

Правительство Российской Федерации. Федеральное государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования  
Санкт-Петербургский Государственный Университет

Факультет искусств  
Направление «Дизайн»  
Магистерская программа «Графический дизайн»

Марьева Анастасия Сергеевна

**КОНСТРУИРОВАНИЕ ЧИТАТЕЛЬСКОГО ОПЫТА С ПОМОЩЬЮ МЕТОДОВ  
РЕЖИССУРЫ. МНОГОСЕРИЙНОЕ ИЗДАНИЕ ПРАКТИК ЧТЕНИЯ**

Выпускная квалификационная работа

Научный руководитель  
теоретической части:  
Доктор философских наук  
Профессор кафедры дизайна  
Факультета искусств СПбГУ  
Г. Н. Лола

Научный руководитель:  
Старший преподаватель  
кафедры дизайна  
Факультета искусств СПбГУ  
Т. И. Александрова

Санкт-Петербург

2024

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	<b>3</b>
<b>ГЛАВА 1. ЧИТАТЕЛЬСКИЙ ОПЫТ: ПРОБЛЕМА ВОСПРИЯТИЯ И КОНТЕКСТ</b> .....	<b>9</b>
1.1. Читательский опыт как отношения с текстом .....	9
1.2. Место для встречи с книгой.....	12
1.3. Идеальный читатель .....	19
1.4. Тема взгляда и практика зрительства .....	20
1.5. Современные практики чтения .....	24
<b>ГЛАВА 2. РЕЖИССУРА ЧТЕНИЯ</b> .....	<b>30</b>
2.1. Нарратив. Миграция текста.....	32
2.2. Нарративные конструкции в кино и литературе.....	35
2.3. Режиссура книги .....	39
<b>ГЛАВА 3. МНОГОСЕРИЙНОЕ ИЗДАНИЕ ПРАКТИК-ЧТЕНИЙ «VOLUME-S»</b> .....	<b>52</b>
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	<b>60</b>
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ</b> .....	<b>62</b>
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	<b>72</b>

## ВВЕДЕНИЕ

В «Федре» Платона — сократическом диалоге, философской беседе Сократа (в лице, собственно, Платона) с Федром — Сократ рассказывает историю о том, как Тот, древнеегипетский бог мудрости, знаний, покровитель библиотек и изобретатель письменности, обратился к царю Египта, чтобы предложить египетскому народу нечто, что Тот считал отраслью процесса познания, улучшающей память<sup>1</sup>. Этим нечто было рукописное слово. Царь, однако, беспокоился, что использование рукописного слова египтянами приведёт к снижению у них навыков запоминания, использования своей «внутренней памяти» в противовес обращения к «внешней памяти» — носителям информации — папирусам, книгам. Царь полагал, что письмо — это «рецепт не памяти, а напоминания», и человек, полагающийся на письменное слово, лишь создаст иллюзию человека, обладающего знаниями.

И царь, и Тот соглашались, что письменное слово позволяет разместить мысль вне внутренней памяти человека и, с этой точки зрения, улучшает память человека, способного обратиться к внешней памяти, содержащей письменное слово и, следовательно, знание — *intelligence* от лат. *inter-* «между» + *legere* «собирать, читать». Через письменное слово Тот предлагал царю универсальный инструмент познания человеком себя и мира.

С появлением письменного слова расширились возможности доступа человека к информации, изменились формы фиксации знания, процесс познания, появились новые мировоззрения и способы самовыражения<sup>2</sup>. Источники письменного, печатного слова, будь то папирусы, книги или журналы, содержат колоссальную силу — они расширяют память человека безгранично, просвещают миллиарды людей, заставляют их чувствовать, переживать, слышать и видеть.

---

<sup>1</sup> Платон. Собрание соч. в 4-х томах. Том 2. / пер. Т. Васильевой. — М.: Мысль, 1993. — С. 218-224.

<sup>2</sup> Маклюэн, М. Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего. — М.: Академический проект, 2005.

Проблема взаимодействия с читателем существовала на обширном пути изменений книги. В течение веков менялись авторский подход к тексту, традиция драматургии, а также физический облик книги. Менялся и сам читатель<sup>1</sup>.

XX век оставил свой след в истории культуры как период экспериментов с текстом и формой книги. Это время характеризуется появлением различных литературных, философских и художественных школ, которые отступали от многовековых устоявшихся традиций. Новым кипели научные и творческие сообщества, за этим наступил и момент освоения книги в качестве художественной формы самовыражения. Изменения коснулись облика, динамики книги и её основных структурных принципов, которые долгое время оставались неизменными. Начала формироваться концепция «книги художника» — уже не просто носителя внешней памяти, но самостоятельного произведения искусства<sup>2</sup>.

Одним из ярких явлений становится Новый роман, или «антироман», как противовес традиционному бальзаковскому нарративу<sup>3</sup>. Авторы направления отвергают идею линейного повествования, предпочитая вместо этого разветвлённые сюжеты и замысловатых персонажей. Они ставили перед собой цель отразить объективную реальность, где люди и события часто непредсказуемы. Инструментом для достижения цели стали эксперименты с языком, структурой и формой текста. Сам текст получил автономное значение в процессе взаимодействия с читателем, авторы обратились к исследованию новых возможностей письменного слова.

Переход от традиционных форм печатной литературы к цифровым средам изменил представление о читательском опыте — интернет открыл возможность мгновенного доступа к информации. В мире, насыщенном данными, чтение стало неотъемлемой частью

---

<sup>1</sup> Изер, В. Изменение функций литературы. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория. Антология. М., 2004. С. 207-210.

<sup>2</sup> Орешина, А. Динамические аспекты книжной формы // Научная конференция молодых ученых Московского государственного университета печати. Факультет Графических искусств. М.: Московский государственный университет печати, 2009. С. 136-148

<sup>3</sup> Роб-Грийе, А. Новый роман, новый человек // Роб-Грийе, А. Собрание сочинений. Дом свиданий: Романы. Рассказы. — СПб.: «Симпозиум», 2000. — С. 459-468.

повседневной жизни. Гипертекстовая структура стала обыденной, а взаимодействие читателя с источником часто стало поверхностным.

В всеобъемлющей цифровой реальности книга не утратила своей материальной жизненности. Современная книга освободилась от традиционных функций и перешла в новый этап существования, в котором актуальность книги теперь обусловлена уникальными свойствами, присущими её физической форме. Желание приобрести и сохранить книгу означает, что ее присутствие как физического объекта действительно имеет личную значимость для человека.

Вызванное цифровизацией смещение приоритетов и интересов читателей, а также разнообразие предоставляемой информации, создают необходимость в исследовании и совершенствовании методов конструирования читательского опыта. Сегодня читатель ожидает большей интерактивности, он склонен ориентироваться визуально и нацелен на многозадачность. Эти изменения создают вызовы для тех, кто исследует возможности читательского опыта.

Читательский опыт с физической, материальной книгой сегодня складывается из великого множества аспектов и усложняется контекстом печатного слова или истории, которую читателю предстоит прочесть.

Помимо того, что читательский опыт зависит от текста, типографического набора, бумаги и переплета, опыт складывается и от окружающего читателя пространства, даже от позы тела человека в момент чтения. Различный характер текста — будь то пьеса, инструкция по эксплуатации или художественная литература — требует от читателя разного подхода к источнику и процессу познания. Читатель может испытывать личное переживание при чтении про себя и общность при чтении вслух в группе. Более того, сегодня читатель вовсе не всегда человек, потому в контексте режиссирования читательского опыта необходимо учитывать и возможное применение машинного чтения.

Наивно полагать, что усложнение процесса коммуникации читателя со своей внешней памятью, изменение и создание новых требований на пути к познанию через книгу не создает новых требований и к графическому дизайнеру.

В настоящее время дизайн активно расширяет свои границы, интегрируя подходы из различных областей, таких как социальные науки, философия, экономика, экология и

искусство. Дизайн — это деятельность, которая обеспечивает визуальную коммуникацию, часто с помощью создания нарратива и разработкой сценария пользователя. В настоящей работе предлагается рассмотреть конструирование читательского опыта с помощью методов режиссуры. Исследовательский интерес сосредоточен на фигуре читателя, его опыте, и на создании книжного нарратива.

## ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ

Читательский опыт

## ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ

Динамика, темпоральность книги

## ЦЕЛЬ ИССЛЕДОВАНИЯ

Конструирование читательского опыта с помощью режиссуры

## ЗАДАЧИ ИССЛЕДОВАНИЯ

1. Исследовать комплексный характер читательского опыта и уточнить факторы, формирующие опыт чтения бумажной книги;
2. Исследовать исторический и культурный взгляд на роль читателя в XX веке;
3. Уточнить разнообразные стратегии и практики чтения;
4. Уточнить специфические особенности книги как медиума;
5. Разработка и реализация проекта.

## МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ

- историографический;
- метод художественного анализа;
- практический метод.

## КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ГЛАВ

Первая глава исследования посвящена читательскому опыту, который рассматривается как комплекс, объединяющий лингвистические и визуальные элементы в единый дискурс. Отмечено, что опыт чтения бумажной книги формируется различными факторами: текстом, обликом книги и окружающей средой. В ходе исследования влияния окружающей среды на читательский опыт сделаны выводы о необходимости эволюции библиотечных пространств в сторону большей интерактивности и адаптации к современным требованиям читателя. Сформулированы некоторые предложения к библиотекам: кураторство коллекций книг и развитие новых форматов мероприятий.

В главе также уделено внимание историческому и культурному взгляду на роль читателя в их перспективе — от времени, когда чтение было привилегией немногих, до современности, когда доступ к информации стал широкодоступным. Названы состоявшиеся изменения в практиках чтения, приведен их анализ и выявлены различные способы восприятия текста, взаимодействия читателя с ним.

Задача дизайнера заключается в продумывании внешнего сценария взаимодействия с книгой и внутреннего книжного нарратива, что схоже с режиссерской практикой. Вторая глава обращает внимание на проблему адаптации текста в различных медиумах (книги, кино и музыка) и предлагает подход к работе дизайнера через приспособление междисциплинарных практик. Так, каждый медиум обладает своими специфическими особенностями, которые определяют направление развертывания текста и предлагают инструменты для этого. Предлагается использовать подобные особенности при проектировании книги, т.е. при ведении сложного процесса, включающего не только создание отдельных элементов, но и формирование целостного временного и пространственного ландшафта. Принимая во внимание междисциплинарный характер исследования в этой части, в главе также рассматривается экспериментальный подход к созданию нарративных конструкций в кино.

Третья глава содержит описание проекта — серии печатных изданий. При этом цель создания серии состоит в модельном раскрытии возможной роли режиссуры в конструировании читательского опыта. В главе представлены этапы создания серии: концептуальное планирование, подбор материала, организация внутреннего устройства издания и внешнего взаимодействия читателя с серией.

## КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Метадизайн, пост-медийное пространство, конструирование опыта читателя, режиссура, сценарий, динамика книги

## KEY WORDS

Metadesign, post-media space, behavioral science, building the reader experience, direction, script

## АННОТАЦИЯ

Исследование рассматривает различные аспекты читательского опыта, включая лингвистические, визуальные и пространственные элементы. В ходе исследования, учитывая форму и контекст процесса чтения, были выделены отдельные практики чтений. Особое внимание уделено адаптации текста в различных медиа, созданию нарратива. В работе подчеркивается, что проектирование книги включает в себя разработку не только отдельных элементов издания, но и общего сценария взаимодействия читателя с книгой. При этом особенность проектирования книги заключается в создании целостного временного и пространственного ландшафта, который может быть сравним с режиссерской практикой. Проектная часть описывает процесс создания серии печатных изданий, где ключевую роль играют особенности отдельных практик. Исследование предлагает новые подходы и методики, обогащающие традиционный дизайн книг.

## ABSTRACT

The research explores various aspects of the reading experience, including linguistic, visual, and spatial elements. By considering the form and context of the reading process, distinct reading practices were identified. Particular attention is paid to the adaptation of text across different media and the creation of narrative. The study emphasizes that book design involves not only the development of individual publication elements but also the overall scenario of the reader's interaction with the book. A unique feature of book design is the creation of a cohesive temporal and spatial landscape, comparable to directorial practices. The project section describes the process of creating a series of printed editions, where the characteristics of specific practices play a key role. The research proposes new approaches and methodologies that enrich traditional book design.



### 1.1. Читательский опыт как отношения с текстом

В результате чтения человек постепенно конструирует свою общую картину произведения, а воспринимаемый текст утрачивает книжную статику, становится «полем методологических операций»<sup>1</sup> и сложным переплетением субъективных восприятий читающего. Поскольку на читающего оказывают влияния разные факторы, сам опыт чтения можно назвать сложносоставным процессом. Опыт чтения формируется не только лишь самим текстом, но и обликом книги, средой чтения, в котором пребывает человек. Лингвистические, тактильные, визуальные и иные сообщения в этом процессе объединяются в единую форму и доставляются адресату, который постепенно конструирует смысл. Учитывая изложенное, читательский опыт как отношения читателя с текстом предполагает возможность динамики текста после его субъективного восприятия читающим. Далее предлагается подробнее рассмотреть факторы, влияющие на конструирование конечного читательского опыта — текст и его ценность, материальность книги, её облик, окружающая среда.

Первый фактор, играющий важную роль в формировании впечатления, — это сам текст и его ценность. Жанр, будь то роман, стихотворение или интервью, создает определённые ожидания у читателя и задает ориентиры. Однако тексты разнообразны, и помимо различий, которые выделяет типология литературных жанров, следует обратить внимание на ценность текста. Ролан Барт пишет о важности и необходимости «текста-письма» — текста, который «превращает читателя из потребителя в производителя текста», позволяет читателю «сделать собственную ставку в игре, сполна насладиться чарами означающего»<sup>2</sup>. Ценность текста раскрывается в способности активировать мыслительные процессы читателя и вдохновлять его на обсуждения, саморефлексию.

В своем взгляде на текстовую ценность, Вальтер Беньямин подчеркивает силу устного рассказа и способности писателя воплотить эту силу в тексте. Он выделяет устного рассказчика на фоне автора романа и отмечает, что роман часто представляет собой

---

<sup>1</sup> Барт Р. От произведения к тексту. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М., 1989.

<sup>2</sup> Барт, Р. S/Z. — М.: Эдиториал УРСС, 2001.

изолированные мысли и переживания автора. Рассказчик использует целомудренное немногословие, простой, но мощный язык, который не подвергается психологическим переживаниям. «Чем естественнее выглядит у рассказчика отсутствие психологических нюансов, тем больше оснований рассчитывать на то, что история останется в памяти слушателя, тем полнее она включается в его собственный опыт, тем с большим удовольствием рано или поздно он будет рассказывать ее другим»<sup>1</sup>. Среди авторов-устных рассказчиков Беньямин выделяет Николая Лескова (автора произведений «Левша» и «Очарованный странник»), который умело запечатлевал человеческий опыт.

Ценный текст, по Умберто Эко, «выступает как пластичный, изменчивый (a flexible type), позволяющий осуществлять себя в виде многих различных реализаций (tokens)»<sup>2</sup> — способствует сотворчеству, вдохновляет, инициирует идеи, вызывает рефлексии. Закрытый текст, наоборот, ограничивают свободу читающего, предлагая строгую инструкцию по восприятию. Такие тексты, хоть и могут быть конкретными, часто лишены той гибкости, которая позволяет читателю взаимодействовать с материалом.

Второй фактор восприятия книги заключается в её материальности. Человек отмечает уникальные черты конкретного издания, что служит моментальным идентификатором для запоминания: «Я обнаружил, что мы читаем не просто «Преступление и наказание» или «Дерево растет в Бруклине». Мы читаем определенное издание, определенный экземпляр, со всеми шероховатостями бумаги, с особым запахом»<sup>3</sup>.

Иными словами, книга, как физический объект, обладает своеобразной памятью, которая заложена в ее состоянии. Она «изнашивается, фиксирует интенсивность, продолжительность или регулярность нашего чтения, напоминает нам (если она слишком свежая или неразрезанная), что мы её еще не прочитали...»<sup>4</sup> В тактильных и кинестетических

---

<sup>1</sup> Беньямин, В. Рассказчик. Размышления о творчестве Николая Лескова // Беньямин, В. Озарения / пер. Н.М. Берновской, Ю.А. Данилова, С.А. Ромашко. — М.: Мартис, 2000. — С. 345-369.

<sup>2</sup> Эко, У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста / пер. с англ. и итал. С. Серебряного. — СПб.: «Симпозиум», 2005.

<sup>3</sup> Мангель, А. История чтения. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2020. — С. 17.

<sup>4</sup> Эко, У. Растительная память, или Почему книга помнит все / пер. с итал. И. и Н. Макаровых. — М.: Слово/Slovo, 2020. — С. 59.

качествах раскрывается материальная природа книги. Это то, что отличает процесс чтения от кинопросмотра или наблюдения за искусством.

На страницы физической книги может по-разному падать свет в течение дня, постепенно переключаемая закладка служит указателем прогресса чтения относительно всей толщины книги. Разные книги с разными обложками — твёрдыми или мягкими — читатель и держит по-разному. Все упомянутые факторы, равно как и многие другие, имеют едва заметные функции, создают отношения читателя с книгой, формируют субъективное восприятие текста и влияют на конечный читательский опыт. Подобное физическое «ощущение книги как вещи» особенно важно в контексте растущей цифровизации, поскольку электронные книги, а равно и текст на обычных экранах смартфонов и планшетов лишены физического, чувственного взаимодействия, которое предлагает традиционная бумажная книга<sup>1</sup>. С указанной точки зрения цифровое чтение хотя и обладает некоторыми преимуществами в известной степени обедняет читательский опыт.

