

Библиография

Анна Швец

Интермедиальность:

ОЧЕРК (ИСТОРИИ) ПОНЯТИЯ

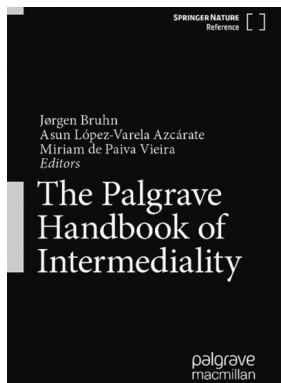
DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_330

The Palgrave Handbook of Intermediality /
Ed. by J. Bruhn, A. Azcárate, M. de Paiva Vieira.
Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2023. — XIX, 1262 p.

...лучшие места, где можно найти указание на общие вопросы, которые изучаются сегодня и будут изучаться завтра, — это справочники и руководства по конкретным областям знаний...

К. Эллиот¹

Интермедиальность — термин относительно новый, но он уже на слуху. По соответствующему запросу «Google Scholar» выдает 2650 результатов на русском, а английское слово «intermediality» дает 26 300 источников.



Присмотревшись к ним, можно заметить, что не всегда проводится различие между интермедиаальностью и интермедийностью, интермедиаальностью и трансмедиаальностью и т.д. Буквально «интермедиаальность» означает состояние (или свойство) нахождения между (разными) медиа. Вроде бы очевидно, что это понятие связано с пересечением границы между разными медиа, обычно текстуальными и аудиовизуальными, или же с творчеством по обе стороны этой границы. Но описывает ли «интермедиаальность» только медийный перевод и перенос (адаптацию) или также имеет в виду синтез разных медийных языков в гибридных произведе-

1 *Elliot K. How Do We Talk about Adaptation Studies Today? // Literature/Film Quarterly. 2017. Vol. 45. No. 2 (https://lfq.salisbury.edu/_issues/first/how_do_we_talk_about_adaptation_studies_today.html).*

дениях? Термин обманчиво ясен и в то же время нуждается в уточнении: что именно он значит, в рамках какой традиции возник, как используется?

Ответить на эти вопросы призван хендбук по интермедиальности под редакцией Й. Бруна, А. Аскарате и М. де Пайва Виейра. Хендбук — научно-справочное пособие, сборник статей энциклопедически-словарного толка, где излагаются «общие места» и уточняется их происхождение². «Сподручность» доступа к сумме накопленного знания — вот основная задача хендбука. Редакторы-составители рецензируемой книги обходятся с этой жанровой конвенцией творчески. Их задача — не столько вывести общий методологический знаменатель, сколько представить разные подходы и точки зрения, показать сосуществующие «течения и контртечения» (с. VII) исследовательской мысли. Как и любой хендбук, книга нацелена на «систематизацию идей и концептов», но делается это не только «центростремительно», но и «центробежно» (там же), с выведением на авансцену разногласий между разными традициями.

«Центробежный» подход выражен и географически: в книгу входят статьи авторов не только из научных метрополий (англоязычных), но и из периферийных или обособленных академических миров (Латинской Америки, стран Балтии, Китая и др.). Здесь и всемирно знаменитые классики своих субдисциплин (М. Баль, М.-Л. Райан, И. Райевски), и специалисты, известные в рамках национальных традиций. Редакторы сборника представляют Швецию (литературовед-компаративист Й. Брун), Испанию (литературовед-англист А. Аскарате) и Бразилию (культуролог М. де Пайва Виейра). Инициатором проекта был ныне покойный профессор шведского Университета Линнеус, литературовед и медиолог Л. Эльстрём³, памяти которого книга посвящена; в 2020 г. он вместе с исследовательской группой (возглавляемой его учеником Бруном) задумал пособие, в котором был бы описан феномен интермедиальности — как «глубоко укорененный в истории и разнообразно проявляющийся в зависимости от географической локации» (с. 2). Такое описание призвано покончить с евро- и американоцентричным взглядом, редуцирующим многообразие к единой парадигме.

Итак, книга рассказывает о том, как складывались программы исследований интермедиальности в различных идеологических, социокультурных и дискурсивных контекстах. Не пытаясь охватить все сорок восемь статей-глав (распределенных по четырем разделам: «История, школы, теория и методы интермедиальных исследований», «Интермедиальный взгляд на медиа до конца XIX в.», «Интермедиальный взгляд на медиа в XX в.», «Интермедиальный взгляд на медиа в XXI в.»), мы сосредоточимся на теоретико-методологическом макросюжете, который предлагает читателю книга как целое. Это позволит увидеть, что уже ассоциируется в исследовательском поле с понятием интермедиальности и как нам предлагают продуктивно его расширить.

