

Ключевые слова: «закадровое» и «заэкранное» пространство, визуальное и вербальное, зритель и читатель, медиациентризм и литературоцентризм, «смысловая неопределенность».

Кондаков Игорь Вадимович

доктор философских наук, профессор РГГУ, ведущий научный сотрудник, Сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ikond@mail.ru

Keywords: "behind-shot" space, "off-screen" space, visual, verbal, viewer, reader, mediacentrism, literaturecentrism, semantic uncertainty.

Kondakov Igor V.

Doctor of Philosophy, professor of the Russian State University for Humanities, leading researcher of the Mass Media Department, The State Institute for Art Studies, Moscow
ikond@mail.ru

КОНДАКОВ И. В.

Культурная семантика «заэкранного» пространства

Настоящая статья посвящена актуальным проблемам изучения экранной культуры. В процессе перехода культуры XX в. от литературоцентризма к медиациентризму происходит соединение субъектов визуальной культуры (зрителя) и вербальной культуры (читателя). В результате их взаимодействия складываются принципиально новые субъекты культуры: «читатель как зритель» и «зритель как читатель». От их диалога зависит глубина понимания текста (как вербального, так и визуального), а также степень гипотетического проникновения в «заэкранное» пространство, скрытое за экраном кино и телевизора и представляющее собой зону «смысловой неопределенности». Сопричастность двухуровневого субъекта медиакультуры («зрителя-читателя») этой «смысловой неопределенности» диктует сегодня специфику восприятия текстов культуры.

KONDAKOV IGOR V.

Cultural semantics of the "off-screen" space

This article is dedicated to important issues of the screen culture. The culture, during the process of its transformation from literaturecentrism to mediacentrism, combines the subjects of visual culture (viewers) and the subjects of verbal culture (readers). As a result of this interaction, the fundamentally new subjects of culture appear: a reader as a viewer and a viewer as a reader. Application of their dialog influences on the depth of text understanding (both verbal and visual) as well as on the level of hypothetical penetration into the "off-screen" space or "behind-shot" space, which is covered by the screen of cinema and television and represents an area of "semantic uncertainty". Implication of the two-level subject of media culture (viewer/reader) in this semantic uncertainty dictates now the specifics of cultural texts perception.

«ЗАКАДРОВОСТЬ» VERSUS «ЗАЭКРАННОСТЬ»

Сначала несколько слов о том, что такое «закранное пространство».

В повседневном современном обиходе преобладает выражение «за кадром». Под «закадровым» пространством понимается все то, что не попадает в «кадр», то есть не входит в состав произведения экранного искусства (кино- или телефильма) и, таким образом, не является достоянием зрителя. «За кадром» в киноискусстве и на телевидении оказываются репетиции, кинопробы, кастинг, личные отношения между актерами, режиссером, оператором и др. участниками съемок, роль продюсера и спонсоров, авторские права участников творческого процесса, проблемы с цензурой и прокатом, отношения создателей фильма с властью и т.п. Речь, таким образом, идет о *принципиально невидимой реальности* экранной культуры, о которой зрителю, если ему это интересно, приходится только догадываться или что-то узнавать приватно от самих участников или наблюдателей творческого процесса.

Понятие «кадр» возникло на относительно ранней стадии формирования и развития киноискусства. Имелась в виду киноплёнка, точнее ее фрагмент, на котором запечатлен визуальный образ, точнее его минимальная часть (минимальная и во временном, и в пространственном отношении). Так сказать, мгновенный «отблеск» зафиксированной визуальности. Понятно, что при таком первоначальном понимании «кадра», в «кадре» из составляющих кинопроцесса мало что могло отобразиться. Большая часть материала, вовлеченного в творческий процесс создания произведения кино, оказывалась

именно «за кадром», т.е. известной для участников этого процесса и принципиально недоступной для потенциальных зрителей...

С.М. Эйзенштейн определял феномен «за кадром» гораздо глубже: не как «скрытую» от зрителей реальность кинопроизводства, но как информацию «о том, чего фактически нет» [10, с. 75]. Поэтому его статья, так и названная — «За кадром» (1929), посвящена «кинематографическим чертам японской культуры, лежащим вне японского кино» [10, с. 75]. Речь идет о том, что особенности японского языка, в том числе иероглифического письма, и строение японской культуры (в частности, поэтических японских текстов) во многом аналогичны и даже изоморфны принципам кинематографического монтажа. В этом парадоксальном примере «схватывается» суть монтажа, как его понимает сам С. Эйзенштейн, а вместе с тем — фундаментальные признаки экранной культуры. «Кадр никогда не станет буквой, а всегда останется многозначным иероглифом», — писал режиссер в статье «Четвертое измерение в кино» (1929) [10, с. 125].