Следующий фактор — внешний облик книги. Всё то, что окружает и дополняет основной текст — обложка, заголовки, сноски, поля страницы, иллюстрации, предисловие и др. — в печатной культуре относят к паратексту. Паратекст — концепция, которую ввел французский литературовед Жеррар Женнет<sup>2</sup>. Он подчеркивает функциональное значение паратекстуальных элементов, используя метафору порога или вестибюля — так, предисловие создает своего рода «преддверие» перед началом основного текста, а заголовки служат функции навигации внутри такого текста. Паратекст не просто дополняет текст, но играет важную роль в его восприятии читателем.

Графический дизайнер задает визуальный образ и использует функцию паратекстовых элементов, учитывая содержание и характер текста, что дает возможность читателю воспринять текст не только как абстрактный поток информации, но как комплексный визуальный и физический опыт. В этом взаимодействии текст, форма и материал объединяются в то, что можно назвать архитектурой книги. Наряду с ее внутренней структурой, с внешней точки зрения книга входит в состав чего-то более обширного — библиотеки. Книга становится частью большой системы хранения и организации знаний.

---

<sup>1</sup> Jabr, F. Why the brain prefers paper. *Sci. Am.* 2013. P. 48—53.

<sup>2</sup> Genette, G. *Seuils*. — Paris: Éditions du Seuil, 1987. — P. 14.

## 1.2. Место для встречи с книгой

Паратекстуальность выходит за пределы книги. Женнет описывает опыт взаимодействия с внешней формой паратекстовой информации: рецензии, переписка между автором и издателем, обсуждения в читательских клубах. Данные аспекты влияют на процесс написания книги, представляют её потенциальному читательскому сообществу и формируют впечатление у тех, кто её ещё не прочел. В свою очередь, библиотека — это физическая форма паратекста<sup>1</sup>; собрание частей, образующих единое целое. Каждая книга становится частью широкого диалога.

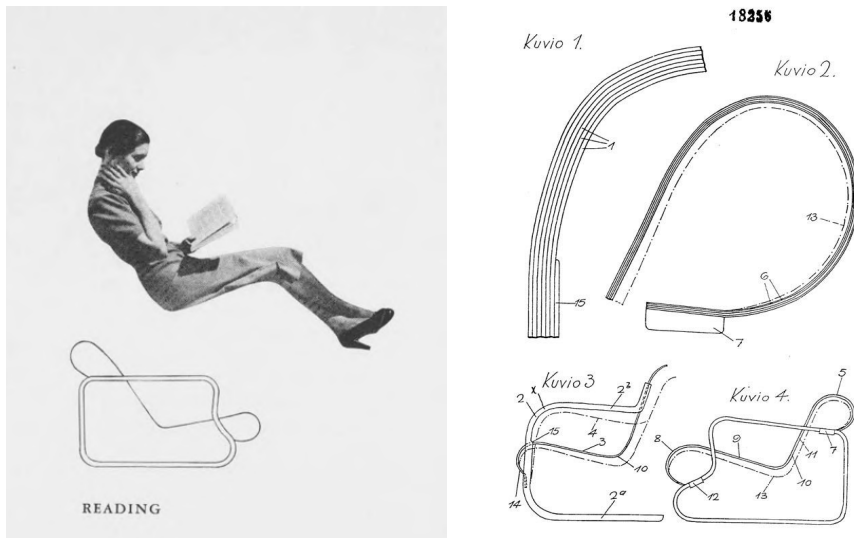
Место встречи с книгой также оказывает непосредственное влияние на читательский опыт. Совершенствование взаимодействия в этой части становится вызовом для мастеров различных областей. Библиотека Алвара Аалто в Выборге является примером участия архитектурного мастерства в конструировании читательского опыта. Так, Алвар Аалто в статье «Гуманизация архитектуры» приводит следующее: «Проблема чтения книги шире одной проблемы зрения; хорошее освещение позволяет читателю принимать наиболее удобную позу и держать книгу в нужном положении. Ведь чтение книги требует особого рода духовной концентрации и физической собранности; долг архитектуры — устранить все помехи к этому процессу»<sup>2</sup>. Одним из важнейших нововведений Аалто стала система бестеневого освещения — в главный читальный зал свет поступает не через привычные окна, а через круглые линзы в потолке, имеющие откос, исключая прямой солнечный свет. Такая система, как писал Аалто, обеспечивает «наилучшее для глаза освещение, при котором вне зависимости от положения книги и угла зрения полностью исключались бы тени и блики». Аалто видел будущее библиотек в их открытости для посетителей.

Он внимательно изучал эргономику и анатомию человека в момент чтения, чтобы создать не только комфортное пространство, но и функциональную мебель. Работы Аалто служат ярким примером паратекстуальности в широком смысле, примером того, как не только книга, но дизайн интерьеров и архитектура участвуют в построении читательского опыта.

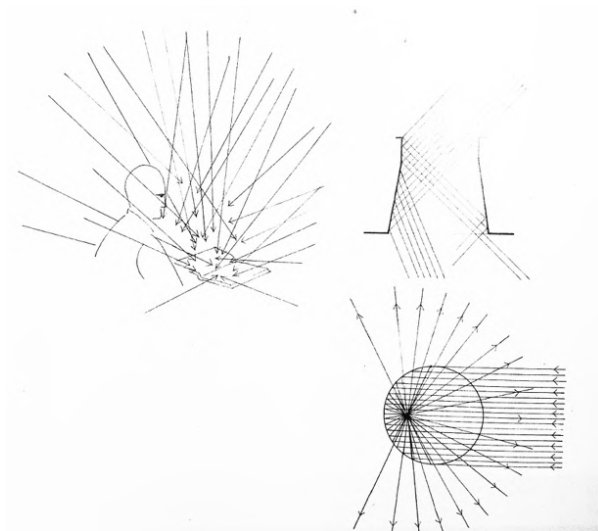
---

<sup>1</sup> Gillieson, K. The book abstracted. Dot Dot Dot, 2006. ISSN 1615-1968.

<sup>2</sup> Аалто, А. Архитектура и гуманизм. — М.: Прогресс, 1978. — С. 30-34.



Изображение 1, 2. Аалто А. Эскизы к стулу Паймио. 1931/32 г.



Изображение 3. Аалто А. Свет в библиотеки в Выборге. 1931/32 г.

Изучая читательский опыт, предлагается обратиться к исследованию на примере функционирующих современных читательских и библиотечных пространств. История книги и чтения неразрывно связана с развитием библиотек. Современное библиотечное пространство выходит за рамки книгохранилища с рабочими столами для посетителей и обретает задачу направления как процесса чтения, так и факультативных деятельностей человека с книгами и в связи с книгами. Финляндия выработала свой общенациональный пример особого отношения к организации библиотек как сложных пространств. Распределенные по всей стране, они охватывают даже самые маленькие города. В ходе

работы над исследованием я посетила несколько финских библиотек и выявила следующие особенности.

Библиотека в небольшом городе Пиккио (6 тыс. население) доступна по читательскому билету даже после окончания рабочего дня персонала, до позднего вечера. Такие условия свидетельствуют о высоком уровне доверия и готовности передать читателям контроль над пространством, воспринимаемым как «гостиная города».

Отношение к библиотеке в городе Каарина (34 тыс. население) отчетливо проявляется в её названии — "Kaarina-talo", что переводится с финского как "Дом Каарина. Современное, светлое и комфортное пространство библиотеки создает среду, настраивающую на углубленное чтение и продуктивную работу. (Изображение 4).

Библиотека в Турку (186 тыс. население) представляет собой архитектурный комплекс, включающий два здания, построенных в 1903 и 2007 годах. Перемещаясь между историческим и современным корпусами, посетитель словно использует машину времени. Комплекс предоставляет возможность пережить эволюцию библиотеки. Посетитель ощущает внимание к историческому наследию, сохранению его ценностей, а также стремление к развитию. (Изображение 5).

Финское общество переосмысляет роль библиотеки. В контексте этой эволюции невозможно обойти стороной библиотеку Oodi в Хельсинки (674 тыс. население). Она выходит за рамки традиционного представления о библиотеке и предоставляет пространство для жизни — динамичное и вдохновляющее, наполненное возможностями и событиями. Организация книжных фондов не ограничивается лишь алфавитным порядком. Сегодня многие современные коллекции претендуют на статус архива, где акцент стоит на отборе и расстановке книг. Кураторская мысль направляет читателя<sup>1</sup>.

В современном Санкт-Петербурге, где культура чтения занимает важное место, появляется множество книжных мест с оригинальным подходом к курированию. Некоторые из них — «Сообщество» и «library 35kg»<sup>2</sup>.

---

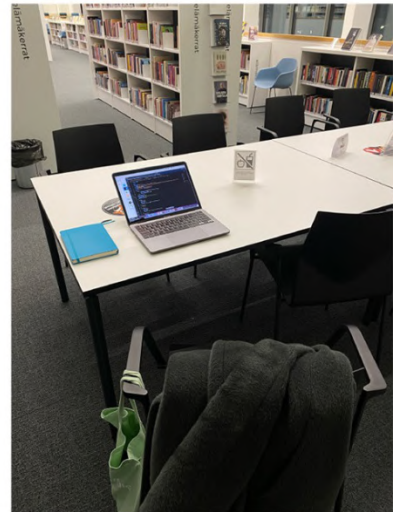
<sup>1</sup> Springer, A. S., & Turpin, E. (Eds). *Fantasies of the library*. MIT Press, 2016.

<sup>2</sup> <https://35kg.non-objective.works/>

«Сообщество» находится на рукотворном острове «Новая Голландия» в дельте Невы. Островов в Петербурге много, но в «Новой Голландии», за счет сравнительно небольшой площади, легко почувствовать себя обособленным от общей земли, что создает необычный опыт чтения на острове. Уникальность формата проявляется в коллекции, состоящей из новых книг избранных русских издательств и книжных магазинов. В отличие от классической библиотеки с многотысячным фондом книг разной тематики, здесь вероятность встретить что-то неожиданное ниже. Библиотека имеет собственную тематику книг, а сами книги тщательно отобраны и представлены в небольшом количестве. (Изображение 6). Поскольку ограниченный бюджет частной или государственной библиотеки не всегда позволяет регулярно пополнять, обновлять фонд, малые библиотеки «по интересам» могут быть компромиссным решением проблемы. Еще одной ценной особенностью «Сообщества» является организация мероприятий, направленных на взаимодействие читателя с текстом, таких как «Лаборатории свободного письма», мастер-классы по созданию книг, семинары с авторами и филологами.

Другим проявлением творческого и критического взгляда на библиотеку служит проект дизайн-студии Non-Objective. В «library 35kg» представлены книги, каждая из которых является уникальным объектом и произведением искусства. Кураторская подборка книг и журналов расположена на стеллажах в офисе дизайн-студии. Эта профессиональная библиотека, доступная только по предварительной записи, становится особым местом вдохновения для дизайнеров.

Коллекции книг в разных библиотечных пространствах Финляндии и в Санкт-Петербурге, объединяют в себе накопленные знания, эстетическую материальность и изобилие образов. Книги в этих пространствах адресованы посетителям в широком смысле — читателям, писателям, зрителям, участникам мероприятий. Современные библиотеки создают уникальные ситуации чтения, предлагают комфортные условия, и становятся чем-то большим, чем просто хранилище книг. Процесс переосмысления и совершенствования библиотек в сложное библиотечное пространство отражает новое отношение современного человека к физической книге, ожидание составить читательский опыт и на основании внешних обстоятельств, за пределами книги.

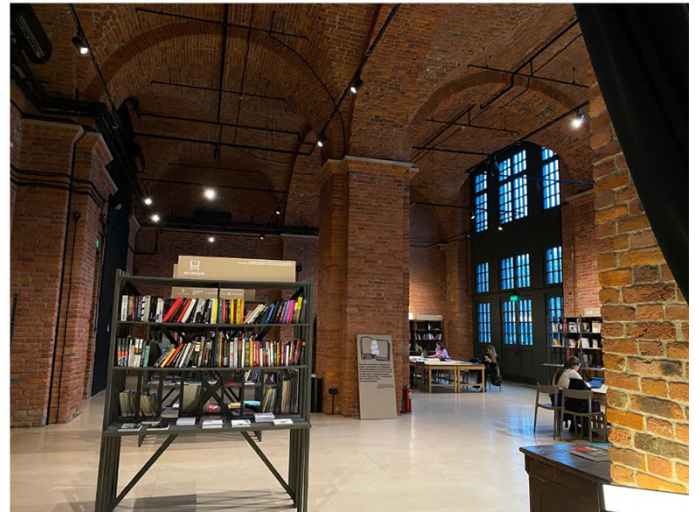


Изображение 4. Библиотека в Каарина, Финляндия.





Изображение 5. Библиотека в Турку, Финляндия. Комплекс зданий: историческое (1) и современное (2).



Изображение 6. «Сообщество», Санкт-Петербург.

### 1.3. Идеальный читатель

Еще один взгляд на опыт чтения — с точки зрения автора, для которого всегда есть идеальный читатель. Умберто Эко обозначает его как Образцовый или Подразумеваемый — тот, который способен «интерпретировать воспринимаемые выражения точно в таком же духе, в каком писатель их создавал»; он «мучим идеальной бессонницей» в попытках понять текст. Он «читает между строк», раскрывает все тонкости и намерения автора. Чтобы найти своего читателя, автор дает сигналы (не всегда очевидные) и подтексты, характерные для жанра. Например, предисловие устанавливает связь между автором и читателем, направляет и подсказывает способы взаимодействия с книгой.

Эмпирический читатель, напротив, — это реальный человек, у которого может быть свой способ восприятия, основанный на личном опыте и контексте. Для автора эмпирический читатель остается чужим (Хено-), закрытым, неизвестным. Его реакция на текст непредсказуема. Чтобы сократить пропасть непонимания, со своей стороны, читателю необходимо «читать текст неоднократно, а в некоторых случаях — и бесконечное множество раз»<sup>1</sup>.

Владимир Набоков также рассматривал вопрос взаимопонимания между читателем и автором. Он имел схожее мнение, говоря о том, что «хороший читатель, читатель отборный, соучаствующий и созидающий, — это перечитыватель»<sup>2</sup>. Каждое последующее прочтение книги открывает новые детали, расширяя понимание текста. Во время литературного тура Набоков проводил опрос среди студентов, предлагая им выбрать четыре критерия из списка для определения хорошего читателя:

- «1. Состоять членом клуба книголюбов.
2. Отождествлять себя с героем/героиней книги.
3. Интересоваться прежде всего социально-экономическим аспектом.
4. Предпочитать книги, в которых больше действия и диалога.
5. Не приступать к чтению, не посмотрев экранизацию.
6. Быть начинающим писателем.

---

<sup>1</sup> Эко, У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста / Пер. с англ. и итал. С. Серебряного. — СПб.: «Симпозиум»; М.: Изд-во РГГУ, 2005.

<sup>2</sup> Набоков, В. Лекции по зарубежной литературе. — М.: Независимая Газета, 1998.

7. Иметь воображение.
8. Иметь хорошую память.
9. Иметь словарь.
10. Иметь некоторый художественный вкус»<sup>1</sup>.

По мнению Набокова, хороший читатель обладает воображением (7), памятью (8), словарным запасом (9) и художественным вкусом (10), который следует развивать в себе и в других. Ключевым органом восприятия книги является разум, что делает чтение, будь то художественное произведение или научный труд, в первую очередь интеллектуальным занятием.

Поскольку читатель конструирует читательский опыт с использованием собственного набора знаний и предпочтений, в конечном итоге процесс взаимодействия между автором и читателем утрачивает характер монолога, потока информации, одинокого укладываемого во внутреннюю память читателя. Учитывая изложенное, автор может лишь моделировать идеальное и недостижимое восприятие текста читателем. Перечитывание же одной и той же книги с разными переменными на стороне читателя может стать способом продолжить заочный диалог с автором и раскрыть новые уровни интерпретации.

#### **1.4. Тема взгляда и практика зрительства**

Долгое время умение читать было редкостью и социальной привилегией. Древние тексты, как правило, читали вслух с целью передачи информации неграмотным. Чтение про себя разнится с этой устной традицией — поиск смысла осуществляется одним человеком и проявляется исключительно через взгляд. Святой Августин описывает процесс «молчаливого» чтения Амвросия в «Исповеди» (IV век): «Когда он читал, глаза его бегали по страницам, сердце доискивалось до смысла, а голос и язык молчали. Часто, зайдя к нему (доступ был открыт всякому, и не было обычая докладывать о приходящем), я заставлял его не иначе как за этим тихим чтением»<sup>2</sup>.

Комментарий святого Августина позволяет предположить, что молчаливое чтение, потребление информации глазами, а не ушами было чем-то особенным для современников.

---

<sup>1</sup> Набоков, В. Лекции по зарубежной литературе. / В.В. Набоков. — М.: Независимая газета, 2000.

<sup>2</sup> Мангель, А. История чтения. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2020. — С. 66-68.