-
- 2 Хендбуки об интермедиальности уже выходили: *Intermediality: The Teachers' Handbook of Critical Media Literacy* / Ed. by L. Semali, A.W. Pailliotet. Boulder: Westview Press, 1999; *Handbook of Intermediality: Literature — Image — Sound — Music* / Ed. by G. Rippl. Berlin: De Gruyter, 2015. Здесь же отметим кн.: *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality* / Ed. by J. Arvidson et al. Lund: Intermedia Studies Press, 2007; *Media Inter Media: Essays in Honor of Claus Clüver* / Ed. by S.A. Glaser. Amsterdam; N.Y.: Rodopi, 2009; *Intermedial Studies: An Introduction to Meaning across Media* / Ed. by J. Bruhn, B. Schirrmacher. L.: Routledge, 2021.
 - 3 На международной (англоязычной) научной сцене Л. Эльстрём известен благодаря кн.: *Elleström L. Divine Madness: On Interpreting Literature, Music, and the Visual Arts Ironically*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2002; *Idem. Media Borders, Multimediality and Intermediality*. L.: Palgrave Macmillan, 2010; *Idem. Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics Among Media*. L.: Palgrave Macmillan, 2014.

Интермедиа: эссенциалистская и интердискурсивная парадигмы

Научного консенсуса относительно определения интермедиальности нет. Этимологически это понятие связано с понятием «интермедия» (от лат. «intermedius», букв. «находящийся посередине»). В итальянском театре эпохи Возрождения это короткая сценка, которая разыгрывалась в антракте между двумя частями спектакля, чтобы и занять публику, и обеспечить плавный переход от одного действия к другому. В похожем смысле слово «intermedium» употребляет в XIX в. С.Т. Кольридж, говоря о повествовательной аллегории как о «посредничестве» (intermedium) между личностью и олицетворением⁴. «Междудействие», «посредничество» — ключевые семантические компоненты, присущие понятию «интермедиальности»⁵.

Рассуждение Кольриджа продолжает американский художник и поэт Д. Хиггинс в эссе под названием «Интермедиа» (1965—1966)⁶. Ссылаясь на Кольриджа⁷, он предлагает аналитическую единицу «интермедиаум» и называет комплекс таких единиц «интермедиа». «Интермедиаум» — это «неизвестная земля между коллажным искусством, музыкой и театром», а «интермедиальные произведения» «не подчиняются правилам; каждое выбирает собственный медиум и выбирает себе форму исходя из запросов этого медиума»⁸.

Интермедиальные произведения создаются на границе между искусствами, понятыми как медиа. Интерпретируя Хиггинса, К. Фридман и Л. Диас пишут, что такие произведения гибричны по своей природе и предполагают «слияние (fusion) искусств с теми медиа, которые прежде не имели художественной ценности» (с. 434). Использование «интермедиа» характерно для творческих экспериментов учрежденного Хиггинсом международного сообщества «Fluxus», куда входили Дж. Кейдж, Й. Оно и др. Итак, с одной стороны, термин укоренен в практике творчества; «интермедиа» возникают, когда стираются границы между разными искусствами, например словесным и визуальным. С другой стороны, определение термина размыто и неконкретно: «неизвестная земля», не какое-то конкретное искусство из нескольких, а «ничье» пространство между ними.

Практико-ориентированный подход к «интермедиа» и отсутствие строгого определения приводят к тому, что новый феномен осваивается прежде всего в области прикладных наук и педагогики. Например, с 1967 г. курс под названием «Интермедиа» читал К. Фридман в Экспериментальном колледже при Университете штата Калифорния в Сан-Франциско — на кафедре радио, кино и телевидения

-
- 4 См. третью лекцию из курса, прочитанного Кольриджем в 1818 г.: *Coleridge S.T. Coleridge's Miscellaneous Criticism* / Ed. by T.M. Raysor. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1936. P. 33.
 - 5 Впрочем, как утверждают отдельные авторы (в частности, М. Гришакова), именно с Кольриджа начинается традиция, в которой «интермедиальность» отсылает к «произведениям между традиционными медиажанрами» (с. 20), хотя это утверждение и представляется скорее ретроспективной интерпретацией.
 - 6 *Higgins D. Intermedia* // *Something Else Newsletter*. 1966. Vol. 1. No. 1. P. 1—6.
 - 7 Ср. в другой статье: «Термин, который я выбрал, слово “интермедиа”, появляется в работах Сэмюэля Тейлора Кольриджа в 1812 г. — именно в современном смысле, то есть для обозначения работ, которые в концептуальном плане находятся между уже известными медиа...» (*Higgins D., Higgins H. Intermedia* // *Leonardo*. 2001. Vol. 34. No. 1. P. 52).
 - 8 Текст приводится по более позднему переизданию статьи 1966 г.: *Higgins D. Horizons, the Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1984. P. 22.

(с. 439). Так в 1960-х гг. интермедия оказываются замкнуты в профессиональном «гетто» прикладников: художников-экспериментаторов и журналистов — работников тех индустрий, где нужно владеть творческой практикой.

