

# ТРАНСМЕДИАЛЬНАЯ НАРРАТОЛОГИЯ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ И ОБЛАСТИ ПРИМЕНЕНИЯ

**Вернер Вольф**

УДК: 82.01/.09+781.61+75.01

Перевод с английского Валерии Ефимовой и Надежды Савченко под научной редакцией Ивана Делазари

Ключевые слова:  
интермедиальность, нарративная музыка, нарративные картины, нарратология, прототипическая семантика

## **Аннотация**

В основе принципов трансмедиальной нарратологии, изложенных в статье, лежат элементы интермедиальной теории, теории фреймов и прототипической семантики, которые позволяют концептуально описать повествование одновременно как семиотический макрорежим и как фрейм — когнитивную структуру, дающую реципиентам возможность классифицировать конкретные произведения как более или менее нарративные в зависимости от степени распознаваемого присутствия в них «наррем», т.е. признаков прототипических нарративов. Предлагаемый подход иллюстрируется примерами из трех медиа: художественной литературы, изобразительного искусства и инструментальной музыки. Сравнительный анализ нарративных потенциалов этих медиа позволяет сформулировать ряд соображений о том, в какой мере нарративизация становится результатом деятельности реципиента, а в какой проистекает из характеристик самого произведения.

*Публикация подготовлена в ходе проведения исследования №22-00-023 в рамках Программы «Научный фонд Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ)» в 2022 г. Переводчики выражают благодарность автору, издательству Университета штата Огайо и журналу «Narrative» за разрешение опубликовать материал.*

*Статья была впервые опубликована в журнале «Narrative» вып. 25 №3 за 2017 год, с. 256–285. DOI: [link](#). Перевод публикуется с согласия автора.*

# *Transmedial Narratology: Theoretical Foundations and Some Applications*

**Werner Wolf**

Translated from the English by  
Valeria Efimova and Nadezhda  
Savchenko, edited by Ivan Delazari

*Keywords:*  
*intermediality, narrative music,  
narrative pictures, narratology,  
prototype semantic*

## **Abstract**

The article outlines the foundations of a transmedial narratology that draws on intermediality theory, frame theory, and prototype semantics. These foundations permit the simultaneous conceptualization of narrative as a semiotic macro-mode and as a cognitive frame which enables recipients to classify given artifacts as more or less narrative in accordance with the extent to which “narremes” as features of prototypical narratives can be recognized. This approach is illustrated with examples taken from three media: literary fiction, the visual arts, and instrumental music. The comparison of the different narrative potentials of these media leads to some general reflections on both the recipient’s and the artifact’s share in narrativization, on constitutive elements of a media-conscious narratology, and a typology of medial realization of narrativity based on transmission modes.

*The publication of this translation was prepared within the framework of the Academic Fund Program at the HSE University in 2022 (grant №22-00-023). The translators are grateful to the author, the Ohio State University Press, and the journal Narrative for their kind permission to translate and publish the article.*

*The article was first published in the journal Narrative, Vol. 25 No. 3, 2017, pp. 256–285. DOI: [link](#). The author has given consent for this translation and publication of the article in In Your Own Words (Svoimi Slovami).*

ОДНИМ ИЗ МНОГИХ возможных способов охарактеризовать наш биологический вид является словосочетание *homo narrans*. Мы и вправду, согласно часто цитируемой формулировке гомодигетического нарратора из романа Грэма Свифта «Земля воды», «животные рассказывающие» [Swift 1992: 62]. Если так, то можно предположить, что нарратив — это базовый семиотический макро-режим, а способность создавать нарративы и понимать их — антропологическая константа. Мы можем предположить также, что этот семиотический макро-режим имеет множество форм выражения, т.е. встречается в разных жанрах, медиа и контекстах, фактуальных или фикциональных. По большому счету, все это уже ясно проговаривалось на заре современной нарратологии, и мы признательны Ролану Барту за хрестоматийное перечисление самых разнообразных проявлений нарратива, приведенное в первом абзаце его статьи «Introduction à l'analyse structurale des récits» («Введение в структурный анализ повествовательных текстов») [Barthes 1966]. Однако впоследствии то, что определяется ниже, а именно «трансмедиальность нарратива», в значительной степени игнорировалось, поскольку нарратология утвердилась преимущественно как теория прозы, так что Франц Штанцель в 1979 году все еще мог опубликовать свое исследование дискурсивных аспектов нарратива в художественной литературе под вводящим читателя в заблуждение названием «Theorie des Erzählens» («Теория повествования»). К счастью, в течение последних двух десятилетий сведение повествования к словесному искусству, то есть к вымышленным вербальным нарративам, произнесенным и (якобы) произведенным эксплицитно представленным нарратором, все чаще отвергается. В ходе развития трансмедиальной нарратологии обсуждается потенциальная нарративность все большего количества жанров, искусств и медиа<sup>1</sup>. Все чаще удаётся предотвратить один из опасных недугов ранней нарратологии, диагностированный Мари-Лор Райан в 2004 году, а именно «медиа-слепоту» [Ryan 2004: 34], хотя новые обстоятельства породили и новые риски. К числу таких рисков относится «радикальный релятивизм» [там же] — позиция, приводящая к нарушению связности нарратологического дискурса и распаду дисциплины на множество отдельных нарратологий, как уже в 1999 году предлагалось самим названием одноименного сборника под редакцией Дэвида Хермана [Herman 1999]. Другим риском в сложившейся ситуации является возможность раздувания предмета с помощью риторической

1. См.: [Grabócz 2007; Herman 1999; Kuhn 2011; Lämmert 1999; Nünning, Nünning 2002; Ryan 2004; Ryan, Thon 2014; Thon 2015]

формулы «повествование есть везде» ([Richardson 2000: 168]; см. тж. [Thon 2016: 334]) до таких объемов, что границы нарративности исчезают вовсе, и за «нарратив» можно принять все что угодно.

На этом фоне мои задачи заключаются в следующем: я покажу, что нарратологию имеет смысл рассматривать как единую (междисциплинарную) предметную область, в которой изучению медиальности должно быть отведено заметное место. Кроме того, я намерен утверждать, что значимые границы нарративности действительно существуют, хотя и могут быть весьма размытыми. Эти задачи представляют собой две стороны моей главной цели, а именно: указать на фундаментальные теоретические принципы трансмедиальной нарратологии и очертить некоторые области ее применения. Мои теоретические доводы будут проиллюстрированы примерами из художественной литературы, изобразительного искусства и инструментальной музыки. В своих рассуждениях я буду обращаться к некоторым из высказанных мною ранее соображений о предмете трансмедиальной нарратологии (напр., [Wolf 2002]), а также к достижениям других исследователей — прежде всего, Моника Флудерник [Fludernik 1996] и Мари-Лор Райан [Ryan 2004; Ryan 2005a; Ryan 2005b].

### **Теория: нарратив как когнитивный фрейм, работающий в различных медиа по законам прототипической семантики**

Итак, что такое нарратив и что такое нарративность как конститутивное свойство повествования? Чтобы ответить на этот вопрос, начну с несколько странного примера (илл. 1). Большинство читателей, если не все, воспримут этот текст как нарратив, несмотря на его специфичность. Перед нами выдержка из романа Лоренса Стерна «Тристрам Шенди», а точнее из его седьмого тома: гомодиегетический нарратор повествует о своем путешествии во Францию, в ходе которого он заезжает в Лион. Там он надеется посетить могилу знаменитой влюбленной пары, о которой прежде слышал приведенную ниже гиподиегетическую историю. Однако искомая могила оказывается вымышленной, равно как и вся история, представляющая собой откровенную пародию на эллинистический роман, известный нам по «Эфиопике» Гелиодора. Пародийность прослеживается не только в неправдоподобии преувеличений и обилии клише на уровне фабулы, но и в примечательной дискурсивной особенности, маркирующей металитературное обращение Стерна к исследованию границ собственного медиума: вся история уместается в одно предложение.

Почему же мы воспринимаем этот текст как историю, несмотря на столь остранный форму? И почему мы смогли бы воспринять его так даже без металитературной рамки, заданной в начале: «a story read of two fond lovers» [Sterne 1967: 496] («читать историю двух страстных любовников» [Стерн 2000: 396]; здесь и далее курсив В. Вольфа. — прим. перев. В.Е., Н.С.). Гипотеза когнитивной нарратологии (напр., [Fludernik 1996]) состоит в том, что нам свойственно опознавать нарративы, даже если они подаются в причудливой, остранный форме. То есть можно предположить, что повествование — как в плане порождения, так и в перспективе восприятия — является базовой когнитивной способностью человека.

Итак, мы приходим к первому теоретическому основанию трансмедиаальной нарратологии — к *теории фреймов*, разработанной в рамках когнитивной психологии и наиболее отчетливо сформулированной Ирвингом Гофманом. Согласно этой теории, нарратив

## CHAPTER THIRTY-ONE

O THERE is a sweet era in the life of man, when, (the brain being tender and fibrillous, and more like pap than any thing else)—a story read of two fond lovers, separated from each other by cruel parents, and by still more cruel destiny—

Amandus—He

Amanda—She—

each ignorant of the other's course,

He—cast

She—west

Amandus taken captive by the Turks, and carried to the emperor of Morocco's court, where the princess of Morocco falling in love with him, keeps him twenty years in prison for the love of his Amanda—

She—(Amanda) all the time wandering barefoot, and with dishevelled hair, o'er rocks and mountains, enquiring for Amandus—Amandus! Amandus!—making every hill and valley to echo back his name—

Amandus! Amandus!

at every town and city, sitting down forlorn at the gate—Has Amandus!—has my Amandus entered?—till,—going round, and round, and round the world—chance unexpected bringing them at the same moment of the night, though by different ways, to the gate of Lyons, their native city, and each in well-known accents calling out aloud,

Is Amandus } still alive?  
Is my Amanda }

they fly into each other's arms, and both drop down dead for joy.

There is a soft era in every gentle mortal's life, where such a story affords more *pabulum* to the brain, than all the *Frusts*, and *Crusts*, and *Rusts* of antiquity, which travellers can cook up for it.

Илл. 1. Фрагмент  
«Тристрама Шенди»  
Л. Стерна [Sterne  
1967: 496].

можно рассматривать как *когнитивный фрейм* (или схему), то есть как понятийный комплекс, позволяющий нам декодировать некоторые отдельные явления как относящиеся к этому фрейму и интегрировать их в некое осмысленное целое. Этот фрейм отличается от других соотносимых с ним — прежде всего, от фрейма «deskриптив»<sup>2</sup>.

Как уже было сказано, нарративы могут принимать удивительно разнообразные формы, и все же в этом разнообразии нам удастся распознать и классифицировать конкретные образцы как принадлежащие к типу «нарратив». Чтобы объяснить этот примечательный факт, необходимо перейти ко второму теоретическому основанию. Оптимальной для этого теорией будет, вероятно, *прототипическая семантика*, разработанная Элеонорой Рош, Каролин Б. Мервис и др.<sup>3</sup>. Теория прототипа исходит из того, что во многих случаях мы классифицируем реальность с помощью гибких понятий, усвоенных из прототипических примеров каждого явления, которые хранятся в нашей памяти. Например, категорию «птицы» мы выучили из таких транслируемых культурой и/или непосредственно наблюдаемых прототипов, как малиновка. Столкнувшись со сходным феноменом, даже если он не обладает всеми качествами прототипа (например, со страусом), мы правильно распознаем его как «птицу». Преимущество прототипической теории состоит в том, что она в значительной степени обходит традиционные бинарные категоризации, основанные на включенности либо исключенности по принципу «да / нет». Вместо этого прототипическая теория допускает категоризацию по относительной близости к прототипу или удаленности от него и тем самым реализует принцип «более / менее» применительно к каждому образцу. Следовательно, у каждого прототипа есть сильные и слабые реализации — конкретные образцы обозначаемого им категориального признака.

