

К поэтике интрадиегетического образа

Сергей Н. Зенкин

Российский государственный

гуманитарный университет, Москва, Россия;

Высшая школа экономики, Санкт-Петербург, Россия,

sergezenkine@hotmail.com

Аннотация. В статье вводится понятие интрадиегетического образа – изображения (картины, статуи, фотографии и т. д.), которое становится одним из «действующих лиц» повествовательного сюжета в произведениях литературы или кино. Со своим фикциональным окружением интрадиегетический образ вступает в силовое напряжение: адаптируясь к окружающей среде, он деформирует ее и деформируется сам – подрывает реалистическую иллюзию своей ино-родностью, подчеркивает контраст между двумя типами семиозиса (иконическим и символическим), развертывается в повествовательном времени (будучи изначально неподвижным), удваивает перцептивную ситуацию, ставя героев рассказа в положение внутренних зрителей. Его инаковость в повествовании обозначается эффектами рамки и сакрализующими действиями и воззрениями персонажей по отношению к нему. Для функционирования интрадиегетических образов в тексте/фильме характерны их умножение (сериализация), увеличение числа размерностей образа (плоские изображения обретают третье измерение, объемные начинают двигаться и изменяться во времени), тесная связь с человеческим телом.

Ключевые слова: теория литературы, теория кино, повествование, визуальность, интрадиегетический образ

Для цитирования: Зенкин С.Н. К поэтике интрадиегетического образа // Фольклор: структура, типология, семиотика. 2019. Т. 2. № 4. С. 72–83. DOI: 10.28995/2658-5294-2019-2-4-72-83

On the poetics of intradiegetic images

Sergey N. Zenkin

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia;**Higher School of Economics, Saint-Petersburg, Russia,**sergezenkine@hotmail.com*

Abstract. The paper introduces the concept of an intradiegetic image – an image (a painting, a statue, a photo, etc.) that becomes one of the “characters” of the narrative plot in a literary or cinematic work. An intradiegetic image enters a state of forceful tension with its fictional surroundings: adapting to its environment, it deforms both the latter and itself. Such image damages the realistic illusion with its foreignness, highlights the contrast between two types of semiosis (iconic and symbolic), unfolds in narrative timing (while being initially fixed) and doubles the perceptive situation, turning the characters of the story into inside spectators. Its foreignness to the narration is indicated both by frame effects and the characters’ sacralizing actions and opinions about it. Multiplying (serialization) of intradiegetic images, increase in the number of their dimensions (flat images become tridimensional, tridimensional images start moving and changing with time) and a strong connection to human body are characteristic of intradiegetic images’ functioning in texts / films.

Keywords: literary theory, film theory, narration, visuality, intradiegetic image

For citation: Zenkin, S.N. (2019), “On the poetics of intradiegetic images”, *Folklore: Structure, Typology, Semiotics*, vol. 2, no. 4, pp. 72–83, DOI: 10.28995/2658-5294-2019-2-4-72-83

В европейской и американской литературе XIX–XX вв., а также в кино нередко встречаются произведения, где один из актантов повествовательного сюжета представляет собой какое-то изображение, чаще всего искусственно-рукотворное: картину, статую, фотографию и т. д. По ходу развития сюжета оно становится визуальным аттрактором в фикциональном мире (см. [Визуальные аттракторы 2017]) и предметом различных действий, осуществляемых персонажами: его создают, искажают, уничтожают, продают и покупают, приносят в дар, крадут, преследуют и т. д. Его типичные повествовательные функции – объект (желания, поиска), партнер, противник. Другие персонажи могут вести о нем метасемиотические, например художественно-критические, дискуссии. В некоторых фантастических сюжетах оно может оживать, обретая магические и/или эротические способности и становясь

активным субъектом действия. Такие изображения, участвующие в сюжетных событиях, предлагается называть *интрадиегетическими* (внутриповествовательными) образами¹. К числу наиболее известных примеров произведений с интрадиегетическими образами принадлежат: «Портрет» Гоголя, «Медный всадник» Пушкина, «Портрет Дориана Грея» Уайльда, «Фотоувеличение» Антониони.

