

Ширбанова Анна Арсеньевна

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
Россия, 190068, Санкт-Петербург, наб. кан. Грибоедова, 123
anyashirbanova@yandex.ru

Дергунова Ксения Николаевна

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
Россия, 190068, Санкт-Петербург, наб. кан. Грибоедова, 123
kushadergunova0911@gmail.com

Делазари Иван Андреевич

Назарбаев университет,
Казахстан, 010000, Астана, пр. Кабанбай батыра, 53
ivan.delazari@gmail.com

«С большим количеством офортов»: Вторая Камчатская экспедиция как мультимодальный дискурс в дневниках Г. В. Стеллера и графическом романе Т. Э. Бака*

Для цитирования: Ширбанова А. А., Дергунова К. Н., Делазари И. А. «С большим количеством офортов»: Вторая Камчатская экспедиция как мультимодальный дискурс в дневниках Г. В. Стеллера и графическом романе Т. Э. Бака. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2023, 20 (3): 609–630. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2023.313>

Литературные инкарнации Второй Камчатской экспедиции под руководством В. Беринга рассматриваются в статье как стадии мультимодального дискурса, соответствующего важному тренду литературной эволюции на длинной исторической дистанции (XVIII–XXI вв.) — перераспределению удельного веса между словесным и изобразительным модусами оформления и передачи информации. Материалом исследования служат случаи пограничной, кондициональной, по Ж. Женетту, литературности: документальная проза и комикс. Дневники участника экспедиции, немецкого путешественника и естествоиспытателя Г. В. Стеллера, их иллюстрированные книжные версии на трех языках (немецком, английском и русском) и графический роман американского художника Т. Э. Бака по мотивам этих дневников принадлежат разным медиа. Мультимодальность этих медиа (совмещение в них нескольких сенсорно-семиотических каналов передачи информации в рамках одного из художественных медиа) выражена в неравной степени, однако именно она является ключевой особенностью дискурса о Камчатке как на уровне авторской интенции, так и в плане читательского восприятия. В статье анализируется реализация трех основных функциональных типов передачи визуальной информации (картографический, фоно-декоративный и экспериенциаль-

* 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.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

ный) в документальном словесном травелоге и в комиксе и обнаруживается, что как в вербальном, так и в графическом модусе прослеживается дискурсивная преемственность соединения этих типов и модусов от Стеллера (1774) до Бака (2013). Рассмотренные в комплексе, книги двух авторов образуют фрагмент особого мультимодального дискурса, формальные и медиальные особенности которого определяются установкой на репрезентацию и передачу опыта изучения неведомых земель. Перед Стеллером как участником экспедиции такая задача стояла непосредственно, но и Бак «наследует» ее в силу дискурсивной инерции, несмотря на то что прагматика научного отчета для него совершенно не актуальна.

Ключевые слова: мультимодальность, документальная проза, Вторая Камчатская экспедиция, комикс, Г. В. Стеллер.

Предметом нашего внимания в **широком** ракурсе статьи выступает диалектика преемственности и изменчивости в историческом взаимодействии художественной литературы с ее ближайшими «соседями» — документальным словесным повествованием и визуально-изобразительным искусством. Дневниковые записи путешественников-естествоиспытателей, сочетающие в себе черты мемуарно-автобиографической прозы, научного отчета и приключенческого травелога и не лишённые претензии на изящество слога, выполняют ряд традиционных функций художественной литературы, вызывают живой интерес у читателей и успешно конкурируют с романами и повестями на едином, не всегда жанрово и тематически сегментированном книжном рынке. Не будучи художественной литературой в конститутивном, по Ж. Женетту, смысле, такие дневники удачно экземплифицируют кондициональный режим литературности [Женетт 1998: 342–366]. Попадая к читателю в отредактированном книжном формате, научно-популярные повествования от первого лица часто снабжены визуальными материалами, под стать иллюстрированным изданиям художественных произведений. Между тем практика выпуска романов и рассказов с картинками в периодике и отдельных томах, достигшая пика популярности в Европе и Америке XIX в., шла рука об руку со становлением графической литературы — комикса и графического романа, — которая в XX в. выделилась в самостоятельный медиум¹ и после полувековой борьбы за академи-

¹ Феномен визуально-изобразительного повествования не рассматривается Женеттом, однако служит иллюстрацией медиально-дискурсивной сложности понятия «литература» и подвижности ее границ. С одной стороны, графическое повествование может быть противопоставлено литературе благодаря обязательному для него (конститутивному) наличию иконических изображений, образующих текст произведения. С другой стороны, оно может рассматриваться как часть литературы (хотя бы в кондициональном режиме), исходя из ряда таких важных элементов литературности, как наличие словесного компонента, использование бумажного носителя и книжный формат, заложенная в самом медиуме практика последовательного чтения (а не созерцания, как в живописи и других визуальных медиа). Оба явления могут подразделяться на художественную и нехудожественную, факциональную и фактуальную составляющие и рассматриваться как вместе, так и отдельно. Термин «графическая литература» в этом смысле удачно обозначает это диалектическое соотношение двух медиа в плане включенности одного в другой и размежевания между ними: перед нами два разных, но настолько тесно исторически и дискурсивно переплетенных явления, что в целом ряде теоретических ракурсов они представляют собой одно. Разница между «комиксом» и «графическим романом» оказывается под таким углом зрения не столь существенной, так что эти понятия в статье используются синонимично: графический роман — всегда отдельное издание, из-за чего он не перестает быть комиксом, поскольку последний может обозначать не только короткий графический рассказ, напечатанный в журнале или газете, но и общий термин, указывающий на совокупность формально-семантических свойств всего медиума.

ческое признание обрела и теорию, и канон [McCloud 1994], и особую значимость в рамках исследований популярной культуры. Эту имеющую как культурно-хронологическое, так и интермедialное измерение траекторию мы прослеживаем в узком ракурсе статьи на конкретном примере, исходя из следующих методологических предпосылок и целеполаганий.

Во-первых, рассматриваемый здесь кейс сообразен экстенсивному сдвигу, который изучение западных литератур переживает на современном этапе: мировая литература рассматривается в компаративном аспекте, причем не только расширяя «географию» сравнений с запада на восток, но и постоянно соразмеряясь с многообразием дискурсов, образующих ее контексты. Из числа таких дискурсов различные типы фактуальных нарративов (исторического, биографического, даже психофизиологического) всегда входили в орбиту литературоведческих штудий в силу миметических установок словесного творчества, а невербальные и синтетические искусства (живопись, театр, музыка, кино и др.) неизменно «заступали» на литературную территорию благодаря феноменам сценического исполнения, экфрастического перевода или диверсификации индивидуальных художественных практик. Изучение периферийных областей литературы (нехудожественная проза, графическое повествование) и швов, соединяющих ее с нелитературой (историческими событиями, читательским восприятием), является в этом смысле нетривиальной и важной задачей.

Во-вторых, в статье предлагается рассматривать изучаемый материал не столько как частный набор переплетений известных дискурсов (научного, автобиографического, художественного) или медиа (литературы, комикса) на протяжении двух с половиной веков, сколько как образец единого **мультимодального** дискурса, объединенного темой «освоения»/познания территории. Разумеется, по объему входящих в него свидетельств этот дискурс в целом тысячекратно превосходит узкую фабулу статьи, где мы останавливаемся на двух-трех нарративах о Великой Северной, она же Вторая Камчатская, экспедиции, однако, поскольку описать дискурс целиком попросту невозможно, мы фокусируемся на важной его особенности, которую, как мы полагаем, он разделяет с дискурсами такого типа — на **мультимодальности**, которая в настоящей статье понимается как сосуществование различных семиотических модусов в рамках одного текста и/или контекста [Gibbons 2012]. Такие модусы могут включать в себя вербальные знаки, иконические изображения, условные обозначения или обозначения звуковых сигналов либо их непосредственное присутствие, физические объекты, наделенные явной смысловой нагрузкой (например, вложенные в книгу закладки, являющиеся компонентом содержащегося в ней повествования). Кроме того, семиотические модусы ассоциируются с определенными каналами сенсорного восприятия знаков в их материальном выражении (зрительным, слуховым, тактильным) [Elleström 2010], в результате чего мультимодальность оказывается свойственной отнюдь не только таким эстетическим медиа, как театр, кино или комикс, но и той реальности, которые каждое из искусств воспроизводит своими материально-семиотическими средствами. Между тем в то время как сам медиум графического повествования комикса признается исследователями как заведомо мультимодальный [Kukkonen 2011: 35], т. н. исследования «мультимодальной литературы» на сегодняшний день определяются весьма локальным интересом к молодому жанру мультимодального

романа 2000–2010-х гг., в котором представленные на его страницах или вложенные между ними рисунки, карты, ноты, закладки и т. п. являются не дополнениями к тексту, а принципиальными средствами семиозиса, предоставляющими читателю возможность ощутить более прямой (зрительный, тактильный) контакт с изображаемым миром, чем тот, что гарантируют слова [Gibbons 2012; Hallet 2015]. При этом мультимодальность как сочетание семиотических и сенсорных модусов — знаковых систем и каналов восприятия как в материальном, так и в ментальном смыслах — характеризует художественную литературу всегда, так что движение от вербального к визуальному, которое мы обнаруживаем в нижеописанном случае, происходит не столько между дискурсами и медиа, сколько внутри одного дискурсивного потока.