Впечатление, в соответствии с которым отдельные случаи представляются более или менее принадлежащими данной категории, зависит от отличительных признаков, которыми в большей или меньшей степени обладает конкретный образец. Всеми этими признаками наделен прототип (который может иметь и абстрактную природу), однако в конкретных воплощениях некоторые черты про-

2. Следует отметить, однако, что фреймы могут иерархически интегрироваться друг в друга; именно доминирующий фрейм задает общую классификацию данного произведения (например, дескриптив может быть встроен в доминирующий нарратив).

3. См.: [Fowler 1982: 37–52] в области жанровой теории и [Petzold 2012] применительно к лирической поэзии.

тотипа могут отсутствовать<sup>4</sup>. По отношению к нарративу это означает следующее: нарративность — определяющее качество всех нарративов — градуируется. Эта градуируемость и само описание когнитивного фрейма «нарратив» с точки зрения теории прототипов (см. [Fludernik 1996; Wolf 2002]) требуют выделения ряда прототипических черт, которые я, вслед за Джеральдом Принсом [Prince 1999], называю «нарремами». Могут ли те или иные медиа активировать фрейм «нарратив» в сознании реципиента, и если да, то в какой мере, зависит, главным образом, от их способности воплощать те или иные нарремы.

Прежде чем назвать эти нарремы, стоит высказать одно методологическое соображение. Поскольку трансмедиаальный подход предполагает выделение наррем в нескольких медиа, концептуальное описание самого прототипа и его признаков должно быть медиа-нейтральным. Неотъемлемыми чертами любого нарратива являются следующие (см. [Ryan 2014; Thon 2016: 28–30]): нарратив — это семиотическая макроформа организации и передачи *репрезентативных знаков* (что указывает на положение данного феномена в системе родственных явлений [Petzold 2012: 60]), конструирующих некий мир или части такового (см. [Ryan 2014]) посредством референции к *осмысленным, хронологически упорядоченным событиям*, составляющим основу *опыта, переживаемого антропоморфными персонажами* в данном *хронотопе* (*chronotopos*)<sup>5</sup>, который может быть заново пережит адресатом повествования. Таким образом, наличие событий, то есть значительных и не единственно возможных переходов от одного состояния дел к другому в причинно-хронологической последовательности, отличает наррацию от дескрипции (см. [Wolf 2007]). Упомянутые в этом определении нарремы (и несколько дополнительных) приведены на схеме (илл. 2), которая отчасти основана на моих предыдущих исследованиях (см. [Wolf 2004: 87–91; 2002: 43–53]), а отчасти пересекается с исследованиями Райан<sup>6</sup>.

4. Нет научного консенсуса о том, должны ли предметы, относящиеся к области данного прототипа и наделенные витгенштейновским «семейным сходством» (термин, который часто используется, хотя в «Философских исследованиях» Витгенштейна не предполагается, что все «члены семьи» обладают общими чертами; см. [Wittgenstein 1984: 278] и [Petzold 2012: 3]), разделять хотя бы некоторые существенные черты. Я склонен — по крайней мере, в нарратологических целях — предполагать наличие таких существенных или основных черт: все птицы, например, должны быть «позвоночными животными».

5. Термин автора, который, в отличие от бахтинского «хронотопа» (англ. *chronotope*), не нагружен жанровыми обязательствами и попросту обозначает наличие у повествуемого мира пространственно-временных параметров. — Прим. науч. ред. перев.

6. См.: особенно [Ryan 2004]; см. тж. [Prince 1996; 1999]. К сожалению, в нарратологии пока нет консенсуса о прототипических особенностях нарратива, так что мои замечания всего лишь вносят предложение, требующее критического обсуждения.



Илл. 2. Медиа-нейтральная модель, представляющая (существенные) интракомпозиционные признаки («нарремы») прототипических нарративов.

Поскольку подробное рассмотрение этих наррем выходит за рамки настоящей статьи, сочтем краткие пояснения достаточными. Нарратив — это форма построения мира: он создает миры в миниатюре, наделенные моделирующей функцией. Этим обстоятельством обусловлен набор *стержневых наррем*: репрезентативность, переживаемость и осмысленность. Мы можем — и стремимся — «переживать» нарративные миры, потому что они предстают перед нами как осмысленные репрезентации определенных «жизненных срезов», которые за счет своей моделирующей функции освещают интересующие нас аспекты действительности. Эти стержневые нарремы реализуются посредством ряда содержательных и синтаксических наррем.

Содержательные нарремы, эти «строительные блоки нарратива», частично выводятся из следующего определения, данного Райан вербальным нарративам, но пригодного и для трансмедиаального использования: «Нарративный текст должен создать некий мир, за-

селить его персонажами и наполнить предметами»; мир этот «должен подвергнуться изменениям», которые «задают его темпоральное измерение» [Ryan 2004: 8–9]. Нарративный мир предполагает (мнимую) фактуальность антропоморфных персонажей, живущих внутри хронотопса (пространственно-временного обрамления) и осуществляющих ряд однократных намеренных действий, приводящих к изменениям в репрезентируемом мире и, как правило, сопряженных с преодолением препятствий и сопутствующими эмоциональными мотивациями и реакциями.

Строительные блоки подбираются определенным образом (селективность наррем отвечает критерию релевантности, а их структурирование — аристотелевской схеме построения истории [*mythos*] с началом, серединой и концом) и связываются друг с другом по определенным «синтаксическим» законам. По выражению Райан,

«текст должен позволять нам реконструировать целую сеть, объединяющую цели, планы, причинно-следственные отношения и психологические мотивации <...>. Эта невидимая сеть обеспечивает связность рассказываемой истории и возможность нашего понимания <...> происходящих в ней событий» [Ryan 2004: 8].

Все это неизбежно ведет к выделению *синтаксических наррем*, среди которых можно выделить хронологию, каузальность и телеологию<sup>7</sup>. Они способствуют реализации стержневой нарремы переживаемости — например, через синтаксические нарремы саспенса («*suspensefulness*») и теллабильности («*tellability*»)<sup>8</sup> (последняя основана на определенной неординарности повествуемого, то есть на отклонении от того, чего можно ожидать от рассказа)<sup>9</sup>. Конфликты, как правило, имеют несколько вариантов разрешения, но реализуется в каждом случае только один. Неслучившееся, но потенциально воз-

7. В словесных нарративах телеология, как правило, на формальном уровне сигнализируется использованием «эпического» претерита, подразумевающего, что исход истории — обычно некое происшествие в реальном или воображаемом прошлом — уже известен и, следовательно, допускает вышеупомянутую селективность по принципу релевантности. См.: [Wolf 2013].

8. Этим термином нарратологи обозначают потенциальную способность истории — *histoire*, *story*, *фабулы*, т. е. цепочки событий в том виде, в каком они (якобы) произошли, прежде чем стали сюжетом (*plot*, *discourse*) благодаря дискурсивному акту повествования (*narrative*, *narration*) — быть рассказанной так, чтобы ее было интересно воспринимать. — Прим. науч. ред. перев.

9. Следует отметить, что каузальность и телеология не являются полностью определяющими и, следовательно, могут быть более точно обозначены как «мягкая каузальность» и «мягкая телеология».

можное скрывается, образно говоря, «за кулисами» повествования, превращаясь в «денаррированный элемент» («*a disnarrated element*») [Prince 1996: 9].

Большинство упомянутых наррем обнаруживаются в приведенном отрывке из «Тристрама Шенди»: в нем представлены такие *содержательные нарремы*, как антропоморфные персонажи (Амандус и Аманда) в нескольких пространственных контекстах (восток, запад, Марокко, горы, Лион) на некотором неопределенном временном отрезке из прошлого. У действий / событий есть предыстория: зарождение любви героев и то, что ей препятствует (сопротивление родителей). Далее рассказывается о превратностях судьбы влюбленных: «жестокие родители» («*cruel parents*») разлучают их, Амандус попадает в плен к туркам и марокканцам и оказывается на свободе лишь в момент своего, казалось бы, счастливого воссоединения с Амандой, ведущего, однако, к гибели обоих. За упорядоченность истории отвечают *синтаксические нарремы*: хронология (за разлукой, когда Амандус пойман («*taken captive*») и проводит «двадцать лет в тюрьме» («*twenty years in prison*»), а Аманда его ищет, следуют случайная встреча и смерть), каузальность (Амандус потому в тюрьме, что в него влюбилась принцесса Марокко, которая хочет таким способом вытравить из его сердца любовь к Аманде) и телеология (Аманда жаждет вновь увидеть своего возлюбленного и достигает этой цели при столь трагических обстоятельствах). Денаррированные элементы отсутствуют, но могут подразумеваться: например, возможно развитие событий, при котором Аманда заранее узнает о местонахождении Амандуса и, таким образом, не умирает от неожиданности, или вариант, при котором долгожданная встреча разлученных имеет счастливый исход. Вся история до некоторой степени теллабильна (*tellable*) в силу своего печального завершения и, в целом, воплощает *стержневые нарремы*: текст конструирует репрезентируемый мир с определенным потенциалом переживаемости (Аманда, например, внушает жалость). Что касается осмысленности этого отрывка, ее также нельзя отрицать, хотя, вероятно, она значительно снижена за счет пародийного нагромождения небылиц, указывающих на мета-уровень и обнажающих сконструированность и сугубо вербальную природу всей истории. Несмотря на то, что эта история *не* является прототипическим нарративом, она обладает чертами нарративности в достаточной мере для того, чтобы мы уверенно классифицировали ее соответствующим образом. Из сказанного вытекает одно преимущество концептуального осмысления нарративности в терминах прототипической семантики и теории фреймов: в сочетании с онтологическими и, возможно, эволюцио-

нистскими аргументами такая концептуализация бросает свет на способность и даже склонность человека к «нарративизации», т.е. такому декодированию<sup>10</sup> определенных знаковых конфигураций, при котором они приобретают нарративный вид и воспроизводятся как повествование. Можно также утверждать, что наша предрасположенность к «нарративизации» распространяется не только на вербальные, но и на другие медиа и искусства.

Вышеописанными обстоятельствами обусловлено третье теоретическое основание трансмедиальной нарратологии — *теория интермедиальности* или, по меньшей мере, те ее разделы, в которых рассматриваются случаи нарушения границ медиаальности, составляющие типологическое поле «трансмедиальности». Медиа — это не просто некие нейтральные «каналы», по которым любая информация свободно проходит, не подвергаясь их воздействию; скорее, «то, что считается медиумом <...> вносит определенные коррективы в то, какой <...> контент может передаваться» [Ryan 2005a: 290]. Тем не менее, поскольку медиа (как и нарративы) встречаются исключительно в конкретных воплощениях, а не в абстрактной форме, теория прототипов может вновь пригодиться для того, чтобы описать типичные медиаальные профили, выведенные из типичных примеров.