Впрочем, уже в середине 1960-х гг. интермедийность начинает обживать периферию фундаментальных, теоретических образовательных программ, в первую очередь литературоведческих и искусствоведческих. Особенно гостеприимны в этом смысле появившиеся незадолго до того кафедры сравнительного литературоведения. В США разрабатываются учебные курсы и программы, задача которых — поместить в центр внимания диалог и обмен между искусствами, гибридные произведения на границах искусств. Новая область исследований получает название «*interarts*», и занимаются ею либо литературоведы-компаративисты, либо искусствоведы. Так, когда в 1964 г. бразилец К. Кловвер, выпускник Гамбургского университета, получает ставку в Индианском университете на кафедре сравнительного литературоведения, его первый курс называется «Современная литература и искусство» (с. 31). В 1968 г. на факультете истории искусств Университета Айовы Х. Бредер составляет бакалаврскую и магистерскую программы по изучению «интермедия», и обе благополучно просуществовали до 2000 г. (с. 439). Спустя несколько десятилетий этот процесс развернется в Швеции. Ведущий шведский медиолог Л. Эльстрём вплоть до второй половины 1990-х гг. определял предмет своего интереса как «вопросы компаративистики» (в данном случае литературной), имея в виду связи и взаимодействия между разными искусствами, например диалог между живописью и литературой в «конкретной поэзии».

Отделения сравнительного литературоведения изначально стремились исследовать типологические сходства между национальными традициями или же разными искусствами как контекстами бытования литературы. Продуктивный симбиоз литературоведов и исследователей «*interarts*» происходил поначалу в эссенциалистском ключе. Он, по словам Оливейры и Динис, представляет собой «часть... формалистского дискурса, в рамках которого первичный онтологический статус “искусства” — данность», и этот дискурс «стремится определить сущность (*essence*) каждого отдельного искусства» (с. 37). Литературные традиции и контексты «дружественных» искусств определяются через набор изначально присущих им формальных признаков. Задача сравнительного анализа — выявить комплексы общих элементов, сущностные инварианты и уже с опорой на них анализировать гибридный текст⁹. Так, «конкретная поэзия» сочетает в себе сущностные признаки литературы/поэзии (ритм) и живописи (визуальная композиция).

В 1970-е гг. эссенциалистское видение последовательно уступает место (на европейском континенте) конструктивистским подходам. Проблематика «интермедия»/«*interarts*» оказалась созвучна новомодной теории интертекстуальности. На точку сближения указывает М. Баль: «“*Inter*” обозначает качество отношения (*inter-ship*): использование [чего-либо] в разных контекстах. Это обстоятельство проявляет реляционный характер взаимодействия» (с. 463). Если руководствоваться данным ею

9 Эссенциалистскую парадигму «*interarts*» 1960-х гг. воспроизводят и некоторые относительно современные публикации на русском языке. Ср.: «В последнее время в отечественном литературоведении вместо термина “взаимодействие искусств” широко используется замещающее его понятие интермедийности, которое помогает выявить особые типы внутритекстовых связей в произведениях, опирающихся на образность разных видов искусства. <...> Термин “интермедийность” (англ. *inter + media / art = intermedia / interart*) был предложен немецким ученым Ханзен-Лёве <...>. В широком смысле интермедийность — создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры...» (*Седых Э.В.* К проблеме интермедийности // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2008. Вып. III. Ч. 2. С. 210).

определением, то «интермедиа»/«interarts» выявляют отношения между искусствами (медиа): позволяют анализировать не общие типологические свойства, а коммуникативный обмен *per se*. Коммуникативные отношения между текстами проявляет и интертекстуальность как набор практик цитирования, адаптации и апроприации высказывания. Баль, однако, понимает интертекстуальность шире: это «частный подвид интердискурсивности, сочетания различных визуальных и дискурсивных модусов, которые Бахтин называл термином “гетероглоссия”» (с. 463).

Гибридные произведения рассматриваются как созданные на границе дискурсов, словесных и (в)несловесных. Между дискурсами устанавливаются отношения цитации, присвоения, адаптации, перевода. Расширяется спектр «интермедиа». Теперь это не только очевидно гибридные тексты, но и перевод высказывания из одного искусства в другое (например, так начинают понимать экфрасис); отсылки к другим искусствам в литературе (и наоборот); приспособление литературного текста к нелитературному контексту (экранизация); визуальное цитирование в кино и живописи и др.

При этом отношения между несловесными дискурсами нередко напоминают отношения между текстами. Эту точку зрения выражает в своей статье А.Л. Рамазина-Жирарди, рассуждая о «визуальной цитации» — повторе известного визуального образа в другом контексте. Уличный художник Мундано из Сан-Пауло создает граффити, в центре которого пожарный, и на месте фигуры пожарного воспроизводит хрестоматийно известный бразильцам портрет работника кофейной плантации, написанный К. Портинари. Отношение повтора приводит к тому, что «смысл, ассоциируемый с цитируемым текстом (визуальным образом. — А.Ш.), насыщен большим количеством оттенков»; «диалог между смыслами» исходного текста и текста конечного «вплывает» в ткань произведения «множественность значений» (с. 324). Пожарный Мундано, как и герой Портинари, афробразилец, но при этом не раб, в руке у него не мотыга, а насос — оружие против стихии; так эксплицируется история эмансипации цветного населения, обретения им агентности.