В статьях выдающегося теоретика кино речь идет и о других «закадровых» проблемах: о «конflikте между организующей логикой режиссера и инертной логикой явления» — столкновении, создающем «диалектику киноракурса»; о конфликте «между рамкой кадра и предметом», о «конflikте акустики и оптики в звучащем кино» [10, с. 84]. Все это тоже проблемы «невидимой реальности» экранной культуры, входящие как составные элементы в «закадровое» пространство. Однако в анализе «закадровой» реальности С. Эйзенштейном проступают черты какой-то еще виртуальности, не укладывающейся в традиционное представление о «закадровости».

Речь неслучайно идет об иероглифическом письме (китайском, японском), строение которого проецируется на теорию киноискусства. «Дело в том, — размышлял С. Эйзенштейн, — что совокупность... скажем лучше, сочетание двух иероглифов простейшего ряда рассматривается не как сумма, а как произведение, то есть как величина другого измерения, другой степени; если каждый в отдельности соответствует предмету, факту, то сопоставление их оказывается соответствующим *понятию*. Сочетанием двух «изобразимых» достигается начертание графически неизобразимого» [10, с. 76]. Оттолкнувшись от этой необычной формулы визуального, Эйзенштейн прилагает ее к собственной кинематографической практике: «Точно то, что мы де-

лаем в кино, сопоставляя по возможности однозначные, нейтральные в смысловом отношении, изобразительные кадрики в осмысленные контексты и ряды» [10, с. 76]. Это тоже констатация возможности моделирования сложного «неизобразимого» посредством синтеза нескольких простых изображений.

Связь между анализом системы иероглифического письма и «монтажным опытом», «теорией кадра», прослеживаемая Эйзенштейном, пролегает вне «закадрового» пространства. Фактически через аллюзии с японско-китайской иероглификой теоретически осмысливается структура кинотекста (в том числе его подтекст и, возможно, интертекстуальность). Структура кинотекста принадлежит экранной плоскости и представляет образное и интеллектуальное содержание произведения киноискусства. Именно в составе и в структуре кинотекста мы можем различить «изображение», «изобразимое» и «неизобразимое», понять, как с помощью изображения (изобразительного образа) косвенно передать «неизобразимое» в принципе, и не в виде визуальной лакуны или вербальной паузы в потоке визуальности, а метафорически, за счет сопряжения далеких визуальных образов, выявляющих новый смысл. Это оказывается возможным, если выйти за границы плоскости и открыть многомерность художественной реальности, взрывающую двухмерность.

Сегодня, с позиций феноменологии и герменевтики, поставленная С. Эйзенштейном проблема на материале киноискусства оказывается эффективно приложимой и к материалу изобразительного искусства. Так, современный французский феноменолог Ж.-Л. Марьон замечает: «Живопись <...> разыгрывается в крайних пределах интенциональности: между воспринятым, пережитым, испытанным, реальным, с одной стороны, и имеющимся в виду интенциональным невидимо видимым идеальным объектом, с другой. Взгляд выполняет феноменологическую функцию направленности (интенциональности) — видеть через переживания последний объект, интерпретировать чувственно данное визуальное как объект ирреальный, совершенный. Интенциональность видит свой объект через переживания, перспектива пронизывает видимое невидимым, чтобы увидеть там больше, — в обоих случаях взгляд видит в глубине» [7, с. 34].

В статье «Динамический квадрат» (1930–1931), написанной несколькими годами позже, чем «За кадром», Эйзенштейн специ-

ально обращается к исследованию содержательных и формальных параметров киноэкрана как феномена не только кино, но и — шире — экранного искусства, его пространственной композиции и изобразительных возможностей. Таким образом, возникает понятие экранного пространства как художественного пространства особого рода (как художественного текста в искусстве кино). Позднее, в статьях «Монтаж 1938» и «Вертикальный монтаж» теоретик кино обратился к осмыслению в какой-то мере и «заэкранного» пространства с его художественно-эстетическими особенностями. Впрочем, это были лишь первые шаги в исследовании «заэкранной» реальности.

