

## ВИЗУАЛЬНЫЕ НАРРАТИВЫ

**М.В. Оборина П.А. Колосова**

Тверской государственной университет, г. Тверь

Феномен визуального как инструмент усмотрения и создания смыслов оказывается существенным при взаимодействии двух культур путем перевода, при освоении своей и чужой культуры, для самоидентификации и осознания своей принадлежности к той или иной культуре. Роман канадской писательницы Маргарет Этвуд «Рассказ служанки» – яркий пример нарратива, в котором визуальность выполняет жанрообразующую и смыслообразующую функции.

**Ключевые слова:** визуальность, жанр антиутопии, культура, нарратив понимание, смыслы.

Образность, чтение и понимание – все эти понятия неразрывно связаны между собой в самых разных контекстах. Авторы текстов с давних пор имеют дело именно с миром образов и их использованием в создании смыслов. Часто способность видеть образы принимается за данность, а увиденное трактуется по принципу «what you see is what you get», словно визуальный образ гарантированно усматривается всеми его видящими одинаково. Однако, и особенно когда речь идет о художественных образах, мы видим то, что «должны» или то, что мы себя заставляем увидеть. Мы видим через фильтры, в рамках культуры и традиций, как личных, так и навязанных обществом.

Способность видеть и способность воспринимать визуальные образы, описанные словесно, основана на физиологической способности организма, а вот способность восприятия и понимания образов таковой не является. Так, исследователи визуального в культуре выделяют т.н. молчаливое (безусловное или *tacit*) и образованное (*literate*) видение. Молчаливое видение не позволяет видящему осмыслить увиденное, воспринять визуальные детали как значимые элементы смыслообразования. Образованное видение основано, с одной стороны, на знании правил «усмотрения чего-либо в контексте», а с другой – на опыте, «насмотренности». Так, один и тот же образ будет иметь разный вес в глазах видящих. Термин «визуальная культура» может быть с равным правом отнесен и к визуальным искусствам как таковым, и к культуре текстовой, культуре чтения, поскольку образы, представленные средствами текста, усматриваются в тех же границах. Историк культуры Николас Мирзоев (Nicholas Mirzoeff) [5: 3] пишет, что визуальная культура это «не просто часть вашей повседневной жизни; это и есть ваша повседневная жизнь» (*здесь и далее перевод наш, М.О., П.К.*). Весь наш опыт жизни в мире визуальных образов задействуется каждый раз,

когда мы имеем дело с еще не виденным. Наш опыт отражает как креативную, эстетическую, так и функциональную стороны жизни. В копилку опыта складываются также те образы, которые не являются частью нашей социальной жизни – образы природы и естественных феноменов. Эти естественные феномены могут быть связаны с символическими функциями природы в культуре (см. [4]).

Самая же важная часть визуальной образованности формируется метафорами, которые мы используем для описания самых простых жизненных ситуаций и контекстов. Сложность феномена визуальной культуры делает его объектом изучения разных гуманитарных дисциплин от философии до эстетики, а сегодня – и мира массовой культуры и компьютерных технологий. Тем не менее, феномен визуальности остается идентичным самому себе, идея визуальности является метафорой понимания и восприятия, поскольку людям свойственно оставлять знаки и читать оставленные другими знаки. Хотя в некоторые периоды Средневековья слуховые образы считались более существенными для понимания, еще греческие философы считали именно визуальные образы воплощением истины. Так, Платон писал о том, что истина воплощается в том, что он называл идеей, а идею он понимал, как действительную форму, видимую сознанию, образ (отсюда *'the mind's eye'*). С тех пор визуальность связывается с метафорой как способом познания. Само слово теория (*theory*) происходит от греческого *teorin* (видеть) – видеть смысл [6: 93]. Визуальная культура, следовательно, может быть определена как способ мышления, способ познания и осмысления мира.

Чтение есть одна из форм существования визуального. Прочитывая визуальное, мы обращаемся к нашему опыту и контексту существования для осмысления и осознания увиденного. Для каждого индивида, имеющего дело с визуальным, его личный опыт, культурные контексты, ценностные суждения приведут к тому, что какие-то зрительные образы становятся осмысленными и важными, а какие-то остаются несущественными и незамечаемыми, но при этом те же образы будут существенными и осмысленными. Феномен визуального как инструмент усмотрения и создания смыслов оказывается существенным при взаимодействии двух культур путем перевода, при освоении своей и чужой культуры, для самоидентификации и осознания своей принадлежности к той или иной культуре, для воздействия на представителей разных культур путем создания образов-смыслов.