Разумеется, выбор такого прототипического примера, как всегда, представляет собой методологическую проблему, ибо описание типа — в нашем случае, нарративности — неизбежно будет зависеть от этого выбора. Подобная проблема уже описывалась Райан как «проблема перехода от наблюдений, сделанных в отношении кон-

10. Как обычно бывает с когнитивными феноменами, нарративное декодирование — это не просто пассивная реакция на данное произведение, а деятельность, в которой нельзя не учитывать личный вклад реципиента. Действительно, именно в сознании реципиента осуществляется нарративизация и заполняются пробелы, неизбежно оставленные в репрезентируемых мирах из-за их принципиальной незавершенности (см. [Thon 2015: 445]). Однако подробное описание когнитивных процессов восприятия потенциально нарративного произведения выходит за рамки данной статьи. Достаточно указать на необходимость учитывать целый ряд факторов, формирующих индивидуальные реакции в конкретных случаях. К ним относятся культурные контексты, в которые был погружен реципиент (прототипы будут варьироваться в зависимости от культуры и исторического момента), внимание реципиента к отдельным нарремам (и упущение из виду других), а также его изначальная готовность к нарративизации (сосредоточенность на синтаксисе Стерна в нашем примере может оттеснить нарративность этого текста на второй план). Тем не менее, даже отбросив упрощенную модель «стимул-реакция» в качестве описания нарративизации, не стоит вовсе игнорировать наличие материального триггера нарративизации. Важность и достоинство этого триггера состоят не только в том, что он легче поддается наблюдению, чем когнитивная деятельность, протекающая в голове реципиента. За исключением таких случаев, как нарративные сны (наяву), нарративизация всегда является своего рода ответом — пусть с добавлениями / сокращениями или изменениями от самого реципиента, но все же ответом — на данный медиа-артефакт. Этим объясняется акцент на произведении, его медиаальной природе и доли его участия в нарративизации в таких нарратологических размышлениях, как данная статья.

кретного текста [или произведения], к принципам, описывающим медиум в целом» [Ryan 2004: 34]. Однако можно попробовать описать нарративность настолько медиа-нейтрально, насколько получится. Хотя я проиллюстрировал особенности нарратива на вербальном примере, в моей модели нарративности отсутствуют медиа-специфичные признаки, — прежде всего, фигура эксплицитно представленного нарратора, без которой традиционная нарратология никак не может обойтись, но которая, несмотря на свою важность для некоторых (нарративных) медиа, не является характерной особенностью всех нарративов<sup>11</sup>.

Так или иначе, как уже было сказано, медиа, лежащие за пределами художественной литературы, должны наконец вступить в игру. В связи с этим встает непростой вопрос: что такое «медиум» в принципе? В нарратологии и в теории интермедиальности (см. [Ryan 2014: 25–31; Thon 2016: 17–19]) медиум понимается весьма широко как совокупность следующих компонентов:

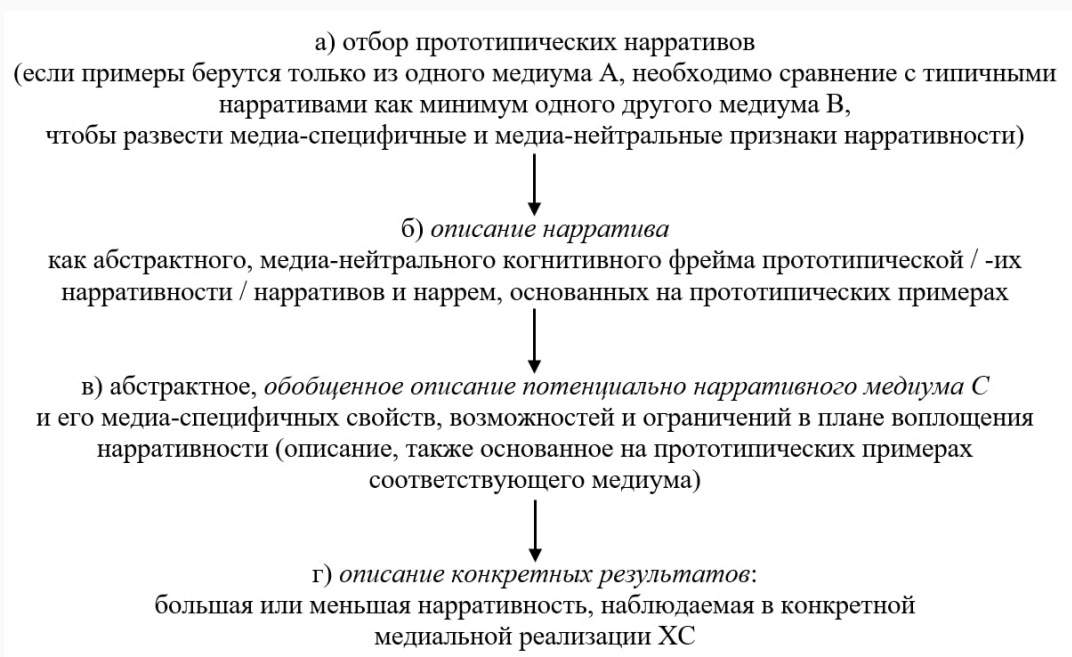
- а) семиотический компонент: символические vs. иконические знаки;
- б) технический компонент: напр., передача информации через аналоговые или цифровые средства / аппараты коммуникации;
- в) культурно-исторический компонент: напр., опера как устоявшийся сложносоставной медиум, плюримедиальный синтез ранее независимых медиа (театра и музыки).

На этом фоне любой медиум можно рассматривать как средство коммуникации, конвенционально воспринимаемое как отличное от других медиа и в этом качестве используемое в культурной практике. Медиа определяются не только культурными конвенциями, но и техническими и / или институциональными характеристиками, а также использованием одной или нескольких семиотических систем, каждая из которых влияет на передачу сообщений. Утверждать

*11. Это придает нарратору некую ограниченную трансмедиальную значимость, подчеркиваемую Яном-Нозлем Тоном ([Thon 2016: 166]; см. тж. ниже), но не делает его нарремой (как все еще постулируется Маркусом Куном [Kuhn 2011: 54]). Столь же ошибочно называть эксплицитно представленного нарратора «опциональной стратегией нарратива» ([Thon 2016: 151], курсив в оригинале), поскольку эта «опция» жестко задана медиальными условиями (то же относится к прочим характеристикам вербальных нарративов, таким как «перспектива» или «фокализация», которые Тон [Thon 2016: 32] также причисляет к трансмедиальным нарративным характеристикам).*

вместе с Маршаллом Маклюэном, что «медиум — это и есть само сообщение» (см. [McLuhan, Fiore, and Angel 1967]), конечно, преувеличение, однако следует, по меньшей мере, признать: медиум *формирует* сообщение. Таким образом, медиа-сознающая («*media-conscious*») трансмедиальная нарратология требует описания потенциально нарративных медиа — описания, которому принадлежит последнее и решающее слово там, где нужно установить нарративный характер текста, произведения или сценического исполнения. В целом такая нарратология должна складываться из трех элементов (см. илл. 3). В то же время эти элементы представляют собой последовательные этапы анализа, с помощью которого медиа-сознающая трансмедиальная нарратология может оценить, насколько данный предмет (текст, произведение, исполнение) наделен нарративностью.

Тем самым можно продемонстрировать, что некоторые медиа (или даже целые жанры) лучше приспособлены к выражению нарративности, чем другие, в силу своих медиальных особенностей. В этой связи необходимо сделать два заключительных теоретических замечания. В моей концепции трансмедиальной нарратологии термин «трансмедиальность» используется в том значении, в каком он употребляется у Ирины Раевски [Rajewsky 2002: 206] (см. т.ж. [Wolf 2002: 117]), т.е. как совокупность явлений, лишенных медиа-специ-



Илл. 3. Этапы нарратологической оценки медиальной реализации XС медиума С с позиций «медиа-сознающей» трансмедиальной нарратологии.

фичности и встречающихся более чем в одном медиуме независимо от медиального происхождения или наличия перехода из одного медиума в другой (хотя для Раевски трансмедиальность — феномен, связанный с интермедиальностью, но не являющийся ее частным случаем). Более того, в рамках медиа-сознающей нарратологии выделение отдельных медиа, к которому призывает Раевски [Rajewski 2010] (см. тж. [Thon 2016: 22]), оказывается логически необходимым препятствием на пути пагубного релятивизма, согласно которому никаких медиа якобы не существует вовсе или, по лишенному всякой логики утверждению Уильяма Митчелла, «все медиа суть смешанные медиа» [Mitchell 1994: 95].

Итогом моих теоретических размышлений является то, что у трансмедиальной нарратологии имеется три основания, отчасти уже описанные Моникой Флудерник [Fludernik 1996], Мари-Лор Райан [Ryan 2005b] и Жаном-Мари Шеффер [Schaeffer 2010], а именно: а) *теория фреймов* как раздел когнитивной психологии; б) *теория прототипов* и в) *интермедиальная теория*, наделенная особой теоретической, сравнительно-типологической и междисциплинарной сенситивностью к специфическим чертам отдельных медиа. Коль скоро исследование любого трансмедиального феномена предполагает медиа-компаративный подход, проиллюстрируем последний аспект примерами из других, нелитературных медиа.

### Нарративный потенциал автономных изображений

Первый нелитературный медиум, о котором пойдет речь, — визуально-изобразительный («*pictorial*») <sup>12</sup>. Чтобы оценить его нарративный потенциал и определить те ограничения, которые сам медиум накладывает на нарративность, я предлагаю сосредоточиться на наиболее сложной из его форм — автономном изображении (а не серии изображений <sup>13</sup>). В самом деле, как может медиум, в распоряжении которого имеются преимущественно пространственные, но не временные означающие, реализовать одну из стержневых наррем — а именно, хронологию, репрезентацию времени? В конце концов, картина может фокусироваться только на одной сцене, на состоянии, а не на переходе от одного положения вещей к другому. Вот почему искусствовед Лука Джулиани справедливо отмечает, что картины, как правило, дескриптивны (а не нарративны) [Giuliani 2003: 285].

12. Подробнее см. [Wolf 2003; 2016]; а также [Giuliani 2003; Speidel 2013; Steiner 2004; 1988].

13. О типологии картин см. [Wolf 2002: 56].

Говоря о потенциальной нарративности и, тем самым, о темпоральности картин, необходимо сделать несколько предварительных замечаний. Первое из них касается вопроса, который Джулиани [Giuliani 2003: 28–29], хотя и не вполне корректно, затрагивает в своем рассуждении о визуально-изобразительной репрезентации и «Лаокооне» (1766) Готхольда Эфраима Лессинга [Lessing 1974]. На «чтение» любой картины уходит время. Однако такая темпоральность — *не та*, что входит в определение нарративности, поскольку время как наррема суть *репрезентируемое время*, которое не обязательно совпадает со *временем рецепции* или *временем репрезентации*<sup>14</sup>.

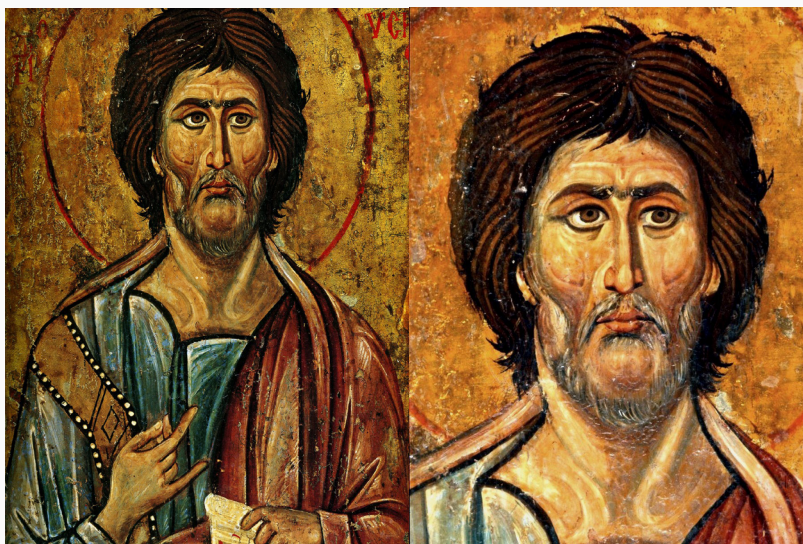
Второе предварительное замечание уточняет основной предмет моего рассмотрения: я не пытаюсь перенести специфически литературные категории, такие как нарративные ситуации, фокализация или использование несобственно прямой речи, на картины (как попытался Харальд Фрике [Fricke 2000 :176–77]). Скорее, я сосредоточусь на вопросе о том, могут ли общие, медиа-нейтральные нарремы, приведенные выше, применяться к изображениям.