Интрадиегетический образ по определению должен обладать материальной выраженностью и восприниматься персонажами повествования². При невыполнении одного из этих условий получаются либо чисто психические образы, не выраженные вовне (воспоминания, фантазмы и т. п.), либо чувственные образы, воспринимаемые лишь читателями/зрителями произведения, например, визуальные метафоры. Последние служат для характеристики чего-то иного, чем они сами, тогда как интрадиегетический образ является непосредственным объектом рассказа, он не просто упоминается, описывается или показывается в кадре, но взаимодействует с другими персонажами.

Как уже сказано, основная сфера применения интрадиегетических образов – литература и кино. Они могут появляться и на театральной сцене, и тогда их образная, аналоговая природа удваивается – фактически перед нами актеры «в образе образа». Например, в трагедиях и операх разных авторов о Дон Жуане оживает и вершит мщение статуя Командора, обычно воплощаемая в актерском теле, как и все прочие персонажи спектакля. Чаще всего искусственные визуальные изображения (картины и т. п.) широко используются на сцене лишь как визуальные метафоры, а не как агенты драматического сюжета; в восприятии зрителей они не выдерживают сравнения с живыми телами актеров, не доходят до автономии *действующих лиц*.

По своей перцептивной природе интрадиегетические образы обычно являются зрительными. Многочисленные произведения, в сюжете которых фигурирует музыкальная пьеса (например,

¹ Термин «интрадиегетический» был предложен Жераром Женеттом в трактате «Повествовательный дискурс» [Женетт 1998, с. 238–241]. Женетт называет «интрадиегетическими» события вставных рассказов, включаемых в основное повествование. Здесь термин применяется не к текстуальным, а к визуальным семиотическим объектам, функционирующим внутри повествовательного текста (словесного или кинематографического).

² Излишне пояснять, что в настоящей работе слово «образ» не имеет ничего общего с расплывчатым понятием «художественного образа», бытующим в советской и постсоветской теории литературы.

сочиняемая персонажем-композитором – как в фильме К. Кесслёвского «Три цвета: синий», 1993), не удовлетворяют первому из условий интрадиегетического образа – музыка в них переживает-ся персонажами, но не имеет стабильного внешне-материального выражения в их мире. Очень редко встречается интрадиегетическое функционирование фонограмм³, ту же функцию теоретически могут выполнять и вставные видеозаписи или кинокадры, но во всех случаях это осложняется их подвижно-длительной природой: они изначально представляют собой не столько *образы*, сколько *рассказы*.

Для введения в словесное повествование изображения, которое станет одним из его актантов, часто применяется фигура экфрасиса; исторически она предшествует интрадиегетическому образу как его зачаток, встречающийся еще в древней словесности: фигуры на щите Ахилла описаны подробно, «как живые», но все же не принимают участия в сюжетном действии «Илиады». В современной литературе визуальный образ, вводимый посредством экфрасиса, тоже далеко не всегда служит персонажем, воображаемым референтом рассказа; и обратно, интрадиегетические образы могут вводиться в повествование практически без экфрастических описаний, одним лишь кратким наименованием (новелла Артура Конан Дойля «Шесть Наполеонов», 1904). Если интрадиегетический образ представляет собой рекуррентную, постоянно действующую фигуру повествования, то экфрасис – это отдельный, ограниченный дескриптивный сегмент текста, который может служить, в числе прочего, для описания визуального художественного изображения.