Дневники Г. В. Стеллера (1709–1746) могут считаться одним из важнейших свидетельств изучения Камчатки в XVIII в. В записях исследователя подробно изложено, как пролегал путь, какие трудности преодолевали ученые и какие открытия совершили. Естествоиспытатель, путешественник, сопровождавший В. Беринга во Второй Камчатской экспедиции, Стеллер учился и работал в Российской империи. По возвращению с Аляски корабль «Святой Петр» с путешественниками на борту потерпел крушение, и им пришлось зимовать на острове, впоследствии названном именем погибшего здесь предводителя экспедиции. Оставшиеся в живых моряки и исследователи, в том числе Стеллер, добрались до Камчатки лишь весной.

Несмотря на все трудности, экспедиция оказалась плодотворной благодаря команде, в которую входили такие крупные фигуры, как натуралист И. Г. Гмелин, историк и археограф Г. Ф. Миллер, астроном и картограф Л. Делиль де ла Кройер [Александровская и др. 2011: 18]. В младшем академическом составе экспедиции состояли специально обученные рисовальщики (И.-Х. Беркан, И. В. Люрсениус, И. К. Деккер, Ф. Х. Плениснер) и студенты Академии наук, занимавшиеся научным описанием местности. В качестве академического ассистента в помощь Гмелину был приставлен Стеллер. Последнему принадлежат открытия нескольких видов животных и растений, записи о которых содержатся в его экспедиционных заметках. Среди них морская корова, позже названная в его честь, и морской бобр, которому Стеллер дал первое научное описание. Стеллеру принадлежит перечень растений, встречающихся на острове Беринга.

Если дневник Стеллера служит для нас отправной точкой исследования фрагмента мультимодального комплекса информации об истории освоения Камчатки, то в качестве его позднейшего элемента в рамках статьи и основного предмета ее сопоставительного анализа выбран графический роман «Остров памяти» («Island of Memory») современного американского художника Т. Э. Бака [Bak 2013]. Причиной такого выбора изучаемого материала послужило в первую очередь наличие прямого фабульного пересечения двух указанных текстов: сюжет Бака частично повторяет события, описанные Стеллером, — зимовка участников Второй Камчатской экспедиции на необитаемом острове. При этом Стеллер для Бака является не только источником информации об описываемых в комиксе событиях и персонажем этих событий в плане содержания, но и формальным образцом, имеющим отношение к главной в сфере графического повествования визуальной составляющей: вслед за Стеллером, Бак уделяет огромное внимание изображению мира камчатской флоры и фауны, а сочетание слов и иллюстраций в изданном дневнике Стеллера представ-

ляет собой своего рода пракомикс. Таким образом, «Остров памяти» связан с дневниками Стеллера узлами формально-содержательной преемственности: у отчетного дневника ученого-путешественника и графического романа «на основе реальных событий»² обнаруживается единый жанровый корень, обусловленный общностью интереса двух авторов и используемых ими медиа к визуальным характеристикам окружающего мира. Слово при этом имеет тенденцию играть вспомогательную роль, и эта «вспомогательность» возрастает по мере исторического движения дискурса от Стеллера к Баку.

Жанрообразующей особенностью дневниковых записей является наличие двойного адресата: «...в коммуникативной ситуации дневника... непосредственным адресатом всегда является сам автор; однако имеется еще косвенный адресат — потенциальный читатель, в том числе “потомки”» [Зализняк 2010]. Поскольку дневники Стеллера содержат ценные наблюдения о результатах и ходе экспедиции, его записи, по всей вероятности, были изначально рассчитаны на распространение среди читающей публики, так что вторичный адресат в данном случае может считаться основным. На это обстоятельство указывает тот факт, что другой участник экспедиции, С. П. Крашенинников, работал над изданием своего «Описания земли Камчатки» вплоть до своей кончины в 1755 г., почти сразу после которой Академией наук была издана первая печатная версия его отчета, дополненная многочисленными иллюстрациями по инициативе редактора [Греков 1960: 148]. В своем незаконченном предисловии к будущей книге Крашенинников писал: «Какая от того прибыль, когда кто знает, что делается в Индии и Америке, а о своем отечестве столько имеет понятия, что едва известно ему то место, где он живет и где его поместье» [Крашенинников 1949: 88]. Иными словами, практика оглашения такого рода документов в середине XVIII в. не была эксклюзивной, и Стеллер вполне мог лелеять аналогичное намерение, с поправкой на немецкую, а не на русскоязычную публику в качестве основного потенциального адресата. Кроме того, рассчитывающий обнародовать такого рода заметки автор делает упор на то, что их цель и ценность состоят в фиксации его уникального опыта (в первую очередь зрительных впечатлений) и передаче его читателю, у которого нет возможности непосредственно увидеть описанное. Тогда включение издателями иллюстративного материала в книгу продолжает начатое автором на словах: читатели дневников путешественника должны получить как можно более яркое и точное представление о землях, неведомых им доселе.

Помимо эмпирических наблюдений в режиме **описания** текст Стеллера содержит **повествование** о ходе самого путешествия. Чередуясь между собой, научные описания Камчатки и нарративные сцены взаимодействия участников экспедиции образуют особую повествовательную структуру стеллеровских дневников, напоминающих полевые заметки антропологов начала XX в.:

² Это популярное клише, характеризующее множество современных кинофильмов, указывает на гибридную природу жанра «Острова памяти» с точки зрения литературной теории: графический роман сочетает в себе фактуальные и фикциональные элементы. Своим биографическим компонентом, возникшим за счет использования Стеллера в качестве главного героя и его дневников в качестве претекста, он граничит с мемуарными и историческими комиксами — аналогами соответствующих литературных образцов.

Неудивительно, что о полевых заметках трудно думать и писать: это весьма причудливый жанр. Являясь одновременно частью «проведения» полевых исследований и «написания» этнографии, полевые заметки движимы двумя импульсами: периодическим отказом от академического дискурса, мотивированным необходимостью общения в чужих коммуникативных средах, и последующим возвращением к привычно научной манере изложения [Lederman 1990: 72]³.

Кроме того, на титульном листе немецкого издания дневников, вышедшего в 1774 г., сразу после имени автора и названия значится: «Mit vielen Kupfern» («С большим количеством офортов») [Steller 1774]. Подобные предуведомления довольно часто встречаются в книгах XVIII в., давая читателю понять, что перед ним иллюстрированный материал. Книга содержит более 20 иллюстраций: мы найдем здесь планы местности, пейзажи, изображения представителей коренного населения и местной фауны. Эти иллюстрации были сделаны специально для издания дневников Стеллера, но, предположительно, могли быть основаны на эскизах, созданных во время экспедиции ее членами [Kasten, Dürr 1996].

В последующих изданиях на английском (1988) и русском (1995) языках количество иллюстраций существенно возрастает за счет включения анахроничных материалов, отражающих находки современных ученых и соответствующих скорее нынешнему состоянию камчатской природы. Так, в дневниках Стеллера, изданных на русском языке под редакцией А. К. Станюковича, представлены карты и гравюры, выполненные по рисункам живописца Ф. Плениснера, сопровождавшего исследователей во время путешествия, но есть и другие иллюстрации — изображения разного рода артефактов, полученных во время археологических раскопок Камчатки. В 2013 г. ограниченным тиражом в 1000 экземпляров выходит графический роман Бака под названием «Остров памяти», посвященный тому же сюжету: путешествию Стеллера и его спутников к берегам Аляски и зимовке на необитаемом острове [Bak 2013]. Роман заявлен как первый том цикла комиксов «Дикий: Естественная история Георга Вильгельма Стеллера» («Wild Man: The Natural History of Georg Wilhelm Steller»), однако продолжения (пока) не последовало. Тем не менее комикс Бака — завершающая фаза интермедальной траектории, направление движения по которой имплицитно задано самими дневниками на стадии их создания. В оригинальном тексте Стеллера изобразительность словесная, в книжных изданиях на трех языках текст обрастает иллюстрациями, а в творческом переложении сюжета художником-комиксистом текст заменяется графическим повествованием со всеми вытекающими отсюда последствиями, связанными с законами этого по преимуществу визуального медиа [McCloud 1994]. Вместо того, чтобы иллюстрировать текст и сопровождать его, изображения становятся ведущим способом повествования.