### **Косвенная нарративность в автономных монофазных изображениях как интермедиаальный эффект**

Если бы нас удовлетворил поверхностный ответ на вопрос о нарративном потенциале автономных картин, проблема была бы решена мгновенно: нарративными можно было бы назвать те картины, которые отсылают к существующим словесным историям<sup>15</sup>. Это означало бы, что интермедиаальной отсылки, например, к эпизодам из Библии, классической мифологии или к эпосу было бы достаточно для установления визуально-изобразительной нарративности. В этом случае временное измерение изображаемого попросту бралось бы из интермедиаального претекста, к которому отсылает данная картина. Однако на деле все не так просто: ведь даже этот слишком примитивный подход, позволяющий определить визуально-изобразительную нарративность как интермедиаальный эффект, не отрицает существования нескольких способов визуальной отсылки к одному и тому же претексту. Одна из множества таких возможностей показана на иллюстрации 4.

14. В то время как в некоторых медиа (таких как кинофильм) время рецепции в силу заданных технических характеристик исполнения равно времени репрезентации, репрезентируемое время может значительно отличаться от любого из вышеупомянутых вариантов даже в этих перформативных медиа.

15. «Интермедиаальный» критерий, к которому в конечном счете прибегает даже Джулиани [Giuliani 2003: 289].



Илл. 4. «Моисей»  
(3-я четверть XIII  
века; Монастырь  
святой Екатерины,  
Синай), полный вид  
и фрагмент. Аноним.

Эта картина явно отсылает к главному герою преимущественно повествовательного текста (истории Моисея из Пятикнижия) и, таким образом, соответствует вышеупомянутому простому критерию нарративности (который часто используется в работах по истории изобразительного искусства). Однако изображение *само по себе* явно представляет собой весьма схематичный портрет и, следовательно, скорее *дескриптивно*, чем *нарративно*<sup>16</sup>. Если кому-то непременно хочется увидеть здесь какую-то нарративность, она может возникать только косвенно, посредством нарративизации, в ходе которой реципиент использует свою эрудицию, чтобы поместить картину в повествовательный контекст словесного претекста. Поскольку сама картина не дает никаких *прямых* сигналов для осуществления нарративизации, здесь и в подобных случаях можно говорить лишь о *косвенной нарративности*.

### Прямая нарративность в автономных полифазных картинах

Иллюстрации 4 противопоставим следующий пример (илл. 5). Картина, которую можно классифицировать как полифазное автономное изображение<sup>17</sup>, или полисценную самостоятельную картину, инициирует нарративное прочтение в более *прямой* и, следова-

16. Подробнее об этом разграничении см. [Wolf 2007].

17. См.: [Wolf 2002: 55–56]; Йоран Сонессон пользуется термином «мультифазная картина» [Sonesson 1997: 244]. См. терминологическую критику полученной оппозиции «полифазная vs. монофазная картина» в: [Sprang 2007: 69].

тельно, более явной форме — самим своим способом репрезентации изображаемого. В действительности мы можем распознать здесь целый ряд потенциально нарративных элементов даже без интермедиальной отсылки к словесному претексту (которым в данном случае снова была бы Библия).

Один и тот же персонаж показан трижды в трех контекстах: а) в нижней части полотна он представлен в качестве оратора перед одобрительно настроенной, отчасти восторженной аудиторией; б) выше, с правой стороны, мы видим (благодаря нашим культурным познаниям о средневековых конвенциях репрезентации) того же человека, вдохновляемого Богом; и в) в верхнем левом углу представлена сцена смерти нашего «героя», сопровождаемого ангелами, что подчеркивает его статус и обеспечивает ему попадание в рай. Все это составляет этапы особой биографии, *жития*, и тем самым запускает в действие традиционную нарративную схему. Для прочтения картины реципиенту необходимо вспомнить еще об одной условности (которая применяется и к серии изображений и является сильнейшим триггером нарративности): тот факт, что пространственное соседство (в данном случае читаемое снизу вверх) в визуально-изобразительной репрезентации может означать временную последовательность.

Тем не менее, даже если эта конвенция сработает, высокой степени нарративности здесь все равно не возникнет, поскольку отсутствуют некоторые важные нарремы — например, событийность, возрастающая за счет наличия предполагаемых препятствий, конфликтов и



Илл 5. Фронтиспис к Второзаконию из экземпляра Библии, хранящегося в Сан-Паоло-фуори-ле-Мура, Рим (folio 30, verso, ок. 870 г.). Аноним.

т.д. Более того, если исходить исключительно из самой картины, то совершенно непонятно, как эти три сцены взаимосвязаны и кто такой этот главный герой. Для нарративного прочтения мы должны почерпнуть всю недостающую информацию такого рода из библейского претекста: сцена а) — это Второзаконие 1–32, где излагаются речи Моисея; сцена б) — Второзаконие 34 (смерть Моисея); сцене в) соответствуют не библейские, а апокрифические тексты, отсылающие к иудейским легендам (см. [Walther, Wolf 2004: 103]). Как следствие, картины, подобные изображению с иллюстрации 5, можно в лучшем случае причислять к относительно *слабым* реализациям *прямой* визуально-изобразительной нарративности.

### Прямая нарративность в автономных монофазных изображениях

Тем не менее, нарративность в самостоятельных изображениях возможна и без интермедиальных отсылок к известным словесным повествованиям и без репрезентации последовательности сцен, как то было в случае иллюстрации 5. Так называемые монофазные изображения<sup>18</sup> тоже могут быть нарративными. Примером может служить иллюстрация 6. Здесь можно выделить ряд наррем, начиная с



Илл. 6. Филипп Гермоген Кальдерон. «Нарушенные клятвы» (1856).

18. См. тж. мое краткое обсуждение той же картины на немецком языке [Wolf 2014: 26–25], а также весьма поучительную статью Шпайделя [Speidel 2013].

самых основных: репрезентативность осуществлена, поскольку картина реалистична, а не абстрактна; осмысленность присутствует, так как репрезентация внутренне непротиворечива и воспроизводит известный когнитивный сценарий, а именно несчастье в любви вследствие неверности ее предмета; наконец, налицо и переживаемость, связывающая опыт героини с жизненным багажом реципиента, которому предлагается испытать к ней эмпатию и жалость.

Что касается содержательных наррем, то на картине детально представлены пространственные характеристики (пространство внутри [?] сада противопоставлено тому, что находится снаружи [?]<sup>19</sup>; оба пространства разделены кирпичной стеной и тем, что наминает деревянную калитку [или изгородь?], сквозь выломанный фрагмент которой сверху мы видим происходящее по ту сторону) и, в общих чертах, — временной план (конец весны и лето, о чем свидетельствуют цветы). Имеются и персонажи: центральная героиня на переднем плане и мужчина, преподносящий красный цветок (предположительно розу) женщине на заднем. Все персонажи, по-видимому, способны принимать сознательные решения и реагировать, поскольку картина предполагает человеческие взаимоотношения и последовательность событий, в ходе которой такие решения и реакции весьма вероятны. Передний план изображает не что иное, как страдания женщины по поводу происходящего за забором: неверность ее возлюбленного очевидна (обратите внимание, что репрезентация этого состояния дел требует некоторой временной протяженности). Все это с неизбежностью предполагает некую предысторию: фазу любовной гармонии, следовавшую за фазой влюбленности, причем на обоих этапах мужчина был верен своей возлюбленной, так что инициалы «МН» и стрела Амура, все еще видные нам, явно были вырезаны на деревянной калитке именно тогда. Восстановив прошлое согласно логике, можно сделать предположение и о будущем: округлость живота несчастной женщины, раздавленный цветок и браслет на земле наводят на мысль, что имело место нечто большее, чем брачное обещание, и что женщина беременна, — а в этом случае последствия измены могли быть весьма тяжелыми, принимая во внимание викторианские нравы и конвенции художественной репрезентации в искусстве той поры (включая романы, изданные до 1860-х годов). Одно из таких последствий — смертельный недуг или даже самоубийство несчастной женщины. В результате действие на

*19. Отношения внутри / снаружи здесь не вполне ясны (моя благодарность Сесилии Серватцус за это указание): хотя изгнание обманутой героини из сада (любви?) имело бы нарративный смысл, конструкция деревянных ворот намекает на ее нахождение внутри сада.*

картине оказывается событийно насыщенным, поскольку не исчерпывается одним неминуемым вариантом развития, наподобие росту цветка. Более того, вся картина теллабильна, поскольку события этой грустной и потенциально трагической истории, в которой любовник, судя по всему, предаёт совершенно искреннюю женщину, нарушают нормативно-ценностные ожидания.

На картине можно вычленить и некоторые синтаксические нарремы. Как уже упоминалось, «Нарушенные клятвы» предполагают хронологическую последовательность событий и, кроме того, дают ключ к установлению причинно-следственной связи между ними. Телеология также подразумевается, по крайней мере, до некоторой степени: не исключено, что изображаемый кризис любовных отношений приведет к печальным последствиям, включая, возможно, даже трагическую смерть главной героини.

В противовес только что сказанному — а именно тому, что «Нарушенные клятвы», по всей видимости, воплощают все основные нарремы и некоторые дополнительные, — следует также отметить, что некоторые нарремы отсутствуют или могут считаться реализованными лишь с большой натяжкой. Это относится, например, к персонажам истории: помимо начальных букв имен влюбленных, мы получаем о них очень скудные сведения и особенно мало знаем о второй женщине на заднем плане. Более того, вряд ли здесь есть хоть какой-либо нарративный саспенс, поскольку пассивность главной героини в лучшем случае вызывает вопрос о том, в какой степени приобретенный опыт повлияет на ее будущее, но ни на какую угрозу ей или ее неверному любовнику прямых указаний нет. Не представлены и «денаррированные элементы». В лучшем случае они могут возникать в догадках реципиента о том, например, что любовник за воротами обнаружит присутствие несчастной, и тогда она сможет воззвать к его совести и обеспечить счастливый финал всей истории, однако в самой репрезентации нет ничего, что предполагало бы именно такой «денаррированный» вариант. Подобная неопределенность характерна для визуально-изобразительного медиума в целом, где, как правило, оказывается затруднительным подробно передать человеческие мысли и чувства и приходится довольствоваться некими стереотипными индексальными знаками (жест главной героини — рука, прижатая к груди, — указывает на душевное страдание, но не на конкретные мысли). Будущее намечено здесь столь же расплывчато, как внутренний мир и эмоциональное состояние персонажей. В отличие от серии изображений, автономная монофазная картина в этом отношении может положиться лишь на существующие в культуре стандартные сценарии. О том, будут ли

эти сценарии реализованы, остается только гадать (как приходится мысленно достраивать и пространственную картину, присваивая ей потенциальные символические значения<sup>20</sup>). Основываясь на информации, предоставленной «Нарушенными клятвами», невозможно знать наверняка, закончится ли история благополучно, и если нет, то безумием ли, ненасильственной смертью или самоубийством главной героини. Таким образом, статусом неопределенности обладает здесь базовая наррема конкретного телеологического содержания. То же касается и некоторых других моментов — таких, как истинная причина мужской измены: руководствуется ли вероломный герой прагматическими соображениями (большой размер приданого новой возлюбленной), чувствами (повышенная сексуальная привлекательность новой возлюбленной) или собственной нравственной испорченностью в целом — или же перед нами комбинация этих мотивов? Картина этого попросту не рассказывает.

