

жета сохраняется. За подробностями я отсылаю читателей к статье, которую Жолковский опубликовал по следам доклада⁹. Обсуждение доклада было бурным; Жолковскому пришлось объяснять, что он вовсе не намеревался произвести «дегаспаровизацию» и «детарановизацию» стиховедения и, вовсе не опровергая концепцию семантических ореолов, хотел лишь уточнить ее и указать на существование внутри стихотворений, написанных пятистопным хореем, определенного лиро-эпического подкорпуса. Подчеркнул он и то обстоятельство, что Гаспаров не отвечает за своих горе-последователей, которые в любом стихотворении такого типа непременно отыскивают идею пути.

Представляется, что все доклады, произнесенные на конференции, еще раз подтвердили высказанную некоторыми из ее участников уверенность в том, что самым интеллектуальным машинам еще долго не заменить их интуиции и находки.

Вера Мильчина

Интермедialность и поликодовость текста:

УХОДЯ ОТ СЛОВА И ВОЗВРАЩАЯСЬ К СЛОВУ

DOI: 10.53953/08696365_2023_182_4_415

Круглый стол «Проблемы истории и теории интермедialных исследований»

(НИУ ВШЭ СПб, 9 апреля 2022 г.);

Научная конференция «Буква как поликодовое сообщение»

(МГУ, 11 февраля 2023 г.)

Устойчивое словосочетание «теория интермедialности» снискало противоречивую репутацию: эта фраза подразумевает и продуктивное расширение дисциплинарных рамок, и выход в опасную «серую зону» междисциплинарности, где нет своего предмета исследования и обособленного теоретического языка. Постоянный переход границ между узкоспециализированными «делянками» и размывание этих границ — необходимое условие работы с проблематикой интермедialности, что является ощутимым методологическим риском. Способы ответа на этот риск — предмет настоящего обзора.

Отдельное обстоятельство, привлекающее интерес в этой связи, — работа молодых ученых, нередко выступающих зачинщиками разговора об «интермедialнос-

9 См.: Жолковский А.К. К семантике пятистопного хорее. Об одном архисюжете Х5жмж // Вопросы литературы. 2023. № 3. С. 107–140.

ти». Как понятие «интермедиальность» становится предметом внимания нового поколения исследователей — и какой диалог это поколение выстраивает с предшественниками в особой констелляции исторических условий? Мы представим компаративный очерк двух научных событий, устроенных молодежными магистрантскими семинарами, — «Проблемы истории и теории интермедиальных исследований» (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) и «Буква как поликодовое сообщение» (МГУ).

Интермедиальность на пересечении вербального и невербального

Исследователь интермедиальности работает не столько с произведениями, сколько с «кейсами», обживающими границы разных медиа и искусств, отметил в приветственном слове профессор *Дмитрий Токарев* (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург / СПбГУ), открывая круглый стол «Проблемы истории и теории интермедиальных исследований». При этом отправная точка в работе с подобными кейсами — искусство литературы и его конститутивный признак «литературность»: особое употребление слов, в логике формалистов, — ответил на реплику Токарева организатор мероприятия Иван Делазари (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург). Впрочем, литературность может быть присуща другим медиа и искусствам — не конститутивно, а ситуативно (кондиционально). Такой трансмедийный перевод может раскрыть специфические свойства литературы — и тех медиа, которые предлагают язык для перевода, предположил Делазари.

Тезис о взаимопроявлении свойств литературы и других медиа в межмедийном переводе проблематизировал в докладе «*Искусство как медиум или медиум как искусство: от девербализации до ревербализации реальности*» *Оге Ханзен-Лёве* (Мюнхенский университет Людвига-Максимилиана, Германия), автор термина «интермедиальность» (1983)¹. Ханзен-Лёве подчеркнул, что нет однозначных межсемиотических соответствий между разными искусствами (музыка и литература, литература и живопись), поскольку в несловесных искусствах музыки и живописи труднее вычлнить «элементарные единства» вроде дискретных единиц языка². В межсемиотических экспериментах авангарда язык не реорганизует неязыковые сферы живописи и музыки, а утрачивает знаковую специфику под воздействием этих сфер: звукопись зауми становится чистым шумом, знак буквы превращается в зримую вещь на бумаге, но перестает быть частью алфавита. Обращение к чистой медиаальности означающего (буквы или звука) в авангарде ведет к девербализации. Девербализированное произведение производит событие в восприятии реципиента — и потому начинает нуждаться в интерпретации, словесном обрамлении. В семантическом плане произведение с акцентом на медиаальности знака девербализировано. Но в прагматическом плане это произведение ревербализировано как эстетический артефакт, когда реципиент (уже в постмодернистской парадигме) выступает как соавтор и соинтерпретатор художественного эффекта.