В последнее время — в результате компьютерной революции — появилось новое обоснование понятия «экран», исходного в понимании экранной культуры и экранного искусства, а вместе с тем и представление о том, что находится «за экраном». В свете современных постструктуралистских представлений под экраном понимается «медиаальная знаковая поверхность», в принципе не проницаемая для зрителя, позади которой находится «темное субмедиаальное пространство», где «нисходящие иерархии знаковых носителей уходят в непроницаемые глубины» [1, с. 16]. Так, например, идейный замысел сценариста и режиссера, целевые установки и профессиональные приемы оператора, художника и композитора кинофильма, мотивация роли и экранного поведения персонажа тем или иным актером, снимающимся в фильме, относятся к содержанию «заэкранной» виртуальной реальности, то есть именно того «темного субмедиаального пространства», в котором скрываются знаковые носители.

Знаковые носители скрыты «за теми знаками, которые они несут». Носитель архива культуры «конститутивным образом избегает взгляда зрителя. Зритель видит только медиаальные знаковые поверхности архива — о медиаальном носителе позади них он может только догадываться. Поэтому отношение зрителя к субмедиаальному пространству носителей является по своей сути отношением подозрения — отношением заведомо параноидальным» [1, с. 17]. Это означает, что «заэкранное» пространство в целом характеризуется «смысловой неопределенностью», носящей для зрителя экранной культуры лишь гипотетический смысл — вариативный, колеблющийся, мерцающий.

Заметим: «закадровое» и «заэкранное» пространства, будучи в равной мере виртуальными, воображаемыми реальностями визуального, являются все же разными, хотя и смежными анклавами гипотетических смыслов. «Закадровое» пространство включает в себя невидимую деятельность создателей визуального текста; «заэкранное» пространство включает невидимые знаковые носители визуальности. «Закадровое» пространство является обобщенным образом действительности; «заэкранное» пространство является образом художественной реальности (образной ткани произведения), т.е. образом образа.

Между тем и другим виртуальным пространством существует тонкий смысловой зазор, представляющий собой, так сказать, «третью виртуальную реальность» — наряду с «закадровым» и «заэкранным» пространствами. Эта, «третья виртуальная реальность» целиком относится к *интерпретативной сфере* экранной культуры, находящейся в ведении гипотетического реципиента («воображаемые миры» зрителя, контекст зрительского восприятия, различные аспекты и техники интенциональности), в то время как и «заэкранное», и тем более «закадровое» пространства по большей части репрезентируют авторские миры создателей экранного искусства (режиссера, сценариста, оператора, художника, композитора и актерского коллектива) и различным образом опосредуют *контекст создания* экранного произведения и *контекст его восприятия* аудиторией. Интерпретативная сфера искусства, виртуально связующая контекст создания и контекст восприятия произведения искусства, служит своего рода «коммуникативным мостом» между актом порождения искусства и актом его восприятия. Применительно к экранному искусству — это скорее «внутрикадровая» или «внутриэкранная» реальность (здесь смысловое различие между «кадром» и «экраном» утрачивается).

У всех трех виртуальных реальностей — разная онтология. «Закадровая» реальность ближе к реальности «профанной», то есть к окружающей зрителя действительности, она и моделируется зрителем по аналогии с последней, являясь его «жизненным миром» (в гуссерлианском понимании). «Заэкранная» реальность — это «около-знаковая» реальность, опосредованная знаками — образами и символами, которые запечатлены на экране. Смысловой зазор между той и другой гипотетическими реальностями носит во многом

ассоциативный характер. Впрочем, в ряде случаев этим смысловым зазором между «закадровым» и «заэкранным» пространством можно пренебречь как различными модусами виртуальности, которые «снимаются» в интерпретативной сфере зрительского восприятия, для которого «кадр» и «экран» — это условные плоскости, отделяющие автора произведения от его реципиента, дифференцирующие контекст создания визуального текста и контекст его восприятия. Что же касается самих феноменов «кадра» и «экрана», то они оба являются медиальными знаковыми поверхностями, за которыми для зрителя скрыто субмедиальное пространство, наполненное в первом случае творческими актерами, во втором — знаковыми носителями.

