. Иначе говоря, освещаются следующие вопросы: как создатели киноленты воплощают «реальный» мир условного Писателя 30-х годов и фантасмагоричное пространство романа М. Булгакова на визуальном уровне? И какое значение имеет эта визуализация для рецепции зрителем, потенциально знакомым с булгаковским произведением и историческим контекстом написания этого романа, равно как и для восприятия реципиента, вовсе не читавшего «Мастера и Маргариту»

Булгакова?

¹ Гусев А. Исключительно чистая работа – «Мастер и Маргарита» Михаила Локшина // Сеанс. 2024. URL: <https://seance.ru/articles/lokshin-master/> (дата обращения: 20.01.2025).

² Солнцева А. Воланд и Маргарита в воображении Мастера – Булгаков на экране // Сеанс. 2024. URL: <https://seance.ru/articles/woland/> (дата обращения: 20.01.2025).

Поэтому в нашем докладе, размышляя о рецептивном назначении в данном фильме визуальных особенностей бытийного и воображаемого миров, мы опираемся на определение реципиента согласно теории Умберто Эко. Только если у Эко речь идёт об «идеальном читателе», то мы же говорим об «идеальном зрителе», призванном в ходе коммуникации с кинопроизведением воспринять его кинематографические и смысловые коды.

Так, например, реальная действительность и вымышленный Писателем мир противопоставлены друг другу благодаря визуальному решению Москвы: если в первом мире город конца 20-х и начала 30-х репрезентирован только строящимся, то во втором – фантастическое изображено посредством монументальной и футуристической архитектуры по Генплану Москвы 1935 года. Учитывая категории поэтики кино, мы также обращаем внимание на организацию кадров и изменения в ней (а именно на то, как происходит в раскадровке переход от «объективного» бытия к миру, порождённому фантазией Писателя). Это одни из ключевых аспектов, которые, как нам представляется, реализуют границу между реальным и воображаемым и в то же время имеют ценность для актуализации определённой рецептивной позиции.

Предполагается, что визуальное размежевание обыденной реальности и условно вымышленного и фантастического – посредством тех или иных кинематографических элементов – позволяет в условиях киноязыка сделать понятной и мотивированной для реципиента – как читавшего, так и не читавшего роман Михаила Булгакова – трёхактную структуру сценария с линиями Мастера и Маргариты, Воланда и его Свиты, Понтия Пилата и Иешуа Га-Ноцри (когда, в свою очередь, в произведении Булгакова сюжетные линии разбросаны между собой).

Кроме того, фантасмагория и её введение – опять-таки благодаря определённой визуализации города и трансформациям в монтажной структуре – становятся, по замыслу Михаила Локшина и Романа Кантора, оправданными и отчётливыми на фоне реальной действительности конца 20-х гг. Тем временем «объективный» мир для зрителя, погруженного в историю создания литературного первоисточника и контекст булгаковской эпохи, служит фантазией на тему тех обстоятельств, в которых роман писался.

Людмила Мовчан, Алёна Федюкина (СПбГУ). Поэты и поэзия Золотого века в фильмах С. Соловьева («Сто дней после детства», «Наследница по прямой», «Асса»)

Один из самых ярких режиссеров перестроечной эпохи, Сергей Соловьев, нередко обращается в своих фильмах к литературным текстам. Чаще всего литературный пласт его фильмов организуют тексты русской классической литературы, в особенности творчество А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова. Именно функционирование текстов ключевых поэтов Золотого века в фильмах Соловьева стало предметом нашего исследования. На материале фильмов «Сто дней после детства», «Наследница по прямой», «Асса» мы рассмотрим, как литературный интертекст Золотого века встраивается в кинематографическое полотно и служит дополнительным «текстом», влияющим на раскрытие авторского замысла (встраивается в мотивную систему, характеризует персонажей в глазах зрителя и т. д.). Выбор материала обусловлен тематическими переключками (Пушкин и Лермонтов), а также хронологически (фильмы 70-х – 80-х гг.).