Утрата словесного компонента (замещение медиаальностью другого искусства), обретение этого компонента на метауровне — вот динамика, в которой взаимодействующие искусства проявляют свои медиальные основания. Дальнейшую разра-

-
- 1 *Hansen-Löve A.A.* Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst // *Dialog der Texte*. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband. 1983. № 11. P. 291–360.
 - 2 Доклад представлял резюме книги: *Ханзен-Лёве О.А.* Интермедиальность: от символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016.

ботку этого положения предложила *Марина Загидуллина* (Челябинский государственный университет) в докладе «Тотальность нарратива и неуникальность филологии». Является ли филология универсальной дисциплиной для работы со словом и другими искусствами? Литература долгое время считалась первым искусством среди равных. Но одно из конститутивных свойств литературы — нарративность — не прерогатива искусства слова, а свойство когниции. Что бы ни обрабатывало наше восприятие, нарративизация неизбежна, даже если речь идет об искусственном интеллекте — и наиболее ярко структуры нарратива проявляют себя в литературе (а не в живописи, например). Поэтому необходимо видеть за историями, которые нам рассказывает литература (а филология — изучает) рассказ о наших собственных когнитивных универсалиях, свойственных всем искусствам. Так интермедийный анализ гибридного «кейса» инструментами филологии позволяет реципиенту лучше понять механизмы его восприятия.

Убедительный анализ межсемиотического феномена при помощи аппарата филологии представил *Сергей Зенкин* (РГГУ, Москва / НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) в докладе «*Imago in fabula*», также отмечая неизбежность нарративизации иномедийного, несловесного образования³. В центре внимания Зенкина — интрадиегетические образы в повествовании: визуальные образы, отграниченные от внешней действительности в качестве произведений искусства или объекта созерцания. Это — картины, скульптуры, вроде статуи Венеры Ильской у Проспера Мериме, портрета Чарткова у Гоголя, неведомого шедевра Бальзака, фотоснимка в фильме Антониони «Фотоувеличение» и т.д. Интрадиегетический образ реализует в своей семиотике обратную схему взаимодействия с окружающей знаковой средой: символы нарратива образуют по отношению к такому образу метаязык. Интрадиегетический образ обсуждается другими персонажами, поскольку его значение изначально спорно и вырабатывается постепенно — и таким образом задает способ критической рефлексии над знаками разной природы. Здесь также имеет место ревербализация невербального на метауровне, как отметил бы Ханзен-Лёве.

На ревербализацию как жест критика обратил внимание *Юрий Доманский* (РГГУ, Москва) в докладе «*Рок-поэзия как поэзия*», рассуждая о «пользе или вреде интермедийной теории» применительно к изучению популярной музыки. Словесный, музыкальный ряды и поведение исполнителя на сцене — комплекс, который нельзя разять, единый «исполнительский сверхтекст». Филолог традиционно изучал «вербальные субтексты в исполнительском сверхтексте», однако он не может игнорировать несловесные субтексты. Так ищется путь в сторону ревербализации — обсуждая единство субтекстов, мы возвращаемся к слову на новом уровне. В рок-тексте вычлняются ударные формулы, музыкально и контекстуально обыгранные слоганы («Оторвемся по-питерски» в песне «Billy's Band»). Такие фразы — контрапункт, на котором сверхфокусировано внимание реципиента, а остальной текст — фон по отношению к этой детали. В обсуждении таких ударных фраз ревербализуется их музыкальное акцентирование и акцентирование жестом — по отношению к словесному перформативу.