Этот фрагмент стал поводом для дискуссий в целом о существовании чтения про себя в IV веке. И хотя современные исследователи предполагают, что молчаливое чтение было распространено в традиционных обществах, включая средневековье, использованию зрения для потребления информации придавалось более личное, сокровенное и даже интимное значение.

На протяжении веков в сосредоточенности чтения находили нечто притягательное. Чтения про себя приобрело особый художественный и культурный смысл. Так, Лоренс Крамер в своей работе «Гул мира. Философия слушания» приводит следующее: «Тишина чтения и письма становится ценностью, которую без труда можно увидеть на многочисленных изображениях от Рембрандта до Шардена и Сарджента»<sup>1</sup>. Однако даже в этой тишине все же присутствует внутренний диалог и размышления.

Учитывая личное значение восприятия информации взглядом, в данном параграфе предлагается сосредоточить внимание на сходстве зрительного восприятия — читателем во время чтения и зрителем во время наблюдения за действием на экране или сцене.

Сегодня личная и лирическая составляющая тихого усвоения информации взглядом, о которой писал святой Августин, постепенно рассеивается, поскольку глаза передают на обработку все большее количество информации. Современный мир, перенасыщенный визуальными и текстовыми элементами, кишит и борющимися друг с другом за наш отклик рекламодателями, и социокультурными событиями. С одной стороны читателя/зрителя можно назвать счастливым обладателем привилегии выбора — произведения любимого жанра, издания, места и времени чтения и т.д. С другой же стороны, как указывал американский режиссер Х. Фрэмpton, некоторая информация не спрашивает разрешения и «как только мы научились читать и видим слово, мы не можем его не читать»<sup>2</sup>. Следовательно, даже признавая наличие привилегии выбора, свобода вступления во внутренний диалог в связи с увиденным остается открытым. Философы размышляли о роли внутреннего отклика и ответа, выдвигали различные точки зрения на взаимодействие человека с культурой.

---

<sup>1</sup> Крамер, Л. Гул мира: Философия слушания / пер. с англ. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. — С. 27.

<sup>2</sup> MacDonald, S. Screen Writings: Scripts and Texts by Independent Filmmakers. Berkeley: University of California Press. — P. 137.

После технологической революции, некоторые авторы в целом стали утверждать о наступлении пассивности зрителя, способного лишь потреблять предлагаемую ему информацию. Так, изобретение радио, как утверждалось, лишило человека субъектности, возможности прямого участия в диалоге<sup>1</sup>. лишили человека субъектности, возможности прямого участия в диалоге. Жан-Луи Бодри рассматривал кинематограф как репрессивный механизм, воздействующий на зрителя через элементы кинопроцесса (затемнённая комната и «экран-зеркало»<sup>2</sup>). Этот механизм заменяет собой сознательные функции и «органы»<sup>3</sup> субъекта — взгляд не принадлежит зрителю, он замещается, контролируется и управляется объективом камеры.

Тут следует признать имеющееся различие в процессах чтения и кинопросмотра. Так, если зритель статичен и в некотором смысле действительно остается пассивным потребителем информации, когда повествование разворачивается перед ним, читатель же напротив, управляет процессом — держит книгу, перелистывает страницы. Несмотря на названное различие, чтение и кинопросмотр обладают схожими механизмами, когда речь идет о восприятии через взгляд. Но означает ли сказанное, что зритель подчинен, лишен внутреннего отклика и диалога?

В рассуждениях о проблеме нарциссизма в искусстве, Розалинд Краусс подчеркивает два распространенных подхода среди художников видеоискусства: (1) автор включает себя в процесс съемки; (2) автор «манипулирует камерой, заставляя ее записывать свою способность обзирать поле кадра». Видео-работы, по её мнению, проявляет нарциссические черты и заикленность на себе. В контрасте с этим, мир, к которому обращались импрессионисты, был «устремленным вовне»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Хоркхаймер, М., Адорно, Т. Диалектика просвещения / пер. М. Кузнецова. — М.; СПб.: Медиум, Ювента, 1997. — С. 151.

<sup>2</sup> Лакан, Ж. Стадия зеркала как образующая функцию Я, какой она раскрывается в психоаналитическом опыте // Кабинет: Картины мира I, А. 1998.

<sup>3</sup> Бодри, Ж.-Л. Идеологические эффекты базового кинематографического аппарата / Ж.-Л. Бодри // Cineticle, 2017.

<sup>4</sup> Краусс, Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. — С. 79.

Ролан Барт, наоборот, называет элементы, якобы подчиняющие зрителя, и стремится посмотреть на них с другой стороны. В эссе "Выходя из кинотеатра" он описывает процесс кинопросмотра: «Способ ходить в кино: позволить очаровать себя дважды — самим изображением и всем тем, что находится вокруг, как если бы у меня было два тела одновременно: одно нарциссическое, которое смотрит, погрузившись в «зеркало» перед ним, и одно извращенное, готовое фетишизировать не изображение, а как раз все, что выходит за его пределы: фактуру звука, зал, темноту, смутно проступающую массу других тел, лучи света, вход, выход — одним словом, чтобы дистанцироваться и «оторваться», я усложняю «отношения» «ситуацией».<sup>1</sup> Его подход не ограничивается анализом содержания произведения или его производства (он не называет ни одного фильма), но также включает в себя рефлексию над тем, как сам процесс формирует наше восприятие, равно как с читательским опытом в библиотеке.

Концепцию активного зрителя предлагает Жак Рансьер в книге «Эмансипированный зритель», подчеркивая важность устранения пассивных отношений. Дистанция между зрителем и актером не означает отсутствие взаимодействия. Напротив, эта дистанция способствует особому виду соучастия. Зритель связывает происходящее на сцене с собственным опытом, воспоминаниями и знаниями, создает собственное толкование происходящего. Зрителю предоставляется пространство для взаимодействия: «... ему покажут странное, необычное зрелище, загадку, смысл которой он должен разгадать. Таким образом, его заставят отказаться от положения пассивного наблюдателя и стать следователем или ученым-экспериментатором, который изучает феномены и отыскивает их причины. Либо же его поставят в типичную ситуацию выбора, похожую на ту, в которой оказываются люди, когда принимают решение, как им поступить. Таким образом, его заставят отточить свою собственную способность рассматривать и устанавливать причины и делать конечный выбор»<sup>2</sup>.

Современное искусство, включая театр, кино, литературу, стремится разнообразить форматы и совершенствовать коммуникацию. Театральные постановки становятся более экспериментальными, перформативными иногда иммерсивными. В кино намеренно

---

<sup>1</sup> Барт, Р. Выходя из кинотеатра // Cineticle, 2017.

<sup>2</sup> Рансьер, Ж. Эмансипированный зритель. — Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018.

закладывают интенции, нацеленные на различные уровни восприятия зрителей. Существует кино для легкого и поверхностного просмотра, другое — для активизации исследовательского опыта. Конструирующая практика зрителя, такая как анализ, обсуждение и реконструкция сюжета после просмотра, не только расширяет опыт просмотра, но и активно вовлекает смотрящего в процесс создания смысла и соучастия. Такой опыт будоражит и меняет зрителя.

Эволюция современных библиотек подтверждает активную позицию читателя. Книга остается важным источником знаний, но библиотека становится пространством, где эти знания исследуются, обсуждаются и преобразуются в новые идеи и проекты. Авторы и издатели также учитывают исследовательскую роль читателя, постоянно совершенствуя формат текста и коммуникации.

В этом контексте задача дизайнера состоит в том, чтобы конструировать читательский опыт. Необходимо не только обеспечить книгу привлекательным внешним видом, но и создать такие условия, которые позволят читателю стать участником процесса. Для достижения этой цели дизайнер должен учитывать функциональные возможности бумажной книги.

### **1.5. Современные практики чтения**

Важно отметить эволюцию структуры текста в современной культуре — от линейного к гипертексту. В течение многих веков линейное чтение от начала книги до конца было стандартом. Во второй половине XX века развивается структура гипертекста, которая позволила читателю выбирать порядок чтения и перемещаться между различными частями текста. Гипертекст предоставляет интерактивный способ взаимодействия с информацией, удовлетворяя потребности человека в быстром доступе к знаниям. Интернет является благоприятной средой для гипертекста, ставя его в центр процессов коммуникации<sup>1</sup>. Принцип выборочного чтения и свободного перемещения по тексту становится значимым явлением как в электронной, так и в печатной литературе, что приводит к слиянию жанров и появлению произведений, сочетающих научный и художественный подходы. Это в

---

<sup>1</sup> Манович, Л. Язык новых медиа. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2018.



значительной степени повлияло на книжный нарратив, его неоднородность и непредсказуемость.

В течение многих веков линейное чтение от начала книги до конца было стандартом. Во второй половине XX века развивалась структура гипертекста, которая позволила читателю выбирать порядок чтения и перемещаться между различными частями книги.

Гипертекст предоставляет интерактивный способ взаимодействия с информацией, удовлетворяя потребности человека в быстром доступе к конкретным знаниям. Интернет является благоприятной средой для гипертекста, имея его в центре процессов коммуникации. С принятием и нормализацией выборочного чтения и свободного перемещения по тексту, такой способ организации структуры текстов становится обычным явлением как в электронной, так и в печатной литературе. Указанное привело к слиянию жанров и появлению произведений, сочетающих в себе научный и художественный подход, что в значительной степени повлияло на книжный нарратив, его неоднородность и непредсказуемость. Можно заключить, что современная культура пережила эволюцию структуры текста — от линейного к гипертексту и далее.

Помимо множества способов структурирования книги, сегодня существует множество способов чтения: мы читаем стихотворение вслух, бегло просматриваем книгу перед покупкой и вдумчиво читаем сложный текст. Способы чтения могут быть классифицированы по форме, глубине вовлечения и задачам читающего. Однако и сам текст может склонять читающего к выбору того или иного способа чтения, и автор текста может предложить способ знакомства с произведением.

В Хазарском словаре Милорад Павич посвящает отдельную главу тому, как произведение надлежит читать и предлагает несколько инструкций. Помимо традиционного прочтения слева направо, предлагается читать Хазарский словарь с конца, по диагонали, читать выборочные истории по словам и именам, либо вовсе не читать книгу целиком<sup>1</sup>. Предполагается, что каждый из способов чтения подарит читателю разный опыт, раскроет разные смыслы произведения.

---

<sup>1</sup> Павич, М. Хазарский словарь / пер. с серб. Л. Савельевой — СПб. : Азбука-классика, 2003. — С. 21-24.

Другой пример — рекомендация Умберто Эко читательского поведения в «Роли читателя»: Автор предлагает пропустить главу «Введение» и прочитать ее в самом конце, как заключение, либо же ознакомиться с ней после седьмой главы книги<sup>1</sup>. Предложение нелинейного повествования объясняется моментом написания соответствующей главы — «Введение» завершено в самый последний момент и к тому моменту уже представляло собой общетеоретическое осмысление содержания пронумерованных глав книги. Тем самым Умберто Эко в целом предлагает рассмотреть произведение не только как окончательный результат его работы, но открывает читателю доступ к контексту и, руководствуясь им, дарит возможность пересмотреть привычный подход к чтению. С помощью подобных комментариев, советов, автор предлагает ключ, встраивают в текст дополнительные сигналы, направляет читателя на новые отклики, внутренние диалоги. Поскольку общим, предполагаемым правилом до сих пор является линейное чтение произведения, только прямые подсказки приближают читателя к его идеальному образу, сконструированному автором.

То, как читатель воспринимает и обрабатывает текст, какие использует правила путешествия по произведению является самостоятельным объектом исследования не только для писателей и исследователей культуры, но и для тех, кто работает над совершенствованием взаимодействия между читателями и текстом — для преподавателей, дизайнеров, типографов.

В результате исследования сценариев взаимодействия с текстом был составлен перечень практик-чтений. Некоторые практики были описаны ранее и широко известны (как например, сплошное или выборочное чтение), в то время как другие впервые предложены в рамках настоящего исследования. Цель исследования не заключается в полном охвате всех возможных практик, а, скорее, в выделении тех, которые могут быть продуктивно использованы в дальнейшем исследовании. Важно отметить, что каждый человек объединяет все эти практики, сменяя их в течение одного дня.

---

<sup>1</sup> Эко, У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста / Пер. с англ. и итал. С. Серебряного. — СПб.: «Симпозиум»; М.: Изд-во РГГУ, 2005.

*Чтение про себя*

Чтение про себя представляет внутренний процесс взаимодействия с информацией, дающий читателю возможность контролировать темп чтения и глубину восприятия текста согласно собственным предпочтениям и когнитивным способностям. Эта практика является основным инструментом самообразования и саморазвития.

*Чтение вслух*

Чтение вслух является важной культурной традицией. В зависимости от контекста, это действие принимает различные формы: взрослые читают вслух для детей, актеры читают вслух в рамках театральной постановки, преподаватели читают лекции. Некоторые тексты созданы для того, чтобы их читали вслух — например, речи или стихотворения.

*Чтение по ролям*

Чтение по ролям — это продолжение традиции чтения вслух и учебный метод, знакомый со школы. Практика не только способствует развитию навыков устной речи, но и формирует умение работать в коллективе. Чтение по ролям является характерной чертой чтения пьесы или сценария. Языковым средством выражения классической драмы является диалог (или монолог), подсвечивающий взаимоотношение людей<sup>1</sup>. В этой форме драматург прямо от своего имени «не высказывается, но делегирует право высказывания»<sup>2</sup>. Так, пьеса, в отличие от эпического повествования, состоит из реплик героев, а автор заявляет о себе лишь в паратексте (в заглавии, ремарках, списке действующих лиц, номинации персонажей перед репликой, в рубрикационном членении).

---

<sup>1</sup> Макки, Р. Диалог: Искусство слова для писателей, сценаристов и драматургов / пер. с англ. — М: Альпина нон-фикшн, 2023.

<sup>2</sup> Сонди, П. Теория современной драмы. 1880–1950. — М.: V — A — C Press, 2020.

### *Транзитное чтение / Чтение-перевод*

Практика может иметь свою актуальность при работе с произведением на иностранном языке<sup>1</sup>. Так, предлагается синхронное приведение текстов на оригинале и в нескольких переводах. Перемещение читателя между различными источниками может быть не только полезным, но и необходимым для полного понимания материала сложной темы или текста на иностранном языке.

### *Выборочное чтение (selective reading) и Сплошное чтение (continuous reading)*

Быстрое ориентирование в тексте или глубокое исследование содержания и структуры текста — в данном случае подход к чтению зависит от целей читателя. Умберто Эко сравнивает эти подходы к чтению литературных текстов с методами блуждания по лесу. Первый подход заключается в том, чтобы находить быстрый путь через текст «методом проб и ошибок», подобно тому, как человек может выбирать маршрут в лесу, пока не достигнет своей цели («как можно быстрее выйти на опушку»<sup>2</sup>). Второй подход предполагает исследование структуры и содержания текста по ходу его чтения — «идти, разбираясь по дороге, как лес устроен, и выясняя, почему некоторые тропинки проходимы, а в другие — нет»<sup>3</sup>.

Мы обращаемся к практике Выборочного чтения, например, когда изучаем книгу в магазине или библиотеке: короткие отрывки сталкиваются и объединяются в цепочки идей, в общее впечатление о книге. Сплошное чтение, наоборот, подразумевает медленный, вдумчивый процесс, спокойное и равномерное движение по книге от начала и до конца.

### *«Альтернативное чтение» / Чтение образов*

Эта практика — о способности человека читать и интерпретировать различные системы знаков: карту звездного неба, дорожные знаки, следы животных, мимику собеседника,

---

<sup>1</sup> Kurilenko, V. Translational Reading: Definition, Types, Specifics / V. Kurilenko et al. // SHS Web of Conferences. 2018. Vol. 50.

<sup>2</sup> Эко, У. Шесть прогулок в литературных лесах / Пер. с англ. А. Глебовской. — СПб.: «Симпозиум», 2003.

<sup>3</sup> Там же.

движения танцора, узор, ноты. Читатель находит в некоем объекте, месте или событии материал для чтения и дешифрует его<sup>1</sup>.

В литературе также встречаются другие практики. Можно выделить следующие: инструментальное чтение, машинное чтение, беглое чтение / чтение «по диагонали», профессиональное чтение, реконструирующее чтение.

Многогранность и динамичность процессов чтения создают значительные вызовы для специалистов, стремящихся совершенствовать взаимодействие между читателем и книгой. Дизайнеру необходимо учитывать особенности читательского опыта.

---

<sup>1</sup> Blacksell, R. From Looking to Reading: Text-Based Conceptual Art and Typographic Dis-course. Design Issues, 29(2). P. 60-81.

Дизайн — это междисциплинарная деятельность, которая обеспечивает коммуникацию, часто с помощью создания нарратива и разработкой сценария пользователя. Профессия дизайнера тесно связана с режиссурой. Здесь уместны аналогии с театром, пьесой, разработкой концепции сюжета, сценографией. В этом смысле процесс создания дизайна схож с процессом создания киноленты, театральной постановки — в каждом случае автор стремится создать между продуктом и зрителем особую и устойчивую связь, наполненную смыслами.