Обращение Соловьева к русской классике в большинстве случаев проявляется через непосредственное цитирование текстов Пушкина и

Лермонтова персонажами фильмов (за исключением фильма «Наследница по прямой»), где более важной оказывается интерпретация именно фигуры Пушкина, при этом пушкинские тексты уходят на второй план). Цитирование художественных текстов, приводит нас к проблеме интертекстуальности. В нашем докладе мы ориентируемся на ключевые работы, посвященные этой проблеме, а именно на исследования французского филолога-постструктуралиста Р. Барта и его ученицы Ю. Кристевой, которые развивали идею М. М. Бахтина о «диалоге между текстами». В своих работах Барт и Кристева понимают текст в широком смысле, как любой текст культуры. Несмотря на многочисленные дискуссии вокруг явления интертекстуальности, которые ведутся до сих пор, большинство исследователей сходятся в одном: любой текст культуры пронизан другими текстами. В настоящем докладе, в связи с проблематикой интертекстуальности, мы рассмотрим, как функционируют цитаты из Пушкина и Лермонтова в выбранных фильмах Соловьева, как они интерпретируются героями фильмов и самим режиссером, и как влияют на содержание фильмов в целом.

В фильмах «Сто дней после детства», «Наследница по прямой», «Асса» Соловьев достаточно прямо апеллирует к классике. Так, весь кинофильм «Наследница по прямой» сюжетно построен на том, что героиня ассоциирует себя с именем Пушкина и его родословной. Пушкин становится образом-мифом, вписанным в личную историю персонажа. Интертекст в таком случае явлен не прямо, а как отсылка к культурному образу писателя (через размышления героев о нем, а также через обращение к письму Пушкина неизвестной). В фильме той же трилогии (в которую входит также лента «Спасатель»), «Сто дней после детства», Соловьев выбирает более прямую стратегию диалога с русской классикой Золотого века: герои разыгрывают лермонтовский «Маскарад» на сцене, не замечая, как из актеров постановки становятся персонажами Лермонтова.

Отдельно нужно говорить о фильме «Асса», более поздней картине режиссера. Помимо поэтических текстов, положенных на музыку (о них мы говорить не будем, так как рассмотрение музыкального текста – отдельная проблема), в фильме появляются пушкинские стихи (фрагмент из «Евгения Онегина»), вложенные в уста героя – Крымова. Цитата в данном случае не является движущей силой сюжета и не несет характер лейтмотива. Однако она, как и любой интертекст, привносит новый смысловой элемент, и служит здесь одной из стратегий раскрытия образа персонажа.

Представляется, что при достаточно разных вариантах обращения к интертексту, для Соловьева неизменным остается интерес к русской классике Золотого века и к тому, как эти тексты могут встраиваться в жизненные истории его героев и человека двадцатого столетия вообще.

Мы полагаем, что сопоставительный анализ интертекста в трех фильмах Соловьева станет, с одной стороны, первым очерком типов интертекста у режиссера: даст возможность классифицировать интертекст, а также поможет определить его функцию(и) в соловьевском кинематографическом языке. Анализ и интерпретация литературных отсылок в этом случае станет частью поиска теоретических оснований для рассмотрения рецепции литературного произведения в визуальных аспектах.



Александра Ильинская (ВГУ). Сатира как зеркало: визуальные метафоры в советских журналах 1910–1920х гг.

В докладе рассмотрены ключевые сатирические журналы периода 1910–1920-х годов, такие как «Смехач», «Комар», «Крокодил», «Бузотер» и др. Материалы изданий являются объектами анализа визуальных метафор и текстов, использованных для критики социально-политических, бытовых проблем того времени.

Цель исследования – изучение восприятия сатирического журнала как синтетической формы, в которой изображения и текст взаимодействуют, создавая новые многослойные смыслы. Особое внимание уделено анализу синтеза текста и изображения (как визуальные и текстовые элементы в журналах дополняют друг друга и формируют целостное восприятие), созданию новых смыслов (как сочетание изображения и текста позволяет читателю видеть неочевидные связи и интерпретировать содержание на нескольких уровнях), реакции аудитории (как различия в восприятии у разных читателей влияют на понимание сатиры и ее значимость в культурном контексте).