Наличие иллюстраций в первом немецкоязычном издании, а точнее изначально ощущаемая необходимость соположения визуальной и вербальной информации для оформления концептуально и событийно достоверного высказывания, кажется крайне симптоматичным явлением научно-исследовательской культуры XVIII в. Стеллер не был профессиональным художником; в его задачи входило изучение

³ Здесь и далее цитаты из иноязычных изданий приводятся в переводе авторов настоящей статьи.

местности и вербальное фиксирование опыта пребывания на незнакомой земле. Однако для результатов экспедиции не менее значимой составляющей была работа профессиональных рисовальщиков, специально обучавшихся живописи и гравированию для «учения российских людей» [Александровская и др. 2011: 8], наглядной фиксации научных открытий и создания полномасштабной базы данных из гравюр и рисунков по соответствующим естественно-научным и этнографическим предметам. Именно на долю живописцев выпало визуальное отображение объектов флоры и фауны, выступающее в качестве научного документа наравне с вербальными описаниями Стеллера и других исследователей Камчатского региона. В академический отчет об экспедиции входило и то и другое, однако несмотря на то что натуралисты и художники работали в связке, их произведения носили самостоятельный характер, формально и функционально разнесенные по разным медиа.

Рисовальщики, картографы и исследователи находятся в одинаковых условиях, однако средства передачи и механизмы восприятия их относительно единообразного опыта различны. Фиксация артефактов и растительности, пейзажей и географической местности осуществляется ими с принципиально разных сторон. Перо исследователя описывает явление или объект языковыми средствами, фиксируя его пространственные и динамические характеристики, тогда как появляющаяся довольно скоро зарисовка представляет собой статический и односторонний «мгновенный снимок», «оживить» который предстоит читателю не меньшими когнитивными усилиями (пусть и неосознанными), чем те, что потребуются для мысленного воспроизведения внешних параметров предмета по его словесному портрету. Медийно-рецептивные различия между изобразительными (пластическими) и литературными (вербальными) искусствами были теоретически обоснованы в том же XVIII в. в знаменитом «Лаокооне» Г.Э. Лессинга (1766) [Лессинг 1933]. В научном творчестве путешественников прослеживается установка на синтез традиционно противопоставляемых пространственных и временных искусств, их взаимное тяготение друг к другу, своего рода **встречная компенсация**. Иллюстрации, впоследствии появляющиеся в книге по воле автора или издателя, призваны соответствовать авторскому визуальному опыту, поначалу переданному им посредством экфрасиса⁴. Такой экфрасис в тексте Стеллера может быть сопоставлен с иллюстрациями, сделанными художниками, не только тематически (что именно изображается), но и функционально-типологически (какого рода средствами и с какими целями).

С одной стороны, сравнение между вербальными описаниями Стеллера и иллюстрациями рисовальщиков и гравюров представляется естественным благодаря общности профессиональной и функционально-прагматической задачи этих людей: в каждом случае ученого и художника занимает передача знания, однако используемые для этого средства различны. С другой стороны, мультисенсорность человеческого восприятия ориентировала ученого-просветителя XVIII в. на **мультимодальный** подход в коммуникации с читателем, который должен был познакомиться с результатами исследования и, в переносном смысле, перенестись в мир путешествия (см. приведенную выше цитату Крашенинникова), используя раз-

⁴ Термин «экфрасис» здесь используется в широком смысле, как любой «вербальный эквивалент визуального образа» [Lanham 1991: 61], не обязательно поэтический.

личные каналы восприятия. Мультиmodalность, возникающая здесь за счет соположения иконической и символической сигнификации в рамках одного семиотического интерфейса [Kress, van Leeuwen 2001] и понимаемая нами как соединение в одном произведении разнотипных сигналов, рассчитанных на несколько модусов восприятия [Hallet 2015], воплощается редактором или издателем дневников Стеллера апостериори. Тем не менее факт слаженной работы исследователя и рисовальщика на протяжении сбора научных данных может служить основанием для того, чтобы считать в целом вполне тривиальную практику иллюстрирования книг по заказу издателя реконструкцией того, что является имманентным свойством словесного естественнонаучного документа — «скрытой» мультиmodalности [Delazari, Polley 2022].

Философия научного знания XVIII в. характеризуется секуляризацией, освобождением от строгой богословской перспективы, открывающим возможности для самостоятельных научных исследований или так называемого «вольного философствования». Феофан Прокопович (1681–1736), знаковая фигура петровского Просвещения, своими интересами олицетворяет философа XVIII в.: симпатизируя новой научной парадигме, созданной Ф. Бэконом и Р. Декартом, он отказывается от авторитета церкви, стоящей выше науки в иерархии гносеологических ценностей и структуре власти [Репина 2022]⁵. Такая общеевропейская тенденция к пересмотру статуса научного знания создает продуктивное поле для формирования самостоятельной естественнонаучной перспективы. Особую популярность в середине XVIII в. набирают идеи Х. Вольфа, учителя М. В. Ломоносова, создавшего систему образования, в которой идеологически утверждались основы абсолютизма: педагогический подход Вольфа гармонично совмещал богословие и точные науки, и этот компромисс во многом сформировал исследовательские перспективы, которые впоследствии станут особым «фильтром благонадежности» в университетской среде [Ивахненко 2019: 211].

Естественнонаучная парадигма середины XVIII в. постепенно лишается механицистской убежденности в возможности объяснить устройство всего мира законами взаимодействия физических тел [Шпак 2021: 166]. В 1687 г. И. Ньютон отказывается от объяснения причин открытого им закона гравитации, оставив ученых-современников и будущих исследователей наедине со всевозможными догадками о секретах материального мира, проясненных инструментами ньютоновской физики лишь отчасти. Прокопович, следуя общим тенденциям философии эпохи, обосновывает важность чувственного опыта при изучении природных явлений. Опыт, «учитель философии», становится важнейшим инструментом познания, без которого человеческий рассудок склонен впадать в заблуждения [Ничик 1977: 93]. Субъективный опыт в науке отныне легитимируется особым «органом», способным постичь загадки творения, а именно душой⁶.

⁵ Об идеях самого Прокоповича можно составить непосредственное впечатление на основе недавнего академического издания, подготовленного и откомментированного Е. В. Маркасовой [Прокопович 2020].

⁶ См. высказывания секретаря Сената Я. П. Козельского, на которые обратил внимание Г. Шпак: «Разум есть способность человеческой души представлять себе явственно истины» и «Как посредством чувствования понимаем мы присутствующие вещи, так через воображение представляем себе и возобновляем вид прежде понятых вещей» [Шпак 2021: 165].

Поскольку воображение и созерцание становятся важными методами не только изучения, но и распространения научных открытий среди читателей, оригинальный текст Стеллера и иллюстрации экспедиционных рисовальщиков должны рассматриваться как единый мультимодальный дискурс «открытого», по У.Эко [Эко 2004], типа, что позволяет присовокупить к произведению Стеллера иллюстрации из его позднейших изданий и даже комикс Бака по нему в качестве фаз единого дискурсивного процесса. Дискурс, понимаемый здесь, вслед за Г. Крессом и Т. ван Льюеном, как «социально сконструированное знание о реальности» [Kress, van Leeuwen 2001: 4], формируется исследователями и художниками с помощью двух семиотических модусов — вербального и иконического. Кроме того, в монографии «Мультимодальный дискурс: модусы и медиа современной коммуникации» (2001) Кресс и ван Льюен выделяют и более общую категорию «оформления» (*design*), обозначающую реализацию дискурса в коммуникативной ситуации. Оформление отвечает за вид восприятия дискурса и может «следовать проторенным путем привычки, условности, традиции или рекомендации» [Kress, van Leeuwen 2001: 5]. Учитывая естественнонаучную тематическую и телеологическую доминанты дискурса Камчатской экспедиции, мультимодальному оформлению здесь подлежат знания, полученные исследователями, вербализированные Стеллером и визуализированные художниками.