Исследование взаимосвязей и техник разных видов искусства позволяет авторам участвовать в диалоге с культурой, коллективным зрителем и призвано расширять смыслы и контексты искусства. Интермедиаальный подход приобретает значительное внимание со стороны исследовательской среды, а число публикаций и дискуссий о сложной медиальности современных искусств будет только возрастать с ростом числа медиа. Как отмечает Агнеш Петё в своем труде «Интермедиаальность в кино: история методологий», популярность темы интермедиаальности объясняется как увеличением количества медиа, так и междисциплинарным характером, который привлекает ученых из различных областей для новых исследований, диалога и сотрудничества.<sup>1</sup>

Исследовательское внимание настоящей работы сосредоточено на графическом дизайне как междисциплинарной практике, призвано раскрыть новые возможности обеспечения коммуникации. Отвечая задачам исследования, режиссура и иные виды искусства далее будут рассмотрены в контексте возможных взаимосвязей с дизайном. Исследование постарается дать ответ на то, как текст находит выражение в книжном искусстве, кино и других видах искусства? Каким образом формируется нарратив? Что подразумевается под понятием "режиссура книги"?

По общему правилу свойство темпоральности относят к динамическим видам искусства — таких как театр, кино или музыка. Вместе с тем, на основании изложенного ранее можно заключить, что темпоральностью как некой соотносимостью с движением времени обладает любое произведение и в том числе книга. Так, как произведение,

---

<sup>1</sup> Pethő, Á. Intermediality in film: A historiography of methodologies. Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies, 39-72, 2010.

выраженное посредством иллюзорной непрерывности движения, кино уже является проблематичным феноменом с точки зрения темпоральности. Длительность фильма может быть раскрыта и сомкнута — она формируется в момент непосредственной реализации действия, которое попадает в объектив аппарата фиксации; и она вновь раскрывается во время каждого кинопоказа. Все остальное время определенная последовательность фрагментов длительности, запечатленных кинокамерой, остается сомкнутой, сложенной в футляр киноплёнки. Однако в таком сжатом состоянии кино продолжает существовать в качестве умоглядного представления — оно остается произведением искусства, хотя при этом не воспринимается непосредственно как фильм.<sup>1</sup> Таким образом, конвенционально темпоральный вид искусства — кино — продолжает иметь соответствующее свойство и без непосредственного перформативного компонента.

Следовательно, и без участия зрителя, кино как материальный объект не может существовать, но существует как произведение, которое дает потенциальные возможности для припоминания, сравнения, анализа и других мыслительных операций. Как было изложено ранее, процесс чтения книги имеет временную динамику — страницы перелистываются, линия повествования прогрессирует по мере чтения, существует видимая запись прогресса. Вместе с тем, равно как и кинолента без зрителя, книга без читателя утрачивает перформативность, что не должно означать утрату свойства темпоральности.

Темпоральность как медиальная специфика присуща и кино, и книге, при этом один из ключевых аспектов производства такого искусства — проектирование темпоральности, которое включает в себя развитие событий во времени и пространстве, монтаж и работу с образами. Таким образом, поиск новых решений и техник для конструирования читательского опыта продиктован схожими методами, применяемыми в индустрии кино.

---

<sup>1</sup> Чернова, Е. Темпоральность как функция произведения искусства в не-динамической форме // Артикульт, 2023. №3(51). — С. 6-19.

## 2.1. Нарратив. Миграция текста

Всегда первым шагом на пути создания произведения является фиксация мысли автора в письменной форме или «физическое столкновение между идеей и материалом»<sup>1</sup>. Далее текст имеет способность воплощаться и разворачиваться в различных формах искусства, при этом каждая форма предлагает свой собственный язык и нарративные инструменты. Адаптация текста к тому или иному виду искусства обычно имеет следующий путь: фабула — сюжет — медиум.

Фабула представляет «совокупность событий в их взаимной внутренней связи»<sup>2</sup>, основные моменты и поворотные точки истории. Например, сценарий обычно содержит фабулу, он не раскрывает полностью, как события будут изображены. Сюжет развивается в процессе съемок и монтажа. Медиум, в свою очередь, является средством, через которое фабула и сюжет принимают форму и становятся доступными для зрителя — кино, театр, книга, музыка, живопись и др. Каждый медиум обладает своим уникальным набором выразительных средств — ритм, звук, жест, изображение, письмо и т.д.

При переводе текста из одного медиума в другой могут возникать значительные потери, так как уникальные характеристики и возможности одного медиума не могут быть полностью воспроизведены в другом. Потери ведут к изменению восприятия и смысла истории. А. Годро и Ф. Марион предполагают, что некоторые произведения кажутся «неадаптируемыми» именно из-за этих ограничений. Их исследование сосредоточено на «столкновении повествовательной идеи, то есть сюжета, который еще не был зафиксирован в определенной форме выражения, с инерционной силой выбранного медиума». При адаптации текста в другом медиуме важно учитывать не только содержание и сюжет, но «те типы «воплощения», которые изначально присущи именно этому столкновению с точки зрения материальности медиа». То есть при адаптации необходимо компенсировать потери, трансформировать материал в определенной степени. «В результате история может приобрести новый вес и даже изменить свой облик, открывая перспективы и возможности развития».

---

<sup>1</sup> Годро, А.; Марион, Ф. Трансписьмо и повествовательная медиатека. Ставки интермедальности / пер. с фр. Ю. Смирнова // Кинема. № 1(4) 2023. С. 130-148.

<sup>2</sup> Томашевский, Б. Теория литературы (Поэтика). — Л.: Гос. изд-во, 1925.



Дискуссия о качестве адаптации представляет собой распространенное явление в контексте обсуждений экранизации литературного произведения. О проблемах взаимодействия медиа — книги и фильма — рассуждает Артем Радеев в лекции ««Имя Розы» Умберто Эко: что такое плохая экранизация (и так ли она плоха)?». Название лекции интересно по двум причинам. Во-первых, Умберто Эко действительно был не доволен экранизацией своего романа «Имя Розы» и утверждал, что одноименный фильм Жан-Жака Анно 1986 г. не имеет ничего общего с книгой. Случай стал причиной дальнейших отказов Умберто Эко на запросы об экранизации своих романов. Во-вторых, название ставит вопрос о том, что такое (не)качественная экранизация и каковы критерии оценки. Артем Радеев выделяет два уровня или вида экранизаций: первый уровень — детальное воспроизведение первоисточника («слово в слово»); второй — отражение понимания мира первоисточника. Продуктивность и качественность экранизации тесно связаны со вторым уровнем — с проблемой передачи атмосферы оригинала, чувством культурного контекста и понимания авторского замысла.

Указанный пример является воплощением проблемы адаптации текста к новому медиа. Так, текст, переходя из литературы в кино, из одного медиума в другой, может утратить или приобрести качества (присущие медиуму кино, но не книги), новое толкование или интерпретацию. Проблема останется актуальной и при конструировании читательского опыта с помощью методов иного искусства.

Усугубим и рассмотрим пример миграции текста пьесы Уильяма Шекспира «Буря» с ее признанной универсальностью. Различные художники, режиссеры, композиторы и авторы на протяжении столетий находили в этой пьесе вдохновение для создания новых произведений и интерпретаций. Одна из адаптаций — фильм «Книги Просперо». Режиссер Питер Гринуэя не следует тексту буквально, но создает собственную интерпретацию, переводит пьесу на язык кино, учитывая возможности кино как визуального медиума. Фильм становится своеобразным визуальным исследованием и посвящением книжному искусству, воссозданием общего настроения и духа средневекового времени. Используя элементы живописи и других художественных проявлений эпохи, а также оригинальные шекспировские тексты, фильм создает уникальный кинематографический опыт, олицетворяющий творческий

подход и вдохновение режиссера<sup>1</sup>. О «Буре» и ее значении в настоящем исследовании подробнее будет рассмотрено в Главе 3.

Одним из примеров адаптации текста, который заслуживает внимания, является развитие сюжета в кино. Следует рассмотреть особенности кинематографического повествования. Кино предлагает «не просто форму коммуникации, но и среду, многослойный чувственный опыт»<sup>2</sup>. Режиссеры стремятся использовать и развивать медиальные возможности кино: «кино всегда стоит «на гранях» своей специфичности: оно не только визуально, вербально, но также и тактильно, гаптически, интерсубъективно»<sup>3</sup>. «Многослойность» кино также обнаруживается во взаимодействиях с другими медиа, среди которых типографика, графика, фотография, рисунок, живопись, архитектура, музыка, танец.

---

<sup>1</sup> Tweedie, J. Caliban's Books: The Hybrid Text in Peter Greenaway's "Prospero's Books." *Cinema Journal*, 40(1), P. 104–126, 2000. <http://www.jstor.org/stable/1225819>

<sup>2</sup> Pethő, Á. Intermediality in film: A historiography of methodologies. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, P. 39-72, 2010.

<sup>3</sup> Ломакина, И. Чувствовать кино: нарративная инстанция как способ интенсификации присутствия // *Кинема*. № 1(4) 2023. С. 148-160.

## 2.2. Нарративные конструкции в кино и литературе

Через рассказанные друг-другу истории люди понимают мир, и искусство является средством передачи таких историй. Так, в литературе повествовательные конструкции часто опираются на шаблоны драматургии — это может быть каноничная структура сюжета, клише и устоявшиеся архетипы персонажей. В конструкциях есть своего рода «радость узнавания» для читателя, который замечает и оценивает знакомый шаблон, сравнивая его с предыдущими воплощениями. Однако канонические литературные приемы, как отмечает Борис Томашевский, «изживают себя» со временем и превращаются в клише. Ценность проявляется в новизне, оригинальности и актуальности либо злободневности. Однако следует признать, что и устаревшие приемы построения сюжета могут вновь обрести актуальность через переосмысление и новый контекст, в котором они применяются: «подновление приема аналогично употреблению цитаты из старого автора в новом применении и с новым значением»<sup>1</sup>.

При обсуждении нарративных конструкций в кино важно учитывать ключевое значение техники монтажа как средства создания из отдельных фрагментов единого, композиционно цельного произведения. За век формирования истории кинематографа, режиссеры, теоретики и исследователи кино постоянно обращались к вопросу о месте и функции повествования в кино как в искусстве «движущихся картинок».

Кино сочетает в себе одновременно статичные кадры и непрерывное движение, и с этой точки зрения развитие техники монтажа несомненно улучшило повествовательные возможности фильма. Сергей Эйзенштейн отмечает сходство монтажной практики с японским иероглифом, который работает по принципу составления смыслового целого из двух и более частей («глаза» + «вода» = «плакать»). Тем же образом, смыслы в кино возникают благодаря сопоставлению изображений так, чтобы столкновение между ними двигало сюжет в сознании зрителя. Эйзенштейн выделяет несколько видов монтажа, каждый из которых направлен на достижение определенной цели и воздействие на разные каналы восприятия: метрический, ритмический, тональный и обертоновый монтаж. Эти четыре приема соединяются в монтажное построение тогда, когда вступают в конфликтные,

---

<sup>1</sup> Томашевский, Б. Теория литературы (Поэтика). — Л.: Гос. изд-во, 1925.

полифонические отношения друг с другом. Подобно оркестру, они создают в итоге сложную композицию и общее звучание.

Эйзенштейн вводит понятие аттракциона (от attraction — привлекать внимание) как «всякого агрессивного момента», интеллектуального сопоставления различных образов для достижения чувственного и психологического эффекта у зрителя. Действительно, «кинематограф начинается там, где начинается столкновение разных кинематографических измерений движения и колебания».

Отчасти оппонировав превознесению монтажа, Андрей Тарковский отмечает, что монтаж не единственный формообразующий элемент фильма и особые свойства закладываются на этапе съемки. Съемка же не просто запись происходящего, но и процесс письма, который подчеркивает особенность медиума кино запечатлеть время. Съемка потому первична, поскольку «именно время, запечатлённое в кадре, диктует режиссеру тот или иной принцип монтажа»<sup>1</sup>.

Жак Рансьер в эссе «Кинематографическая фабула» исследует природу кино и его способность отражать жизнь. Так, жизнь сама по себе не следует аристотельской логике или драматическому развитию и «знает только долгое непрерывное движение, состоящее из бесконечного числа микро-событий»<sup>2</sup>. Кино наделено силой не только искусства видимого, «которое при помощи движения присвоило себе способность рассказывать истории»<sup>3</sup>, но искусства, способного передавать многомерность и неопределенность жизни. Кино погружает нас в чувственный опыт — дает «свободный доступ к внутренней истине чувственного, который разрешает споры о приоритете между искусствами и чувствами, поскольку решает главный спор между мышлением и чувственностью». Одни фильмы следуют литературным и культурным шаблонам, тогда как другие меняют отношение зрителя к повествованию, предлагают новый кинематографический опыт.

История кино насчитывает множество экспериментов с различными повествовательными конструкциями. К примеру, в отношении нарратива кино были достаточно радикальны модернисты. Одной из ключевых черт модернистского кино является

---

<sup>1</sup> Тарковский, А. Лекции по кинорежиссуре / А. Тарковский. — Л.: Киностудия «Лен-фильм», 1989.

<sup>2</sup> Рансьер, Ж. Кинематографическая фабула

<sup>3</sup> Там же.

ослабление связей между отдельными событиями и отказ от строгой когерентности рассказа. «Рефлексивная зацикленность истории на самой себе, принципиальная невозможность её связно и последовательно рассказать»<sup>1</sup> становится важным аспектом кино таких режиссеров, как Ален Рене, Ингмар Бергман, Жан-Люк Годар. Модернисты предлагали «всё полностью запутать, а потом неожиданно из этого выпутаться»<sup>2</sup>. Такие сюжеты предполагают необходимость их пересматривать для поиска определенности.

Рассмотрим особенности нарративных конструкций некоторых режиссеров. Экспериментируя с длительностью событий в кадре, режиссеры «медленного кино» стремились к отступлению от четкого сюжета. Подход Ингмара Бергмана к рассказыванию историй («Персона», «Фанни и Александр») основывается на неспешном темпе и «включении мёртвых моментов, которые, казалось, полностью останавливали повествование»<sup>3</sup>. Замедляя экранное время и приближая его к течению времени в реальности, Бергман связывает временный опыт персонажей в кино и его зрителей.

Конструкции фильмов Жана-Люка Годара («Жить своей жизнью», «На последнем дыхании»), наоборот, отличаются прерывистостью на разных уровнях восприятия: повествовательно, визуально и аудиально. Режиссер стремится переосмыслить традиционное представление о реальности, разбивая сюжет на фрагменты и элементы. Использование монтажа Годаром воспринимается как средство для размышлений, при этом «последовательность планов определяется не хронологией, а, скорее, чем-то бессознательным». Автор видел монтаж как одну из ключевых особенностей кинематографа, которая отличает его от других искусств — живописи и литературы. Он стремился использовать все возможности кино как медиума.

Неочевидное повествование в фильме «В прошлом году в Мариенбаде» Алена Рене выражается в перепутанном, нелинейном повествовании и нелогичных сюжетных повторениях. Нарративная конструкция этого фильма опираются на логику человеческой

---

<sup>1</sup> Горяинов, О. Как модернисты (не) дружат с нарративом? Метафизическая фантазия о призраках Декарта и Лейбница в современном кино // Кинема. № 1(4) 2023. С. 44-60.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Мартыненко, А. Нарративная репрезентация временного опыта героев в «медленном кино» // Кинема. № 1(4) 2023. С. 364-374.

памяти, которая способна комбинировать события из разных, непоследовательных периодов времени. Рене создает эту ментальную действительность с помощью визуальных разрывов, длинных и долгих планов, перепутанного настоящего, будущего, прошлого времени. Схожие мотивы зритель сегодня обнаружит в фильмах Кристофера Нолана («Мemento», «Начало», «Довод») — нелинейное повествование, игра с понятием памяти.

С одной стороны, режиссеры, отказываясь от презентации понятного, цельного мира, разрушают сложившиеся шаблоны восприятия. Фильмы с такими экспериментальными нарративными конструкциями формируют альтернативный зрительский опыт, предоставляют зрителю возможность саморефлексии, «зрительского «чтения» самого себя и экспериментов с собственным восприятием»<sup>1</sup>. С другой стороны, эти эксперименты основаны на чуткости к проявлениям жизни, стремлении отразить многогранность реальности и особенности человеческого мышления.

Опыт кинематографа, в качестве примера адаптации текста в медиуме, показывает важность глубокого исследования, наблюдений, экспериментального подхода и умения учитывать особенности выбранной формы искусства. Сила кино и литературы как средств отражения и понимания мира проявляется в способности передавать человеческий опыт через истории и образы.

---

<sup>1</sup> Рыбина, П. Монстрация/Наррация от классика кинонарратологии // Кинема. № 1(4) 2023. С. 464-479.

### 2.3. Режиссура книги

Практика графического дизайна выходит за рамки эстетического и находится на границе междисциплинарности. Следовательно, важным аспектом этой практики является способность воспринимать новую информацию и исследовать области вне дизайна. Профессиональный рост дизайнера обеспечивается опытом наблюдений, а также расширением и совмещением знаний из различных областей искусств, философии, истории, социологии, психологии, эргономики. Изучение режиссуры и кино, в свою очередь, обогащает дизайнерский подход, предоставляет инструменты для изложения историй, создания нарративов и атмосферу, для удержания внимания зрителя.

Важной функцией нарратива является сохранение целостности образа с помощью истории. Режиссура играет ключевую роль в передаче нарратива, обеспечивая возможность создавать пространственные и временные образы в рамках различных повествовательных искусств ("narrative arts"). Учитывая изложенное, следует заключить, что понятие режиссуры применимо не только к кино и театру, но и к другим областям — существуют режиссуры мероприятий или презентаций, политических кампаний и др.