Изучение этих аспектов поможет глубже понять, как особенности синтетической структуры сатирических журналов обогащали культурный дискурс и способствовали формированию уникального опыта восприятия у каждого читателя.

Сатирические журналы периода 1910-х и 1920-х годов обладали большой степенью свободы для выражения смелых мыслей и новых идей, что способствовало критическому осмыслению социальных и политических реалий времени. Эти издания функционировали как платформы для дискурса, позволяя авторам исследовать нестандартные взгляды и формировать инновационные подходы к художественному выражению. Именно этот феномен является одним из центральных интересов исследования.

В докладе акцентируется внимание на разнообразии подходов к представлению идей и экспериментированию с формой в различных изданиях. Сравнительное исследование демонстрирует, как каждое издание использовало уникальные стилистические техники и тематические акценты для передачи общественно значимых идей, одновременно отражая специфику своего времени.

Таким образом, результаты анализа подчеркивают, что сатирические журналы не только служили зеркалом социально-политической реальности, но и стали площадками для творческих экспериментов, где авторы могли свободно экспериментировать с жанровыми и визуальными элементами. Указанные различия в подходах позволяют лучше понять сложность культурного контекста, в котором действовали эти издания, а также их влияние на формирование общественного сознания.

В заключение, такое сравнительное исследование открывает новые горизонты для дальнейшего изучения роли сатирических журналов как важного элемента культурной памяти, особенность которого – восприятие материала аудиторией: каждое издание стремилось установить диалог с читателем, адаптируя свои идеи к ожиданиям и потребностям, тем самым формируя общественное мнение и способствуя критическому осмыслению актуальных социальных вопросов.



Елизавета Гусарова (РГГУ). Где читатель, там игрок: рецептивные стратегии книги-игры Э. Талларико «Где они?»

В 1995 году издательство АСТ-Пресс опубликовало три книги художника-комиксиста Энтони Талларико из серии «Где они?». Несмотря на то, что оригинальная серия насчитывает больше ста книг, российский читатель познакомился только с двумя книгами-играми и одним атласом. Их суть состоит в поиске объектов: рядом с картинкой находится список предметов, которые нужно найти, и вопросов, на которые требуется ответить («найти ответ»). Подобная игра может быть как одиночной, так и состязательной¹, а прочтение книги-игры (activity book) требует от реципиента (необязательно ребенка) совмещения ролей игрока и читателя. Рассмотрению этого соотношения и будет посвящен данный доклад.

Сюжет книги-игры обусловлен наличием четырех персонажей, которые проживают свои истории; каждая история – прежде всего, путешествие: вокруг света, во времени, в городе или в сказочном мире. Несмотря на преобладание визуальной составляющей над вербальной, последняя играет важную роль: каждый разворот сопровождается синопсисом, что формирует их последовательность и порядок чтения. Здесь нет рамок и желобов, как в традиционном комиксе. Роль границы исполняют диалоги: они объединяют одни группы субъектов и отделяют их от других. «Всматривание» в картинку в поисках предмета заставляет читать, а «вчитывание» – смотреть.

С одной стороны, книги обладают образовательной функцией – особенно она прослеживается в книге-атласе. Автор неоднократно обращается к картам, так как карта – это готовое пространство, наполненное предметами, связанными с ним экологически, исторически и, в широком смысле, культурно. Именно с культурным пространством – парка или американ-

¹ Подробнее о роли игрока см.: *Хейзинга Й.* Homo ludens. Человек играющий / сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2011.

ской столовой – имеет дело читатель. Однако верно и то, что карты – это только модель мира¹, причем у Э. Талларико она приобретает гротескный характер, что относит нас к корням комикса. Поэтому вторая проблема, вытекающая из диалога читателя и книги-игры, касается восприятия пространства, его иллюзорности и обращения к «опыту реальности» реципиента. В качестве методологического обоснования анализа этих отношений выступают работы Р. Арнхейма² и Б. А. Успенского³.