Важным элементом в дискурсивных рамках первичного мультимодального проекта дневников Стеллера оказывается континуальность, изменчивость в разных конфигурациях взаимодействующих оптических и словесных средств. Существенно то, каким образом опыт восприятия естественнонаучных данных XVIII в. мог повлиять на различные модусы их последующей репрезентации в книжных изданиях и как все это затем повлияло на комикс. В первом немецкоязычном издании дневника преобладают вербальные описания культурных артефактов, флоры и фауны, но имеются офорты, сопровождающие текст. В русскоязычном издании появляются дополнительные изображения — карты, рисунки и т. п., которые образуют своего рода параллельный нарратив, все еще не обретший полной самостоятельности⁷. Изданный уже в XXI в. графический роман по мотивам дневников Стеллера, в отличие от в разной степени (не)полного, всегда открытого набора иллюстраций к изданиям его книги, переносит вес в плане материально-медиального воплощения сюжетного и смыслового компонентов стеллеровского дискурса со слов на картинки: теперь история рассказывается в визуальных образах, которым помогает интегрированный в них, но все же подчиненный им, вторичный по значимости текст. Большинство комиксов открыто мультимодальны [Delazari, Polley 2022: 426], и графический роман Бака не исключение, в отличие от более редких «немых» комиксов без слов. При этом представляется разумным предположить, что американский автор «Острова памяти» вдохновлялся не немецким или русским вариантами изданных дневников, а англоязычным переводом М. А. Энгель и О. У. Фроста [Steller 1988]⁸, поэтому именно с ним как с непосредственно предшествующим звеном

⁷ Чтобы убедиться в этом, достаточно провести простой мысленный эксперимент: «изъять» смешанные в книге иллюстрации XVIII и XX вв., разместить их друг за другом в том же порядке, в каком они напечатаны, и попытаться восстановить по ним стеллеровский сюжет. Селективность в том, что именно наглядно иллюстрируется, не позволит сделать это без купюр.

⁸ Примечательно, что с этого же англоязычного издания осуществлен и русский перевод, изданный в 1995 г., чем, вероятно, и объясняется транскрипция фамилии путешественника, отходя-

дискурсивной цепочки имеет смысл провести более пристальное интермедиальное сличение комикса.

В каждом из представленных источников (дневники Стеллера в изданиях Станюковича и Фроста, графический роман Бака) можно вычлениить три функции дискурсивного оформления визуального опыта, соответствующие перспективам, заданным в экфрасических описаниях Стеллера и опосредованных изображениями рисовальщиков XVIII в. Каждый тип оформления становится характерным способом обобщения той или иной информации и является своего рода предзаданной установкой авторов (теперь уже с неизбежностью во множественном числе) на сбор и передачу данных научного и чувственного опыта:

1. **Картографическая функция**, или «вид сверху»: описание пространства в масштабированном виде. Это «объективный» план или макет, позволяющий зафиксировать не только территориальные особенности, но и функционально важные элементы. Текстуально этот элемент восприятия местности выглядит как обобщенное описание местности с указанием точного расположения определенных объектов на ней.

2. **Фоно-декоративная функция**, или «вид издали»: изображение городских и природных пейзажей, служащих задним планом экспедиции. Объекты, появляющиеся в описаниях и на иллюстрациях такого рода, не имеют значения как отдельные элементы, но образуют общий фон.

3. **Экспериментальная функция**, или «вид изнутри»: передача непосредственно воспринятого визуального опыта, иллюстрирование объектов быта, растительности и т. п. «крупным планом», в детальном приближении. Принцип передачи видимых растений «как бы живыми» [Александровская и др. 2011: 10] свидетельствует о важности субъективного представления объектов в естественной среде.

Данная типология позволяет классифицировать проблемы, которые решала деятельность Стеллера и его товарищей в государственном, историческом (для заказчиков и коллег), и частном, индивидуальном, разрезах (для читателей и потомков).

Изучение Камчатки, безусловно, было политически мотивированным: подробное исследование природного ландшафта велось ради будущего хозяйственного освоения территорий [Александровская и др. 2011: 20]. В связи с этим в задачи рисовальных мастеров и ученых входила фиксация растений и условий почвы. В частности, результатом экспедиции стали опубликованные в книге о редких дикорастущих растениях Российской империи раскрашенные рисунки, выполненные рисовальщиками И. Берканом, И. Люрсениусом и И. Деккером [Александровская и др. 2011: 22]. Иллюстрированные описания растений вообще имеют большую историю: в ренессансных ботанических книгах нередким было сочетание вербального и визуального отображения флоры. «Живые рисунки растений» (так именовались первые практики Х. Вайдица по фиксации зрительного образа различных трав), сопровождаемые словесным комментарием, помогали натуралистам знакомиться с неизвестными видами [Ogilvie 2003: 142]. Вербальные описания растений также могли создавать иллюзию непосредственного свидетельства. Так, созданная

от немецкого произношения: Стеллер вместо Штеллер. Если переводить с английского, транслитерация и транскрипция совпадают.

в XVI в. книга В. Корда «Historia Plantarum» описывала растения нарративно и экспериенциально, как если бы читатель вынимал каждое из земли, осматривал верхушку и заканчивал изучением корней [Ogilvie 2003: 149].

Философия XVIII в. готовила почву и для более доступных и наглядных методов ознакомления с чудесами мира. Так, уже упомянутый Вольф разделял все понятия на «явственные» и «неявственные». Первые предполагают возможность объяснить, на основе каких фактов они были вынесены и по каким признакам познаваемый объект отличен от других. Явственные понятия, утверждает Вольф, могут быть переданы слушателю или читателю посредством рассказа. Во втором случае, если понятие неявственно, оно не дает понимания отличительных черт соответствующего феномена, и тогда лишь визуальное представление может прояснить это понятие для другого человека: «...многие имеют хотя ясное, но не явственное понятие о разных родах деревьев и кустов, ибо они могут род с родом распознать, и все один от другого довольно разделить, но однако не могут подлинно видеть и сказать, в чем состоит разность» [Вольф 1765: 24–25].

Сравним это с тем, что пишет Стеллер:

Из плодоносящих кустарников и растений я встретил лишь один новый, неизвестный в других местах вид малины, растущей в большом изобилии, но не вполне зрелой. Из-за своих исключительных размеров, а также особенного, удивительного вкуса эти плоды вполне заслуживали бы, чтобы несколько кустов были помещены в ящик с почвой и отосланы в Санкт-Петербург для дальнейшего разведения. <...> Прочие растения я указал в конце специального реестра, где описаны самые редкие и уникальные из местных видов [Стеллер 1995: 49].

Как видно из отрывка, автор приводит описание ягоды, встречающейся в тех широтах, анализирует ее свойства и внешние характеристики, а также упоминает о существовании списка, служащего той же цели в более крупном масштабе. По всей видимости, потребность дополнительного иллюстрирования описанных Стеллером биологических организмов диктовалась необходимостью формирования у читателя **явственного понятия** о них.

Отметим, что некоторые образцы живых организмов доставлялись в Петербург участниками дальних экспедиций, в том числе Стеллером, в виде чучел и гербариев. В отличие от таких объемных, но засушенных экспонатов и в дополнение к ним, словесно-визуальные модусы воспроизведения информации обеспечивали целостность описываемого объекта. Можно предположить, что описания и иллюстрации вместе ценились благодаря гетерогенному, одновременно конкретному и обобщенному представлению результатов наблюдения, позволяющему помыслить объект с разных сторон в его естественном окружении. Преимущество экфрастических описаний перед артефактами, привезенными с собой, очевидно: иллюстрировались не только внешние характеристики, но и незримые качества объектов с точки зрения их принадлежности природному ареалу. В отличие от материальных свидетельств, чаще представляющих мертвое растение или фрагмент рукотворного орудия, экфрасис Стеллера или изображение рисовальщика документируют момент, когда растение произрастает на родной почве, животное свободно передвигается по земле, а предметы быта местных жителей используются по назначению. В инструкции для рисовальщиков экспедиции, подготовленной

художницей М. Д. Гзель, обозначено, что «растения, чей облик ботанику захочется иметь запечатленным, должно принести свежесобранному художнику, и чем скорее, тем лучше, дабы они не успели высохнуть, с тем чтобы художник был в состоянии изобразить их с цветками, корнем, семенами и т. д.» [Александровская и др. 2011: 9]. Трофеи же Стеллера, как явствует из его нумерованного перечня, вне дневников скорее напоминают музейные экспонаты, нежели «живые» объекты:

1. Деревянный сосуд, похожий на те, что в России изготавливают из липовой коры и используют вместо коробов.
2. Камень, который, вероятно, за отсутствием лучшего, служил точилом и на котором были видны полосы меди, откуда я заключил, что их орудия — как у калмыков и азиатских татар в Сибири в прежние времена — должны быть медными, поскольку плавление железной руды, особенно богатой медью, требует больших знаний и опыта, чем можно ожидать от этих людей, потому что она обычно разрушает самые лучшие плавильные печи.
3. Пустотелый шарик из обожженной глины два дюйма в диаметре, заключающий в себе камень, гремящий при встряхивании, который я счел игрушкой для малых детей.
4. Хвост чернобурой лисицы.
5. Лопасть весла от каноэ [Стеллер 1995: 47].