По мере того как смыслы преумножаются в диалоге между дискурсами искусств, продолжает Баль, возникает семиосфера, знаковая среда, в которой происходит обмен смыслами и торг вокруг них. Именно семиотический подход Ю.М. Лотмана и П. Торопа, по словам Баль, позволяет исследовать «интермедиа» как интердискурсивный феномен¹⁰. Так в 1970—1980-е гг. от эссенциалистского формализма исследователи «интермедиа» переходят к семиотике интердискурсивного взаимодействия. Особенно востребованными оказываются модели коммуникации как обмена кодируемыми сообщениями и модели перевода. В частности, на авансцену интермедиального анализа выходит модель Р. Якобсона с ее различием внутриязыкового перевода (толкования слова или фразы), межязыкового (с одного языка на другой) и интерсемиотического (из словесной знаковой системы в несловесную).

Исследование «интермедиа» как инстанций перевода между дискурсами и знаковыми системами продолжают немецкоязычные исследователи: автор термина

10 Взгляд 1970—1980-х гг. на интермедиальность как интердискурсивный/интертекстуальный феномен также до сих пор воспроизводится в отечественной науке. См., например: Олизько Н.С. Интермедиальность как разновидность интердискурсивных отношений // *Мировая литература в контексте культуры*. 2008. № 3. С. 77—79; Кремнева А.В. Интертекстуальность, интердискурсивность, интермедиальность: точки соприкосновения // *Филология и человек*. 2017. № 2. С. 57—71. Характерно, что сменявшие одна другую точки зрения на интермедиальность существуют в русскоязычном поле одновременно.

«интермедальность» (Intermedialität) О. Ханзен-Лёве¹¹, В. Вольф, Ю. Миллер, И. Райевски¹². Предлагаемые ими модели литературоцентричны (что подчеркивается в статье М. Гришаковой). Именно литературный текст, согласно Оливейре и Динис, первичен в «контакте между словесными и несловесными текстами» (с. 41), служит основой для интерсемиотического перевода или адаптации.

Интермедальность: медиологическая парадигма

В 1990-е гг. термин «интермедальность» входит в широкий научный оборот и оттесняет на задний план «сопоставительное изучение искусств» (comparative arts, interarts) (с. 35). Собственно «медальное» измерение «интермедальности» опознается благодаря широкому распространению медиологической парадигмы¹³, дополнительной по отношению к сравнительно-типологической и интердискурсивной парадигмам.

В 1990—2000-х гг. сосуществует несколько определений «медиума», широкое и более узкое, техническое (согласно В. Вольфу¹⁴). Как отмечают Й. Брун и Б. Ширрмахер, медиум понимается двояко: «как невидимая, но неотъемлемая часть коммуникации» и «как материальная оболочка [медиума], которая обеспечивает... оформление [высказывания]» (с. 429)¹⁵. Им вторит Л. Эльстрём: «Медиа — это материальные и виртуальные пространства, осуществляющие коммуника-

-
- 11 См.: *Hansen-Löve A.A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst // Dialog der Texte: Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband. 1983. No. 11. P. 291—360.*
 - 12 Ср. высказывание современного исследователя: «Начиная с 1970-х гг. понятие “интермедальность” появляется и закрепляется в философии, филологии и искусствоведении, став синонимичным с понятиями “интертекстуальность”. <...> В 1983 г. Оге А. Ханзен-Лёве попытался отделить термин от интертекстуального пласта на основе трудов М.М. Бахтина применительно к русскому модернизму <...>, подразумевая под интертекстом лишь межлитературные связи, а под интермедиями — особую организацию текста посредством взаимодействия различных видов искусства, то есть нечто более глобальное и целостное; он “заразил” энтузиазмом целую плеяду немецких ученых, в основном славистов (Уолтер Бернхарт, Вернер Вольф, Ирина Раевски, Ульрих Эрнст, Беттина Арцт и др.)» (*Исагулов Н.В. Интермедальность как зонтичный термин: попытка классификации // Культура слова. 2019. № 1. С. 28—39. Ключевые работы из тех, к которым здесь отсылает исследователь: Wolf W. The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality. Amsterdam: Rodopi, 1999; Idem. Intermediality // Routledge Encyclopedia of Narrative Theory / Ed. by D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan. L.: Routledge, 2005. P. 252—256; Idem. (Inter)mediality and the Study of Literature // CLCWeb: Comparative Literature and Culture. Vol. 13. No. 3 (<https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/2/>); Rajewsky I.O. Intermedialität. Francke: Tübingen, 2002; Idem. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // Intermédialités/Intermediality. 2005. No. 6. P. 43—64; Idem. Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality // Media Borders, Multimodality and Intermediality / Ed. by L. Elleström. N.Y.: Palgrave Macmillan, 2010. P. 51—68.*
 - 13 См. ее краткий очерк в: *Венедиктова Т.Д., Логутов А.В. Прагматика и медиология литературного текста // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2020. № 1. С. 42—54.*
 - 14 *Wolf W. The Relevance of Mediality and Intermediality to Academic Studies of English Literature // Mediality/Intermediality / Ed. by M. Heusser, A. Fischer, A.H. Jucker. Tübingen: Gunter Narr, 2008. P. 15—44.*
 - 15 См. также: *Intermedial Studies: An Introduction...*