Представить четкую повествовательную информацию обо всех этих деталях не составило бы труда словесному рассказу, и в этом отношении автономная картина обладает меньшим нарративным потенциалом, чем вербальный медиум. Тем не менее, следует учесть, что визуально-изобразительный медиум обладает собственными средствами, превосходящими возможности вербальной репрезентации особенно в том, что касается семантизации дескриптивных элементов. Это относится, например, к прямой передаче смыслов через цвета (противопоставление серого лифа главной героини красному цветку, который ее соперница получает из рук мужчины по ту сторону ограды, — контраст, куда более вытнанный в визуально-изобразительном медиуме, чем при словесном упоминании двух цветов). Кроме того, визуально-изобразительная репрезентация предоставляет превосходные шансы для использования *mise en abyme* (здесь это пиктограмма пронзенного стрелой сердца), а также иконографической символики растений (пожелтевший вечнозеленый плющ как символ сомнительного постоянства) и бытовых предметов (браслет, лежащий на земле, — знак попорченной любви; доска, скрывающая от нас глаза соперницы, символически ослепляет ее, не давая увидеть, возможно, уже маячащую перед ней угрозу повторения судьбы обманутой женщины на переднем плане<sup>21</sup>). Кроме того, в пользу визуально-изобразительного медиума говорит еще и то, что до не-

20. Если расстроенная дама видится нам как стоящая за пределами сада, это может указывать на то, что она лишена блаженства любви.

21. Я еще раз благодарю Сесилию Серватиус за то, что она обратила мое внимание на эту деталь картины.

которой степени он может интегрировать и языковые средства посредством репрезентации письма — в нашем случае это относится к инициалам влюбленных «МН».

Какой вывод о нарративном потенциале визуально-изобразительных медиа мы можем извлечь из всего вышесказанного? Среди множества разновидностей этих медиа я сосредоточился на двух типах автономных изображений, которые позволили мне более четко проиллюстрировать возможности и ограничения визуально-изобразительного медиума, чем, например, серии картин, подобных тем, которые реализованы в работах Хогарта или в различных готических витражах (по-итальянски именуемых *vetrata istoriata*, что весьма показательно). Тем не менее, даже в автономной монофазной картине наподобие «Нарушенных клятв» имеется определенный потенциал нарративности, который кроется в суггестивной силе определенных изображений в сочетании со знаниями реципиента о мире и его способностью к нарративизации, которые позволяют ему реконструировать временное измерение изображаемого — прошлое и будущее, — исходя из данного «момента наивысшего напряжения» («*pregnant moment*»), по Лессингу<sup>22</sup>. Что касается характеристик этого нарративного потенциала, то картины, по-видимому, имеют больше общего с драматическим искусством, чем с романом: и драма, и картина, как правило, показывает сцены в режиме настоящего времени и либо реальной, либо предполагаемой перформативности, а не в режиме воспоминания о прошлых событиях, рассказанных нарратором. В некоторых отношениях нарративные картины могут даже напоминать *tableaux*, которые использовались в театре XVIII века всякий раз, когда драматическое действие замирало в живописной немой сцене.

Так или иначе, если допустить, что картины обладают определенной степенью нарративности даже без интермедиальной отсылки к словесной истории, следует признать, что возникающий таким образом нарратив неизбежно будет характеризоваться расплывчатостью и незавершенностью. Если такие картины, как «Нарушенные клятвы», и могут воплощать нарративность, то ввиду отсутствия или расплывчатости некоторых нарррем рассказываемая история

22. «В произведениях живописи, где все дается лишь одновременно, в сосуществовании, можно изобразить только один момент действия, и надо поэтому выбирать момент наиболее значимый, из которого бы становились понятными и предыдущие и последующие моменты» [Лессинг 1957: 188] («Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird» [Lessing 1974: 103]). Как отмечалось выше, то, что на первый взгляд кажется «моментом», на самом деле может занять больше времени хотя бы для раскрытия подразумеваемых причинно-следственных связей.

всегда будет относительно неопределенной. Кроме того, триггером нарративности в этих случаях часто выступает *словесное* название картины, например «Нарушенные клятвы» — интермедиальное заимствование из другого медиума, лишний раз свидетельствующее о неполноценности автономных монофазных изображений как нарративного медиума. Таким образом, можно утверждать, что визуально-изобразительный медиум обсуждаемого типа обладает определенным нарративным потенциалом, но потенциал этот ниже, чем у серий изображений, у вербальных медиа или у (звукового) кино. Вот почему, строго говоря, я бы назвал такие случаи, как «Нарушенные клятвы», картинами *нарративно-индуцирующими*<sup>23</sup>, а не «нарративными» *tout court*. Тем не менее, в отличие от картин типа иллюстрации 4, где нарративность косвенная, такие случаи индуцируют нарративность «напрямую», поскольку к нарративизации побуждает само изображение, а не его указание на другой медиум. В отличие от изображений «слабой» нарративности, подобных иллюстрации 5, этот тип (см. илл. 6) можно даже причислять к *сильным нарративно-индуцирующим* средствам.

Все это, конечно, не означает, что нарративны все картины. На самом деле, различные степени потенциальной нарративности свойственны только *определенным* картинам и наиболее органичны для прямо нарративно-индуцирующих, то есть картин, которые сами побуждают нас увидеть основные нарремы, такие как хронология и каузальность. Подобная осторожность ради взвешенного описания различных проявлений нарративности должна быть свойством медиа-чувствительной трансмедиальной нарратологии. Такая нарратология всегда должна учитывать оба аспекта: нарративно-индуцирующую способность или даже силу произведения, принадлежащего к данному медиуму (или всего медиума), и очевидные ограничения его нарративного потенциала. Кроме того, следует принимать во внимание исторические конвенции (как в случае с вероятной судьбой «падших женщин» в викторианских репрезентациях) и готовность реципиентов к нарративизации. Далее последний аспект лучше всего проиллюстрировать примером из медиума, который, по-видимому, особенно остро нуждается в такой готовности, если кто-то вообще хочет связывать его с нарративностью — а именно инструментальной музыки.

23. Флудерник [*Fludernik 2010: 17*] говорит об имплицитной нарративности, «*implizites Erzählen*». Этим термином Флудерник обозначает случаи, «*в которых нарратив фактически нет, но имплицитно создается ощущение нарратива, он подразумевается*» («*in denen zwar eigentlich nicht erzählt wird, aber andererseits eine Erzählung evoziert wird, also implizit angedeutet wird*» [*Fludernik 2010: 17*]).

## Нарративный потенциал инструментальной музыки?

Когда встает вопрос о нарративном потенциале инструментальной музыки, мы в первую очередь интуитивно задумываемся о медиальных ограничениях — особенно когда речь идет о музыке без слов, то есть не о вокальной или программной, а именно о «чистой», инструментальной музыке. Сосредоточив внимание на «чистом», беспримесном варианте медиума (а именно — на «классической» западной музыке), мы вновь обратимся к «пуристскому» подходу, ранее примененному к картинам, чтобы выделить специфические медиальные свойства музыки как таковой.

Наиболее очевидные проблемы медиума, которые, казалось бы, практически нивелируют его нарративность, возникают у инструментальной музыки со стержневыми нарремами репрезентативности и осмысленности. Музыка преимущественно автореференциальна, а не гетерореференциальна: мотивы, темы, мелодии в рамках композиции отсылают, прежде всего, друг к другу и к собственным повторениям и вариациям, а не к какому-либо экстрамузыкальному содержанию. Однако семиотика музыки учит нас тому, что, невзирая на кажущееся отсутствие смысла в сравнении с богатством идейного содержания текста и даже картины, музыкальный медиум все же может порождать экстрамузыкальные значения. Музыка не только возбуждает эмоции, но и репрезентирует их. Она способна выражать движение времени с помощью изменений в мелодии, динамике, гармонии и ритме, инструментовке, настроении и так далее. Кроме того, в некоторых случаях музыка отсылает к экстрамузыкальным идеям посредством перцептивной иконичности — например, подражая пению птиц, звукам бури и грома. Экстрамузыкальная референция может осуществляться за счет диаграммной иконичности: быстрые гаммы воспринимаются как аналог стремительных перемещений, мелодия, восходящая от нижних нот к верхним, кажется жизнеутверждающей, а спускающаяся сверху вниз в медленном темпе ассоциируется с упадком сил. Кроме того, инструментальная музыка использует устойчивые культурные коннотации, связанные с теми или иными музыкальными формами и инструментами: звуки религиозного гимна или валторны напоминают, соответственно, о вере или охоте. Становится ясно, что музыка не полностью лишена способности порождать экстрамузыкальные смыслы. Однако перечисленные методы референции весьма немногочисленны, и выражают они не вполне определенные идеи.

Тем не менее, в распоряжении музыки есть и другие референциальные средства. С нарративностью музыку роднит, прежде всего, неотъемлемо присущее ей временное измерение, в котором она

и разворачивается, в отличие от визуальных изображений. Именно поэтому музыка, по удачному выражению Генриха Орлова, может служить «слышимой идеограммой опыта» [Orlov 1981: 137], тем самым соответствуя стержневой нарреме «переживаемости». Строясь по схеме «напряжение — снятие напряжения», музыка способна воплотить и наррему «саспенса». Именно по этой причине многие музыковеды и критики неоднократно пытались интерпретировать некоторые композиции и даже целые направления в истории музыки как нарративы<sup>24</sup>. В рамках статьи было бы затруднительно охарактеризовать весь спектр позиций по этому вопросу. Вместо этого я бы хотел проиллюстрировать уже сказанное и проанализировать нарративный потенциал «чистой» инструментальной музыки на известном примере — второй части фортепианного концерта Людвиг ван Бетховена № 4 соль-мажор (1807/1808) (см. фрагмент партитуры, илл. 7)<sup>25</sup>.

Илл. 7. Бетховен. Концерт для фортепиано с оркестром № 4 соль-мажор, вторая часть, такты 1–15.

24. См.: [Grabócz 2007; Klein, Reyland 2013; Maus 2005; Maus 1991; Micznik 2001; Rösch 2012].

25. Более глубокий анализа нарративности этой части музыкального произведения на немецком языке содержится в: [Wolf 2002: 86–93].