Сверхувеличение детали было в центре доклада *Юлии Магеры* «*Повествовательная манга и ее графико-символический язык*» (НИУ ВШЭ, Москва). Так, в манге капли пота могут быть даны очень крупным планом, чтобы показать, что персонаж волнуется. В манге же акцентируются служебные графические элементы: разные линии у «пузырей» со словами (рваные линии — возбужденная речь, ров-

3 Доклад представлял резюме недавней книги автора: *Зенкин С.Н. Imago in fabula. Интрадиегетический образ в литературе и кино. М.: Новое литературное обозрение, 2023.*

ные — обычная, пунктирные — шепот). Эти примеры показывают, что визуальный язык комикса нарративизирован, но не всегда вербален: отображает сюжетные перипетии, но не говорит о них. Медиаязык комикса ближе к медиаязыку кино, тем более что ключевой нарративный принцип комикса — дробление истории на графические кадры. Здесь очевидна не столько динамика девербализации и ревербализации, сколько надстройка визуального суперстрата над словесным субстратом, интеграция словесного компонента в визуально-графическое повествование.

Разговор о соприсутствии медиальных языков разных искусств продолжил *Алексей Салин* (Тюменский государственный университет) в докладе «*Имплицитный читатель / игрок как основа герменевтики игр*». Салин начал с вопроса: как литературоведческие теории позволяют исследовать видеоигры? В литературоведении есть понятие «имплицитного читателя», а в *game studies* можно ввести инстанцию «имплицитного игрока». Герменевтику компьютерных игр начал разрабатывать Э. Аарсет, утверждая, что игрок (в том числе воображаемый) интерпретирует окружение в виртуальном мире, чтобы совершать выборы и проходить игру⁴. Герменевтическое поведение игрока может разыгрываться как в реальном времени (игрок делает выбор по ходу игры), так и постфактум, когда игра осознается как объект, наделенный смыслом, — история о любви, взрослении и др. Переход от ситуативного смысла к смыслу эстетическому обеспечивается переключением двух уровней: нарратологического и «людического», собственно игрового (от *ludus* — игра). Когда имплицитному игроку сложно «убить» противника на экране в игре-хорроре, когда противник-монстр куда сильнее аватара игрока, мы находимся на людическом уровне, уровне погружения в игру, уровне непосредственной реакции. Когда противник уничтожен и появляется видеосцена перехода на следующий уровень, мы перемещаемся на уровень повествования, — уровень где разворачивается история. Людическая интерпретация дорефлексивна, парасловесна (овнешняясь разве что в междометиях), связана с сильными аффектами страха и удовольствия. Нарратологическая интерпретация, напротив, рефлексивна, словесна и в таком качестве позволяет игроку осмыслить структуру истории. Обе интерпретации, аффективно-невербальная и осмысленно-вербальная, дополняют друг друга в едином смысловом комплексе. При этом дорациональная людическая интерпретация развивает нелитературные навыки (лучше целиться — в шутере). Тем самым мы становимся способны обратиться к герменевтике нашего поведения, «герменевтике нас самих», во время игры. Уже не ревербализованный медиальный компонент, а девербализированный становится источником смыслов (вместе с вербальным, разумеется).

Синтетическое искусство, подобное компьютерным играм, искусство оперы, стало предметом внимания *Бориса Гаспарова* (Колумбийский университет, США) в докладе «*Нюрнбергские майстерзингеры Рихарда Вагнера: Опера воспитания (Bildungsoper)*». Прямые модели перевода из одного медиума в другой (через систему эквивалентов) риторически поверхностны, отметил Гаспаров. Интереснее исследование косвенного, неочевидного взаимовлияния между медиа. Гаспаров сравнивает роман и оперу; отличие между ними в том, что в романе «герои внутренне меняются через внешние испытания», а в опере XIX века герои, напротив, статичны, и их статичность подчеркнута музыкальным портретом героя, системой повторяющихся лейтмотивов. Исключение — опера Вагнера «Нюрнбергские майстерзингеры», где герой Вальтер эволюционирует, и его эволюцию отражает изменения музыкального языка, который ассоциируется с персонажем Вальтера. В начале оперы Вальтер надеется войти в музыкальный цех и исполняет песни со-

4 *Aarseth E.J.* Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature. Baltimore: John Hopkins University Press, 1997.