Интрадиегетические образы не обделены вниманием критики, но чаще всего сводятся в ней к текстуальным структурам, в которые они включены (например, интерпретируются как элементы аллегорического сюжета о «судьбе художника» или «судьбе искусства»), а иногда, наоборот, рассматриваются сами по себе, в отрыве от повествовательного контекста, словно реально существующие и самостоятельно воспринимаемые произведения визуальных искусств (например, в работах французских искусствоведов,

³ Такова, например, аудиозапись подслушанной беседы, последовательно дешифруемая в фильме Ф.Ф. Копполы «Разговор» (1974), своего рода «акустическом ремейке» антониониевского «Фотоувеличения». Пользуюсь случаем выразить благодарность не только М.Ю. Лотману, напомнившему мне об этом фильме, но и всем участникам содержательных обсуждений настоящей работы, которые состоялись после моих докладов на X Мелетинских чтениях в РГГУ (октябрь 2018 г.) и Лотмановском семинаре в Тартуском университете (февраль-март 2019 г.).

посвященных анализу вымышленной картины – «неведомого шедевра» из одноименной новеллы Бальзака). Наша задача здесь состоит в том, чтобы совместить обе перспективы – «нарратологическую» и «феноменологическую», связать внешние функции образа в тексте с опытом его непосредственного переживания.

Будучи включен в повествовательное произведение, во многих случаях вербальное (значительный вербальный элемент обычно присутствует даже в кино), интрадиегетический образ вступает с ним не просто в структурную корреляцию, а в силовое напряжение: адаптируясь к нарративной среде, он деформирует ее и деформируется сам, чем и определяется динамическая структура произведения. В ней можно выделить несколько аспектов, вытекающих из определения интрадиегетического образа:

1) как и всякий знаковый объект, введенный в другую знаковую систему, интрадиегетический образ подчиняется общим законам «текста в тексте» (см. [Лотман 1992, с. 148–160], в частности, он является более условным, чем его нарративное окружение (хорошим примером служат оживающие картины и статуи в романтической фантастике) и, в свою очередь, делает более явной условность последнего. Его включение в рассказ служит обычным средством проблематизации и подрыва «реалистической иллюзии»;

2) помещенный в литературный текст, интрадиегетический образ отличается от него своим иконическим, а не символическим семиозисом. Этот контраст заставляет актуально переживать различие между континуальными и дискретными знаковыми системами: образ, как перцептивный объект, представляет собой интегрированную целостность, тогда как описывающий его текст вносит в него факторы раздельности и негативности (гипотетичность, альтернативность, темпоральность);

3) будучи изначально, как правило, неподвижным, визуальный интрадиегетический образ разворачивается в событийный процесс, становится подвижным и/или изменчивым. Возможно, именно поэтому в такой функции редко выступают изображения, уже нарративизированные по своей внутренней структуре (например, многофигурные картины на исторические и легендарные сюжеты): между внедренным образом и обрамляющим текстом/фильмом должен быть перепад по степени нарративности, и для включения в рассказ лучше всего подходят внутренне статичные изображения – иконы, портреты и даже посмертные маски;

4) доступный восприятию персонажей повествования, а через их посредство (иллюзорно, условно) и восприятию читателя/зрителя, интрадиегетический образ создает двухуровневую перцептивную структуру, где удваивается онтологическое отно-

шение между читателем/зрителем и фикциональным миром. Визуальный образ, специально предназначенный для рассматривания, ставит других персонажей повествования в позицию «внутренних зрителей», воспроизводящих функцию внешних реципиентов произведения.