В противоположность, скажем, какой-нибудь четырехтактной одноголосной мелодии, эта часть в ми-миноре достаточно длинна и сложна, чтобы, по крайней мере потенциально, содержать нарративное развитие. Однако длина и сложность сами по себе были бы сомнительным доказательством нарративного потенциала, если бы здесь не имелось чего-то большего. В то время как эта часть произведения воспроизводит ряд типичных характеристик медленной части классического концерта для инструмента-соло с оркестром (таких как медленный темп и сольная каденция в конце), здесь нет череды точных повторов одних и тех же музыкальных фрагментов, которые существенно снижают нарративность и часто встречаются в трехчастной песенной форме *AbA*. Более того, композиционное решение кажется крайне «драматичным» в контексте общей, удивительно мрачной атмосферы: вся часть строится на контрасте между струнными (*quasi recitativo*), которые в унисон играют мелодию в пунктирном ритме, и *molto espressivo, molto cantabile* сольного фортепиано, которому поручена напевная, даже гимнообразная мелодия с полным аккомпанементом. Такая контрастная структура создает ощущение диалога: поначалу здесь подразумевается некий антагонизм, маркированный пространными общими паузами между отдельными блоками инструментальных партий. Но по мере продвижения два блока, или «голоса», все больше и больше переплетаются друг с другом, а различия между ними все более сглаживаются. Сходство композиции с диалогом, а значит, и с языком также прослеживается в словесных пометках для исполнителя: *recitativo* указывает на словесный дискурс не только через отсылку к речитативам в опере или оратории, но и благодаря своей этимологической привязке к речи и декламации (рецитации, *reciting*); *molto cantabile* (как и *molto espressivo* в другом месте) ассоциируется с вокальной музыкой и, следовательно, с поющим голосом (или голосами). Кроме того, композиция кажется на редкость насыщенной событиями, особенно в продолжение фортепианной каденции, где как будто бы происходит нечто экстраординарное: впервые в этой части концерта мы сталкиваемся с мощным *fortissimo* в контексте довольно приглушенного общего звучания, которое динамически еще ни разу не поднималось выше уровня *forte* и в основном балансировало между *piano* и *pianissimo*. Это *fortissimo* сопровождает напряженную, полную саспенса последовательность трелей, которая количественно и качественно на порядок превосходит все, что мы привычно ожидаем от стандартных трелей в конце соль-ной каденции классического концерта<sup>26</sup>. После этого музыка как бы

26. Более того, трели здесь появляются в начале фортепианного соло, а не в конце.

стекает вниз, обратно к речитативным мотивам, и возвращается в тонику ми-минор, на сей раз даже с пометкой «*ppp*» (*piano pianissimo*). Затем мы слышим пролонгированный органнй пункт на ми. В обычных условиях это была бы непрерывная басовая нота, однако здесь партию исполняют скрипки и виолончель, в то время как бас берет на себя пунктирную мелодию из начала части: трижды, буд-то бы без сил уходя прочь, звучит одна и та же фигура ми-ре-ми-до. За ней следует несколько приглушенных, печальных аккордов, все еще *piano pianissimo*. Наконец, каденция завершается звонкими фортепианными аккордами: ля-минор, си-мажор, затем ми-минорное арпеджио с форшлагом фа-диез–ми в верхнем голосе.

Читатель наверняка заметил, что в приведенном выше описании второй части бетховенского концерта (как делается, вероятно, и во многих музыковедческих описаниях) я часто использовал антропоморфные и нарративизирующие метафоры, которых в подобных случаях практически невозможно избежать. Действительно, создается впечатление, что этой музыке свойственна особая нарративная «тяга», которая привела к ряду нарративизирующих ее прочтений еще в XIX веке. Например, согласно Оуэну Яндеру [[Jander 1985: 196](#)], Карл Черни (ученик Бетховена) заметил как-то, что эта часть концерта напоминает ему классическую трагедию. Адольф Бернхард Маркс увидел здесь связь с оперой Кристофа Виллибальда Глюка «Орфей и Эвридика» (1762) и, соответственно, с мифом об Орфее [[Marx 1841–1845](#)]. Эта версия была подхвачена Яндером в его интерпретации 1972 года (см. [[Wolf 2002: 91](#)]). Однако на это легко возразить, обратившись к наиболее очевидному недостатку подобного «мифопоэтического» прочтения: миф предполагает появление каких-нибудь божеств из царства мертвых (самого Плутона или Фурий, если ориентироваться на оперу Глюка) или хотя бы намек на его ужасы, однако в музыке Бетховена, если не считать упомянутой мрачной атмосферы, ничего такого нет. Это отсутствие указывает на ненадежность столь конкретного нарративного прочтения. Однако, невзирая на невозможность сказать в точности, какая именно история рассказывается в этой музыке, многие слушатели, включая меня, чувствовали и чувствуют, что нарративизация второй части концерта совершенно необходима. Почему так происходит?

Вариант ответа на этот вопрос можно дать, сославшись на последствия нашей антропологической предрасположенности к нарративизации. Может, так оно и есть, но ведь, чтобы предрасположенность реализовалась, ей нужен триггер, тогда как не всякая инструментальная музыка такой триггер предоставляет с одинаковой готовностью. Последнее утверждение можно было бы проиллюстрировать срав-

нением между рассматриваемой частью бетховенского концерта и, например, баховской фугой, скажем, из сборника «Kunst der Fuge» («Искусство фуги», опублик. посм. 1751). Следовательно, во второй части фортепианного концерта Бетховена есть что-то, что особенно сильно побуждает нас к ее нарративизации: в композиции, очевидно, используются два инструментальных блока или «голоса», что дает нам искушение принимать их за персонажей или группы персонажей. Музыкальное взаимодействие между этими «голосами» с легкостью понимается как взаимодействие антропоморфных существ. Мрачное настроение, превалирующее в части, дает повод полагать, что диалог между двумя голосами (двумя группами голосов) суть реакция на печальную, быть может, трагическую ситуацию. Более того, «вопл» фортепиано в заключительной каденции позволяет нам соотнести этот пассаж с каким-то событием и в тревоге ждать, что случится дальше (саспенс). Возврат к режиму *pianissimo* после каденции говорит о печальном последствии этого события, а заключительное погружение в тишину можно трактовать как исчезновение, уход или даже смерть.

Вышеупомянутый «повод» для нарративизации предположительно заключается «в» самой музыке. Тем не менее, даже если данное произведение побуждает нас к нарративному прочтению, отсылая к мифу или строясь по принципу психологической драмы, все равно рассказанная музыкальными средствами история остается расплывчатой, неясной и неубедительной. Несомненно, разные слушатели могут услышать здесь разные истории (а некоторые и вовсе никакой), и несоответствия между нарративными интерпретациями будут гораздо более существенными, чем, например, в случае «Нарушенных клятв» (хотя вряд ли кто-либо воспринял бы бетховенскую музыку как веселую байку со счастливым концом). Все сказанное характерно для музыки в целом в свете ее, как правило, весьма неточной референции, однако вторая часть фортепианного концерта Бетховена имеет нарративный потенциал и действительно подсказывает некие варианты нарративизации. Кажущийся парадокс здесь состоит в том, что музыка может обладать нарративностью, не предъявляя реципиенту никакой истории в открытом виде. Этот парадокс разрешается следующим образом: нарративный потенциал (некоторой, но не всей) музыки выражается в том, что она представляет собой полую «нарративную форму», в которую можно «залить» разное нарративное содержание. Даже Жан-Жак Наттье, весьма скептически настроенный по отношению к музыкальной семиотике, не отказывает музыке в «инференциальной нарративности» [Nattiez 1990: 245]. Однако такая нарративность никогда не дотягивает до

нарративности романов и других разновидностей (вымышленного) словесного повествования: в конце концов, кто у Бетховена является персонажем-рассказчиком второй части концерта? В редких случаях присутствие повествующего голоса будто бы можно логически, инференциально извлечь из инструментальной музыки. Нарративность инструментальной музыки<sup>27</sup> — если она и впрямь существует — скорее созвучна не повествовательным, а драматическим текстам, поскольку и музыка, и драма суть перформативные медиа. Следовательно, даже инструментальные композиции со сравнительно высокой степенью нарративности, как правило, *не повествуют*, а лишь в некоторых случаях предлагают нам путем инференциальных умозаключений разгадать ту фабулу, которую музыка *разыгрывает*, как театральный спектакль.

Как уже было сказано, не вся инструментальная музыка в равной степени подсказывает нарративное прочтение, а скорее лишь музыка, обладающая некими интракомпозиционными свойствами. Осталось их перечислить:

- а) определенная протяженность и сложность (так, два фанфарных такта едва ли располагают к нарративизации);
- б) способность не только задавать временное измерение определенной протяженности, но и выстраивать причинные и телеологические связи между стадиями и / или «событиями»; то есть музыка обеспечивает саспенс (как правило) путем последовательного чередования увеличения и ослабления напряжения и стремится к финальному снятию напряжения, накопленного в течение всей композиции;
- в) незначительная доля присутствия характерной для музыки формы самореференции в виде точных повторов (напр., когда целая часть повторяется *da capo al fine*), поскольку нарративные последовательности редко приводятся дважды в неизменном виде, если вообще когда-либо приводятся;
- г) повышенная концентрация нарушений жанровых и других формальных ожиданий: такие нарушения препятствуют чистому, формальному восприятию музыки исключительно как музыки и побуждают реципиента видеть в нарушениях некие «события»;

27. См.: [Bernhart 2006] о таких фортепианных пьесах Роберта Шумана, как «*Der Dichter spricht*».

д) предоставление слушателю повода помыслить хотя бы один, в идеале — несколько музыкальных элементов (инструмент, «голос») в качестве антропоморфного персонажа или персонажей;

е) использование такой музыкальной парадигмы, которая изначально имеет некие правила, чтобы их можно было нарушать, и основывается на паттернах возникновения и снятия напряжения (пример — традиционная система мажорных и минорных тональностей); весьма желательна также соотнесенность произведения с какой-либо жанровой рамкой (в отличие от современной авангардной музыки, где в любой момент может случиться что угодно);

ж) возможно, хотя не обязательно, наличие музыкальной интертекстуальности («интермузыкальности»), то есть отсылки к другим музыкальным формам, жанрам или композиционным практикам с ярко выраженными коннотациями (напр., к оперному речитативу);

з) наконец, интермедиальные отсылки к словесным повествованиям, какие часто встречаются в программной музыке: заголовки и прочие паратексты, способствующие нарративизации.

### **Заключение: некоторые теоретические итоги и замечания о проблемах и преимуществах трансмедиальной нарратологии**

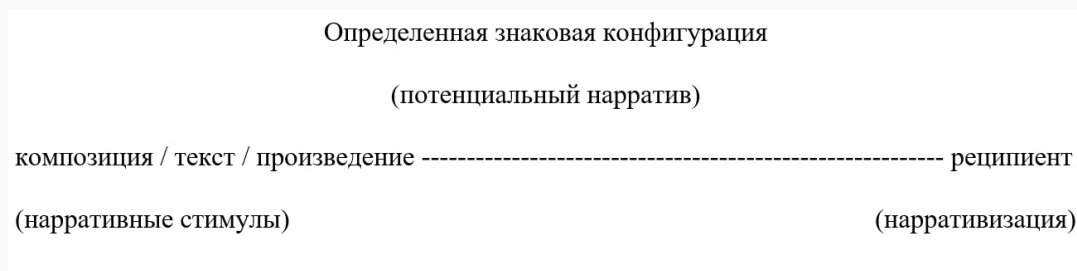
В вышеприведенных рассуждениях в центре внимания были только три медиа: художественная литература, автономные картины и инструментальная музыка. Разумеется, потенциально нарративных медиа гораздо больше, даже если не выходить за рамки искусства. Я сам писал в этом ключе о скульптуре (см. [Wolf 2013]); очевидно, предметом такого разговора могут быть драматический театр (см. [Nünning, Sommer 2002]) и кино (см. [Kuhn 2011]), а с недавнего времени поэзия (см. [Hühn 2004]) и даже танец (см. [Pfandl-Buchegger, Rottensteiner 2012]). С учетом такого расширения нарратологии — а я очертил только малую толику нынешнего «хайпа» — возникает вопрос о том, не заставляет ли нынешний трансмедиальный энтузиазм (включая разговоры о «трансмедиальном сторителлинге») игнорировать некоторые проблемы.