Семантика «закадрового» пространства может носить творческий характер (если это, например, театрализация действительности или ее игровая интерпретация), но в то же время — «закадровое» пространство имеет прежде всего социально-практический и организационный характер (поскольку оно представлено отношениями между участниками творческого процесса — артистами, режиссером, оператором, художником и т.п.). Семантика «заэкранного» пространства носит художественно-эстетический характер, представляя собой *художественный текст*, созданный творческим коллективом (режиссером, оператором, артистами, художником, композитором и т.п.) и адресованный реципиентам — зрителям и слушателям. Этот текст обладает своей поэтикой, образно-ассоциативным наполнением, своеобразной метафорикой и символикой, жанровыми и стилевыми характеристиками. (Про «закадровую» реальность этого сказать нельзя.)

«Заэкранное» пространство является порождением *смыслового углубления* «экранной» реальности, в результате которого за медиальной знаковой поверхностью экрана (визуальным текстом) открываются необозримые пласты глубинных структур художественного содержания, описываемые в терминах интертекстуальности, гипертекстуальности и смысловой неопределенности.

МЕЖДУ ВИЗУАЛЬНЫМ И ВЕРБАЛЬНЫМ

В последние годы мы наблюдаем происходящий в мировой культуре медиаповорот. Смысл его не исчерпывается тем, что существовавшая в исторически развитых культурах на протяжении многих веков си-

стема словесной самоорганизации культуры — литературоцентризм — сменилась принципиально иной системой смысловой самоорганизации культуры — медиационизмом [3]. Однако наследование одной системой достижений другой было не линейным, а архитектурно-структурным: медиационизм «надстраивался» над литературоцентризмом как вторая, более сложная ступень самоорганизации культуры — над первой, более простой, и опирался на нее как на свой «фундамент».

Появление в качестве медиума универсальной знаковой поверхности — экрана — размывало границы между вербальными текстами, генетически связанными с книжной культурой, и визуальными текстами, органически свойственными сначала изобразительному искусству, а затем экранной культуре. С внедрением компьютера культурные тексты того и другого формата отныне одинаково репрезентируются на плоскости одним и тем же экраном. В связи с этой новацией изменяется и формат реципиента медиаккультуры: былое различие субъекта словесности (читателя) и субъекта визуальности (зрителя) перестает быть значимым. Новый синкретический субъект медиаккультуры — это зритель и читатель в одном лице; точнее, у него, как у двуликого Януса, два лица — читателя и зрителя. Этому нового субъекта медиаккультуры я полусерьезно-полуиронически назвал «зричителем» [6].

Эта связка — читателя и зрителя — внутренне диалогична и неразрывна. Но функционирование этой связки вариативно. Складывается двухуровневая конструкция: в одном случае ведущим элементом в ней является зритель (тогда читатель выполняет подчиненную роль); в другом — ведущим элементом становится читатель (а зритель подчинен читателю). Фактически действуют две версии медиасинтеза: «читатель как зритель» и «зритель как читатель», выражающие две различные текстовые стратегии нового порядка.

Функция стратегии «*читатель как зритель*» реализуется в медиаккультуре специфическим образом: чтение осуществляется как бы «глазами зрителя». Вербальный текст «схватывается» зрителем быстро, «единым взглядом», сразу «в целом», без углубления в смысл, без детализации, и, таким образом, усваивается поверхностно, на уровне самой общей (а потому не самой содержательной) информации. Для того чтобы углубиться в текст, его нужно *пере*-читать, т.е. обратиться к его чтению повторно, а это возможно сделать, лишь «опустившись»

на уровень читателя. Впрочем, в условиях быстрого «пробегания» глазами того или иного медиатекста, возвращение к нему ради повторного чтения мало реально и вообще возможно лишь в случае его непонятности «с первого взгляда». Тогда к «зрительскому» типу чтения подключается «читательский» тип, а зритель дополняется читателем.

«Зрительское» чтение (ближайший аналог — «клиповое мышление») отличается от «читательского» чтения целым рядом особенностей. Во-первых, это «*скорочтение*», «схватывание» сути написанного с «первого взгляда», а значит, поверхностное, «свернутое», ограничивающееся минимумом содержащейся в тексте информации. Литературное произведение начинает восприниматься на уровне *фабулы* (т.е. потока следующих один за другим внешних событий), но не на уровне *сюжета* (развития художественной идеи). В этом отношении чтение романа становится неотличимым от бездумного поглощения телесериала. Позиции автора текста и его персонажей перестают различаться. Социальные, бытовые и психологические детали повествования лишаются символического и концептуального значения и остаются лишь предметно-вещным «фоном» событийного нарратива.