Термин «режиссура книги» представляет собой устойчивое выражение, используемое для описания организации иллюстративных и текстовых элементов в печатном издании. Этот тип режиссуры направлен на усиление и развитие образного строя печатного издания и включает в себя работу с визуальными кодами и концептуальными элементами. Подобно режиссеру, дизайнер строит нарратив внутри книги и разрабатывает внешний сценарий взаимодействия с читателем. Чтение же книги представляет собой во многом кинематографичный опыт, обусловленный медиальной специфичностью книги — темпоральностью, иллюстративностью, наполненностью искусством.

Для дизайнера процесс создания книги представляет собой формирование ее цельной структуры или построения. Владимир Фаворский подчеркивает аналогию между архитектурным произведением и книгой, так же требующей цельность построения образа. Кроме того, важным аспектом является восприятие книги как объекта, эволюция которого протекает во времени. Так, физический процесс перелистывания страниц, приобретая динамику, ассоциируется с движением во времени, а также создает осязаемую запись прогресса, сопровождающий же его шелест добавляет сенсорное измерение. Различные части книги, раскрытые на страницах, служат ориентирами, облегчающими запоминание

структуры текста, а толщина прочитанных и непрочитанных страниц помогает формированию связной когнитивной карты содержания<sup>1</sup>.

В книге можно выделить различные временные ряды внутри книги, каждый из которых может быть рассмотрен отдельно: физическое время чтения, повествовательное время, время рассказчика, время художника, время фотографии и другие<sup>2</sup>.

Временно-пространственная структура книги становится предметом воздействия и объектом проектирования дизайнера. Дизайнер должен ответить на вопросы о книге: как она начинается? Как разворачивается? Как заканчивается? Как длится после прочтения? Что дал опыт чтения этой книги? В современной практике дизайнер выполняет коммуникационные задачи — в том числе, разрабатывает концепцию первой встречи с книгой, определяет условия взаимодействия, дальнейший сценарий касаний. Разрабатывая концепцию и легенду книги, дизайнер также закладывает в нее способность к продолжению. Галина Лола в своей книге «Дизайн-код: методология семиотического дискурсивного моделирования» отмечает, что «культурная анимация начинает разворачиваться, когда дизайн-продукт готов, и его уже нельзя изменить, но в новой системе контекстов он продолжает создаваться в воображении Других»<sup>3</sup>.

Режиссирование возможных паттернов взаимодействия читателей с книгой не должен ограничиваться книжным магазином. Путь взаимодействия с книгой может начаться с тематического мероприятия, с информационного плаката, с маркетинговой кампании или со специально созданных библиотечных пространств.

Облик книги является точкой вхождения в текст — создает первое впечатление, сообщает информацию о жанре, задает настроение и атмосферу. Внешний облик складывается из обложки книги, размера, соотношения сторон страницы, тактильных особенностей бумаги, корешка, эргономичности всей конструкции. Продуманное оформление книги становится настоящим событием для читателя, преодолением границ

---

<sup>1</sup> Shi, Z.; Tang, T.; Yin, L. Construction of Cognitive Maps to Improve Reading Performance by Text Signaling, 2020.

<sup>2</sup> Герчук, Ю. Художественная структура книги. — М.: РИП-холдинг, 2014.

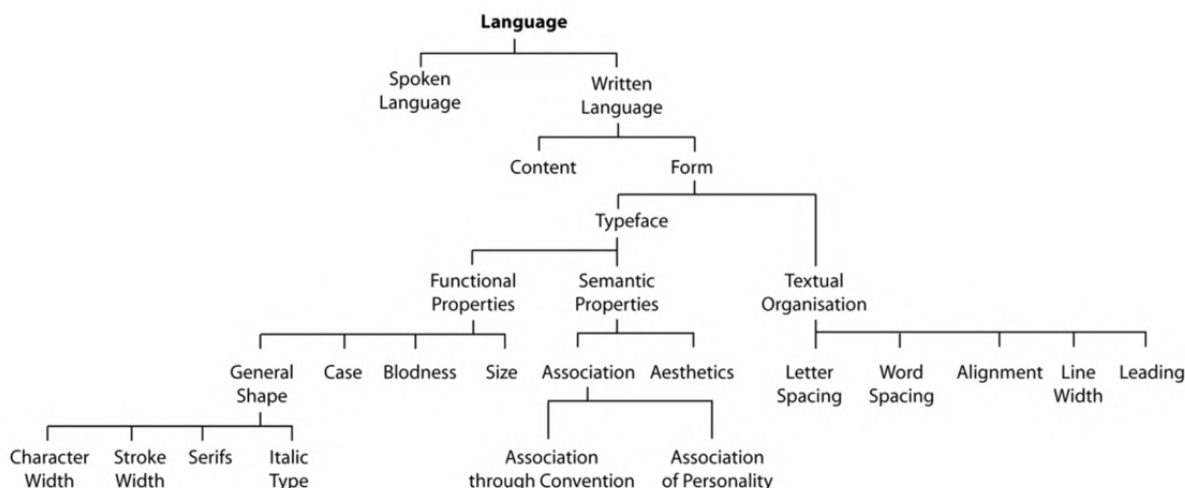
<sup>3</sup> Лола, Г. Дизайн-код: методология семиотического дискурсивного моделирования / Г. Н. Лола, — СПб.: Изд-во «Наука», 2021. — С. 196.



смыслов и кодов, заложенных ранее. Событийность проявляется в моменте "открытия" этих смыслов и кодов, вызывая радость от их идентификации.

Структура книги (заглавие, титульный лист, разделение на главы) направляет читателя, обеспечивая логическое и последовательное восприятие содержания. Ритм книги проявляется в комбинировании текста и иллюстраций, требующем от дизайнера создания гармоничного взаимодействия между этими элементами. Даже в книгах, состоящих исключительно из текста без графических изображений, присутствует динамика, обусловленная паратекстовыми элементами: соотношение полей, сетка, форма и контрформа текстового блока, колонтитулы, шрифты, стили заголовков, цвет бумаги и цвет печати. Эти элементы могут быть как малозаметными, так и акцентными, в зависимости от типографского решения. Типографические и графические элементы перестают быть просто фоном для текста, становясь ключевыми инструментами для вовлечения читателя и формирования временно-пространственной структуры произведения.

Когда мы говорим о режиссуре чтения, большое значение имеют функциональные и семантические свойства типографики (Изображение 7)<sup>1</sup>. Обе группы свойств тесно взаимосвязаны и в значительной мере определяются физическими характеристиками шрифта.



Изображение 7. Wijnhold's Aspects of typography

<sup>1</sup> Wijnholds, A. «Typeface Classification». Using Type: The Typographer's Craftsmanship and the Ergonomist's Research, 2006.

Функциональные характеристики шрифта влияют на технические аспекты чтения, такие как удобочитаемость и правильное восприятие текста. Эти аспекты включают форму букв, их размер, толщину, контраст и структуру. С другой стороны, семантические свойства шрифта влияют на эмоциональные и культурные ассоциации у читателя. Выбор того или иного шрифта может вызвать у читателя разные ассоциации и должен быть адекватен задаче. Например, для обозначения дополнительной информации, такой как переводы, пояснения или сноски, могут применяться специальные шрифтовые решения или структуры текста. Курсив может использоваться для выделения иностранных слов или названий, что облегчает их различение от основного текста. Также выделение ключевых слов или фраз с помощью жирного шрифта помогает привлечь внимание к наиболее важным аспектам сообщения.

Семантические свойства позволяют типографике создавать коммуникацию. Здесь уместно понятие «двухуровневой коммуникации», которое охватывает два уровня: первый связан с содержанием текста, а второй проявляется в интонации голоса говорящего. «Буквенные формы имеют тон, тембр, характер, также как слова и предложения»<sup>1</sup>. Аналогично тому, как мы можем изменять значение слов в устной речи с помощью ударений, пауз, тона и других невербальных сигналов (поднятая бровь, улыбка, жест), в графической коммуникации эти сигналы должны создаваться семантическим соответствием. Несоответствие свойств шрифта и задачи меняет восприятие сообщения и создает неявный контекст, в котором это сообщение понимается. Например, использование декоративного шрифта для предупреждающего знака может создать неподходящее прочтение, в то время как простой жирный шрифт может быть более эффективным для привлечения внимания и удобочитаемости на дороге. Обе эти группы свойств важны для создания эффективной коммуникации. Хорошо подобранные функциональные свойства обеспечивают удобство чтения и понимания текста, тогда как семантические свойства помогают создать нужное эмоциональную и когнитивную реакцию. Вместе группы свойств помогают достичь гармонии между визуальным представлением текста и его смысловым содержанием.

Относительно чувственного тона типографики, характер шрифтов и функциональные свойства необходимо указать следующее. Типографика представляет собой ключевой инструмент для дизайнера, освоение которого становится необходимым для успешного

---

<sup>1</sup> Bringhurst, R. The elements of typographic style. Vancouver: Hartley & Marks. Smeijers, F., 1996.

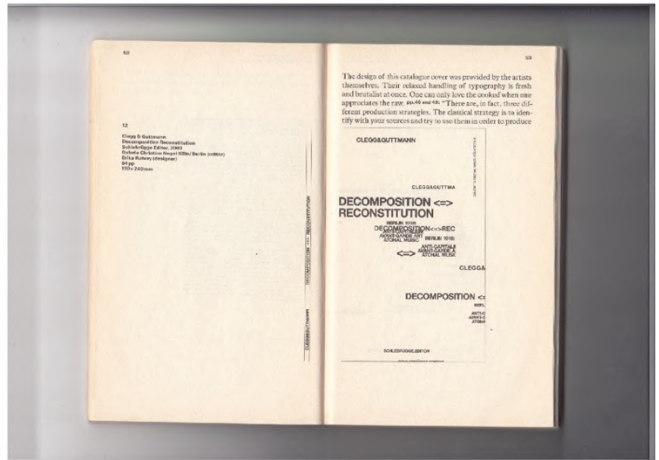
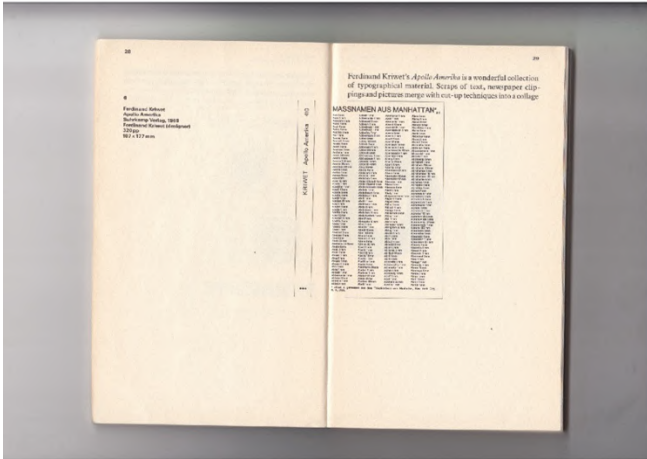
воплощения творческих идей. Важным навыком типографа является «способность не только читать текст, но и *видеть* его, от общей массы до деталей отдельной буквы»<sup>1</sup>. Умение видеть текст означает чувствовать его динамику, ритм и внутреннюю логику. По Яну Чихольду — использование шрифта предполагает «соответствие своему назначению и окружению»<sup>2</sup>. В современном контексте наблюдается определенное отступление от строгих канонов в типографике. Целью является не только функциональное значение, но и игровой подход, открывающий динамичные и выразительные возможности.

Многообразие типографических вариаций находит выражение в сборнике "61 books with black type on white cover". (Изображение 8). Идея заложена в самом названии: дизайнер отобрал 61 книгу, в которых графическое решение реализовано с использованием типографики (черные буквы на белом фоне), исключая применение цвета и изображений. Каждая из книг обладает собственным характером и голосом. Грамотный выбор шрифтов и размеров, оптимальное использование пространства не только создают особый визуальный характер текста, но и обеспечивают достижение практических целей текста, его соответствие необходимой практике чтения.

---

<sup>1</sup> Королькова, А. Живая типографика. — М.: IndexMarket, 2008.

<sup>2</sup> Чихольд, Я. Образцы шрифтов / пер. с нем. — М.: Студия Артемия Лебедева, 2012.



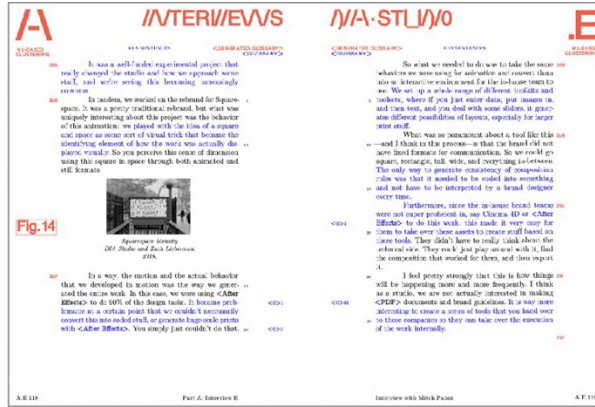
Изображение 8. «61 books with black type on white cover»

Далее предлагается рассмотреть некоторые проекты печатных изданий, которые отличаются качественной режиссурой, продуманным цельным строением и динамикой.

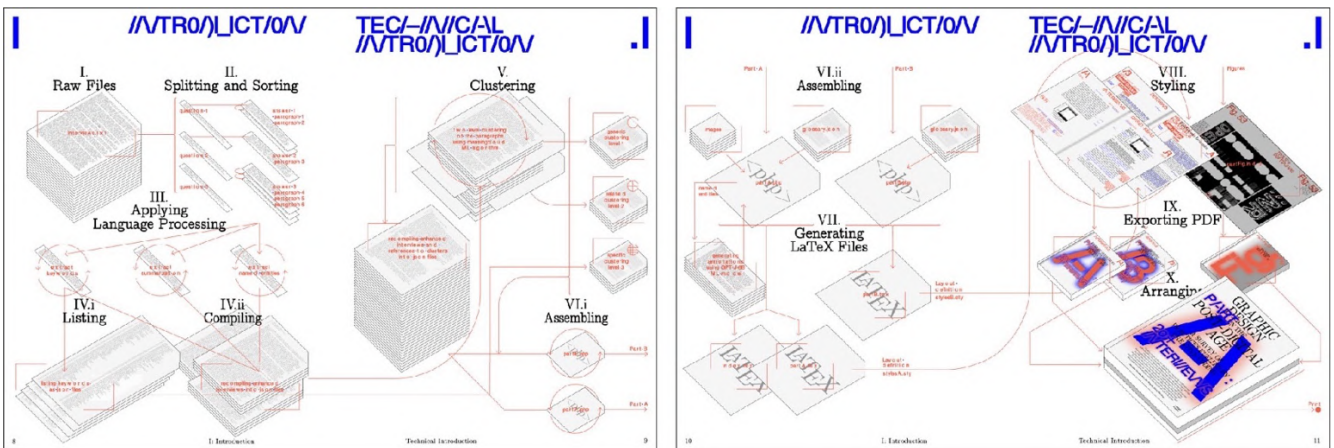
Книга «Graphic Design in the Post-Digital Age» является примером режиссуры контента и взаимодействия с читателем. Разработанный дизайн-студией Johnson Kingston проект является экспериментом с гипертекстовой книжной формой, нарушающей традиционное представление о читательском опыте. Основой книги стало исследование, проведенное дизайнером Демьяном Конрадом совместно с Женевским университетом искусств и дизайна, посвященное влиянию программирования (creative coding) на современный графический дизайн и его последствиям для дизайн-сообщества. Адаптация графического дизайна к постцифровой эпохе приводит к новым методам и стратегиям, а также вызывает изменения в профессиональной практике и обучении. Сама книга продолжает этого исследование, воплощая новые подходы и идеи.

Логика и структура издания базируется на идее гипертекста, где информация организована в виде связанных между собой узлов, таких как сноски, пометки и ссылки. Это позволяет читателю выбирать различные пути навигации, что вносит элемент свободы в опыт взаимодействия с контентом. Визуальное оформление книги основывается на системе компьютерной верстки LaTeX, что придает ей структурированность и функциональность.

Структура книги логически разделена на три части: сторона А, сторона Б и иллюстративная часть, соединяющая стороны А и Б. Книга предлагает два разных способа чтения (сессии чтения), доступ к которым осуществляются с двух сторон книги. Сторона А содержит 20 интервью с дизайнерами на тему исследования. В середине находятся желтые страницы с вертикальной версткой (книга поворачивается на 90°), представляющие небольшую серию изображений из практической области дизайна. Сторона Б содержит контент, созданный искусственным интеллектом, который анализирует тексты из стороны А, делает выборку и комбинирует элементы. Процесс переписывания выполняется автономно и без вмешательства человека. Для чтения этой сессии книгу нужно перевернуть на 180°. (Изображение 9).



Изображение 9. Conrad D. Graphic Design in the Post-Digital Age: A Survey of Practices Fueled by Creative Coding. Развороты трех разных частей книги — на 0°, 90°, 180°.



Изображение 10. Conrad D. Graphic Design in the Post-Digital Age: A Survey of Practices Fueled by Creative Coding. Развороты с техническим вступлением.