Вследствие всего этого интрадиегетический образ противостоит тексту/фильму, куда он входит как семиотически и онтологически инородный, изолированный объект; он отличается от своего контекста приблизительно как визуальная фигура, выделяющаяся на нейтральном фоне. На уровне внешней формы текста/фильма, воспринимаемой читателем или зрителем, его изоляция обеспечивается, прежде всего, эффектами, подчеркивающими *рамку* визуального образа, то есть его границу с окружающим фикциональным миром, а на уровне самого этого фикционального мира, с точки зрения его персонажей, изоляция образа обычно проявляется в его *сакрализации* (позитивной или негативной). Сакрализация понимается здесь в социологическом смысле, как абсолютная отделенность объекта от повседневного, профанного мира, которая обеспечивается специфическими действиями и воззрениями людей по отношению к этому объекту [Зенкин 2012]. Сакрализуемый образ оккультуют, скрывают от посторонних, что не обязательно связано с настоящим религиозным культом: так, в «Неведомом шедевре» Бальзака (1831) художник-маньяк отказывается показать кому-либо свою заветную картину, а в фильме Джона Франкенхаймера «Поезд» (1964) партизаны французского Сопротивления героически отбивают у нацистов драгоценную коллекцию живописи, которую те пытались вывезти в Германию, причем сами картины все время остаются в заключенных ящиках, и их никто не видит. Образ расценивается персонажами как чудодейственный («Запечатленный ангел» Николая Лескова, 1872; «Выпрямила» Глеба Успенского, 1885), или, наоборот, как враждебный и вредоносный («Венера Ильская» Проспера Мериме, 1837; «Портрет» Гоголя, 1835), или же сохраняет амбивалентную окраску, вообще свойственную феноменам сакрального и в современной художественной культуре часто осмысляемую как двойственность эротического влечения («Неведомый шедевр» Бальзака; «Изобретение Мореля» Адольфо Бьой Касареса, 1940; фильм Федерико Феллини «Искушение доктора Антонио», 1962).

Указанные черты относятся к общим характеристикам функционирования визуальных образов в культуре: образ всегда заключен в какую-то реальную или виртуальную рамку, и он всегда, начиная с древнейших традиций, если не является сакральным, но обладает потенциалом сакрализации (отсюда известные религиозные запреты на его изготовление, выставление и т. д.).

Для интрадиегетического образа характерны также некоторые специфические особенности, которые не всегда в равной мере проявляются в каждом конкретном тексте или фильме, но все вместе образуют систему, которую и следует называть *поэтикой интрадиегетического образа*.

1. Образ умножается, делается *серийным*. Это достигается, прежде всего, упоминаниями, хотя бы краткими, других визуальных объектов, создающих вокруг центрального изображения динамическую рамку из мерцающих образов: так, герой гоголевского «Портрета» обнаруживает роковой образ в груди «живописного» барахла у рыночного торговца; а герой романа Бьой Касареса «Изобретение Мореля» выделяет любимую женскую фигуру из целой компании искусственных «голограмм» (трехмерных визуальных копий живых людей), населяющих остров, куда он попал. Центральный образ может и сам порождать серию более или менее подобных друг другу внешних проекций: Ролан Барт в «Камере-люциде» (1980) заменяет заветное (окультуриваемое) детское фото своей матери длинной серией совершенно посторонних, но аффективно трогающих его фотографий, анализ которых служит ему материалом не просто для рассказа, но одновременно для теоретического трактата; в «Истории картины» Пьеретты Флетью (1977) героиня, очарованная неким произведением абстрактной живописи, последовательно проецирует на внешний мир его схематичные формы и яркие цвета – в ее сознании интрадиегетический образ ничего не «изображает», зато захватывает все окружающее; в «Фотоувеличении» Антониони (1966) серию образуют все более детальные отпечатки одного и того же снимка, выявляющие поначалу непонятный смысл изображенной сцены. Особый вид сериализации образа – более или менее длинный ряд поддельных изображений, создаваемых на основе уникального оригинала: в «Запечатленном ангеле» Лескова сложно изготовляют поддельную икону, чтобы с ее помощью выручить из-под ареста настоящую, в фильме «Мальтийский сокол» (1941, режиссер Джон Хьюстон, по роману Д. Хэммета) криминальная интрига вращается вокруг драгоценной старинной статуэтки, которая в итоге оказывается фальшивой. Мотив подмены и кражи образа вообще типичен для кино, как коммерческого, так и серьезно-авторского («Прекрасная прекословница», La Belle Noiseuse, Жака Риветта, 1991).