Превратившись в пункты, предметы оторвались как от окружавшей их некогда действительности, так и от окружающего их текста. Уникальность большинства перечисленных таким образом вещей, встречаясь в книге, сводится к инвентарному номеру.

Растения, животные и обычаи визуально представляются сразу с нескольких перспектив, собирающих наблюдения в когнитивно насыщенный образ. Именно его создают исследователь и рисовальщик по горячим следам наблюдения — отсюда и оптимальность жанра дневниковой записи в качестве первичного этапа медиации эмпирического опыта естествоиспытателя. Наблюдение такого рода стремится не столько «остановить мгновение», сколько запомнить типичные черты и обобщенные виды, суммируя опыт знакомства с местом так, чтобы из зафиксированного можно было «развернуть» изображенное, как бы вернуть обратно живую картину, очистив ее от случайностей. Фотографичность подобных описаний близка ранним практикам фотоизображений: большая выдержка, фиксирующая неподвижные черты вида, отсекает все мимолетное и побочное. Такая перспектива была характерна и для зоологических или этнографических зарисовок (см., например, изображение яркого представителя камчатской фауны — морской обезьяны — с описанием на латыни и индейца на каноэ в сочетании с рассказом о быте местных жителей в английском издании дневников [Steller 1988: 81, 98]).

Экфрастические описания почти всегда приостанавливают нарратив, посвященный пространственным перемещениям участников экспедиции и взаимоотношениям между ними, представляя образы, выбивающиеся из повествования. Рассказывая о передвижении корабля по дням, Стеллер внезапно делает запись о неизвестном животном, встреченном 10 августа:

...мы увидели весьма необычное и новое животное, которое я кратко опишу, поскольку наблюдал его целых два часа. Животное было около двух эллов длиной. Голова его походила на собачью, уши острые и стоячие, на верхней и нижней губе с обеих сторон свисали усы, что делало его похожим на китайца [Стеллер 1995: 54].

Такая дисконтинуальность текста представляет собой случай «обрамления» (framing) визуального явления, которое Кресс и ван Лювен считают разъединением мультимодальной композиции, например с помощью помещения изображения в рамку [Kress, van Leeuwen 2001: 2]. Кроме того, в трех рассматриваемых изданиях дневника эта особенность дополнительно выражается типографически: иллюстрация разрывает текст, разделяя его на две части, на «до» и «после» в сюжетном, а не фабульном времени.

Несколько отличный «фрейминг» прослеживается в графическом романе Бака. Нарратив начинает вплетаться в изображения, визуально комментируя опыт исследователя и совмещая его с научными открытиями. Основное повествование о выживании «обрамлено» такими открытиями — изображениями растений, животных и людей, которых путешественники повстречали на острове или в течение остальной части экспедиции. Так, в начале графического романа несколько страниц заполнены рисунками выдр, чаек и прочих морских обитателей [Вак 2013: 1–5]. В конце представлен коренной житель Америки, к берегам которой на несколько часов пристали путешественники [Вак 2013: 98]. «Разрыва» повествования, как в дневниках, не происходит, однако эти изображения выпадают из него, дополняют сведениями об объектах, находящихся за рамками основного сюжета.

Помимо рисунков флоры и фауны, художники экспедиции изображали пейзажи городов и природы по ходу плавания. Вербальные описания также встречаются в тексте Стеллера, обобщающем увиденные им ландшафты:

Напротив, американские горные хребты прочны, покрыты поверх скальной основы не мхами, а хорошей почвой; поэтому до самых высоких вершин они густо поросли самыми прекрасными деревьями, а на земле растут низкие травы и всевозможные сухие и суккулентные растения, а не болотные растения и мхи, как в Азии [Стеллер 1995: 48].

Подобные наблюдения Стеллера и изображения рисовальщиков работают как «декорации», в которые помещена экспедиционная команда. Нарратив дневников, повествующий о передвижениях исследователей, позволяет ввести читателя в курс дела и показать значимость путешествия. Помимо описанных пейзажей, Стеллер включает в свой дневник подробный рассказ, соответствующий политической цели экспедиции, поставленной еще Петром I (узнать, насколько Америка удалена от берегов Камчатки и что собой представляет народ чукчей).

Рисунки напоминают театральную декорацию: они способствуют погружению в повествование и позволяют не только представить, о каком месте идет речь, но и увидеть его в непосредственной близости от себя. Описанные Стеллером и нарисованные художниками пейзажи в режиме «издали» работают как фон, на котором разворачивается история. Офорты, встречающиеся в немецко-, англо- и русскоязычных изданиях, дают обобщенные виды пейзажей, значимых архитектурных или природных объектов незнакомой местности на нескольких уровнях.

Перспектива, открывающаяся на ландшафт, почти всегда ступенчата: земля расстилается в виде нескольких слоев, каждый из которых «выглядывает» из-за другого, располагаясь чуть выше предыдущего. Это позволяет увидеть как ближайшие, так и наиболее отдаленные предметы, имитируя человеческий взгляд, взирающий на широкие просторы. К. Ю. Рогов в работе «Три эпохи русского барокко» освещает эту особенность пейзажного жанра, рассматривая опыт панегирической русской гравюры конца XVII в.:

Условно-натурное изображение крепостей и эмблема с чертами портретности... объединены перспективной рамкой, которая, как и в конклюдии (сочетании визуальных и текстовых средств. — А. Ш., К. Д., И. Д.), представляет здесь пространство «мысленного взора» и позволяет увидеть в единой панораме то, что в реальности объединено лишь риторически [Рогов 2006: 48].

Пейзаж, представленный на рисунках и в словесных описаниях, оказывается, в сущности, условным, **невозможным**, так как охватывает все пространство, риторически объединенное широким взглядом наблюдателя и/или исследователя, от которого не ускользает ни один из функциональных уровней (картографический, фоно-декоративный и экспериенциальный) дискурсивной визуализации.

Виды «издали» на природу и порты в графическом романе Бака сопровождаются описанием тяжелой ситуации, в которой оказались участники экспедиции. В отличие от изображений растений и животных, эти кадры вписываются в рассказ и служат завязкой сюжета. Изображение горы, бухты, корабля и людей, спящих внизу и обустривающих временные жилища, панорамны неслучайно: задавая визуальный контекст, пейзаж определяет место действия. Кадр графического романа сопровождается текстом, обозначающим год: 1741 [Вак 2013: 6]. В английском издании Стеллера такие общие пейзажи тоже появляются в самом начале повествования как первые впечатления от местности, визуально транслируемые читателю. Согласно подписям под помещенными в это издание фотографиями, сделанными уже в XX в. участниками другой экспедиции, знающими о Второй Камчатской и повторяющими ее маршрут, на них мы можем видеть те же места, которые должен был видеть Стеллер, примерно с тех же ракурсов⁹. Изображения, составляющие камчатскую линию повествования в комиксе Бака, в стилистическом плане соотносятся «с большим количеством офортов», которыми некогда была снабжена немецкая книга дневников Стеллера: их черно-белое, как у офортов, решение контрастирует с расцвеченной пестротой сцен петербургской жизни героя до его отправки в экспедицию. Этот технический прием четко размечает пространственно-временные участки изображаемого мира и служит в качестве визуального эффекта внутри визуального же повествования, подобно тому, как иллюстрации в книге зрительно дополняют и мгновенно конкретизируют сказанное словами.

Кроме пейзажных зарисовок и описаний, контекстуализация проводится с помощью карт. Перспектива, открывающаяся с высоты птичьего полета, обобщает информацию о территории, включая точное расположение объектов и тип местно-

⁹ Обратим внимание на то, что сам факт такого фотографирования камчатских пейзажей путешественниками 1980-х и их снимки принадлежат тому же мультимодальному дискурсу, который рассматривается в статье.

сти. Особенно любопытным становится метод словесного описания, заимствованный из картографического арсенала. Широты, градусы и секунды дают читателю особый взгляд, позволяющий разом охватить пространство:

В то время как здесь, на 60-м градусе широты, сам берег прямо от кромки воды покрыт красивейшими лесами, на Камчатке, под 51-м градусом, ивовые и ольховые кусты впервые встречаются в 20 верстах от моря, березовые леса — в 30–40 верстах, не говоря уже о смолистых деревьях, которые можно увидеть только в 50–60 верстах от устья реки Камчатки. Под 62-м градусом в Азии, начиная от Анадыря, на расстоянии 300–400 верст от берега не найти ни одного дерева [Стеллер 1995: 48].