Федор Анищенко (ННГУ). Трансформация и рецепция визуальных игровых механик вселенной «Dishonored» в трилогии А. Кристофера

Сейчас все чаще можно наблюдать взаимодействие между виртуальными игровыми мирами и литературными произведениями, основанными на их вымышленной истории и мифологии (так называемом «лоре») и служащими расширением этих вселенных. Ярким примером подобного процесса является вселенная «Dishonored», которая основывается на серии сюжетных компьютерных игр в жанре «immersive sim» и включает в себя книжную трилогию Адама Кристофера (Adam Christopher).

Для обеспечения органичной интеграции литературного произведения в контекст игровой вселенной и его функционирования в качестве полноценного расширения игрового нарратива необходима реконструкция специфических внутриигровых элементов и концепций в рамках художественного текста. В этом докладе прослеживаются принципы адаптации визуальных игровых механик для представления в тексте книжной трило-

¹ О роли карты в формировании вымышленного мира см.: Эко У. История иллюзий: Легендарные места, земли и страны. М.: Слово, 2014.

² Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974.

³ Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. М.: Искусство, 1970.

гии. Материал исследования состоит из книжных текстов трилогии А. Кристофера («Dishonored: Порченный» («Dishonored: The Corroded Man», 2016), «Dishonored: Возвращение Дауда» («Dishonored: The Return of Daud», 2018) и «Dishonored: Скрытый ужас» («Dishonored: The Veiled Terror», 2018)), а также внутриигровых текстов и игровых механик серии «Dishonored».

В рамках данного доклада анализируется включение в художественный текст ключевых нарративных и геймплейных элементов вселенной «Dishonored», таких как: встречи протагониста с трансцендентной сущностью, известной как Чужой (the Outsider), имплементация сверхъестественных способностей, использование алхимических препаратов (эликсиров), интеграция внутриигровых текстов в книжный текст и т.д. Рассматривается рецепция автора, который переводит игровые элементы в иной формат, и следующая за ней читательская рецепция, которая соотносит литературное произведение с первоначальным вариантом игры.

Таким образом, в книжном тексте создаётся эффект погружения в игровое пространство без помощи прямого визуального сопровождения. Обращение к одной из основных особенностей игрового жанра «immersive sim» – детализированности – даёт А. Кристоферу возможность воссоздать атмосферу и механики игровой вселенной «Dishonored» в литературном формате. Подразумевая, что читатель литературного продолжения «Dishonored» имеет в какой-то степени знакомство с игровой серией, автор использует детальные описания окружения, персонажей и действий, которые отсылают зрительное воображение читателя к уже виденным им образам из игровой среды. Такой подход позволяет трансформировать визуальные элементы игры в текстуальную форму.

Алексей Ларичев (РГГУ). Между игроком и персонажем: апеллятивная форма как способ погружения в художественный мир видеоигры «Disco Elysium»

Современное состояние культуры говорит о том, что видеоигры стали одним из наиболее значимых видов искусства в XXI веке. С одной стороны, они могут быть самостоятельными медиа, используя геймплейные механики как способ создания и выражения уникального опыта. С другой, видеоигры с самого начала своего существования вбирали в себя литературные практики повествования¹.

«Disco Elysium»² – видеоигра в жанре Computer role-playing game (далее CRPG), вышедшая в 2019 для персонального компьютера³. В ней форма игрового процесса представлена в виде текста. Нарратив игры выстраивается по принципу драматического диалога главного персонажа с другими NPC или объектами. Здесь, как и в драме, элементы выражаются в «форме живого взаимодействия и коммуникации на сцене без эксплицитного медиатора (таким как нарратор)»⁴. В игре практически все нарративные инстанции субъективированы, за исключением экстрадигетических ремарок, которые явлены только игроку с позиции эксплицитного нарратора. Таким образом, в игре «нарративные элементы и структуры обычно представлены на интрадигетическом уровне высказывания персонажей»⁵,

¹ См.: byte. Interactive Fiction или Используй воображение // Habr. 2009. 19 августа. URL: <https://habr.com/ru/articles/67399/> (дата обращения: 28.01.2025); Asya_Dyu. Первая в мире текстовая игра Colossal Cave Adventure + исходный код на Фортране // Habr. 2022. 10 декабря. URL: <https://habr.com/ru/articles/67399/> (дата обращения: 28.01.2025).