Использование программного кода в дизайне способствует созданию уникальных и креативных образов, которые часто оказываются недостижимыми при использовании традиционных инструментов дизайна. В данном случае создатели книги используют методику *creative coding* для генерации контента (представленного на стороне Б) и разработки визуального языка, продолжая основную тематику издания. Техническое вступление (Изображение 10) иллюстрирует процесс совместной работы между редакторами, дизайнерами и искусственным интеллектом. Вступление демонстрирует, как 22 текстовых файла были преобразованы в полноценную книгу благодаря творческому подходу и использованию программного кода в дизайне. Каждый элемент страницы в данном издании продуман до мельчайших деталей. Режиссура, выражающаяся в организации и создании контента, а также в пространственном взаимодействии, определяет структуру книги. Такой подход к созданию книги обеспечивает динамичный и интерактивный опыт чтения, который позволяет читателю свободно перемещаться по тексту, следуя за собственным интересом и создавая индивидуальные пути восприятия содержания.

### *Revue Faire*

Издательство Empire, дизайн-студия Syndicat

При поддержке Национального центра визуальных искусств Франции

Серия изданий *Revue Faire* занимает важное место среди критических публикаций, посвященных анализу графического дизайна. В серии представлены анализ и критика важных аспектов графического дизайна, причем издатели видят дизайн как «место встречи многих дисциплин». Часть выпусков осуществлялась в сотрудничестве с известными дизайнерами и студиями.

Редакционная работа включает в себя кураторство контента и создание общей графической системы с целью сохранения единства серии и уникальности каждого выпуска. Серия имеет тщательно продуманный ландшафт, по которому следуют все выпуски. Среди таких общих и повторяющихся черт можно выделить размер издания, выверенная сетка для двуязычной верстки, плотная заполненность страниц, единая система колонтитулов (аббревиатуры языков EN и FR на краю макета), знак серии на обложке (Изображение 11).

Несмотря на объединяющие элементы, каждый выпуск обладает собственным голосом, интонацией и характером благодаря тонкостям графического и типографического языка.

Кроме того, каждое издание характеризуется свободой в способах печати и переплета, выборе бумаги и количестве страниц. Редакционная стратегия Revue Faire охватывает как общие, так и индивидуальные аспекты каждого выпуска, стремясь найти баланс между стандартизацией и индивидуализацией. Это позволяет журналу поддерживать интерес читателя к каждому выпуску как к теоретическому, так и визуальному исследованию.



Изображение 11. Обложки изданий серии Revue Faire. Скриншот сайта: <https://revue-faire.eu>



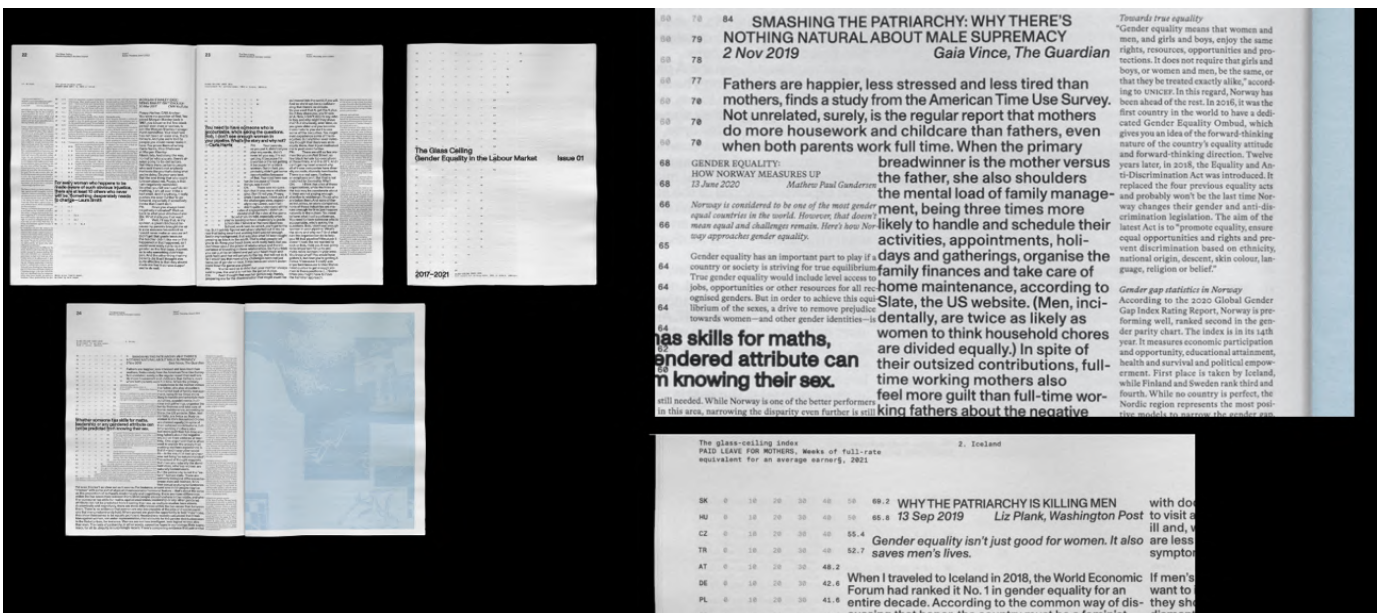
Изображение 12. Обложки и развороты изданий серии Revue Faire



## The Glass Ceiling

Rebekka Hausmann, Zurich University of the Arts

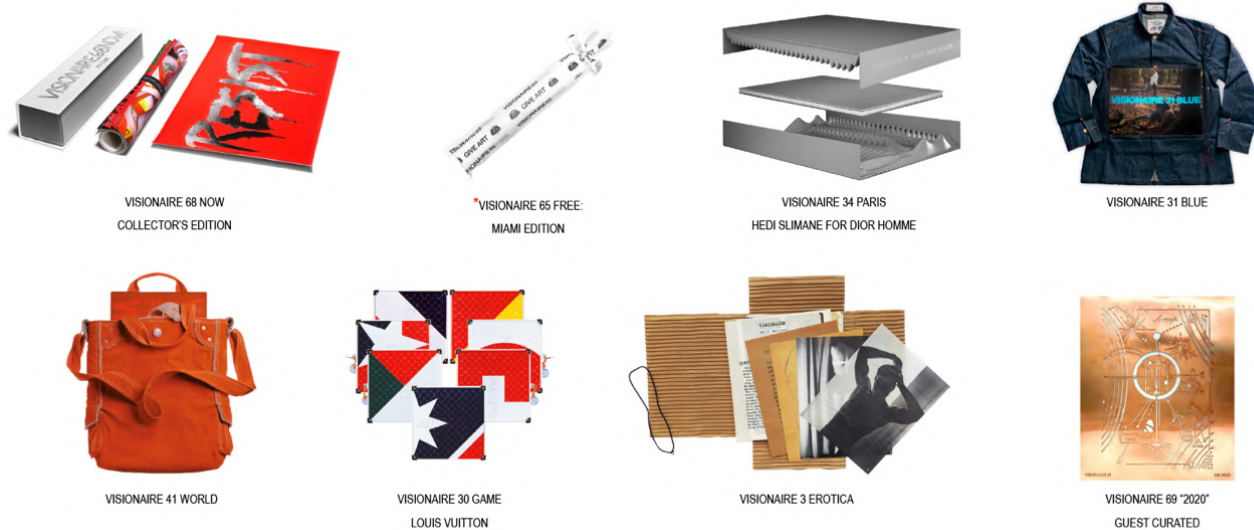
Чтобы привлечь внимание к социальной проблеме Ребекка использует в проекте силу функциональных и семантических свойств типографики. Каждому типу информации — личным заметкам, нейтральным фактам, высказываниям или статистике — Ребекка придает свой уникальный голос и интонацию. Например, статистика оформлена моноширинным шрифтом, нейтральные факты представлены формальным стилем, а личные свидетельства выравнены по левому краю, что создает ощущение прямой речи. Голос издания приравнен к шрифтовой интонации, а типографика используется как средство передачи уникальности и значимости каждого сообщения. Таким образом, газета обретает многоголосый характер и мощный инструментарий для передачи деталей, но при этом остается нейтральной и формальной. (Изображение 13).



Изображение 13. Обложки и развороты издания The Glass Ceiling

Журнал как форма тактильного искусства, которая вовлекает читателей в уникальный опыт взаимодействия с содержанием. Экспериментирование является основополагающим принципом издания *Visionaire* — каждый выпуск является лимитированным произведением. Редакция стремится создать материальный образ, который позволит читателю пережить эмоции и получить уникальный опыт (Изображение 14). Каждый номер *Visionaire* посвящен определенной теме, однако форма издания остается тайной до момента распаковки — это может быть папка, коробка, чемодан, винил, оттиски для печатной графики, набор ароматов. Даже когда издание принимает привычную форму печатного номера журнала, то его размеры далеки от привычности (Изображение 15) — 1,5м х 2м.

Позиционирование *Visionaire* требует особого подхода к маркетингу и коммуникации с аудиторией. Издание, из-за своего ограниченного тиража, доступно лишь ограниченному кругу читателей. Отсутствие рекламы позволяет сохранить независимость издания и сфокусироваться на искусстве и моде, а не на коммерческих интересах. Авторы *Visionaire* ставят перед собой вопросы и стремятся найти ответы на страницах журнала. Этот процесс исследования и экспериментирования лишен каких-либо границ.



Изображение 14. Издания журнала *Visionaire*. Скриншот сайта: <https://visionaireworld.com/collections/shop>



Изображение 15. Журнал *Visionaire*, выпуск №61.

В представленных выше изданиях особое внимание уделяется читательскому опыту, обеспечивая не только динамичное повествование, но и уникальный сценарий пользования. Важно отметить, что эти издания находятся в диалоге с реальностью. С одной стороны, отражают актуальные интересы и потребности современного читателя, с другой стороны, экспериментируют с форматом, структурой и содержанием. Такой подход позволяет создавать уникальные произведения, которые выходят за рамки традиционных книг и журналов, предоставляя читателю новый и захватывающий опыт взаимодействия с текстом.

Volume-s — издательский проект о практиках чтения.

Серия печатных изданий объединена темой чтения и основана на работе с различными аспектами читательского опыта, включая текст, форму и среду (ситуацию). Различный характер текста (будь то пьеса, интервью, художественная литература) может требовать разного подхода к процессу взаимодействия с ним как от читателя, так и от графического дизайнера. Проект не ставит своей задачей изменение восприятия читателя, а скорее стремится предложить уникальные условия для взаимодействия с текстом. Каждое издание в серии представляет конкретный тип чтения: чтение вслух, чтение по ролям, транзитное чтение. Каждая часть выражена через определенную графическую интонацию, но в то же время все части имеют общий сюжет. Практическое решение берет начало в методах режиссуры.

### **Цель проекта**

Разработка серии печатных изданий, учитывающих многообразие и комплексность читательского опыта

### **Режиссура контента**

Для каждого издания подобраны тексты различных жанров и времен, чтобы лучше раскрыть каждую из выбранных практик чтения. Учтены возможные отклики читателя на ту или иную практику чтения, а также особенности взаимодействия содержания издания, его внутреннего устройства и его материальными характеристиками.

### **Компетенции проекта**

Каждое издание стремится раскрыть особенности выбранной практики чтения и затронуть определённую проблему в области литературы или культуры (например, проблему перевода). Эссе в каждом издании фиксирует момент исследования. Читателю в данном случае предлагается присоединиться к «разговору» (из любопытства и интереса), продолжить исследование.

## Целевая аудитория

Любители книг.

## Название проекта

Название серии — «volume-s». Слово «volume» имеет следующие значения:

1. Величина пространства, объем ( $v = a^3$ );
2. Величина пространства, заполненного звуком (громкость);
3. Часть крупного литературного или научного произведения, том.

Все три значения слова созвучны концепции проекта. Название отмечает (1) физический аспект чтения — разворачивание книги в пространстве, её объем и материальность; (2) разность голосов и интонаций изданий и практик чтений; (3) литературный характер проекта, его цельность и делимость.

## Константы

Написание логотипа «volume-s» подчеркивает ценность всей серии и каждого издания в отдельности — слово прочитывается в единственном и множественном числе (Изображение 16). Графический характер логотипа (использование антиквы и увеличенного трекинга) вдохновлен библиотечными печатями (Изображение 17). Знак «vol.», как сокращение от «volume», продолжает эту отсылку и является важным составляющим названия каждого выпуска. (Изображение 18, 19). Например, «vol. Mise un abyme».

В проекте была использована универсальная шрифтовая пара Pragmatica и Literata. Также в каждом издании сохраняется размер одного из носителей 200 мм x 278 мм.

Далее рассмотрим состав проекта — концепции первых трех изданий, посвященных практикам транзитного чтения, чтения по ролям и чтению вслух; дополнительные объекты и визуальное решение сайта. (Изображение 20).

## Состав проекта

### Первое издание. Транзитное чтение / чтение-перевод

О концепции издания «vol. Mise un abyme»

При чтении на иностранном языке или при работе со сложным материалом читателю часто приходится обращаться к разным источникам и словарям. Исторически процесс чтения

такой литературы сопровождался медленным темпом, паузами, перечитыванием, перемещением внутри одного текста и между разными произведениями. Читательский опыт в части подобных перемещений уходит корнями в древнюю традицию работы с книгой как с источником знаний — религиозные тексты, философские трактаты, научные сочинения были и остаются предметом изучения в процессе познания мира или для цели аргументации точки зрения в диспутах и спорах. Отвечая задачам читателя, книги содержат индексы, сноски и другие паратекстовые элементы в оформлении для быстрого скольжения внутри текста и между произведениями.

Предлагаемая практика транзитного чтения находится на пересечении нескольких способов восприятия текста — сплошного (*continuous*) и выборочного (*selective reading*), и призвана дополнить опыт работы со сложным или иноязычным материалом. Так, при чтении на иностранном языке, читающий обычно обращается к словарю, а при чтении сложной и переведенной литературы — к оригиналу или же к альтернативным переводам. Практика транзитного чтения предоставляет читателю несколько синхронизированных по абзацам переводов одного и того же произведения и позволяет быстро перемещаться между источниками, сравнивать их.

В издании предлагается рассмотреть практику транзитного чтения на примере пьесы «Буря» Уильяма Шекспира. Издание получило название «*mise en abyme*» (в переводе с французского — «помещение в бездну») — это рекурсивная художественная техника<sup>1</sup>, известная как «сон во сне», «рассказ в рассказе», «спектакль в спектакле», «фильм в фильме» или «картина в картине». Сам же термин пришёл из средневековой геральдики, обозначает миниатюрный герб в центре герба. Название издания «*mise en abyme*» уже содержит в себе характеристику практики транзитного чтения и самостоятельно обусловлено следующими тремя составляющими.

Во-первых, «Буря» анализирует сама себя как пьесу, часто создавая связи между искусством Просперо и театральной иллюзией. Пьеса заканчивается словами героя Просперо: «As you from crimes would pardoned be, Let your indulgence set me free» (в переводе Татьяны Щепкиной-Коперник «Как нужно вам грехов прощенье, так мне даруйте отпущенье»)

---

<sup>1</sup> Муравьева, Л. Е. (2017). *Mise en abyme* в фокусе интертекстуальности. Критика и семиотика, (1), 311-328.

— текст как бы сам подталкивает героя удалиться со сцены. Некоторые исследователи полагают, что последний монолог в пьесе является прощальными словами Уильяма Шекспира, который в скором времени прекратил театральную деятельность. В приведенных и некоторых других аспектах мы можем наблюдать обращение пьесы к своей же жанровой природе. Исследователи кино Мальте Ханегер и Томас Эльзессер в книге «Теория кино. Глаз, эмоции, тело» называют конструкцию «*mise en abyme*» — «сродни взгляду в зеркало»<sup>1</sup>. Видится, что тот же самый феномен можно проследить и в пьесе.

Во-вторых, вечная актуальность проблем «Бури», ее универсальность стали причиной множества адаптаций, что так же имеет особое значение. Первые страницы дополнительного издания посвящены фильму Питера Гринуэя «Книги Просперо», который представляет собой небуквальное прочтение пьесы. Несмотря на то, что режиссер перевел пьесу на язык кино, важными элементами визуальной стилистики стали книжные развороты, письменное и печатное слово. Во главе всего — книга. Зритель остается зрителем и занимает роль читателя. Громкость пьесы реализована в фильме с помощью спорящих звуков, ярких цветов и образов. В финальной сцене фильма Просперо уничтожает все свои книги, в том числе «Первое фолио». Он совершает этот акт как часть своего пути к освобождению от прошлого и принятию нового будущего. С XVII века, художники и артисты увидели и воплотили «Бурю» в различных формах искусства — кино, музыке, опере, театре, живописи, графике, видеоиграх, комиксах. Указанный феномен назван Умберто Эко интерсемиотическим переводом — то есть переводом, который «осуществляется не с одного естественного языка на другой, а из одной семиотической системы в другую»<sup>2</sup>. Так, являясь интермедиальным произведением, «Буря» отвечает куда более сложным задачам выражения, и потому использование именно этой пьесы призвано нагляднее подчеркнуть возможное «второе дно» (или герб в гербе) текста через транзитное чтение.