Неожиданно похожий прием можно обнаружить в одической традиции: превозносятся монарха и его деяния, поэт охватывает строками широкое пространство, географические объекты, тем самым подчеркивает их значимость для государства. Как правило, обозначенные территории переходят под управление монарха в результате военного столкновения или призваны продемонстрировать его размах.

В качестве примера можно привести строфу из «Оды на взятие Хотина» (1739) М. В. Ломоносова, написанную тогда же, когда проходила Вторая Камчатская экспедиция:

Не сей ли при Донских струях
Рассыпал вредны россам стены?
И персы в жаждающих степях
Не сим ли пали, пораженны?
Он (герой — А. Ш., К. Д., И. Д.) так к своим взирал врагам,
Как к готским приплывал брегам,
Так сильну возносил десницу;
Так быстрой конь его скакал,
Когда он те поля топтал,
Где зрим всходящу к нам денницу [Ломоносов 1986: 65–66]¹⁰.

Одическая традиция пользовалась подобными средствами «возвышения» читателя, сопровождая его в путешествии по необъятным просторам империи. В картографических описаниях Стеллера нет восторга перед владениями правителей, однако сама перспектива характеризует модус восприятия, свойственный эпохе. В отличие от непосредственных визуальных свидетельств «изнутри», «вид сверху» обезличивает ученого, создавая иллюзию неперсонализированного, объективного взгляда. Для самой экспедиции такой взгляд принципиален, так как он придает сказанному и нарисованному политическое значение: сведения о территориальных особенностях передавались в Академию наук с тем, чтобы впоследствии быть нанесенными на карту Российской империи.

Иллюстрации в виде географических карт, сделанных во время экспедиции профессиональными картографами, входят как в оба переводных издания дневников, так и в первое издание на языке оригинала. Карта представляет собой упрощенное и вместе с тем универсальное средство фиксации особенностей тер-

¹⁰ Ломоносов М. В. Ода блаженныя памяти государыне императрице Анне Иоанновне на победу над турками и татарами на взятие Хотина 1739 года.

ритории, однако в словесных описаниях Стеллера фрагменты этого «картографического» типа имеют другие свойства. Текстуально описания, включающие информацию о местности в картографических параметрах, работают как прием монтажа, меняющий перспективу по отношению к воспринимаемому объекту. Вертикальная перспектива сменяет горизонтальную модель изображения «изнутри», от первого лица, как происходит и в случае составления карты: ведь лишь после обхода местности исследователь мог аккумулировать визуальные данные в виде вертикально ориентированной иллюстрации.

Такой монтаж в описаниях Стеллера сравним с техникой визуального нарратива, доминирующего в жанре графического романа. Картинка перед читателем меняет ракурс от панели к панели: эта техника необходима для движения сюжета, и ею должен владеть любой комиксист. «Внешние» средства комикса, позволяющие продемонстрировать его широкий спектр возможностей, включают «изменение углов зрения, задающих динамические характеристики, а также служащих соединению отдельных рисунков в более крупные единицы с целью воссоздания континуальности произведения» [Столярова 2010: 385]. Таким образом, монтаж осуществляет важную функцию визуального нарратива. В книге «Понимание комикса» Скотта Макклауда приводится следующее утверждение:

...основное отличие между анимацией и комиксом в том, что кадры в ней последовательно сменяются во времени, а не сопологаются в пространстве. Каждый следующий кадр фильма проецируется на одно и то же место — на экран, тогда как кадры комикса занимают разные позиции [McCloud 1994: 7].

Изображая новые предметы в кадре, перемещая персонажей из одного места в другое посредством смены сцены или ракурса, автор комикса демонстрирует континуальность происходящих событий, которые читатель приводит в движение сам, переводя взгляд, тем самым динамически осуществляя и контролируя повествование.

Примером может служить последовательность нескольких изображений из романа Бака «Остров памяти». На одной странице персонаж повернут спиной к читателю (в изображаемом мире — к костру и животным). В следующем кадре — уже лицом, однако читатель не видит ни костра, ни животных, которые теперь расположены за спиной героя; вокруг скалы и второй путешественник, с которым ведется беседа [Вак 2013: 10–11]. Такая композиция позволяет «переместить» героя в пространстве: отходя от костра, на следующем изображении он оказывается в окружении скал, хотя на самом деле стоит на месте. Наряду со случаями применения такой «горизонтальной перспективы», схожей с экспериментальным нарративом «изнутри», часто используемым Стеллером в дневниках, мы наблюдаем такие же, как у Стеллера, переходы к «вертикальной», картографической перспективе. В графическом романе карты также играют роль обобщения, ориентируют читателя на местности действия, не претендуя на большую точность.

Как в английском, так и в русских изданиях дневников Стеллера текст и изображение составляют единую систему, тогда как в жанре графического романа это единство выражается внедрением вербального в визуальное. Семиотическая составляющая проникает в миметическую, визуальный нарратив внедряется в описания и начинает доминировать. Нарратив больше не прерывается иллюстрация-

ми, разрывающими текст, но сам проникает в визуальность, организуя своеобразный вербально-визуальный симбиоз. Подобный прием характерен для визуальных нарративов, но постепенная эволюция описанных нами категорий визуальности демонстрирует общую преемственность перспектив от первого издания дневников к их воплощениям в XX и XXI вв.

Связанные единым сюжетом и визуальным нарративом, издания дневников Стеллера и посвященной экспедиции комикса демонстрируют развитие визуальной составляющей, изначально заложенной в оригинальном тексте. Некоторые функции, которые берут на себя те или иные изображения и/или описания, во всех изданиях поддаются классификации в зависимости от перспективы исследователя или рисовальщика. Дневники Стеллера представляют собой совмещение различных визуальных кодов и иллюстрируются соответствующими изображениями отнюдь не случайно. Путешествие, зафиксированное в иллюстрациях и вербальных описаниях ландшафта, народов и природы Камчатки, транслируется различными медиа с целью полного «погружения» читателя в изображаемый мир.

В том, какую роль визуальный и вербальный модусы играют в XVIII в., а какую — в XXI в. в соотношении друг с другом, обнаруживается как континуальность, так и историческая изменчивость. При градуальной трансформации текста в рисунок дискурсивные параметры повествования меняются. Графический роман предоставляет для этого особые средства, поскольку у рисунка оказывается сразу несколько задач. Во-первых, необходимо создать иллюзию пространства, в котором персонаж находится, на плоскости, через соположение неподвижных панелей, и с помощью специальных обозначений в кадрах обозначить движения и скорость перемещений персонажа. Во-вторых, необходимо показать ход времени — не столько «прямыми» вербальными средствами, сколько визуальными. В-третьих, нельзя забывать о сюжете: все символы, рисунки и тексты должны располагаться в таком порядке, чтобы читатель мог воспринять их как связный рассказ, сохраняя заинтересованность в чтении. Наконец, комикс представляет собой тип мультимодального повествования, основанный на интеграции иконических рисунков и языковых символов, совместно передающих не только визуальные обстоятельства происходящего, но и эмоции героев, логику их взаимоотношений и т. п. Графическое повествование представляет собой череду сменяющих друг друга картинок, в которую читателю необходимо встраивать недостающие звенья, лежащие в «канавках» (*gutter* [McCloud 1994]), пользуясь собственным воображением, чтобы перемещать предметы и персонажей, «путешествующих» из кадра в кадр.

Течение времени в жанре графического романа тоже отображается визуально. Отрывок, в котором герой Бака Стеллер видит прошлое — его сон-воспоминание — раскрашен, в то время как вся остальная часть произведения остается черно-белой [Вак 2013: 20–34]. Включением цвета передаются и эмоции: этот ретроспективный эпизод «Острова памяти» повествует о возлюбленной Стеллера, оставшейся в Петербурге. В ней причина, по которой он хочет вернуться, с ней связаны его счастливые мысли. Физическая невозможность достичь этой цели порождает внутренний конфликт, переживаемый героем на протяжении всего романа. В яркие цвета вложены яркие чувства, оставшиеся в прошлом; черно-белое «обрамление» основного сюжета вокруг этого воспоминания иллюстрирует эмоциональную оторванность ученого, в процессе выполнения своего долга поставленного перед не-

обходимостью выживать. В рамках всей истории этот эпизод наиболее полно раскрывает внутренний мир баковского Стеллера. По сравнению с передачей информации вербальным способом, визуальная составляющая в данном случае сильнее и экономнее воздействует на читателя. Непосредственно перед цветным эпизодом задается его фоно-декоративная перспектива, тем самым очерчивая границы места действия: изображается зимний городской пейзаж. В центре находится большое здание с башней и шпилем, на переднем плане — запряженные сани, мчащиеся по сугробам. Надпись над зданием сообщает, что повествование перенеслось в Санкт-Петербург [Бак 2013: 17]. Зато изображений растений и животных, по контрасту с камчатским настоящим, на цветных страницах нет: дескрипция здесь лирична, а не научна.