гласно канону (и это не дает результатов), в конце Вальтер обретает самобытный талант и отходит от языка канона, создает собственный музыкальный язык. В этой опере оба языка (канонический и индивидуальный) становятся предметом мета-рефлексии, осмысляются как знаковые (но несловесные) объекты внутри музыкальной структуры произведения. И, как знаковые объекты, эти метаязыки тем не менее встроены в логику словесного нарратива романа.

Разрыв с логоцентризмом в обсуждении интермедиальности отличал доклад Оксаны Булгаковой (Майнцский университет имени Иоганна Гутенберга, Германия). «*Интермедиальность, трансмедиальность, модальность? Зачем кино и словесности эти новые (или все-таки старые?) теории?*», — вот вопрос, поставленный исследовательницей. Искусство кино, отметила Булгакова, возникло в ином медиальном контексте и, появившись, изменило способ отношения реципиента к искусству слова. Присущая кино структура воображения — раскадровка сцены — позволила Эйзенштейну иначе прочесть эпизоды из «Полтавы» Пушкина. В сцене казни Кочубея несколько кадров: строят «роковой намест», молится поп, два казака поднимают дубовый гроб⁵. Монтаж как структура воображения здесь ведущий прием, и он делает ощутимой нарративную скорость (из-за избытка деталей — медленную), что важно для понимания структуры сюжета. Кино как материализация фигур мышления у Эйзенштейна проецируется на текст, но сейчас ситуация иная. На кино проецируется текстовый контекст социальных сетей и не только текстовый контекст компьютерных игр. Титры долго рассматривались как литературный рудимент, но сейчас титры сообщений в мессенджерах на экране осознаются как непривычный и новый признак другого медиального контекста. Инстанция ненадежного рассказчика была в кино с первой половины XX века («Кабинет доктора Калигари», 1920). С появлением «пояса видеоигр» вокруг планеты кино стали появляться альтернативные способы смоделировать перспективу ненадежного повествователя, за счет переигрывания множества возможных сценариев (как в фильме «Начало» К. Нолана, 2010). Ревербализация кино и его дальнейшая девербализация сосуществуют — за счет преобразования медийного ландшафта.

Наталья Мазур (Европейский университет, Санкт-Петербург) завершила встречу выступлением на тему «*Putting a name to a face? Традиция изучения интермедиальности в истории искусства и визуальной культуры*». Филологи (Баль, Брайсон, Баксандалл) научили искусствоведов означивать данный им эмпирический материал, дали нужный (нарративный) метаязык. Скоро этот метаязык перестал быть достаточным, поскольку медиум живописи не тождественен медиуму литературы. Законы медиума живописи в том, что реципиент вживается в изображение и проигрывает его мысленно как серию кинокадров, поэтому несколько кадров могут быть совмещены в одной картине. В частности, так в «Тайной вечере» Леонардо: сцена предательства дана одновременно с предшествовавшим чудом евхаристии (фигуры на картине расшатываются в разные стороны). Это отлично от словесного нарратива, потому интермедиальный опыт — опыт синтетического ощущения разных по своей природе искусств. Мы должны отойти от восприятия мира как текста к синтетическому восприятию, осознав, что непродуктивно в ино-медийных повествованиях вычленять *только* текст.

5 «Уж поздно, — кто-то им сказал / И в поле перстом указал. / Там роковой намест ломали, / Молился в черных ризах поп, / И на телегу подымали / Два казака дубовый гроб» (цит. по: Пушкин А.С. Полтава, 1828—1829 // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 4. Поэмы. Сказки. Л.: Наука. Ленингр. отд-е, 1977. С. 180—224. С. 207). См. также: Эйзенштейн С.М. Пушкин и кино (1923) // Избранные сочинения, В 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 307—315.

Круглый стол, инициированный петербургской группой молодых ученых, собрал как признанных исследователей в поле интермедиальности, так и молодых специалистов. Как было показано, интермедиальные кейсы располагаются в пространстве между словесными и несловесными искусствами. Слово то утрачивает монополию на означивание, уступая невербальным способам репрезентации смысла, то снова отвоевывает право на передачу значений. Любопытно, что основатели исследований интермедиальности (Ханзен-Лёве) скорее настаивали на возвращении слова, а более молодые исследователи — на синкретическом синтезе слова и его «Другого» (Салин, Магера, Булгакова, Мазур). Вполне вероятно, что перед нами — делящийся во времени поворот от слова к самому медиуму.