цию»¹⁶. В широком (маклюэновском) смысле медиум — это коммуникативная технология, расширение когнитивных и перцептивных возможностей индивида или сообщества. В более же узком, техническом смысле (киттлеровском) это конкретный технологический аппарат, в материальном устройстве которого заложена сумма выразительных возможностей и ограничений.

Одновременно с этим складываются понятия медиальности и интермедиальности. Медиальность осознается как «процесс переноса» (act of transfer) (Л. Эльстрём, с. 429)¹⁷ форм и смыслов, а медиальности (medialities) — как «коммуникативные формы», «инструменты осуществления коммуникативного действия внутри искусств и вне них» (Й. Брун, там же)¹⁸. Одна из таких коммуникативных форм — интермедиальность, «связность между текстами, текстуальными процессами и... контекстами» (С. Ладислау и А.У. Паййоте, там же)¹⁹; «связность (connectedness) поверх стечения (convergence) разных медиа» (Ш. Макол, Дж. Жиль и К. Роденберг, там же)²⁰. Главное отличие этого подхода от конструктивистской интердискурсивной парадигмы в том, что в связность как систему отношений входят не только дискурсы. На равных с ними, в режиме сетевого взаимодействия выступают технологии (медиа в узком смысле), материальные предметы, институты, каналы и практики (медиа в широком смысле).

Изучением сетевых интермедиальных ассамбляжей занимается, в частности, франкоязычная Монреальская школа медиологии (в рассматриваемой книге она описана в обзоре Р. Бессона). По словам ее представителя Э. Мешулана, интермедиальность проявляется «во всем, что позволяет существам, вещам, техникам, институтам крепиться к ситуациям; это <...> все способы создания связей, которые и составляют предмет исследований интермедиальности» (с. 142)²¹. С. Мариньело также отмечает первостепенную роль связей и отношений, замечая, что «отношение между театром и кино предполагает отношение между театром и жизнью», а это отношение имеет в виду «отношение между кино и опытом» (там же)²². Так, согласно Бессону, канадцы изучают не столько отдельные медиа сами по себе, сколько саму (интер)медиальность как систему связей (с. 138): между кинокадром, театральным жестом, бытовым высказыванием, испытанной эмоцией²³. Это позволяет «сфокусироваться на собственно политическом <...>: организации жизни... и условиях сосуществования» (с. 142), то есть на политическом в рансьеровском смысле (разделение чувственного опыта — и сопереживание, и аффективное расхождение).

16 Elleström L. The Modalities of Media II: an Expanded Model for Understanding Intermedial Relations // *Beyond Media Borders*. Vol. 1: Intermedial Relations among Multimodal Media / Ed. by L. Elleström. L.: Palgrave Macmillan, 2021. P. 3–91.

17 Ibid.

18 Bruhn J. *Intermediality and Narrative Literature: Medialities Matter*. L.: Palgrave Macmillan, 2016. P. 17.

19 *Intermediality: The Teachers' Handbook...* P. 22.

20 Maccaul Sh., Giles J.K., Rodenberg R.K. *Intermediality in the Classroom: Learners Constructing Meaning Through Deep Viewing* // *Intermediality: The Teachers' Handbook...* P. 53–74.

21 Méchoulan E. *Des congrès comme atmosphères* // *Quel congrès voulons-nous?* / Sous la dir. M. Martinez, N. Jambrina. P.: L'Harmattan, 2021. P. 169.

22 Mariniello S. *L'intermédialité: un concept polymorphe* // *Intermedia: études en intermédialité* / Sous la dir. C. Vieira, I. Rio Novo. P.: L'Harmattan, 2010. P. 29.

23 См. отечественную статью, написанную в схожем ключе: Загидуллина М.В. Интермедиальность в эпоху тотальной медиатизации: как технологии влияют на литературу и ее теорию // Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр. Вып. 3. 2017. №. 3. С. 60–77.