На самом деле расширение нарратологии действительно создает определенные трудности; я упомяну лишь две. Первая является следствием междисциплинарности, необходимой для такого расширения. Насущную проблему составляет компетентность, или «медиа-экспертиза» [Thon 2015: 441], отдельных исследователей (кто мо-

жет быть одновременно литературоведом, искусствоведом и музыковедом, не говоря уже о прочих специальностях?). Это относится, естественно, и ко мне: нужно признать, что опасность дилетантизма всегда таится там, где специалист выходит за пределы своей области. Вторая трудность — это возможное и весьма нежелательное следствие того, что происходит с самим понятием нарративности по мере увеличения его объема. Разве это увеличение не приводит к неизбежному растворению и размыванию самой идеи нарративности?

Что касается первой трудности, проблемы компетентности, то в определенной степени ее можно решить с помощью междисциплинарного сотрудничества, а если нет — то за счет осознания исследователем собственной ограниченности. Что касается второй — размывание понятия нарративности в ходе применения трансмедиального подхода до определенной степени неизбежно. Тем не менее, размытость понятия, возможно, является не только недостатком, но и достоинством, поскольку она соответствует тому, как наши умы хранят и используют концепты на прототипической основе. В любом случае, полученная гибкость открывает значительные возможности для плодотворного расширения нарратологии. С учетом предложенной здесь общей программы трансмедиальной нарратологии, приведенное выше описание нарративности художественной литературы, изобразительного искусства и инструментальной музыки имеет и некоторые теоретические результаты, заслуживающие упоминания.

Рецепция повествования определяется, с одной стороны, потенциально нарративным произведением или, говоря точнее, степенью его соответствия определенным интракомпозиционным критериям рассмотренного типа, т.е. наличием наррем (в зависимости от конкретного медиума). С другой стороны, произведение требует способности и готовности реципиента к нарративизации, а такая способность и готовность, очевидно, могут проявляться у людей в столь же разной степени, как нарремы — присутствовать в разных произведениях. Таким образом, возникновение нарратива в сознании реципиента основывается на шкале с двумя полюсами (см. илл. 8).



Илл. 8. Нарративность как вариативная комбинация интракомпозиционных нарративных стимулов и нарративизации со стороны реципиента.

Медиа-сознающая нарратология показывает, что некоторые медиа лучше удовлетворяют склонности реципиента к нарративизации, чем другие. Одним из последствий такой вариативности является то, что способы воплощения, интерсубъектная распознаваемость и рецептивные эффекты историй, выражаемых различными средствами, также будут различаться. Инструментальная музыка, безусловно, больше других медиа склоняется к нетипичному, ориентированному на индивидуальное восприятие воплощению нарративности. Это означает, что истории, которые разные слушатели способны распознать в инструментальной музыке (если эти слушатели в принципе считают в ней какие-либо истории), будут гораздо менее согласованы между собой, чем в случае с другими медиа. Однако если мы хотим ответственно говорить о «нарративном медиуме» (а не просто о произвольных впечатлениях одного реципиента), то на схеме иллюстрации 8 такой медиум должен располагаться не на правом полюсе, а на некотором расстоянии от него.

Таким образом, наше трансмедиальное обсуждение медиально обусловленных возможностей и ограничений нарративности указывает на следующую типологическую дифференциацию по степени и характеру нарратива: одни медиа (и жанры) обладают а) высоким нарративным потенциалом; другие лишь индуцируют нарративность в большей б) или в меньшей в) степени; третьи г) вообще не являются нарративными:

а) в высшей степени нарративные медиа: напр., художественная проза, театральная и сценарная драматургия, перформативные искусства сценических и экранных постановок (темпоральные медиа; медиа либо языковые, либо с высоким вербальным участием и / или ярко выраженной нарративной медиацией посредством технических устройств);

б) сильные нарративно-индуцирующие медиа: определенные серии картин (напр., работы Хогарта) или в меньшей степени некоторые автономные картины (напр., «Нарушенные клятвы»);

в) слабые нарративно-индуцирующие (или квази-нарративные) медиа: напр., инструментальная музыка, такая как вторая часть фортепианного концерта Бетховена, о которой шла речь выше;

г) ненарративные медиа: напр., абстрактные картины, телефонные справочники (которые являются вербальными, но темпорально не организованными).

Мы также убедились в том, что ни инструментальная музыка — искусство перформативное, — ни (неисполняемое) изобразительное искусство не используют эксплицитно представленного нарратора в качестве мнимого или реального (вос)производителя репрезентируемого мира, как это делает художественная литература. Это обстоятельство подводит нас к идее еще одной, последней классификационной дифференциации потенциально нарративных медиа, которая здесь может быть только схематично обозначена и потребует дальнейшей разработки. Эта дифференциация касается различных способов передачи информации в конкретных произведениях независимо от степени нарративности и основана на следующих критериях: 1) наличие или отсутствие эксплицитно представленного в тексте либо во плоти нарратора / повествовательного голоса в данной (реальной или вымышленной) коммуникативной ситуации<sup>28</sup>, 2) наличие или отсутствие перформативности<sup>29</sup> в отношении 3) репрезентируемого мира (диегетической фабулы, *histoire*) либо экстрадиегетического нарратора. Все это дает следующую типологию, выделяющую четыре группы медиа (см. илл. 9; следует отметить, однако, что упомянутые медиа являются примерами, а не исчерпывающим списком всех потенциально нарративных медиа):

- А) устное повествование (+ нарратор, + нарраториальная перформативность);
- Б) письменные рассказы (+ нарратор, - нарраториальная перформативность);
- В) театральные представления (- нарратор; + перформативность повествуемого мира<sup>30</sup>);

28. Об ограниченной трансмедиальной значимости эксплицитно представленной фигуры «нарратора как повествующего персонажа» [Thon 2016: 185] как инстанции, отличной от реального автора «из плоти и крови» [Thon 2016: 137], а также от имплицитного автора (в терминологии Тона, «гипотетический автор» как ментальная конструкция, которая может проявляться в «фигуре автора», выводимой, например, из паратекстов), см. главу 3 в кн. [Thon 2016].

29. Перформативность понимается здесь не как «внутренний театр» мысленного представления повествуемых событий в рамках эффектов «погружения» и эстетической иллюзии и не как фиктивная перформативность с последующей (вторичной) эстетической иллюзией, исходящая от откровенно вымышленных нарраторов некоторых литературных произведений, но как «внешний» опыт восприятия фактического исполнения произведения в данной коммуникативной ситуации, даже если репрезентируемый нарратив заранее записан (как в фильме), а театральное представление происходит *живую*. О различении диегетической первичной и экстрадиегетической вторичной эстетической иллюзии см. [Wolf 1993: 102].

30. Основное внимание здесь уделяется типичному театру, без учета «эпической драмы», где могут появляться нарраторообразные персонажи (или персонажи, которые выполняют некоторые нарраториальные функции, такие как комментирование); однако даже «эпические» персонажи-ведущие отличаются от представленных нарраторов нарративных типов А) и Б) тем, что не они (по-видимому) создают театральную историю.



Илл. 9. Типология (некоторых) медиальных реализаций нарративов по способу передачи информации

Г) драматический сценарий (- нарратор; - перформативность повествуемого мира<sup>31</sup>.

В заключение следует отметить следующие преимущества трансмедиаальной нарратологии: она позволяет нам описать по-настоящему важный общий потенциал множества медиа и жанров. Более того, трансмедиаальный подход способствует осознанию медиальных особенностей, но с учетом возможностей и ограничений отдельных медиа в плане их общих свойств. Однако самое главное состоит в том, что этот подход позволяет понять *homo sapiens* как животное рассказывающее, *homo narrans*, и тем самым открывает дорогу антропологическим, когнитивным и, возможно, эволюционистским наблюдениям. Все это дает основание утверждать, что трансмедиаальная нарратология — это действительно значимый подход, отвечающий за важнейший вклад гуманитарных наук в изучение того,

31. Сценические указания и речевые ремарки берут на себя некоторые функции представленных нарраторов повествовательных типов А) и Б), но, как правило, не создают впечатления отчетливого «голоса» и при этом не отвечают за диегетическую историю в той же степени, как это (вероятно) делают нарраторы, явленные во плоти или эксплицитно представленные в рассказе.

что, по сути, и делает нас людьми. Цель обсуждения нарративных возможностей и ограничений отдельных медиа состоит не в том, чтобы оценочно разделить их на хорошие и плохие, а в том, чтобы показать богатство и разнообразие медиа, которые люди изобрели в угоду своему повествовательному инстинкту.

### Список источников

1. [Стерн 2000] – *Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена / Перевод с англ. А. А. Франковского. М.; СПб.: Российская государственная библиотека: Летний сад: Наталис, 2000. 528 с.
2. [Sterne 1967] – *Sterne L.* Tristram Shandy, edited by Graham Petrie. Harmondsworth: Penguin, 1967. 659 p.
3. [Swift 1992] – *Swift G.* Waterland. London: Picador, 1992. 358 p.

### Список литературы

4. [Лессинг 1957] – *Лессинг Г. Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. 520 с.
5. [Bernhart 2006] – *Bernhart W.* Narrative Framing in Schumann's Piano Pieces // Framing Borders in Literature and Other Media / Edited by Werner Wolf, Walter Bernhart. Amsterdam: Rodopi, 2006. P. 449–476.
6. [Fludernik 1996] – *Fludernik M.* Towards a «Natural» Narratology. London: Routledge, 1996. 472 p.
7. [Fowler 1982] – *Fowler A.* Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes. Cambridge: Harvard University Press, 1982. 357 p.
8. [Goffman 1974] – *Goffman E.* Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience. Cambridge: Harvard University Press, 1974. 586 p.
9. [Hühn 2004] – *Hühn P.* Transgeneric Narratology: Applications to Lyric Poetry // The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology / Edited by John Pier. Berlin: De Gruyter, 2004. P. 139–158.
10. [Jander 1985] – *Jander O.* Beethoven's «Orpheus in Hades»: The Andante con moto of the Fourth Piano Concerto // 19th-Century Music. 1985. №8. P. 195–212.