2. Образ увеличивает число своих *размерностей*: двумерный образ обретает третье измерение – не глубину, но толщину, а неподвижный трехмерный образ начинает двигаться, то есть менять положение и форму с течением времени. Оживление неподвижного древнего изваяния происходит, например, в новелле Теофиля

Готье «Аррия Марцелла» (1852)⁴, в повести Вильгельма Йенсена «Градива» (1903)⁵. Хорошим примером «утолщения» двумерных образов является «Неведомый шедевр» Бальзака, где живописный образ, последовательно закрашиваемый все новыми слоями краски, становится живописным «палимпсестом», в итоге почти полностью закрывая этими напластованиями изображаемую женскую фигуру. Наложение на образ-икону разнообразных внешних «коллажей» – ризы, настоящей и поддельной печати, ложной основы-доски – составляет одну из сюжетных линий «Запечатленного ангела» Лескова. Внешние приложения к образу, выходящие за пределы собственно образного пространства, могут служить *paregga*, то есть рамочными элементами, расположенными между образом и внешним миром: например, на портрете Дориана Грея в одноименном романе Оскара Уайльда (1890) активизируются такие внеобразные знаковые элементы, как резная рама и подпись художника. Повествование может даже подробно описывать материальную изнанку образа – создающую его сложную технику, подобную той, что сконструирована в научно-фантастическом «Изобретении Мореля» Бьей Касареса.

3. Образ обнаруживает тесную, интимную связь с человеческим *телом*. В обычном визуальном режиме он может репрезентировать тела, показанные в более или менее дальней перспективе; в интрадиегетическом режиме он имеет тенденцию приближаться и «прилипнуть» к телу, его часто и рассматривают с аномально близкого расстояния. В «Запечатленном ангеле» Лескова икону носят на груди, а на самой иконе то же самое делает изображенный ангел: у него на груди лик Христов. В романе Мориса Бланшо «Всевышний» (1948) визуальные образы распространяются наподобие таинственной инфекции, пятно на стене оказывается отпечатком тела больного, потеющего человека, лежащего за стеной⁶. Героиня «Истории картины» Пьеретты Флетью пытается в буквальном смысле надеть на себя околдовавший ее образ – импульсивно покупает костюм, чья расцветка показалась ей схожей с картиной. Образ

⁴ Эта новелла – редкий пример естественного, нерукотворного интрадиегетического образа: в сновидении героя оживает отпечаток тела погибшей помпеевки, сохранившийся в вулканическом пепле.

⁵ Эта повесть, в которой иллюзорно «оживает» античный барельеф, более всего известна по ее подробному анализу З. Фрейда (См.: Фрейд З. Бред и сны в «Градиве» В. Йенсена // Йенсен В. Градива: Фантастическое приключение в Помпее / Пер. с нем. В. Барской. Одесса: Жизнь и душа, 1912. С. 87–180).

⁶ Еще один пример нерукотворного интрадиегетического образа, представленного в нескольких формах в этом романе Бланшо.

может и проникать внутрь человека, разлаживать его физиологию и психику (в той же «Повести о картине»), магически поработать его («Портрет» Гоголя, повесть английского писателя Ричарда Ле Галльена «Обожатель образа», 1900), оставаться в нем непреодоленной травмой (фотография жестокой казни, фигурирующая в нескольких текстах Жоржа Батая, например во «Внутреннем опыте», 1943). Особая форма активности образа – миметический процесс, связывающий его с телом человека. В данном случае это необычный мимесис, обратный тому, о котором толковала классическая эстетика: здесь не художественное произведение подражает реальному объекту или человеку, а, наоборот, человек – воспринимаемому им визуальному образу, под действием которого он испытывает физические ощущения и совершает телесные жесты. Разные виды такого мимесиса противопоставлены в рассказе Глеба Успенского «Выпрямила»: соблазнительно-эротический внешний мимесис, наводимый малосовершенными произведениями искусства, и «выпрямляющий» внутренне-духовный мимесис, эффект которого производит на рассказчика статуя Венеры Милосской⁷.