Буква как поликодовый знак: расширение словесного

Интермедиальность — состояние нахождения на границе двух медиа, между-медиа. Близкий термин (хотя не тождественный) — поликодовость: сочетание знаковых кодов с разной медийной природой. Дискуссии в течение конференции «Буква как поликодовое сообщение» затрагивали такие вопросы, как амбивалентность буквы как части словесного и парасловесных кодов, способность буквы организовывать художественное произведение как визуальный и вербальный знаковый объект.

Первая секция конференции — «Опыт творчества: “как делать стихи” из/при помощи букв» объединила двух молодых авторов визуальной поэзии, которые представили теоретическую рефлексию собственного творчества. Павел Заруцкий (независимый исследователь, Берлин, Германия) выступил с докладом «*Буква как касание: тактильность визуальной машинописной поэзии в авторском переводческом опыте*». Заруцкий, как и Джон Кейдж, Ханс-Йорг Майер, Мэри Элен Солт, использует печатную машинку для создания-проектирования стихов («словомеханизмов»). По мнению исследователя, инструмент печатной машинки расположен на границе двух медиа — как промежуточный этап между телесностью (рукописный текст) и цифровой реальностью («обесчеловеченный» текст, напечатанный на клавиатуре ноутбука). Так как машинописное слово никогда в точности не повторяет себя, набранный текст становится слепком жеста пишущего, овнешняясь в оттиске.

На примере собственного творчества докладчик показал две основные стратегии визуальной репрезентации смысла. Первая стратегия заключается в том, что отдельный знак эквивалентен тексту как таковому. Так, в брошюре Заруцкого «мосты» (2022) «рыбий глаз» включен в текст как *objet trouvé* (вещественный знак), словно бы заменяя его, выступая метонимическим заменителем текста. Вторая стратегия состоит в том, что текст (словесно-знаковая система) и *objet trouvé* сосуществуют в одном пространстве, будучи независимыми друг от друга. Докладчик иллюстрирует данный прием стихотворением из своей книги «единица» (2021), где текст сосуществует с фотографией отражения глаза самого поэта. Смотря на фотографию, мы проецируем метафору отражения на текст.

Автор также рассматривает ряд технологических решений, которые стоят за решением поэтическим (калькирование, стекление и пр.), демонстрируя их взаимосвязь на примере произведений современников — С. Ринне и Д. Спинозы. Визуальный поэтический текст переводится на уровне техник и технологий — технологическое решение должно быть сохранено в переводе. При «визуальном переводе» текстов Ринне используется техника калькирования, чтобы поэт мог максимально приблизить свой почерк к почерку поэтессы в рукописных фрагментах оригинала. Эти техники, по мнению докладчика, свидетельствуют об аурачности машинописного текста. Благодаря материальным следам пишущего создается эффект присутствия последнего.

Поэт *Егор Зайцев (Ерог Зайцве)* (МГУ) считает, что в основании стихотворения лежит находка на стыке формы и лирической темы. Для Зайцева при написании стихотворения важны визуальное решение, то есть расположение текста на пространстве страницы, и фигуративное решение, когда слова складываются в определенную форму. В одном из его стихотворений слово «прочти» повторяется. Повторяясь, оно занимает разные позиции, затем, после выпадения буквы «ч» и замены ее на «с», превращается в «прости».

Вторая секция была посвящена опытам анализа буквы как поликодового сообщения в литературных экспериментах. В докладе «*Буква 4D (четыре измерения буквы)*» *Сергей Ромашко* (независимый исследователь, Москва) выделяет четыре измерения буквы, каждое из которых соответствует какой-либо модальности восприятия знака. Нейрофизиологическое измерение соответствует пяти основным каналам человеческого восприятия, семиотическое — способности осмыслять и означивать реальность, эстетическое — способности оценивать явления вне утилитарных потребностей, медийное — способности человека расширять сенсорium при помощи информационных технологий. Ромашко отметил, что в художественном произведении все четыре измерения могут работать по-разному, накладываясь друг на друга. Так, американский художник Роберт Индиана создал серию работ с одним и тем же словом «love»⁶, так что эти работы менялись в графическом отношении (из черных в цветные), а затем превратились в объемные инсталляции. Эти инсталляции позже перевели на другие языки — меняя знаки (латинские буквы — на символы иврита), материал исполнения скульптуры и контексты ее восприятия. Ромашко пришел к выводу, что в развитых коммуникативных культурах читатель сосредотачивает внимание на графическом облике языка, расширяя спектр смыслов слова, так что два разных исполнения слова «love» ощущаются как глубоко нетождественные.