Наконец, кроме оригинального текста Шекспира, издание предлагает три перевода пьесы «Буря» на русский язык за авторством Михаила Кузмина, Михаила Донского и Татьяны

---

<sup>1</sup> Эльзессер, Т.; Хагенер, М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело / пер. с англ. Сергей Афонин и др. — СПб.: Сеанс, 2016.

<sup>2</sup> Эко, У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе / Пер. с итал. А. Н. Коваля. — СПб.: «Симпозиум», 2006.

Щепкиной-Коперник. Как отмечает Вальтер Беньямин в эссе «Задача переводчика», точность в переводе отдельных слов редко передает всю глубину и смысл оригинала. Хороший перевод становится попыткой (или средством) преодоления языковых различий и создания нового произведения, новой общности текста. Задача переводчика — «снять на родном языке чары чужого с чистого языка, выволить его из оков произведения путем воссоздания последнего»<sup>1</sup>, продлить жизнь оригинала в переводе. Переводы пьесы «Буря» значительно отличаются друг от друга и, несмотря на то что все передают то же самое произведение, тем не менее имеют разные настроения, разную интонацию. В каждом прочтении читатель найдет что-то новое. Издание предлагает отследить то, как произведения приобретают или меняют значения вследствие перевода, как меняется и внутреннее отношение читателя под влиянием разных версий одного текста. Практика транзитного чтения предполагает редупликацию, то есть повторение (удвоение, утроение и т.д.) как конструкций, так и самих материалов в целях усвоения новых смыслов. Тем самым, используя практику транзитного чтения, читателю предлагается «погрузиться в бездну» печатного издания.

#### Конструкция издания «vol. Mise un abyme»

Конструкция издания «vol. Mise un abyme» — книга в книге. Основная часть издания содержит текст «Бури» Уильяма Шекспира, предлагает параллельно читать оригинальный текст пьесы и три перевода. Слова, которые одинаково переведены в текстах, выделены жирным. Графика и типографика разделяет акты и сцены. (Изображение 24). Размер — 200 мм x 278 мм.

Дополнительная часть издания, зафиксированная в обложке, содержит визуальную информацию об экранизациях и интерпретация текста в культуре.

На всей длине обложки издания помещено оригинальное название «Бури» — «The Tempest». (Изображение 21). При заказе издания, читатель может выбрать один из трех цветов обложки. Вариативность в данном случае продолжает тему рекурсивной концепции издания. На обороте обложки во всю длину — фотография моря. Размер обложки — 278 мм x 966 мм.

---

<sup>1</sup> Беньямин, В. Задача переводчика // Беньямин, В. Озарения / пер. Н.М. Берновской, Ю.А. Данилова, С.А. Ромашко. — М.: Мартис, 2000. — С. 46-58.



## Второе издание. Чтение по ролям

О концепции изданий «vol. Small talks» и «vol. Conversation poetry»

Посвященное практике чтения по ролям издание состоит из двух частей: «Small talks» (с англ. «маленькие разговоры», ни к чему не обязывающая беседа) и «Conversation poetry» (с англ. «Поэзия разговора»). Практика чтения по ролям является характерной для пьес или сценариев — подобные диалоги или монологи произносятся самими героями, раскрывают их отношения между собой и расставляют нужные акценты. Предлагая чтение по ролям, драматург самостоятельно «не высказывается, но делегирует право высказывания»<sup>1</sup>. В отличие от нарратива, драма сосредотачивается на речи самих персонажей, тогда как автор выступает лишь в паратексте — в заглавии, ремарках, списке действующих лиц, номинации персонажей перед репликой, и в рубрикационном членении. Диалог в драматическом произведении выполняет множество функций: он продвигает сюжет и «соединяет две безмолвные области: внутренний мир героя и внутренний мир читателя-слушателя»<sup>2</sup>. Великие диалоги остаются в памяти и становятся квинтэссенцией произведения, вдохновляя и вызывая восхищение мастерством автора.

Часть «vol. Small talks» включает в себя избранные диалоги из кино и предлагает следующую ситуацию чтения: два человека, сидя друг напротив друга, по очереди читают реплики. Подобная практика чтения позволяет примерить на себя новые роли, подобно тому, как актеры придают жизнь словам на сцене. Чтение диалогов по ролям подчеркивает драматический аспект произведения и дает читателям возможность увидеть текст с новой перспективы, погружаясь в присущую театральному представлению атмосферу.

Часть «vol. Conversation poetry» содержит фрагменты из произведений и интервью с авторами о проблеме диалога в широком литературном и культурном смысле. Каждый отрывок раскрывает свою сторону проблемы.

Первый фрагмент «vol. Conversation poetry» затрагивает тему взаимоотношений между автором и его переводчиками. Умберто Эко называет такие отношения переговорами, подчеркивая важность сотрудничества обеих сторон в данном процессе. Эко активно

---

<sup>1</sup> Сонди, П. Теория современной драмы. 1880–1950. — М.: V — A — C Press, 2020.

<sup>2</sup> Макки, Р. Диалог: Искусство слова для писателей, сценаристов и драматургов / пер. с англ. — М: Альпина нон-фикшн, 2023.

участвовал в переводах своих произведений на другие языки, проводил конференции и написал несколько трудов на тему перевода. Для Эко перевод был не просто механическим переносом текста с одного языка на другой, а сложным и многогранным процессом, представляющий собой продолжающийся диалог между оригиналом и переводом<sup>1</sup>.

Второй фрагмент содержит интервью Жюль Делеза и Клер Парне<sup>2</sup>. Интерес представляет не только сам диалог с его сложными и провокационными вопросами, но и простое слежение за речью и движениями Делеза. Диалог дает редкую возможность услышать, как блестящий мыслитель проговаривает и разъясняет простым языком понятия, сделавшие его знаменитым. Интересны и отсылки Делеза к другим авторам (Осип Мандельштам, Умберто Эко), через которых он описывает свое понимание литературы и культура. В отличие от простого чтения (нарративного) отточенных, но требовательных текстов, подобный заочный диалог между авторами, по-новому раскрывает особую химию суждений и умозаключений.

Третий фрагмент — это беседа Жан-Поль Сартра и Симоны де Бовуар о русской литературе и о том, какой тип диалога может быть наиболее интересным. В завершении — пример такого диалога.

#### Конструкция изданий «vol. Small talks» и «vol. Conversation poetry»

Часть «vol. Small talks» следует читать вдвоем по ролям, сидя друг напротив друга. Перед диалогом — титул с названием фильма и короткой аннотацией. В некоторых случаях есть фотографии персонажей, участников диалога. Паузы между репликами отмечены линиями. Для издания выбрана тонкая, легкая бумага. Размер — 130 мм x 185 мм. В части «vol. Conversation poetry» характер использования фотографий отсылает к части «vol. Small talks». (Изображение 25). Размер страницы — 200 мм x 278 мм.

---

<sup>1</sup> Эко, У. Сказать почти то же самое. Опыт о переводе / Пер. с итал. А. Н. Ковалю. — СПб.: «Симпозиум», 2006.

<sup>2</sup> Deleuze, G. (with C. Parnet). (1987). Dialogues (trans. H. Tomlinson & G. Burchell). New York: Columbia University Press.

### **Третье издание. Чтение вслух**

В издании, посвященном чтению вслух, делается акцент именно на опыт выступления и подготовку к нему. Название издания — «Urbi et orbi» (буквально с лат. «к городу (Риму) и к миру») — отсылает к выражению, с которого начинались важные объявления в Древнем Риме. Это выражение также использует Иосиф Бродский в своей Нобелевской лекции 1987 года — текст, на котором основывается издание. Первая часть речи Бродского зафиксирована на карточках для выступления. (Изображение 28). В тексте указаны короткие (/) и длинные (//) паузы в тех местах, где Бродский их делает. Читателю издания предлагается погрузиться в этот опыт выступления. Также к изданию прилагается плакат с дыхательной техникой, упражнением для дикции и дыхания.

### **Дополнительные объекты**

Серия открыток. В серии зафиксированы различные контексты чтения — чтение в уединении, в диалоге, в ожидании. Фотографии были использованы из личного архива. Бумага с пыльно-розовым оттенком, на которой напечатаны фотографии, подчеркивает интимность момента чтения. Формат — 130 мм x 185 мм. (Изображение 29).

Закладки. Закладки предлагают рекомендации авторов к практике чтения.

Плакаты. Плакаты из разворотов изданий.

Упаковка для издания. Полупрозрачная бумага, скотч.

### **Сайт**

Сайт повествует о проекте и выполняет функцию магазина. (Изображение 30). Для каждого издания предусмотрена страница, где раскрывается концепция. На сайте используются фотографии, которые подчеркивают ценную материальность объектов и раскрывают сложные взаимоотношения между печатью и бумагой. (Изображение 31).

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Несмотря на всеобъемлющую цифровизацию, ценность бумажной книги остается значимой для современного человека, о чем свидетельствуют современные библиотечные пространства и развивающееся издательское дело. Настоящее исследование предложило рассмотреть проектирование книги с точки зрения особенностей многогранного читательского опыта и принципов режиссуры. Так, различный характер текста — пьесы, интервью, художественная литература — требует индивидуальных решений, что было продемонстрировано в рамках проекта.

В первой главе рассмотрены аспекты, формирующие читательский опыт, и проанализированы тенденции в читательских практиках. Заключено, что современный читатель ожидает большей интерактивности и визуальной ориентированности, что требует от дизайнеров новых подходов. Во второй главе изучены методы создания интерактивного нарратива книги. В третьей главе приведены практические результаты по конструированию читательского опыта на примере конкретных практик чтения с помощью методов режиссуры — создание цельного нарратива книги, режиссуры контента, разработка сценария взаимодействия.

Практическая значимость работы заключается в разработке конкретных дизайнерских решений. В издании, посвященном чтению по ролям, с помощью зеркальной верстки были созданы условия для чтения в группе. Визуальные подсказки и разделение текста облегчили участие двух читателей в одном повествовании. Разработано издание для транзитного чтения, в котором исследовались пространственные условия чтения. Был разработан гибкий формат издания, позволяющий параллельно читать оригинальный текст, его лингвистические и семиотические переводы. Подготовленное издание о чтении вслух ~~содержит~~ тренировочные материалы для подготовки к выступлению. Сформулированные решения учитывают особенности практик-чтений и предлагают нелинейное взаимодействие с текстом.

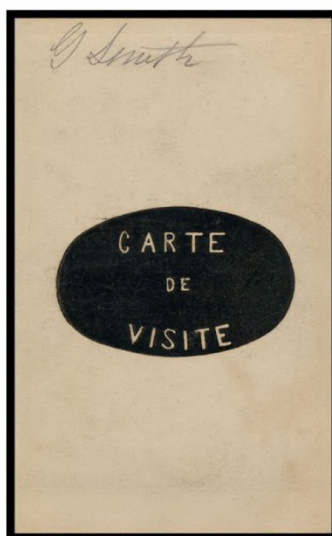
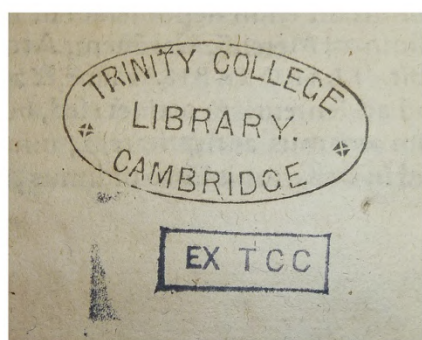
Применение режиссерских методов в дизайне изданий расширяет границы традиционного графического дизайна, предлагает инновационные подходы к созданию книг — дизайнеру и новый опыт чтения — человеку. В данном проекте была проведена всесторонняя работа по режиссуре контента, включающая в себя как подбор текстов для практик, так и написание эссе. В отношении самих изданий осуществлена работа по поиску

подходящей формы для каждого издания, разработке макета и всех составляющих книги. Кроме того, продуман сценарий пользователя, который лег в основу каждого издания.

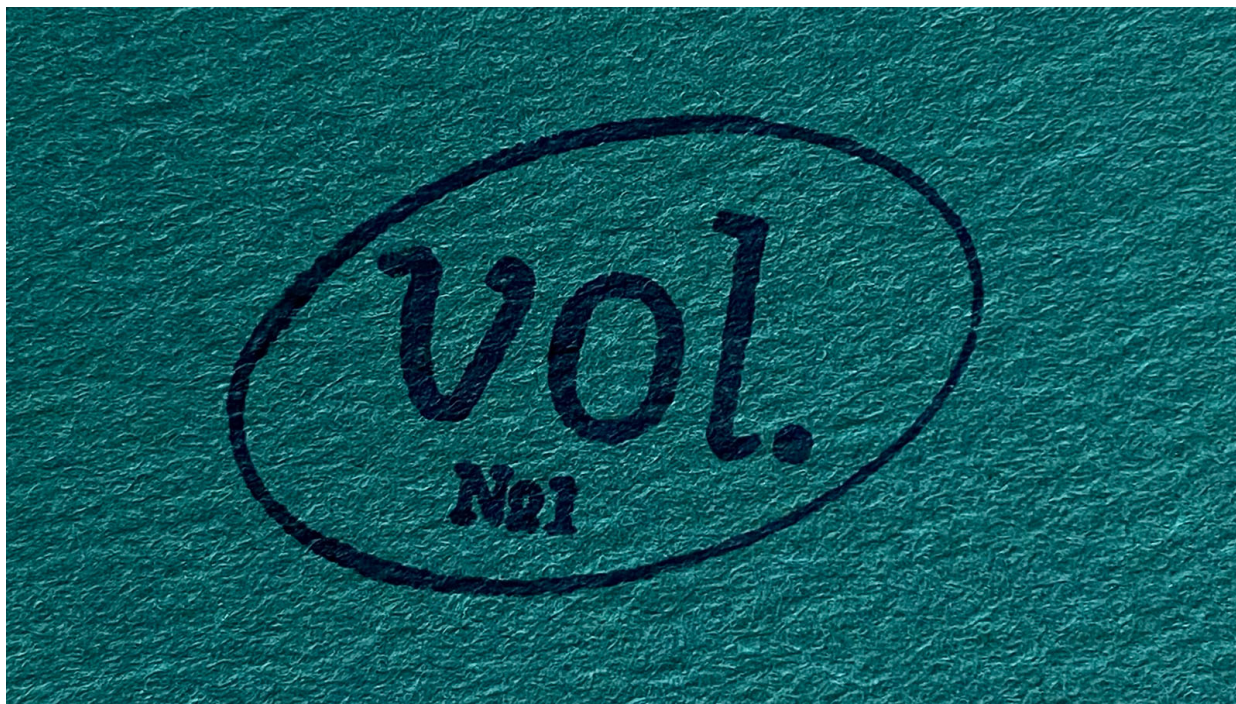
Исследование также позволило сделать вывод, что читательский опыт зависит не только от текста и его оформления, но и от окружающего пространства, и от физического взаимодействия с книгой. Изложенное в свою очередь подтвердило важность интеграции различных ситуативных и пространственных аспектов в создание читательского опыта. Проект продемонстрировал, что графический дизайн может быть не только визуальным инструментом, но и средством создания нарратива, обеспечивающим интерактивное взаимодействие с материалом.

# volume - s

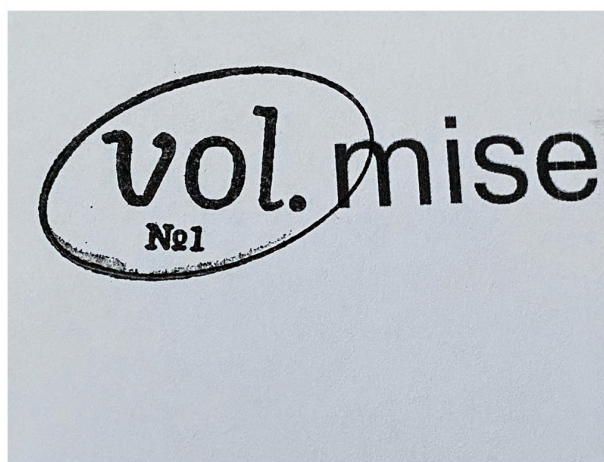
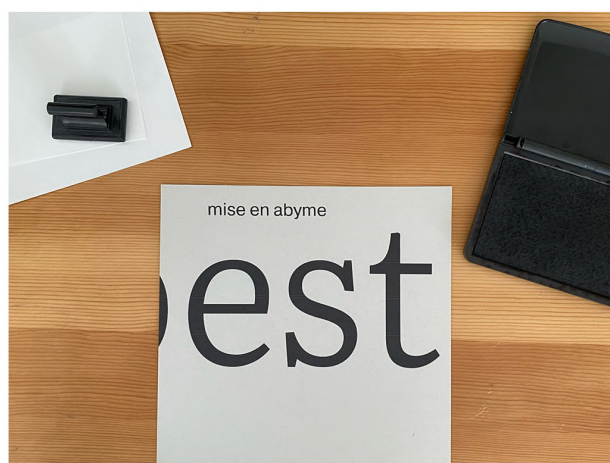
Изображение 16. Логотип.



Изображение 17. Референс для знака и логотипы. «Библиотечные печати».



Изображение 18. Знак. Оттиск «vol.».



Изображение 19. Печать «vol.». Построение названия печатного издания.



Изображение 20. Первые три издания серии «volume-s», открытки и закладки.





Изображение 21. Издание, посвященное практике транзитного чтения. «Vol. Mise en abyme». Разворот и обложка.