Нарратив о первооткрывателях в графическом романе тем самым проблематизируется по сравнению с дневником исследователя-просветителя. Черно-белое изображение характеризует как внутреннюю отрешенность от внешнего мира в суровых условиях, так и борьбу за выживание, риск погибнуть в неизвестности и отчаянии — чувства глубоко личные. Если Стеллер как ученый-наблюдатель эксплицитно преследует лишь научные цели и предоставляет своему читателю факты, то Бак как автор художественного комикса реализует установку на визуальное выражение внутренней, а не только внешней составляющей северного опыта. Таким образом, Бак в некоторой степени переосмысляет Вторую Камчатскую экспедицию, а не только воспроизводит типы и функции его изначального оформления в дневниках Стеллера.

Во введении к специальному журнальному выпуску о графических повествованиях с точки зрения нарративной теории Дж. Гарднер и Д. Херман рассматривают подходы к реализации одного и того же сюжета в различных медиа. На возможность интермедиального переноса «повествовательного сообщения» — из рассказа в балет, из романа на сцену и из фильма в словесный пересказ — без потери его наиболее «существенных свойств» указывал еще К. Бремон [Gardner, Herman 2011: 5]. При этом, как продемонстрировал проделанный нами анализ одной из линий «камчатского» дискурса, соединяющей повествовательные установки немецкого естествоиспытателя и американского комиксиста сквозь толщу двух веков, неизменная «суть» сообщения окружена исторически и эстетически изменчивыми жанрово-медиальными аспектами, влияющими на смысл этого сообщения. Поскольку коммуникативные свойства и прагматические функции не только у каждого нарратива, но и у каждого медиума свои, полное их сохранение невозможно, да и кому было бы интересно принтерное клонирование одной и той же истории? Меняя средство сообщения, Бак меняет и само сообщение, делая его более личным, хотя и сохраняет его «суть»: то удивительное и новое, что разворачивается перед глазами первооткрывателя неосвоенных земель.

«Остров памяти» содержит отличный от дневника Стеллера нарратив, в каком-то смысле более упрощенный, так как такие научно-публицистические элементы, как подробные словесные описания или диалог с читателем, оказываются неуместными в новой медиальной среде и естественным образом отбрасываются. Однако в не меньшей степени в графическом романе происходит и усложнение сообщения, обогащение дискурса невербальным повествованием, какого не было в литературно-документальном первоисточнике.

Описанные нами виды оформления визуальной информации выполняют различные функции в рамках мультимодального дискурса Камчатской экспедиции, от не дошедшей до нас первоначальной фиксации ее образов и событий в рукописных записях Стеллера и оригинальных рисунках художников через их последующие книжные медиации, совмещающие в себе стеллеровский экфрасис и поздние графические вставки, к рисованной фантазии Бака на тему Стеллера. Выделение трех функций позволяет проследить разные перспективы изображения, сформированные восприятием исследователя-путешественника XVIII в. и просматриваемые во всех последующих инкарнациях этого сюжета. Картографическая перспектива, выраженная описаниями территорий с использованием географического аппарата и реальных карт, локализует исследователя на широтах Севера и служит элементом монтажа, позволяющего перенести мысленный взор читателя на высоту птичьего полета. Взгляд исследователя, обобщающий виды городов и природы, выражен фоно-декоративным, дескриптивным оформлением, служащим декорацией для действия. Наконец, экспериенциальное оформление работает как способ фиксации наблюдаемых объектов в ближнем контексте крупного визуально-эмоционального плана «изнутри» сознания Стеллера-рассказчика и/или героя.

Графический роман Бака воспроизводит каждый из приведенных типов и функций оформления. Нарисованные автором комикса карты, растения и животные играют те же роли, что и в первом издании дневников Стеллера. Они вклиниваются в динамичный язык романа статичными кадрами, но позволяют органично уточнить и расширить рассказ. Таким образом, нам удалось вычленить последовательные изменения в способе ведения мультимодального повествования. Вместе с тем к каждому виду изображений в этих текстах, включая вербальные, применимы описанные нами функции. Они раскрывают глубокий интермедиаальный импульс научных дневников и травелогов, наиболее полно воплощенный в фикциональном графическом произведении — художественном комиксе на документальной основе. Все вместе и каждое в отдельности, рассмотренные в статье произведения представляют собой ту или иную ступень реализации мультимодального дискурса.

Источники

- Вольф 1765 — Вольф Х. *Разумные мысли о силах человеческого разума и их исправном употреблении в познании правды*. Бегичев М. (пер. с нем.). СПб.: Тип. арт. и инж. шляхет. кадет. корпуса, 1765.
- Лессинг 1933 — Лессинг Г.Э. *Лаокоон, или О границах живописи и поэзии*. М.: ОГИЗ, 1933.
- Крашенинников 1949 — Крашенинников С. *Описание земли Камчатки*. Берг Л. С., Григорьев А. А., Степанов И. Н. (ред.). М.; Л.: Изд-во Главсевморпути, 1949.
- Ломоносов 1986 — Ломоносов М. В. *Избранные произведения*. Сер.: Библиотека поэта. Л.: Советский писатель, 1986.
- Прокопович 2020 — Прокопович Ф. *Об искусстве риторическом десять книг*. Николаев С. И., Маркасова Е. В., Введенская Е. В. (ред.), Стратановский Г. А. (пер. с лат.), Маркасова Е. В. (комм.). М.; СПб.: Альянс-Архео, 2020.
- Стеллер 1995 — Стеллер Г. В. *Дневник плавания с Берингом к берегам Америки 1741–1742*. Станюкович А. К. (ред.), Станюкович Е. Л. (пер. с англ.). М.: ПАН, 1995.
- Bak 2013 — Bak T. E. *Island of Memory*. New York: Floating World Comics, 2013.
- Steller 1774 — Steller G. W. *Georg Wilhelm Stellers Beschreibung von dem Lande Kamtschatka, dessen Einwohnern, deren Sitten, Nahmen, Lebensart und verschiedenen Gewohnheiten*. J. G. F[leischer] (Hg.). Frankfurt; Leipzig, 1774.

Steller 1988 — Steller G. W. *Journal of a Voyage with Bering, 1741–1742*. Engel M. A., Frost O. W. (transl.). Stanford: Stanford University Press, 1988.

Литература

- Александровская и др. 2011 — Александровская О., Широкова В., Романова О., Озерова Н. *Ломоносов и академические экспедиции XVIII века*. М.: РТСофт, 2011.
- Греков 1960 — Греков В. И. *Очерки из истории русских географических исследований в 1725–1765 гг.* М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1960.
- Женетт 1998 — Женетт Ж. Вымысел и слог. Стаф И. (пер. с фр.). В кн.: Женетт Ж. *Фигуры*. В 2 т. Т. 2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 342–451.
- Зализняк 2010 — Зализняк А. Дневник: к определению жанра. *Новое литературное обозрение*. 2010, 106 (6): 162–180.
- Ивахненко 2019 — Ивахненко Е. Н. Образование, наука и религия в русском Просвещении: в поисках компромисса (Часть II). *Вестник РГГУ. Сер. Философия. Социология. Искусствоведение*. 2019, (3): 205–217.
- Ничик 1977 — Ничик В. М. *Феофан Прокопович*. М.: Мысль, 1977.
- Репина 2022 — «Культура Духа» vs «Культура Разума»: Интеллектуалы и власть в Британии и России в XVII–XVIII веках. Репина Л. П. (ред.). М.: Аквилон, 2022.
- Рогов 2006 — Рогов К. Ю. Три эпохи русского барокко. В сб.: *Тыняновский сборник (12): X–XI–XII Тыняновские чтения*. Тоддес Е. А. (ред.). М.: Водолей, 2006. С. 9–101.
- Столярова 2010 — Столярова Л. Г. Анализ структурных элементов комикса. *Известия Тульского государственного университета. Сер. Гуманитарные науки*. 2010, (1): 383–388.
- Шпак 2021 — Шпак Г. В. *Изобретая пространство: Россия и Англия XVI–XIX вв. в путешествиях, травелогах, картах*. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2021.
- Эко 2004 — Эко У. *Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике*. Шурбелев А. (пер. с ит.). СПб.: Академический проект, 2004.
- Delazari, Polley 2022 — Delazari I., Polley J. S. “Popping into Your Mind’s Eye”: Covert Multimodality in David Foster Wallace’s “The Soul Is Not a Smithy”. *Style*. 2022, 56 (4): 413–432.
- Elleström 2010 — Elleström L. The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. In: *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. P. 11–48.
- Gardner, Herman 2011 — Gardner J., Herman D. Graphic Narratives and Narrative History. *SubStance*. 2011, 40 (1): 3–13.
- Gibbons 2012 — Gibbons A. *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*. New York: Routledge, 2012.
- Hallet 2015 — Hallet W. Non-verbal Semiotic Modes and Media in the Multimodal Novel. In: *Handbook of Intermediality: Literature — Image — Sound — Music*. Rippl G. (ed.). Berlin: De Gruyter, 2015. P. 637–652.
- Kasten, Dürr 1996 — Kasten E., Dürr M. Zu der vorliegenden Ausgabe. In: Steller G. W. *Beschreibung von dem Lande Kamtschatka von Georg Wilhelm Steller*. Bonn: Holos Verlag, 1996. S. V–VI.
- Kress, van Leeuwen 2001 — Kress G., Leeuwen T van. *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold, 2001.
- Kukkonen 2011 — Kukkonen K. Comics as a Test Case for Transmedial Narratology. *SubStance*. 2011, 40 (1): 34–52.
- Lanham 1991 — Lanham R. *A Handlist of Rhetorical Terms*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Lederman 1990 — Lederman R. Pretexts for Ethnography: On Reading Fieldnotes. In: *Fieldnotes: The Makings of Anthropology*. Sanjek R. (ed.). Ithaca: Cornell University Press, 1990. P. 71–91.
- McCloud 1994 — McCloud S. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: Harper Perennial, 1994.
- Ogilvie 2003 — Ogilvie B. W. Image and Text in Natural History, 1500–1700. In: *The Power of Images in Early Modern Science*. Lefèvre W., Renn J., Schoepflin U. (eds). New York: Springer Science, 2003. P. 141–166.