Анна Дулина (МГУ) в докладе «*Начертание отсутствия: буква “Н” в романе Г. Мелвилла “Моби Дик, или Белый кит”*» обратилась к анализу взаимодействия, в которое вступают читатель и повествователь с «главной буквой» романа «Моби Дик». Исследовательница связывает непроизносимую «h» в слове «whale» с идеей немоты, воплощенной в романе. Дулина показывает, что поиск способов говорения и невозможность (или неспособность) высказаться становится болезненным вопросом не только для персонажей, но и для автора. Мелвилла необычайно волнует вопрос, может ли писатель говорить правду, когда творит текст. И для выражения этой «правды» писателю нужен огромный простор невыразимого, отсутствующего, ненаписанного, немого, у которого в «Моби Дике» есть свой визуальный знак — буква «h» в названии романа. Таким образом, непроизносимая буква становится визуализированной метафорой пространства поиска истины, ориентиром для автора, читателя и героя.

В докладе «*Буква как символ врага, несчастья и сумасшествия в рассказе “Буква ‘У’” Иджинио Уго Таркетти*» *Сэвин Одинаева* (МГУ) вынесла в центр внимания то, как фонетический и графический знак буквы становится расширением когнитивных возможностей человека. Сюжет рассказа Таркетти строится вокруг необъяснимого страха, который буква «U» вызывает у героя-рассказчика. Анализируя ее символику, докладчица указывает на амбивалентность значения данной буквы в произведении: «U» одновременно и «симптом сумасшествия, кризиса коммуникации», и «пример расширения коммуникативных возможностей языка». Если говорить о репрезентации безумия, то графическое выделение «U» в тексте призвано на визуальном уровне подчеркнуть фобию героя. Таким образом, то, как буква эмоционально воспринята рассказчиком, выходит в докладе на первый план. Исследователь делает вывод, что, экспериментируя с обликом буквы, Таркетти не

6 См.: <https://www.moma.org/collection/works/68726>

только размышляет на тему взаимосвязи языка и мышления, но и в некоторой степени предвосхищает направление мысли многих литературных авангардистских течений Европы, таких как футуризм, дадаизм и пр.

В докладе «*Функция буквы в драме Ильи Зданевича “Лидантю Фарам”*» Анна Гик (ИЯз РАН, Москва) обратилась к анализу пьесы, практически полностью написанной на языке «зауми». Как утверждает исследовательница, в случае «Лидантю Фарам» цель автора в эксперименте с визуальным обликом буквы — «встряска» читателя. Читатель призван внимательнее вчитываться в текст и расшифровывать написанное. Кроме того, за счет игры со шрифтом слова приобретают дополнительную эмоциональную окрашенность — например, написанное во всю страницу слово «мамин», очевидно, должно привлечь внимание читателя и вызвать достаточно яркий эмоциональный отклик: он удивлен, озадачен, потрясен. Таким образом, текст драмы превращается в своего рода грамматику авангардного «заумного языка», по которому автор ведет своего читателя: заставляет его постоянно разгадывать буквенные загадки и превращает в исследователя этого языка.