Возникают два направления работы с реляционным феноменом интермедальности. Первая линия анализа наследует жесткому технотерминизму Киттлера и предполагает фокус на материальности знака и высказывания в сетевом ансамбле. Вторая же тяготеет к антропологическому и культурологическому взгляду Маклюэна и делает акцент на интермедальности в контексте практик и институций. Фокус на материальности (интер)медиальных явлений возникает еще в работах, тяготеющих к дискурсивной (интертекстуальной) парадигме. Как показывают Т. Чуди и Р. Мюллер, еще в семиотической модели культуры Ю.М. Лотмана (представляющей собой переработку якобсоновской модели коммуникации) учитывался канал коммуникации. Канал здесь — это и «физический или ментальный аспект связи между отправителем и получателем», и выступающее на равных с кодом «средство производства структуры самого сообщения» (с. 263). Семиотика культуры Лотмана важным компонентом смыслопроизводства признает также (наряду с каналом) «шум»: это еще один инструмент создания структуры сообщения. Таким образом, признается «сосуществование разных уровней кодирования, в том числе на непосредственно техническом уровне» (с. 261), или на уровне самого медиума как технологии.

Отсюда перекидывается мостик к медиологии Киттлера, в которой структурные особенности знака обусловлены материальными возможностями медиума. Если обратиться к такому медиуму, как устная речь, то у произносимого слова есть интонация и тембр — медиальные компоненты, определяющие форму и смысл знака. Эти медиальные компоненты исследуются с привлечением такого аналитического параметра, как модальность восприятия. Продолжая киттлеровский проект, Л. Эльстрём, основатель школы медиальности в Векшё (Швеция), разрабатывает «мультимодальную концепцию (интер)медиальности» (Й. Брун и Б. Ширрмахер, с. 189)²⁴. «Основополагающие характеристики... медиатипов и медиапродуктов» (с. 191) — модальности восприятия, а именно материальная модальность, пространственно-временная, сенсорная. Эти модальности соответствуют физическим измерениям объекта; размещению предмета в пространстве или бытованию во времени; «чувственным ощущениям материальных интерфейсов и пространственно-временных измерений» (с. 192—193).

Эти перцептивные качества «пресемиотичны» и служат основой для семиозиса. Например, пресемиотичен звук голоса: это акустическая волна (физическая модальность); это волна, которая распространяется за какое-то время и достигает или не достигает адресата (пространственно-временная модальность); это может быть резкий или приятный звук (сенсорная модальность). Звук голоса становится основой для семиотической репрезентации — слова или фразы, — и именно его пресемиотические качества определяют знаковую специфику высказывания.

«Материально-значимая сторона семиотической системы» (Б. Уонг) и ее роль в производстве смысла помещаются в центр внимания в концепциях медиаспецифического анализа (*media-specific analysis*) Н.К. Хейлз²⁵ и сравнительного медиатекстоведения (*comparative textual media*) Н.К. Хейлз и Дж. Прессман²⁶. Задача медиаспецифического анализа — выявлять пресемиотические (материальные) мо-

24 См. *Elleström L. Media, Modality and Modes*. L.: Palgrave Macmillan, 2010; *Idem. The Modalities of Media II: An Expanded Model for Understanding Intermedial Relations // Beyond Media Borders*. Vol. 1. P. 3—91.

25 *Hayles N.K. Writing Machines*. Cambridge: MIT Press, 2002.

26 *Hayles N.K., Pressman J. Introduction. Making, Critique: A Media Framework // Comparative Textual Media: Transforming the Humanities in the Postprint Era / Ed. by N.K. Hayles, J. Pressman*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. P. VII—XXXIII.

дальности как основания репрезентаций в сложных медиапродуктах, в том числе созданных на границах медиа. Это позволяет осмыслить гибридный медиапродукт (например, аудиокнигу) как «коммуникативный объект» (с. 192), то есть объект, воздействующий на реципиента. Аудиокнига воздействует за счет взаимосвязи пресемиотических модальностей — тембра и интонации чтеца (медиум голоса), ритма фразы, мелодики отдельных слов (медиум языка). Более того, если переходить к сравнению медиатекстов (и текстовых медиа), обнаружится, что именно перевод книги в новый медиаформат (аудиокнига или цифровая книга) делает зримыми пресемиотические, материальные качества печатного произведения. Так, согласно Хейлз и Прессман (в интерпретации М. Гришаковой), «цифровой формат сделал материальность обычных книг более ощутимой в ретроспективе» (с. 22): исследователи стали обращать все большее внимание на фактуру страниц, текстуру обложки, композицию набора, маршруты чтения в пространстве страницы и т.д.