² Disco Elysium: The Final Cut [Видеоигра] // Steam. URL: https://store.steampowered.com/app/632470/Disco_Elysium_The_Final_Cut/ (дата обращения: 29.01.2025).

³ Подробнее о сюжете и игровом процессе см.: Disco Elysium // The CRPG Book. A Guide to Computer Role-Playing Games. 4th exp. ed. / ed. F. Pepe. Bitmap Books, 2023. P. 474–475. URL: <https://crpgbook.wordpress.com> (дата обращения 28.01.2025).

⁴ Huhn P., Sommer R. Narration in Poetry and Drama // Hühn P., Pier J., Schmid W., Schönert J. Handbook of Narratology. Berlin: De Gruyter, 2009. P. 229.

⁵ Ibid.

чем она сближается с драмой, а также с формальными принципами настольных ролевых игр (далее – TRPG – tabletop role-playing game).

В TRPG игроки проходят заданные ведущим-рассказчиком (гейм-мастером) сценарии и сама механика настольной игры предлагает всем её участникам либо создавать собственное повествование буквально на ходу, либо так или иначе видоизменять задуманную заранее сюжетную схему. По этой причине видеоигровой жанр заимствует из настольной ролевой игры форму, в которой комбинируются предзаданные текстовые и классические литературные формы, а также «непредсказуемость» игрового процесса как импровизированного перформатива¹. Перформатив выступает катализатором новых под-сюжетов и разнообразных событий. Поскольку основной механикой TRPG является «общение», получается, что игроки не могут обойтись без апеллятивной формы коммуникации друг с другом, создающей нарратив в форме диалога, близкого драматическому.

Сюжет игры «Disco Elysium» представляет собой детектив. Вместе с тем, вокруг расследования убийства развиваются различные микросюжеты, по мере исследования которых игрок знакомится с художественным миром и раскрывает характер главного героя. Сделать это возможно только через чтение выполненного в драматической форме текста. По этой причине, все нарративные инстанции текста, помимо NPC, обращаются к игроку посредством апелляции к игровому персонажу.

В данном докладе внимание будет обращено на функции подобной формы обращения. Предварительный анализ позволяет говорить о том, что данный вид адресации продуцирует более глубокий уровень иммерсивности у реципиента, поскольку требует от него вовлеченности в акт коммуникации. Так, игрок способен ассоциироваться с персонажем не только че-

¹ See: *Jara D., Torner E. Literary Studies and Role-Playing Games // Role-Playing Game Studies: Transmedia Foundations / ed. by J.P. Zagal and S. Deterding. New York: Routledge, 2018. P. 269.*

рез выполнение функциональной агентности, как, например, передвижение по диегетическому миру и взаимодействие с объектами, но и через погруженность в нарратив видеоигры. Одновременно с этим апелляция к игровому персонажу позволяет при желании игрока дистанцироваться от своего героя, посредством отчуждения от данного обращения, т.е. воспринимать героя как конечную рецептивную инстанцию.

Подобное обстоятельство приводит к трансформации драматической формы текста, поскольку адресность заставляет игрока внимательнее следить за ходом событий и соотносить их с личным опытом. Так, словно принимая участие в сеансе TRPG, игрок сам становится актором действия, но уже в видеоигровом формате. Кроме того, на примере «Disco Elysium» можно рассмотреть переход апеллятивной формы адресации из литературной драмы в видеоигру, а затем его трансформацию в текстовый формат, фанфикшн. Так, представляется возможным теоретизировать экспериментальные методы заимствования черт поэтики текстовой драмы.





Научное издание

**ЧИТАТЕЛЬ–ЗРИТЕЛЬ–СЛУШАТЕЛЬ:
рецепция визуального**

Тезисы докладов
XVI межвузовской студенческой
научной конференции

Составление и верстка: В. Я. Малкина
Редактор: А. К. Ларичев
Дизайн обложки: М. В. Исаева