Произведения, содержащие интрадиегетические образы, не составляют какого-либо отдельного жанра, это могут быть и романы, и новеллы, и иные повествовательные формы, словесные и кинематографические. Можно приблизительно выделить несколько групп сюжетов, различающихся по способу переживания образа и обращения с ним. В числе них – образ-симулякр, подобный или неподобный оригиналу, но оказывающий чарующее воздействие на людей («Неведомый шедевр», «Портрет Дориана Грея»); образ-икона, сакрализуемый и чудотворный («Запечатленный ангел», «Выпрямила»); образ-идол, окруженный религиозным или квазирелигиозным культом («Медный всадник» Пушкина, «Искушение доктора Антонио»); образ-артефакт, сведенный к своей вещественности (роман Мишеля Турнье «Золотая капля», 1985) и часто становящийся объектом криминальных приключений (новелла «Шесть Наполеонов» Конан Дойля, фильм «Мальтийский сокол» Джона Хьюстона); образ-травма, деформирующий душевную жизнь субъекта («Изобретение Мореля» Бьёй Касаре-са, «Истории картины» Пьеретты Флетьо). Во всех этих сюжетах образ возникает в фикциональном мире как некое инородное образование, по своей функции аналогичное человеку или демону, но лишенное всякой внутренней жизни (образ может лишь прихо-

⁷ Проводниками телесного мимесиса могут служить лицо и взгляд образа (т. е. человека или другого существа, которое в нем изображено). Таковы завораживающие лица-образы в произведениях Гоголя, Уайльда, Ле Галльена.

дять во внешнее движение). Иницилируемый им процесс обратного рефлекторного мимесиса подрывает структуру целесообразного действия, на которой обычно основывается повествование. Итак, включение визуального образа в нарратив опасно для самого нарратива, ведет к его расшатыванию.

Интрадиегетические образы – *исторический* феномен. Их широкое применение в литературе развернулось в эпоху романтизма, особенно у Гофмана и его последователей в разных странах (Теофила Готье, Эдгара По, позднее в «Грядущей Еве» Вилье де Лиль-Адана, 1886)⁸. Это происходило параллельно с переменами в визуальных искусствах XVIII–XX вв.: введением позиции «внутреннего зрителя» в живописные композиции [Fried 1976], усилением в живописи континуально-энергетического начала – цвета в ущерб дискретному рисунку (один из эпизодов этого процесса – спор Делакруа и Энгра, косвенно отразившийся в новелле Бальзака «Неведомый шедевр»), позднее – опытами «утолщения» визуального образа (техника коллажа) и созданием нефигуративных образов (ср. роман Пьеретты Флетью о картине, написанной в стиле абстрактного экспрессионизма). Еще одним сильнейшим историческим фактором стало изобретение фотографии, а затем и кинематографа, что привело к массовой сериализации визуальных образов не только технического, но и «ручного» производства. Сопоставление всех этих процессов подводит к гипотезе, что развитие техники интрадиегетических образов в литературе было отчасти обусловлено новыми структурами и функциями визуального образа в культуре, в каком-то смысле «отражало» новую ситуацию в искусстве.

В *философском* плане введение в тексты, а позднее и в кинофильмы, интрадиегетических образов, с их подчеркнутой инаковостью, инородностью по отношению к фикциональному миру, соответствует общей тенденции современной культуры – повышенному вниманию к фигуре Иного, которая может воплощаться в сюжете как антропоморфный персонаж, вещественный объект⁹

⁸ Интрадиегетические образы довольно распространены в средневековых религиозных легендах (например, о чудесных иконах и статуях). В художественной литературе и искусстве раннего Нового времени едва ли не единственный значимый такой пример – уже упомянутая статуя Командора в сюжете о Дон Жуане; выше сказано и о нестандартном онтологическом статусе такого образа на театральной сцене.