Концепцию медиаспецифического анализа развивают М.-Л. Райан и Ж.-Н. Тон. Для них медиальные качества интермедиальных феноменов не обязательно только материальные, но также концептуально-знаковые. Эти свойства произведения образуют спектр: от медианезависимых (*medium-free*) до медиаспецифических (*not medium-free*). Первые присущи любому повествовательному (художественному) тексту вне зависимости от медиума. Это такие компоненты, как персонажи, хронотоп, событие, сюжет, — семиотические и когнитивные универсалии. Медиазависимые же черты присущи произведениям в отдельных медиа и не являются универсалиями. Например, интерактивность (возможность выбрать развитие сюжетной линии) присуща видеоиграм и импровизационному театру, но в меньшей степени характеризует литературное повествование. Наконец, выделяются еще так называемые медиаспецифические концепты, присущие только какому-то конкретному медиуму. Так, только в комиксах есть такие визуальные повествовательные элементы, как панель, канавка или спич-бабл²⁷.

Любопытно, что материально- и знаково-специфические качества интермедиального феномена попадают в поле зрения исследователей благодаря наследию предшествующей парадигмы — интертекстуальной (на это обращает внимание Б. Уонг). Литературное слово в концепции Ю. Кристевой — это «пересечение текстуальных поверхностей, <...> диалог между несколькими актами письма»²⁸. Так же и интермедиальное произведение является пересечением нескольких медиаповерхностей и диалогом между актами письма на разных медиаязыках.

Та же интертекстуальная парадигма указывает на диалог между текстами и сверткестами литературного быта (семиотическими сценариями поведения, институциональными условиями работы, дискурсами вокруг литературы). Медиологическая парадигма наследует этот ход. Исследование интермедиальных текстов в связи с практиками, институтами, системами власти — вторая из указанных выше линий анализа.

«Укорененные в культуре практики использования медиума» (М. Гришакова) выводят на авансцену те материальные или знаковые медиакомпоненты, которые мы признаем основополагающими для медиума. Связью с институтами и практиками обусловлено появление повествовательной формы сериального эпизода. Сериальный эпизод — обособленная история, развивающая при этом сюжет предыдущих серий. Такая сюжетная конфигурация возникла в связи с институтом рекламы и практикой чередования программ и рекламных роликов в эфире. По-

27 См.: *Story-Worlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology* / Ed. by M.-L. Ryan, J.-N. Thon. Lincoln: University of Nebraska Press, 2014.

28 *Kristeva J. Revolution in Poetic Language*. N.Y.: Columbia University Press, 1984. P. 35—36.

тому и стала востребована дробная, сегментированная структура сериального повествования, где одна большая история рассказывается на протяжении недель (или месяцев, или лет) в ряде микросюжетов длительностью от получаса до полутора часов. Чем дольше длится история, тем больше рекламы увидит зритель. В этой логике медиазависимые и медиаспецифические признаки интермедального явления имеют прежде всего прагматическую релевантность.

Отсюда выводятся уточненная классификация медиа и классификация типов интермедальности. Согласно М.-Л. Райан, медиа делятся на материалы и технологии (глина, камень, печать, компьютерный код и др.); перцептивно-семиотические медиа (вербальные, аудиальные, ольфакторные и др.); культурные медиа (литература, кинофильм, радио и др.), понимаемые в качестве «и практик, и институций» (с. 18)²⁹. К этим трем типам М. Гришакова добавляет четвертый: медиа как эстетически выразительные системы (там же). Именно культурные медиа и медиа как эстетически выразительные системы становятся предметом рассмотрения в антропологически-ориентированном изводе медиологии, и на их основе строит И. Райевски свою таксономию интермедальных явлений. В нее входят разные способы устанавливать отношения между медиа: медиальные транспозиции, медиакомбинации, трансмедийные референции. Медиальная транспозиция — это перенос «медиапродукта (текста, фильма) или его субстрата в другой медиум» (с. 21)³⁰, такой, например, как киноадаптация. Медиакомбинация — это сочетание нескольких медиа (оперы, комикса, фильма), необязательно в виде экранизации. Наконец, трансмедийная референция — это использование структурной особенности одного медиума в рамках другого, например техника киномонтажа в литературном повествовании. Интермедальность предстает как ансамбль практик переноса, комбинирования и цитирования, но уже не только в дискурсивной системе культуры, а в медиасистеме.

Эволюция парадигм и эволюция языков описания

Эволюцию языков описания в рамках разных парадигм легко проследить на примере конкретного интермедального феномена — экфрасиса (в книге он обсуждается в статьях Г. Риппл, С. Белули, С. Оливейры и Т. Динис). Первоначально экфрасис рассматривался в эссенциалистском ключе, как «*interart*»: «поэтическое описание живописного или скульптурного произведения» — определение Л. Шпитцера (1955), восходящее к *ut pictura poesis* Горация³¹. В интердискурсивно-семиотической парадигме экфрасис понимался как «вербальная репрезентация визуальной репрезентации» — определение Дж. Хеффермана (1993), восходящее к «Лаокоону» Лессинга³². В этой концепции экфрасис представляет собой перевод из одной знаковой системы в другую.