Во-вторых, это однократное действие, в принципе не предполагающее возвращения назад, «перечитывания» одного и того же, аналитического подхода к прочитанному (поэтому философские, религиозные, политические смыслы текста, всевозможные подтексты, интертекстуальные связи от читающего «зрителя» неизбежно ускользают). Глубинные пласты содержания (различные аллюзии, скрытые цитаты, символика, мифологические и религиозные ассоциации, жанровые и стилевые каноны и пр.) вообще не воспринимаются и остаются «невидимыми».

В-третьих, с исчезновением «глубины», метафоричности и многомерности/многозначности текста утрачивается отличие текстов художественных от нехудожественных, т.е. теряется эстетическое измерение текста, а вместе с тем и нравственное, и интеллектуальное его наполнение. Все тексты культуры «сплющиваются» и делаются «плоскими», одномерными, и различаются они друг от друга лишь внешней информативностью; в этом отношении философские, научные, художественные, публицистические, официально-политические и бытовые тексты становятся неотличимыми друг от друга.

В-четвертых, усиливаются *визуальные ассоциации*, исходящие из вербального текста, — независимо от иносказательных, идеологических, философских или символических смыслов, как правило, вкладывавшихся в них. Что же касается собственно интеллектуально-философских текстов, то их понимание, с точки «зрительского» чтения, вообще невозможно, поскольку их проблематика предметно не воображима и не имеет визуальных коннотаций и эквивалентов в окружающей повседневности [см.: 4].

«Зритель» вербального текста, дающий его вольную трактовку, поданную через призму своего визуального опыта, на самом деле подменяет авторский текст — собственным, притом принципиально отличным от исходного своей визуальностью (а это «видение» вряд ли можно считать «чтением», скорее это — визуальная *реинтерпретация* «просмотренного») [2]. В этом случае читательская коррекция зрительского опыта «прочтения» необходима и неизбежна, хотя возможна и в предельно редуцированном виде, когда читательская и зрительская интерпретации одного и того же текста оказываются почти неразличимыми, но все же взаимосвязанными.

Не менее своеобразно реализуется стратегия «*зрителя как читателя*». В зрительское восприятие субъекта современной культуры имплицитно «вложен» *экфрасис* (вербальная репрезентация визуального), который реализуется как функция читателя, заключенного в подтексте зрителя, или как форма «вложения» вербального в визуальное [8]. «Видение» некоего визуального ряда не только может, но и, в идеале, должно быть дополнено «чтением» как бы стоящего «за ним» (в глубине), подразумеваемого вербального текста. «Прочтение» визуального текста предполагает не только и не столько его «просмотр», но и осмысление. И в этом признании заключена не только метафора, но и констатация возможной или необходимой вербализации визуального содержания как способа более глубокого проникновения в его смысл.

Подобная вербализация содержания произведений изобразительного искусства почти всегда сопровождает процесс чисто визуального созерцания живописи (часто начиная со словесного названия картины), хотя не всегда акцентируется зрителем. Исключение составляют произведения беспредметного искусства, принципиально рассчитанные на «прочтение» на ином, невербальном языке. Как правило,

такие произведения и не имеют своего вербального эквивалента, а значит, и словесных названий.

Двухуровневое восприятие визуального текста имеет особое значение в кино. Массовые жанры (детективы, боевики, мелодрама, фильмы ужасов, эротика и т.п.) могут вполне обойтись чисто зрительским подходом, отслеживающим событийную фабулу, развитие и разрешение конфликтов, борьбу характеров и обстоятельств, разгадывание какой-то тайны и т.п. Никакой «глубины» визуального текста за подобным «событийным потоком» не стоит. Подобные массовые жанры словесной беллетристики также не знают глубины текста и отлично схватываются «зрительским чтением», отслеживающим лишь поверхностные смысловые структуры.

Однако как только мы сталкиваемся с интеллектуальным или поэтическим кинематографом, нам уже не избежать «читательского взгляда». Подобные фильмы должны быть не только *увидены* (зрителем), но и *прочитаны* (читателем). И только в результате такого внимательного «прочтения» вербального подтекста становятся очевидными философские, исторические, религиозные, нравственные и др. прозрения художников-мыслителей в кино, — вообще мифопоэтика и философия визуального. Таким образом осуществляется диалог между экранной и книжной культурами носящий подчас весьма противоречивый и даже драматичный характер. Книжная культура при взаимодействии с экранной культурой привносит в нее системность, структурную упорядоченность и архитектоничность, способствуя выявлению невидимых глубинных структур в экранном тексте, а экранная культура, вступая в диалог с книжной культурой, привносит в нее смысловую неопределенность, размытость, хаос [см.: 5].