Изображение 22. Издание, посвященное практике транзитного чтения. «Vol. Mise en abyme». Развороты.



Гвысоуст все гони...  
Миранда  
Ах, отцу!  
Просперо  
до с... да... Отоида от

Визуально перемешанные и искаженные буквы, образующие абстрактный узор.

Стилизованные, почти графические символы и буквы, напоминающие рукописный шрифт.

мучает меня! Смерть!  
... а, не мучили меня! Я сейчас  
... сейчас...

Король...  
... как их король...

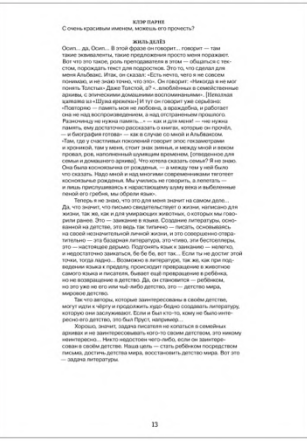
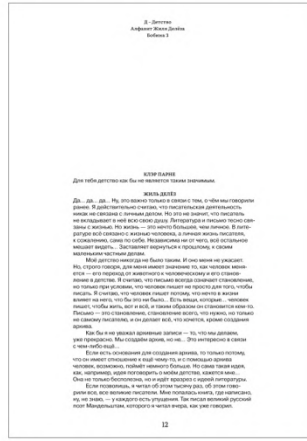
Изображение 24. Издание, посвященное практике транзитного чтения. «Vol. Mise en abyme». Графика.



Изображение 25. Издание, посвященное практике чтения по ролям.  
«Vol. Small talks» и «Conversation poetry». Развороты.



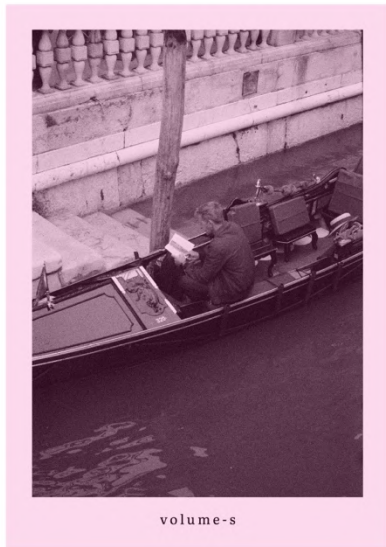
Изображение 26. Издание, посвященное практике чтения по ролям.  
«Vol. Small talks». Развороты.



Изображение 27. Издание, посвященное практике чтения по ролям.  
 «Vol. Conversation poetry». Развороты.



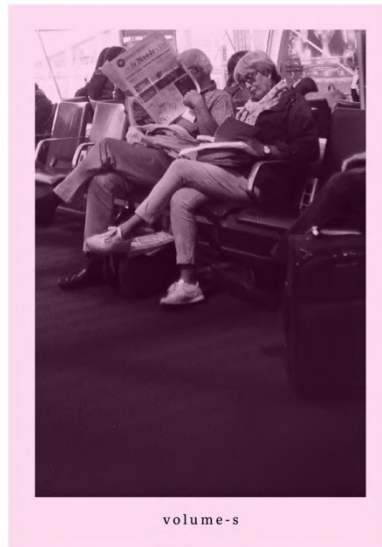
Изображение 28. Издание, посвященное практике чтения вслух.  
 «Vol. Urbi et orbi».



volume-s

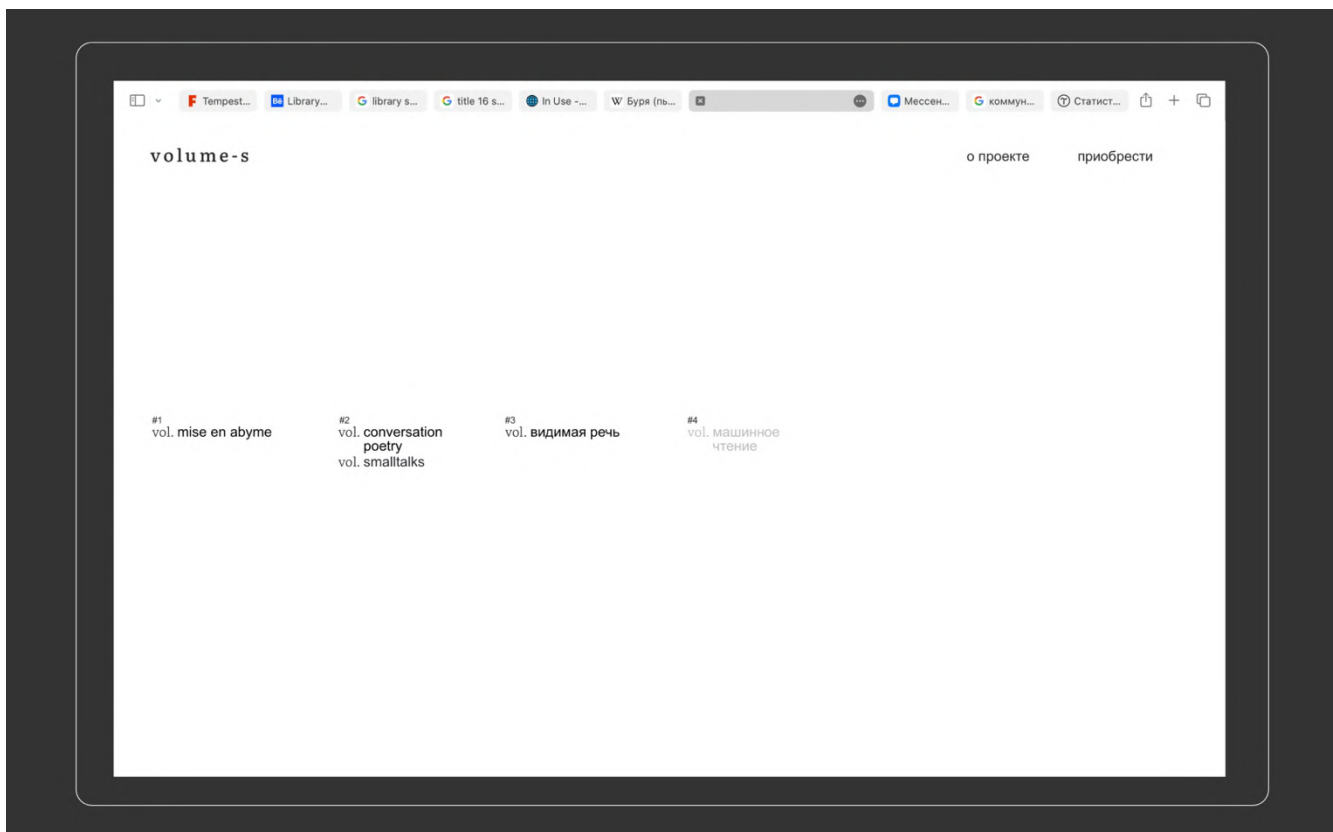


volume-s

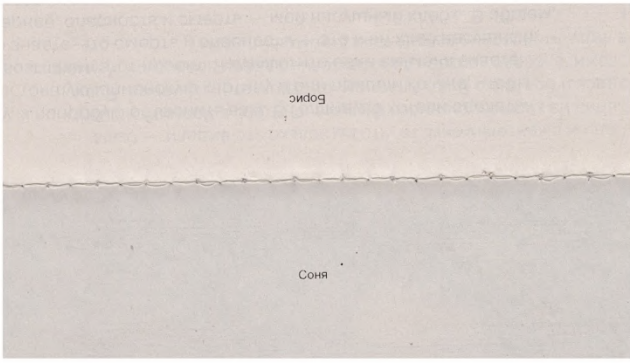


volume-s

Изображение 29. Открытки.



Изображение 30. Визуальное решение сайта.



Изображение 31. Фотографии изданий.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аалто, А. Архитектура и гуманизм. — М.: Прогресс, 1978. — 230 с.
2. Аронсон, О. Рассказ — Кино — Рассказ' (Ромер и Эсташ) // Кинема. № 1(4) 2023. С. 10-30.
3. Барт Р. От произведения к тексту. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М., 1989.
4. Барт, Р. S/Z. — М.: Эдиториал УРСС, 2001.
5. Беньямин, В. Задача переводчика // Беньямин, В. Озарения / пер. Н. Берновской, Ю. Данилова, С. Ромашко. — М.: Мартис, 2000. — С. 46-58.
6. Беньямин, В. Рассказчик. Размышления о творчестве Николая Лескова // Беньямин, В. Озарения / пер. Н. Берновской, Ю. Данилова, С. Ромашко. — М.: Мартис, 2000. — С. 345-369.
7. Герчук, Ю. Художественная структура книги. — М.: РИП-холдинг, 2014. — 216 с.
8. Гессе, Г. Магия книги / пер.: Г. Снежинская. — СПб.: Лимбус-Пресс, 2018. — 336 с.
9. Годро, А.; Марион, Ф. Трансписьмо и повествовательная медиатека. Ставки интермедиальности / пер. с фр. Ю. Смирнова // Кинема. № 1(4) 2023. С. 130-148.
10. Горяинов, О. Как модернисты (не) дружат с нарративом? Метафизическая фантазия о призраках Декарта и Лейбница в современном кино // Кинема. № 1(4) 2023. С. 44-60.
11. Изер, В. Изменение функций литературы. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория. Антология. М., 2004. С. 207-210.
12. Каррион, Х. Книжные магазины. — М.: Ad Marginem, 2024. — 336 с.
13. Королькова, А. Живая типографика. — М.: IndexMarket, 2008. — 224 с.
14. Крамер, Л. Гул мира: Философия слушания / пер. с англ. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. — 272 с.
15. Краусс, Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. — М.: Ад Маргинем Пресс. — 2014. — 304 с.
16. Лакан, Ж. Стадия зеркала как образующая функцию Я, какой она раскрывается в психоаналитическом опыте // Кабинет: Картины мира I, А. 1998.
17. Лисицкий, Л., Книга с точки зрения зрительного восприятия — визуальная книга, в сб.: Искусство книги. — М.: Книга, 1962.
18. Лола, Г. Дизайн-код: методология семиотического дискурсивного моделирования / Г. Н. Лола, — СПб: ИПК Береста, 2019. — 264 с.



19. Ломакина, И. Чувствовать кино: нарративная инстанция как способ интенсификации присутствия // Кинема. № 1(4) 2023. С. 148-160.
20. Макки, Р. Диалог: Искусство слова для писателей, сценаристов и драматургов / пер. с англ. — М: Альпина нон-фикшн, 2023. — 436 с.
21. Маклюэн, М. Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего. — М.: Академический проект, 2005.
22. Мангель, А. История чтения. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2020. — 432 с.
23. Манович, Л. Язык новых медиа. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. — 400 с.
24. Мартыненко, А. Нарративная репрезентация временного опыта героев в «медленном кино» // Кинема. № 1(4) 2023. С. 364-374.
25. Набоков, В. Лекции по зарубежной литературе. / В.В. Набоков. — М.: Независимая газета, 2000.
26. Орешина, А. Динамические аспекты книжной формы // Научная конференция молодых ученых Московского государственного университета печати. Факультет Графических искусств. М.: Московский государственный университет печати, 2009. С. 136-148
27. Павич, М. Хазарский словарь / пер. с серб. Л. Савельевой — СПб. : Азбука-классика, 2003. — 352 с.
28. Платон. Собрание соч. в 4-х томах. Том 2. / пер. Т. Васильевой. — М.: Мысль, 1993. — 528 с.
29. Рансьер, Ж. Кинематографическая фабула / пер. с англ. И. Кушнारेвой // Кинема. № 1(4) 2023. С. 112-130.
30. Рансьер, Ж. Эмансипированный зритель. — Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018. — 128 с.
31. Роб-Грийе, А. Новый роман, новый человек // Роб-Грийе, А. Собрание сочинений. Дом свиданий: Романы. Рассказы. — СПб.: «Симпозиум», 2000. — С. 459-468.
32. Рыбина, П. Монстрация/Наррация от классика кинонарратологии // Кинема. № 1(4) 2023. С. 464-479.
33. Сонди, П. Теория современной драмы. 1880–1950. — М.: V — A — C Press, 2020.
34. Тарковский, А. Лекции по кинорежиссуре / А. Тарковский. — Л.: Киностудия «Ленфильм», 1989.
35. Томашевский, Б. Теория литературы (Поэтика). — Л.: Гос. изд-во, 1925.

36. Тынянов, Ю. Иллюстрации / Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — 574 с.
37. Фаворский, В. Литературно-теоретическое наследие. — М.: Советский художник, 1988. — 588 с.
38. Фаворский, В. Об искусстве, о книге, о гравюре. — М.: Книга, 1986. — 216 с.
39. Хоркхаймер, М., Адорно, Т. Диалектика просвещения / пер. М. Кузнецова. — М.; СПб.: Медиум, Ювента, 1997. — 312 с.
40. Чернова, Е. Темпоральность как функция произведения искусства в не-динамической форме // Артикульт, 2023. №3(51). С. 6-19.
41. Чихольд, Я. Облик книги. Избранные статьи о книжном оформлении и типографике. / пер. с нем. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2009. — 228 р.
42. Чихольд, Я. Образцы шрифтов / пер. с нем. — М.: Студия Артемия Лебедева, 2012. — 248 р.
43. Эйзенштейн С., Четвертое измерение в кино. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Эйзенштейн С. Четвёртое измерение в кино. — М.: ВГИК, 1998..
44. Эко, У. Растительная память, или Почему книга помнит все / пер. с итал. И. и Н. Макаровых. М.: Слово/Slovo. — 2020. — С. 59.
45. Эко, У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста / Пер. с англ. и итал. С. Серебряного. — СПб.: «Симпозиум»; М.: Изд-во РГГУ, 2005.
46. Эко, У. Шесть прогулок в литературных лесах / пер. с англ. А. Глебовской. — СПб.: «Симпозиум», 2003. — 285 с.
47. Эльзессер, Т.; Хагенер, М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело / пер. с англ. Сергей Афонин и др. — СПб.: Сеанс, 2018. — 439 с.
48. Blacksell, R. From Looking to Reading: Text-Based Conceptual Art and Typographic Discourse. Design Issues, 29(2). P. 60-81.
49. Deleuze, G. (with C. Parnet). (1987). Dialogues (trans. H. Tomlinson & G. Burchell). New York: Columbia University Press.
50. Genette, G. Seuils. — Paris: Éditions du Seuil, 1987. — 426 p.
51. Giaccardi, E. Metadesign as an Emergent Design Culture. 2005
52. Gillieson, K. The book abstracted. Dot Dot Dot, 2006. ISSN 1615-1968.
53. Holifield, Kacey B. Graphic Design and the Cinema: An Application of Graphic Design to the Art of Filmmakin. 2016.

54. Jabr, F. Why the brain prefers paper. *Sci. Am.* 2013. P. 48—53.
55. Kurilenko, V. Translational Reading: Definition, Types, Specifics / V. Kurilenko et al. // SHS Web of Conferences. 2018. Vol. 50.
56. Ludovico, A. *Post-digital Print*. Eindhoven, 2012.
57. MacDonald, S. *Screen Writings: Scripts and Texts by Independent Filmmakers*. Berkeley: University of California Press. — 331 p.
58. Metz, C. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago: University of Chicago Press, 1974.
59. Pethő, Á. Intermediality in film: A historiography of methodologies. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 39-72, 2010.
60. Shi, Z.; Tang, T.; Yin, L. *Construction of Cognitive Maps to Improve Reading Performance by Text Signaling*, 2020.
61. Springer, A. S., & Turpin, E. (Eds). *Fantasies of the library*. MIT Press, 2016.
62. Tweedie, J. Caliban's Books: The Hybrid Text in Peter Greenaway's "Prospero's Books." *Cinema Journal*, 40(1), P. 104–126, 2000. <http://www.jstor.org/stable/1225819>
63. Wijnholds, A. «Typeface Classification». *Using Type: The Typographer's Craftsmanship and the Ergonomist's Research*, 2006.
64. Zurlo F, Cautela C. *Design Strategies in Different Narrative Frames*

#### ЭЛЕКТРОННЫЕ РЕСУРСЫ

1. Барт, Р. Выходя из кинотеатра / пер. Н. Красавиной // Cineticle, 2017. URL: <https://cineticle.com/barthessortantducinema/> (дата обращения 23.04.2024).
2. Бартошевич, А. Завещание Шекспира. Курс лекций «Весь Шекспир» [Электронный ресурс] // Арзамас Академия, 2016. URL: <https://arzamas.academy/courses/37/7> (дата обращения 05.04.2024).
3. Бодри, Ж.-Л. Идеологические эффекты базового кинематографического аппарата / пер. О. Вивсянюк // Cineticle, 2017. URL: <https://cineticle.com/23-0-jean-louis-baudry-ideological-effects/> (дата обращения 23.04.2024).

4. Верхогляд, И. «В прошлом году в Мариенбаде» как проект высшего реализма [Электронный ресурс] // Искусство кино, 2021. URL: <https://kinoart.ru/texts/l-annee-derniere-a-marienbad> (дата обращения 12.02.2024).
5. Кузнецова, Г. Новая французская литература: время экспериментов. [Электронный ресурс] // Арзамас Академия, 2017. URL: <https://arzamas.academy/courses/48/3> (дата обращения 23.04.2024).