- 11.[Maus 2005] – *Maus F. E.* Classical Instrumental Music and Narrative // A Companion to Narrative Theory / Edited by James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Malden: Blackwell, 2005. P. 466–483.
- 12.[Maus 1991] – *Maus F. E.* Music as Narrative // Indiana Theory Review. 1991. № 12. P. 1–34.
- 13.[McLuhan, Fiore, Agel 1967] – *McLuhan M., Fiore Q., Agel J.* The Medium Is the Message: An Inventory of Effects. New York: Random House, 1967. 159 p.
- 14.[Micznik 2001] – *Micznik V.* Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler // Journal of the Royal Musical Association. 2001. № 126. P. 193–249.
- 15.[Mitchell 1994] – *Mitchell W. J. T.* Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago: University of Chicago Press, 1994. 462 p.
- 16.[Music ... 2013] – Music and Narrative since 1900 / Klein M.L., Reyland N., eds. Bloomington: Indiana University Press, 2013. 444 p.
- 17.[Nattiez 1990] – *Nattiez J. J.* Can One Speak of Narrativity in Music? // Journal of the Royal Musical Association. 1990. Vol. 115. № 2. P. 240–257.
- 18.[New Perspectives ... 1999] – Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis / Herman D., ed. Columbus: The Ohio State University Press, 1999. 432 p.
- 19.[Orlov 1981] – *Orlov H.* Toward a Semiotics of Music // The Sign in Music and Literature. 1981. P. 131–137.
- 20.[Pfundl-Buchegger, Rottensteiner 2012] – *Pfundl-Buchegger I., Rottensteiner G.* Dancing Queens and Lords of the Dance: A Transmedial Perspective on the Narrative Potential of Dance as Displayed in the Stuart Masque // Transfer in English Studies / Herausgegeben von Sabine Coelsch-Foisner, Manfred Markus and Herbert Schendl. Vienna: Braunmüller, 2012. S. 123–140.
- 21.[Prince 1996] – *Prince G.* Remarks on Narrativity // Perspectives on Narratology. 1996. P. 95–106.
- 22.[Prince 1999] – *Prince G.* Revisiting Narrativity // Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext / Transcending Boundaries: Narratology in Context / Edited by Walter Grünzweig and Andreas Solbach. Tübingen: Narr, 1999. P. 43–51.
- 23.[Rajewsky 2010] – *Rajewsky I.* Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality // Media Borders, Multimodality and Intermediality / Edited by Lars Elleström. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. P. 51–68.
- 24.[Richardson 2000] – *Richardson B.* Recent Concepts of Narrative and the Narrative of Narrative Theory // Style. 2000. Vol 34. № 2. P. 168–

- 175.
- 25.[Roch, Mavis 2012] – *Rosch E., Mervis C. B.* Family Resemblances: Studies in the Internal Structure of Categories // *Cognitive Psychology*. № 7, 1975. P. 573–605.
  - 26.[Ryan 2004] – *Ryan M.-L.* Introduction // *Narrative across Media: The Languages of Storytelling* // Edited by Marie-Laure Ryan. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004. P. 1–40.
  - 27.[Ryan 2005a] – *Ryan M.-L.* Media and Narrative // *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. 2005. P. 288–292.
  - 28.[Ryan 2005b] – *Ryan M.-L.* On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology // *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*. 2005. P. 1–23.
  - 29.[Ryan 2014] – *Ryan M.-L.* Story / Worlds / Media: Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology // *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology* / Edited by Marie-Laure Ryan and Jan-Noël Thon. Lincoln: University of Nebraska Press, 2014. P. 25–49.
  - 30.[Sonesson 1997] – *Sonesson G.* Mute Narratives: New Issues in the Study of Pictorial Texts // *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media* / Edited by Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, and Erik Hedling. Amsterdam: Rodopi, 1997. P. 243–251.
  - 31.[Speidel 2013] – *Speidel K.* Can a Single Still Picture Tell a Story? Definitions of Narrative and the Alleged Problem of Time with Single Still Pictures // *DIEGESIS: Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research*. 2013. Vol. 2. №1. P. 173–194. URL: [link](#) (accessed 03.07. 2022).
  32. [Sprang 2007] – *Sprang F.* The Queen’s Two Bodies: Royal Portraits and the Narration of Kingship // *Anglistik: International Journal of English Studies*. 2007. Vol. 18. № 2. P. 63–81.
  - 33.[Steiner 2004] – *Steiner W.* Pictorial Narrativity // *Narrative across Media: The Languages of Storytelling* / Edited by Marie-Laure Ryan. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004. P. 145–177.
  - 34.[Steiner 1988] – *Steiner W.* Pictures of Romance: Form against Context in Painting and Literature. Chicago: Chicago University Press, 1988. 218 p.
  - 35.[Storyworlds...2014] – *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology* / Ryan M.-L., Thon J.-N., eds. Lincoln: University of Nebraska Press, 2014. 380 p.
  - 36.[Thon 2015] – *Thon J. N.* Narratives across Media and the Outlines of a Media-Conscious Narratology // *Handbook of Intermediality. Literature – Image – Sound – Music* / Edited by Gabriele Rippl. Berlin: De Gruyter, 2015. P. 439–456.

- 37.[Thon 2016]. – *Thon J. N.* Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture. Lincoln: Univesity of Nebraska Press, 2016. 552 p.
38. [Wolf 2004] – Wolf W. Cross the Border—Close that Gap: Towards an Intermedial Narratology // *European Journal of English Studies*. 2004. Vol 8. №1. P. 81–103.
- 39.[Wolf 2007] – *Wolf W.* Description as a Transmedial Mode of Representation: General Features and Possibilities of Realization in Painting, Fiction and Music // *Description in Literature and Other Media* / Edited by Werner Wolf and Walter Bernhart. Amsterdam: Rodopi, 2007. P. 1–87.
- 40.[Wolf 2003] – *Wolf W.* Narrative and Narrativity: A Narratological Reconceptualization and Its Applicability to the Visual Arts // *Word & Image*. 2003. № 19. P. 180–197.
- 41.[Wolf 2013] – *Wolf W.* The sense of the precedence of [. . .] event[s]’ – A «Defining Condition of Narrative» across Media? // *Germanisch-Romanische Monatschrift*. 2013. Vol. 63. № 2. P. 245–259.
- 42.[Die erzählerische...1999] – *Die erzählerische Dimension: Eine Gemeinsamkeit der Künste* / Lämmert E., ed. Berlin: Akademie Verlag, 1999. 359 s.
- 43.[Erzähltheorie...2002] – *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* / Nünning A., Nünning V., eds. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002. 274 s.
- 44.[Fludernik 2010] – *Fludernik M.* Erzählung aus narratologischer Sicht // *Erzählen in den Wissenschaften: Positionen, Probleme, Perspektiven* / Herausgegeben von Balz Engler. Fribourg: Academic Press Fribourg, 2010. S. 5–22.
- 45.[Fricke 2000] – *Fricke H.* Gesetz und Freiheit: Eine Philosophie der Kunst. Munich: C. H. Beck, 2000. 274 s.
- 46.[Giuliani 2003] – *Giuliani L.* Bild und Mythos: Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst. Munich: C. H. Beck, 2003. 367 s.
- 47.[Kuhn 2011] – *Kuhn M.* Filmnarratologie: Ein erzähltheoretisches Analysemodell. Berlin: De Gruyter, 2011. 410 s.
- 48.[Lessing 1974] – *Lessing G. E.* Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie // *G. E. Lessing. Werke. Vol. 6: Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften* / Herausgegeben von Albert von Schirnding. Munich: Hanser, 1974. S. 7–187.
- 49.[Marx 1841–1845] – *Marx A. B.* Die Lehre von der musikalischen Komposition praktisch theoretisch. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1841–1845. 654 s.
- 50.[Meisterwerke...2005] – *Meisterwerke der Buchmalerei: Die schönsten Handschriften der Welt von 400 bis 1600* / Ingo F. W., Wolf

- N., eds. Cologne: Taschen, 2005. 504 s.
- 51.[Nünning, Sommer 2002] – *Nünning A., Sommer R.* Drama und Narratologie: Die Entwicklung erzähltheoretischer Modelle und Kategorien für die Dramenanalyse // Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär / Herausgegeben von Ansgar Nünning and Vera Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002. S.105–128.
  - 52.[Pertzold 2012 ] – *Petzold J.* Sprechsituationen lyrischer Dichtung: Ein Beitrag zur Gattungstypologie. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012. 316 p.
  - 53.[Rajewsky 2002] – *Rajewsky I.* Intermedialität. Tübingen: Francke, 2002. 216 s.
  - 54.[Rösch 2012] – *Rösch N.* Theorien ohne Ende? Grenzen, Möglichkeiten und Perspektiven musikalischer Narratologie // MusikTheorie. 2012. № 27. S. 5–18.
  - 55.[Stanzel 1979] – *Stanzel F. K.* Theorie des Erzählens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1979. 364 p.
  - 56.[Wittgenstein 1984] – *Wittgenstein L.* Philosophische Untersuchungen // Tractatus logico-philosophicus. Werkausgabe. Vol. 1: Tagebücher, Philosophische Untersuchungen. Frankfurt: Suhrkamp, 1984. S. 225–580.
  - 57.[Wolf 1993] – *Wolf W.* Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen. Tübingen: Niemeyer, 1993. 774 s.
  - 58.[Wolf 2002] – *Wolf W.* Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie // Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär / Herausgegeben von Ansgar Nünning und Vera Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002. S. 23–104.
  - 59.[Wolf 2016] – *Wolf W.* Die Transmedialität des Narrativen und das erzählerische Potential von Einzelbildern // Narration: Transdisziplinäre Wege zur Kunstdidaktik / Gabriele Lieder and Bettina Uhlig. Munich: Kopaed, 2016. S. 99–118.
  - 60.[Wolf 2013] – *Wolf W.* Ein Standbild als illusionistische Erzählung? Reflexionen über Möglichkeiten und Grenzen skulpturaler Mimesis // KunstKritikGeschichte: Festschrift für Konrad Eberlein / Herausgegeben von Johanna Aufreiter, Gunther Reisinger, Elisabeth Sobieczky und Claudia Steinhardt-Hirsch. Berlin: Reimer, 2013. S. 393–412.

- 61.[Wolf 2002] – *Wolf W.* Intermedialität—ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft // *Literaturwissenschaft — intermedial, interdisziplinär* / Herausgegeben von Herbert Foltinek and Christoph Leitgeb. Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2002. S. 163–192.
- 62.[Wolf 2014] – *Wolf W.* Intermedialität: Konzept, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie intermedialer Formen // *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität: Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien* / Herausgegeben von Volker C. Dörr and Tobias Kurwinkel. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014. S. 11–45.
- 63.[Barthes 1966] – *Barthes R.* Introduction à l'analyse structurale des récits // *Communications*. 1966. N°8. P. 1–27.
- 64.[Grabócz 2007] – *Grabócz M.* La narratologie générale et les trois modes d'existence de la narrativité en musique // *Sens et signification en musique* / Edité par Márta Grabócz. Paris: Hermann, 2007. P. 231–252.
- 65.[Schaeffer 2010] – *Schaeffer J. M.* Le traitement cognitif de la narration // *Narratologies contemporaines: Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit* / Edité par John Pier and Francis Berthelot. Paris: Editions contemporaines, 2010. P. 215–231.

**Проф. Вернер Вольф**  
Грацский университет имени Карла  
и Франца, Австрия  
Кафедра англоязычной литерату-  
ры и общего литературоведения,  
Институт англистики  
[werner.wolf@uni-graz.at](mailto:werner.wolf@uni-graz.at)

**Prof. Dr. Werner Wolf**  
University of Graz, Austria  
Chair of English and General  
Literature, Department of English  
Studies  
[werner.wolf@uni-graz.at](mailto:werner.wolf@uni-graz.at)

**Ефимова Валерия Владиславовна**  
Национальный исследовательский  
университет «Высшая школа  
экономики» (Санкт-Петербург),  
школа гуманитарных наук  
и искусств, департамент  
филологии, бакалавр программы  
«Филология»,  
[vvefimova@edu.hse.ru](mailto:vvefimova@edu.hse.ru)

**Valeria V. Efimova**  
HSE University (St. Petersburg),  
School of Arts and Humanities,  
Department of Philology, Graduate  
of Bachelor's Degree in Philology,  
[vvefimova@edu.hse.ru](mailto:vvefimova@edu.hse.ru)

**Савченко Надежда Владимировна**  
Национальный исследовательский  
университет «Высшая школа  
экономики» (Санкт-Петербург),  
школа гуманитарных наук  
и искусств, департамент  
филологии, магистерская  
программа «Русская литература  
в кросс-культурной и  
интермедиаальной перспективах»  
[nvsavchenko\\_1@edu.hse.ru](mailto:nvsavchenko_1@edu.hse.ru)

**Nadezhda V. Savchenko**  
HSE University (St. Petersburg),  
School of Arts and Humanities,  
Department of Philology, MA  
Programme in the Russian Literature  
in Cross-cultural and Intermedial  
Perspective,  
[nvsavchenko\\_1@edu.hse.ru](mailto:nvsavchenko_1@edu.hse.ru)