Наконец, в рамках медиологической парадигмы экфрасис предстает как частный вид «интермедийной референции» (Г. Риппл и С. Белули, с. 48). Задача

29 *Ryan M.-L. Foundations of Transmedial Narratology // Narratology Beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity / Ed. by J.-Ch. Meister. Berlin; N.Y.: De Gruyter, 2005. P. 1–24.*

30 *Rajewsky I.O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation... P. 51.*

31 *Spitzer L. Essays on English and American Literature / Ed. by A. Hatcher. Princeton: Princeton University Press, 1955. P. 72.*

32 *Heffernan J.A.W. Ekphrasis and Representation // New Literary History. 1991. Vol. 22. No. 1. P. 299.*

экфрасиса в этом качестве — передача перцептивного опыта: «зрительского приключения», момента удивления, созерцания, познания и формулирования смысла (*enargeia*). Приключение зрителя воспроизводится в приключении читателя, для чего задействуются пресемиотические и семиотические средства языкового медиума: ритм, звукопись, эмоционально окрашенная лексика и др. Среди этих средств есть и медиаспецифические (окрашенная лексика), и медиазависимые (ритм, присущий и музыкальным медиа), и медианезависимые (субъектная позиция, присущая всем медиа).

Интермедиаальная практика экфрасиса встроена в системы распределения и отправления власти. По замечанию У. Митчелла, «конфронтация» медиатекста экфрасиса и изображения может интерпретироваться как эквивалент иерархически устроенных отношений власти между текстом (привилегированным медиумом) и образом (медиумом, подчиненным тексту) (с. 56)³³. По словам Э. Луазо, экфрасис выявляет «значимость» и «культурную ценность» (*cultural currency*) визуального образа-референта, делает эту ценность предметом обсуждения и символического торга³⁴. Экфрасис — это сцена, на которой драматизируется «взаимодействие с чужеродным»³⁵, то есть с несловесным, иначе воздействующим на реципиента зримым образом³⁶. Эта драма всякий раз приводит к уточнению исходного аффекта, переосмыслению статуса зримого образа. Как практика, экфрасис задает схему распределения внимания реципиента, структурирует его ответную реакцию (Р. Брош³⁷), приоритизируя прагматически важные смыслы, которые затем циркулируют в культуре вокруг изображения.

Эволюция языков описания подводит авторов сборника к вопросу, который формулирует Я. Тойкканен: «“Медиум” — это физический предмет, наделенный изначально присущими ему качествами (*essential qualities*) <...>, или меняющийся набор практик?» (с. 73). Представляется, что смена парадигм выражалась прежде всего в смене ответов на этот вопрос: да, медиум есть физический объект с определенным набором качеств; нет, это дискурсивное явление, знаковый феномен; нет, это материально-дискурсивное явление, обладающее пресемиотическим, семиотическим и институциональным измерениями. Кажется, ни одна из парадигм не перечеркивала достижений другой, а, наоборот, сооружала новую функциональную надстройку, чтобы рассматривать прежде неназванные, невидимые аспекты интермедиаальных произведений.

Схожим образом предполагается переосмыслить преподавание как теории интермедиаальности, так и практики анализа интермедиаальных продуктов. Научиться читать интермедиаальное произведение — значит научиться интерпретировать его в зависимости от контекста, а не только от свойств самого текста (с. 423). «Прочте-

33 *Mitchell W.J.T.* *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. О литературоцентричности медиасистемы см.: *Menke R.* *Literature, Print Culture, and Media Technologies, 1880—1900*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019 (рец.: *Швец А.* Медийная революция в зеркале литературы: микро- и макрооптики анализа // Новое литературное обозрение. 2022. № 3. С. 310—320).

34 *Loizeaux E.B.* *Twentieth-century Poetry and the Visual Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. P. 4.

35 *Ibid.* P. 11.

36 Похожая логика рассмотрения экфрасиса представлена в недавней кн.: *Зенкин С.Н.* *Imago in fabula: интрадиегетический образ в литературе и кино*. М.: Новое литературное обозрение, 2023.

37 *Brosch R.* *Ekphrasis in the Digital Age: Responses to Image* // *Poetics Today*. 2018. Vol. 39. No. 2. P. 225—243.

ние медиа — процесс реляционный, диалогический, <...> поскольку основан на умении расшифровывать контекстуальные подсказки. Интермедиальная грамотность <...> развивает способность читателя не только понимать информацию, но и оценивать то, как информация подается в разных и разнообразных форматах, будь то в области искусства, массмедиа или цифрового контента» (с. 427). Подобная медиачувствительность обостряет, по словам М. Баль, «пристальное, сфокусированное на деталях отношение» (с. 490) к микрофрагментам медиапродукта — индикаторам глобальной, сложноустроенной коммуникативной системы.

Итак, основная задача решена: книга суммирует «общие места» теории и истории интермедиальности, делая их понятными для широкого читателя — представителя не только англо-американского, но и иных научных сообществ. И это вполне может служить фундаментом для исследований интермедиальности в разных культурах и на разных языках.