Статья поступила в редакцию 28 ноября 2022 г.

Статья рекомендована к печати 15 мая 2023 г.

Anna A. Shirbanova

HSE University,
123, nab. kan. Griboedova, St. Petersburg, 190068, Russia
anyashirbanova@yandex.ru

Kseniia N. Dergunova

HSE University,
123, nab. kan. Griboedova, St. Petersburg, 190068, Russia
ksushadergunova0911@gmail.com

Ivan A. Delazari

Nazarbayev University,
53, pr. Kabanbay Batyr, Astana, 010000, Kazakhstan
ivan.delazari@gmail.com

“Mit vielen Kupfern”: The Second Kamchatka Expedition as multimodal discourse in the diaries of G. W. Steller and the comic strip by T. E. Bak*

For citation: Shirbanova A. A., Dergunova K. N., Delazari I. A. “Mit vielen Kupfern”: The Second Kamchatka Expedition as multimodal discourse in the diaries of G. W. Steller and the comic strip by T. E. Bak. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2023, 20 (3): 609–630. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2023.313> (In Russian)

The article discusses some literary incarnations of the Second Kamchatka Expedition led by V. Bering as stages of a multimodal discourse that corresponds to an important trend of literary evolution between the 18th and 21st centuries: the negotiation between the verbal and pictorial modes of representational design, particularly with respect to visual information. The study focuses on border cases of conditional literariness, in G. Genette’s terminology: nonfiction and comics. The diaries of an Expedition participant, German traveler and naturalist G. W. Steller, the illustrated editions of those diaries in three languages (German, English, and Russian), and the American cartoonist T. E. Bak’s graphic novel based on Steller’s narrative belong to different media, whose multimodality (the use of several sensorial and semiotic channels of communication within one art and/or medium) is explicit to various extent but crucial in terms of both authorial intention and readerly perception. The article lists three main functional types of visual data transmission (cartographic, panoramic, and experiential) in the documentary travelogue and the comic strip. A discursive continuity is revealed in how those modes and types combine from Steller (1774) to Bak (2013). Together, the two authors’ books exemplify a multimodal discourse, whose formal and medial properties are determined by their disposition to represent and transmit the experience of new land exploration. Such a task was natural for Steller the explorer, but Bak “inherits” it by virtue of discursive inertia despite his total lack of commitment to the goals of academic report writing.

Keywords: multimodality, non-fiction, Second Kamchatka Expedition, comics, G. W. Steller.

References

- Александровская и др. 2011 — Aleksandrovskaia O., Shirokova V., Romanova O., Ozerova N. *Lomonosov and the 18th-century academic expeditions*. Moscow: RTSoft Publ., 2011. (In Russian)
- Треков 1960 — Grekov V. I. *Sketches from the history of the Russian geographic studies in 1725–1765*. Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1960. (In Russian)

* The publication was prepared as a result of a research (no. 22-00-023) within the framework of the Program “Science Foundation of the HSE University” in 2022.

- Женетт 1998 — Genette G. Fiction et diction. Staf I. (transl. from French). In: Genette G. *Figury*. In 2 vols. Vol. 2. Moscow: Izdatel'stvo im. Sabashnikovoykh Publ., 1998. P. 342–451. (In Russian)
- Зализняк 2010 — Zalizniak A. Diary: Toward a genre definition. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2010, 106 (6): 162–180. (In Russian)
- Ивахненко 2019 — Ivakhnenko E. N. Education, science and religion in the Russian Enlightenment. In search of a compromise (Part II). *Vestnik RGGU. Ser. Filosofii. Sotsiologiya. Iskusstvovedenie*. 2019, (3): 205–217. (In Russian)
- Ничик 1977 — Nichik V. M. *Feofan Prokopovich*. Moscow: Mysl' Publ., 1977. (In Russian)
- Репина 2022 — “Culture of the Spirit” vs “Culture of the Reason”: Intellectuals and Power in Britain and Russia in the 17th–18th centuries. Repina L. (ed.). Moscow: Akvilon Publ., 2022. (In Russian)
- Рогов 2006 — Rogov K. Iu. Three epochs of the Russian Baroque. In: *Tynianovskii sbornik (12): X–XI–XII Tynianovskie chteniia*. Moscow: Vodolei Publ., 2006. P. 9–101. (In Russian)
- Столярова 2010 — Stoliarova L. G. Analysis of the Structural Elements of Comics. *Izvestiia Tul'skogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. Gumanitarnye nauki*. 2010, (1): 383–388. (In Russian)
- Шпак 2021 — Shpak G. V. *Inventing time: Russia and England between the 16th and 19th centuries in journeys, travelogues, and maps*. Ekaterinburg: Izdatel'stvo Uralskogo universiteta Publ., 2021. (In Russian)
- Эко 2004 — Eco U. *Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Shurbelev A. (transl. from Italian). St Petersburg: Akademicheskii proekt Publ., 2004. (In Russian)
- Delazari, Polley 2022 — Delazari I., Polley J. S. “Popping into Your Mind’s Eye”: Covert Multimodality in David Foster Wallace’s “The Soul Is Not a Smithy”. *Style*. 2022, 56 (4): 413–432.
- Elleström 2010 — Elleström L. The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. In: *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. P. 11–48.
- Gardner, Herman 2011 — Gardner J., Herman D. Graphic Narratives and Narrative History. *SubStance*. 2011, 40 (1): 3–13.
- Gibbons 2012 — Gibbons A. *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*. New York: Routledge, 2012.
- Hallet 2015 — Hallet W. Non-verbal Semiotic Modes and Media in the Multimodal Novel. In: *Handbook of Intermediality: Literature — Image — Sound — Music*. Rippl G. (ed.). Berlin: De Gruyter, 2015. P. 637–652.
- Kasten, Dürr 1996 — Kasten E., Dürr M. Zu der vorliegenden Ausgabe. In: Steller G. W. *Beschreibung von dem Lande Kamtschatka von Georg Wilhelm Steller*. Bonn: Holos Verlag, 1996. S. V–VI.
- Kress, van Leeuwen 2001 — Kress G., Leeuwen T van. *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold, 2001.
- Kukkonen 2011 — Kukkonen K. Comics as a Test Case for Transmedial Narratology. *SubStance*. 2011, 40 (1): 34–52.
- Lanham 1991 — Lanham R. *A Handlist of Rhetorical Terms*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Lederman 1990 — Lederman R. Pretexts for Ethnography: On Reading Fieldnotes. In: *Fieldnotes: The Makings of Anthropology*. Sanjek R. (ed.). Ithaca: Cornell University Press, 1990. P. 71–91.
- McCloud 1994 — McCloud S. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: Harper Perennial, 1994.
- Ogilvie 2003 — Ogilvie B. W. Image and Text in Natural History, 1500–1700. In: *The Power of Images in Early Modern Science*. Lefèvre W., Renn J., Schoepflin U. (eds). New York: Springer Science, 2003. P. 141–166.

Received: November 28, 2022

Accepted: May 15, 2023