Как расположение буквы на странице меняет смысл написанного текста? Карина Разухина (РГГУ, Москва) задалась этим вопросом в докладе «*Перформативность буквы в поэтических текстах Егора Зернова*». Было предложено рассмотреть стихи поэта через призму теоретической оптики «распада русского языка» А. Войтовского: замена буквы пробелом или астериском, изменение правил написания строчных и заглавных букв, анаграмматические перестановки, проникновение латиницы в кириллицу и т.д. На фоне тезиса о «распаде» языка акт творческого письма — суть обретение поэтического языка и право лирического субъекта создавать новый тип дискурса. Так происходит в «Выжигании» Зернова, где фрагмент дискурса СМИ дан бок о бок со сканом документа. Опираясь на исследование Д. Суховой «Поэтика букв и небукв» (2007), автор выделяет три основных типа «действий с буквами» в экспериментальной поэзии: запись текста без заглавных букв, проникновение латиницы в кириллицу, десемантизация и отчуждение речевого потока за счет графического контекста. Так, в стихотворении «Вырезанная сцена» строка «помолчи за маму и папу» остраняется и в контексте лакун-пробелов утрачивает функциональную роль призыва к молчанию. Исследователь приходит к выводу о том, что динамика перехода букв в «небуквы» (авторская пунктуация, сложная строфика и пр.), десемантизация строк могут пониматься как коммуникативное «действие» за счет взаимодействия высказывания с графическим оформлением текста.

Дмитрий Сотников (РГГУ, Москва) в докладе «*Ы / страшно у(т)ра! Буква в поэзии Игоря Чацкина. Опечатки и оговорки*» представил творчество Игоря Чацкина, в котором фокус внимания смещается на «минимальные единицы письма», такие как буквы и пунктуационные знаки. Последние, как считает исследователь, имеют материальную природу. Отделяясь от слова или «вклиниваясь» в него, они переозначивают первоначальное понятие, смысл которого читатель нередко определяет ложно (например, так случается в строке «попугай.пи/си.сиротки.хаси», где два высказывания наложены друг на друга, путая читателя). Докладчик выявил маркеры «концептуалистского письма» (например, полидискурсивность), иллюстрирующие особенности функционирования буквы в поэтических текстах Чацкина: «слово» может оказаться словосочетанием, может быть раздроблено на несколько слов при помощи знаков (звездочки-сноски, скобки, первые буквы отделяются точками, становясь пунктами плана и т.п.). Такие приемы, по мысли Сотникова, создают внутреннюю динамику стихотворения, имитируя телесные движения: эффект перемещения взгляда по страницам или, напротив, ощущение спазма, препятствующее коммуникации; происходит имитация телесных движений в ритме стихотворения. Исследователь резюмирует, что между означаемым и означающим выстраиваются особые от-

ношения: они уравниваются и происходит приращение смыслов, а буква переводится в плоскость символа иного порядка, что приумножает поле значений стихотворения.

Доклад *Алексея Масалова* (РГГУ, Москва) «*Буква, артикль, субъект: мета-история новейшей поэзии в текстах Никиты Сунгатова*» очерчивает проблематику буквы как поэтического знака в произведении «[a modern poem]». Исследователь отмечает, что в этом произведении прослеживается влияние не только исторического авангарда, — в частности, в стилизациях под «заумь», — но и более поздних поэтических техник (например, концептуалистских). Текст Сунгатова — палимпсест, история-демонстрация новейшей поэзии, так как в нем собраны стилизации как письма модернистов, так и современных авторов вроде Л. Горалик. При этом автор сразу же представляет метакомментарий к своей стилизации, в котором пародирует научные отклики и рецензии. В итоге в центре повествования оказывается субъект, смонтированный из разных фрагментов дискурса, и этот субъект «кочует между языками, нарративами и ускользающей современностью» в попытках осмыслить новый для него дискурс пандемии и изоляции. В заключение исследователь приходит к выводу, что текст Никиты Сунгатова представляет собой дискурсивный анализ современной поэзии, существующей в многообразии языков. Субъект осмысляет столкновение данного дискурса с дискурсом «большой истории» и выражает свое отношение к этому через акценты на конкретных буквах, обычных и трансформированных, — иными словами, проявляет себя не иначе, как разрывая знаком буквы поток дискурсивной стилизации.