Диалогически соединенные в одном субъекте культуры зритель и читатель — совместными и нередко одновременными усилиями — организуют проникновение в глубину кинотекста (на поверхности — визуального, а в глубине — вербального). Аналогично работает и сам субъект медиакультуры: на поверхности быстрого восприятия он по преимуществу — зритель; в глубине, отягощенной неторопливым анализом и размышлением, он в основном — читатель; но в данном случае читатель и зритель — «сообщающиеся сосуды», взаимно корректирующие свои наблюдения и обобщения, тяготеющие к синтезу (а если это искусство — к синестезии).

Реципиент медиаккультуры, как в первую очередь зритель, одним зрительским восприятием не может пробиться за поверхность экрана, в «непроницаемые глубины» так называемого «субмедиального пространства» [1, с. 16], представляющего собой скрытый, невидимый зрителю анклав знаковых носителей. Здесь ему может помочь лишь читательский субъективный опыт, наполняющий это «заэкранное» пространство, по его воле, различными догадками, подозрениями, опасениями, прозрениями и открытиями, выраженными словесно и, в той или иной мере, литературно.

В этом отношении «начитанность» зрителя/читателя, его литературная эрудиция, развитое читательское воображение являются незаменимым источником интерпретативных «подсказок», позволяющих «освоить» субмедиальное («заэкранное») пространство, заполнив его гипотетическими версиями, мотивами, символическими значениями, некоторые из которых имеют шанс в дальнейшем подтвердиться на практике, уже за пределами медиатекста. Таким образом, «читательское зрение» выступает как мысленное продолжение «зрительского видения» и становится средством творческого расширения медиареальности, вместе с тем и возможностей художественного синтеза в культуре.

Однако проблематика многомерности художественной культуры еще более усложняется, если мы к анализу «заэкранной» реальности добавим еще одно измерение, связанное с осмыслением отношений между визуальным и аудиальным, или, если быть точнее, между визуальным и музыкальным. Эти отношения Эйзенштейн называл «звукозрительным феноменом» и «звукозрительным монтажом» [10, с. 412, с. 411], природу которых он связывал с умением сочетать «культуру слуха» с «культурой глаза», с «нахождением средств соизмеримости изображения и звука» [10, с. 418]. В этом случае нам не обойтись без методологического подхода, обозначаемого как «интермедиальность» [9], трактуемого «заэкранное» пространство далеко за пределами неопределенной «субмедиальности». Но полноценное раскрытие этой проблемы оказывается возможным лишь в рамках другой статьи, продолжающей и развивающей идеи данной.

Список литературы:

- 1 Гройс Б. Под подозрением: Феноменология медиа. М.: Художественный журнал, 2006. 200 с.
- 2 Гудова М.Ю. Чтение в эпоху постграмотности: культурологический анализ. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора культурологии. Екатеринбург, 2015. 51 с.
- 3 Кондаков И.В. По ту сторону слова (Кризис литературоцентризма в России XX–XXI вв.) // Вопросы литературы. 2008. № 5. С. 5–44.
- 4 Кондаков И.В. Текст экранный и «книжный»: глубина интерпретации // Наука телевидения. Вып. 11. М.: ГИИ МК РФ; Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина, 2014. С. 191–196.
- 5 Кондаков И.В. Экранная культура VS книжная культура: перспективы диалога // Наука телевидения. Выпуск 12. М.: ГИИ МК РФ; Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина, 2016. С. 100–108.
- 6 Кондаков И.В. «Зричитель»: Новый субъект современной культуры // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13. № 5. С. 516–525.
- 7 Марьон Ж.-Л. Перекрестья видимого. М.: Прогресс-Традиция, 2010. 176 с.
- 8 Митчелл У. Д. Т. Визуальных медиа не существует // Медиа: между магией и технологией / Под ред. Сосна Н. и Федоровой К.М., Екатеринбург: Кабинетный ученый. 2014. С. 128–143.
- 9 Ханзен-Леве О.А. Интермедиальность в русской культуре. От символизма к авангарду. М.: Изд-во РГГУ, 2016. 450 с.
- 10 Эйзенштейн С.М. За кадром // Он же. За кадром: Ключевые работы по теории кино. М.: Гаудеамус; Академический проект, 2016. 727 с.