⁹ Ср. общий интерес современной литературы и науки к проблеме вещи как имманентного объекта, по-разному проявляющийся в «вещественной» эстетике русского формализма, в философской феноменологии, в «акторно-сетевой теории» Брюно Латура.

или же как произведение искусства. Речь идет об имманентной инаковости, не соотносимой иерархически с «нормальным» миром тождества; встреча с нею не сообщает высшие трансцендентные истины, а разве что соблазняет или пугает чарующей видимостью. Эта вне-истинность интрадиегетического образа, противоположная платонической эстетике, может иметь и социокультурный аспект, затрагивающий постколониальные отношения целых стран и цивилизаций: так, в «Золотой капле» Мишеля Турнье многочисленные визуальные образы никому ничего не сообщают, но служат орудием подчинения, которому метрополия подвергает «фотографируемые» ею колониальные окраины.

Наконец, для *теории литературы*, а отчасти и кино, интрадиегетические образы интересны как лаборатория синтеза искусств, которая демонстрирует взаимодействие в одном произведении разных культурных кодов (в частности, континуальных и дискретных) и разных видов условности. Повествовательное развитие текста или фильма и визуальное переживание образа составляют две разные формы эстетического опыта; они совмещаются в рецептивном опыте читателя или кинозрителя, в котором вообще обычно выделяются более и менее сильные, привилегированные моменты, зоны и фигуры; одной из таких фигур может служить материальный образ, внедренный в повествование. Изучение такого опыта – вернее, структур художественного произведения, поскольку они программируют такой опыт, – должно стать предметом новой, рецептивной поэтики, соответствующей общему повороту современной теории, которая все больше интересуется не только производством, но и потреблением произведений искусства.

Литература

- Визуальные аттракторы 2017 – Визуальные аттракторы в литературе: Материалы круглого стола // Новое литературное обозрение. 2017. № 4 (146). С. 81–120.
- Женетт 1998 – *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике: В 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 58–280.
- Зенкин 2012 – *Зенкин С.Н.* Небожественное сакральное: теория и художественная практика. М.: РГГУ, 2012. 537 с.
- Лотман 1992 – *Лотман Ю.М.* Избранные статьи: В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. 479 с.
- Fried 1976 – *Fried M.* Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot. Berkeley: University of California Press, 1976. 253 p.

References

- Fried, M. (1976), *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Berkeley, California, USA.
- Lotman, Yu.M. (1992), *Izbrannye stat'i: V 3 t. T. 1: Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury* [Selected articles. 3 vols. Vol. 1: Articles on semiotics and typology of cultures], Aleksandra, Tallinn, Estonia.
- Visual attractors in literature (2017), "Proceedings of the Round Table Conference", *Novoe literaturnoe obozrenie*, vol. 146, no. 4, pp. 81–120.
- Zenkin, S.N. (2012), *Nebozhestvennoe sakral'noe: teoriya i khudozhestvennaya praktika* [The non-divine sacred. Theory and artistic practice], RGGU, Moscow, Russia.
- Genette, G. (1998), "Narrative discourse", in Genette, G., *Figury: Raboty po poetike: V 2 t.* [Figures: Works on poetics, 2 vols.], Izdatel'stvo im. Sabashnikovykh, Moscow, Russia, vol. 2, p. 58–280.

Информация об авторе

Сергей Н. Зенкин, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; Россия, 125047, Москва, Миусская пл., д. 6;

Высшая школа экономики, Санкт-Петербург, Россия; Россия, 190069, Санкт-Петербург, наб. Канала Грибоедова, д. 119–121, 123, лит. А; sergezenkine@hotmail.com

Information about the author

Sergey N. Zenkin, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; Higher School of Economics, Saint-Petersburg, Russia; bldg. A, bld. 119–121, 123, Griboedov Canal Quay, Saint-Petersburg, Russia, 190069; sergezenkine@hotmail.com