Анна Швец (МГУ) в докладе «*Буква как объект: случай цифровой поэзии (br-Nichol, First Screening, 1984)*» задается вопросом о функции буквы как единицы поэтического текста и об изменении функции буквы при переносе текста со страницы на экран на примере цифровой инсталляции канадского поэта Барри Филиппа Никол (brNichol). Канадский поэт начинал как поэт-конкретист, а затем превратил свои стихи в анимированные мини-фильмы. Швец обрисовала несколько параметров буквы как единицы текста: положение на странице и положение относительно других букв. В конкретной поэзии эти параметры стимулируют творческую активность читателя, побуждая его собирать текст как головоломку-конструктор. В инсталляции же буква подвергается разным операциям (мерцание, перемещение), которые уже даны автором на экране, так что читатель не столько довоображает текст, сколько получает уже готовый спецэффект. Процесс чтения понимается докладчиком как уже проделанный автором набор операций, заключающихся в перестановке букв местами и складывании из них слов. Швец обращает внимание на то, что при переносе текста на цифровые медиа перенастраивается внимание читателя: он становится более пассивен, получает готовую «конкретизацию» в виде спецэффекта. Это парадоксальным образом расширяет когнитивные способности читателя: он становится более внимателен к устройству текста как таковому.

Заключительной частью конференции стали показ и обсуждение экспериментального фильма «Выход в воздух» по мотивам картин Эрика Булатова. В его создании участвовали студенты направления «Медиакоммуникации» НИУ ВШЭ. Авторы фильма *Дарья Донцова*, *Любовь Медведева*, *Ева Рафаелян*, *Анастасия Незванкина* и *Дарья Курпьянова* также подготовили доклад «Буква и слово: материальность изображения и звучания». Объясняя концепцию «Выхода в воздух», докладчики отметили, что в первую очередь их интересовали возможности переноса картины в пространство киноизображения. Также для них стала важной проблема переосмысления границ (как границ медиа, так и границ вообще). Как отметили исследователи, они стремились сделать слово и букву действующими персонажами фильма, с которыми зритель мог бы себя соотносить: например, буквы, как герои-люди, перемещаются внутри пространства кадра, валяются в траве, неожиданно появляются и исчезают.

Конференция позволила прийти к заключению, что буква как знак не равна себе в разных контекстах — материальных и медийных. Более того, буква как часть медийного (например, графического, а не только словесного) кода расширяет языковой текст в неязыковое пространство, помогая означить то, что прежде означиванию не поддавалось. Расширяя семиотический репертуар, буква становится расширением человеческого сенсориума, позволяя упорядочить действительность, прежде не осознаваемую. Ревербализация и девербализация здесь не столько соперничают, сменяя друг друга, сколько друг друга последовательно дополняют.

Анна Швец, Адель Юсупова, Елизавета Орлова, Александра Петелина

Вернакулярная фотография между институцией и субъектом:

ПРОБЛЕМЫ И ПОДХОДЫ (ОБЗОР ИССЛЕДОВАНИЙ)

DOI: 10.53953/08696365_2023_182_4_424

Настоящее эссе является попыткой выстроить теоретические перспективы исследований, которые представлены как в опубликованных работах, получивших сегодня особую значимость в кругу специалистов по фотографии, так и в деятельности локальных научных семинаров, формирующих новые стратегии изучения фотографического. Вернакулярная фотография как группа широко распространенных культурных явлений требует осмысления и включения в историю фотографии. При этом как объект междисциплинарного интереса она привлекает внимание специалистов с разнообразным академическим бэкграундом, нуждающихся в методологических основаниях для своих исследований. Сопоставление недавних теоретических работ с выступлениями исследователей на академических мероприятиях позволяет очертить важные сюжеты и методологические подходы в современных исследованиях вернакулярной фотографии, которые делают видимыми доселе незамеченные эпизоды истории медиума как такового.

В 1990 году, во вступлении к книге искусствоведа Розалинды Краусс «Фотографическое: опыты теории расхождения», философ Юбер Дамиш рассуждает о фотографии как об объекте, ускользающем от набрасываемой на него концептуальной сети: «Фотография — один из тех теоретических объектов, чье вторжение в сложившееся поле так запутывает его карту, что межевание приходится начинать с нуля, вводя новые координаты, а возможно, и единицы измерения»¹. Под «сложившимся полем» Дамиш подразумевает поле искусствоведческой теории и критики, то поле, в котором преимущественно разворачиваются процессы осмысления фотографии со второй половины XIX века до середины века XX-го.

То, что очевидно долгое время остается за пределами этого поля — это явления, не представляющие интереса для искусствоведческого взгляда, не обладающие ху-

1 Краусс Р. Фотографическое. Опыт теории расхождений / Пер. с фр. и англ. А. Шестакова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 14.