Одним из инструментов анализа визуального является семиотика как аналитический подход и методология, изучающая знаки как таковые. Знак, будь то языковой или визуальный, это базовый элемент коммуникации, и важно помнить, что знак всегда что-то означает, но он не означает что-то одно. Один и тот же знак будет иметь разные контекстуальные значения для реципиентов. Текст – это и есть собрание

знаков, организованных таким образом, чтобы иметь смысл. Смыслы зависят и от того, какие знаки были соположены, и от того, как они расположены относительно друг друга. Расположение знаков может быть преднамеренным как, например, в живописи, где все элементы бывают выбраны и тщательно выписаны художником. В другом случае можно говорить о произвольном соположении элементов множества, знаков. Как это бывает, например, в природе, и «красота в глазах смотрящего», поскольку именно видящий выбирает то, как он смотрит на этот природный текст и в своем сознании организует знаки, наделяя их смыслом. Один и тот же пейзаж воспринимается разными зрителями как прекрасный или безотрадный. А если бы эти двое решили запечатлеть пейзаж на фотографии, картины получились бы разными из-за включения разных элементов, разного итогового расположения, фокуса рамки и т.д. Выбор точки зрения, ориентация в пространстве тоже влияют на конечный результат. Так, образ на фотографии – это текст, т.к. он собран из разных элементов-знаков: положение видящего, фон, композиция, включенность в целое. На примере визуального искусства можно наглядно показать пространственно-композиционную зависимость смысла. Но разве не с теми же образами имеет дело читающий?

Текст получает смысл от составляющих его знаков, их соположения и контекстного окружения. Контекстом можно назвать любое окружение, среду обитания текста, обстоятельства его производства и восприятия. Контексты характеризуются высокой изменчивостью и вариативностью, впитывая в себя и используя все, что составляет эту окружающую среду: людей, их прошлое, происходящие события, тексты, которые можно сравнить с данным текстом (феномен интертекстуальности) и т.п. Все это приводит к тому, что текст никогда не ограничивается только одним смыслом, и никогда не существует как осмысленный в неизменном контексте. Изменчивость и текучесть контекста влияет на наше видение визуального мира текста.

Понимание и осмысление визуального в тексте тесно связано с человеческой способностью воспринимать визуальное *per se*. Визуальные тексты и визуальное в тексте связаны через общие модели коммуникации, которые мы применяем в равной степени к тем и другим. И одним из универсальных способов понимания визуальных текстов является визуально организованное повествование. Образы, созданные текстовыми средствами, составляют свой отдельный нарратив в текстовом окружении.

Мишель де Серто (Michel de Certeau) пишет следующее об отношении между нарративом и реальностью:

В современных Афинах существуют общественные транспортные средства, называемые метафорами (*metaphorai*) – это может быть поезд или автобус. Нарративы тоже могут именоваться такими метафорами, т.к. ежедневно они пересекают пространство, соединяют между собой отдельные

его точки; отбирают и связывают элементы мира, превращая их в предложения, маршруты в пункт назначения [3: 115–116].

Визуальные образы в нарративе тоже структурируют пространство. Даже если образы и не вполне явно рассказывают свои истории, они, тем не менее, являются средством, переносящим читателя в новую реальность. Маршрут этого переноса нельзя назвать совершенно произвольным – метафоры, как и поезда, едут по заданному маршруту, проложенному текстовым нарративом, контекстом чтения, жанровой принадлежностью и фактором интертекстуальности.

Одним из примеров жанров, где визуальный ряд заменяет нарративный, является современный антиутопический роман. Роман канадской писательницы Маргарет Этвуд «Рассказ служанки» – яркий пример нарратива, для которого визуальность имеет первостепенное значение. Местом действия этой антиутопии становится Новая Англия недалёкого будущего (именуемая Республикой Галаад), в которой к власти пришли религиозные радикалы. Служанки – особая каста этого общества, призванная решить проблему бесплодия и фактически подвергающаяся репродуктивному насилию. Повествование в антиутопии М. Этвуд ведётся от первого лица и в настоящем времени, что придаёт тексту определенную кинематографичность (не случайны достаточно многочисленные в разной степени успешные попытки экранизации романа).

Отправной точкой визуальной перспективы романа становится точка зрения, которую задаёт главная героиня М. Этвуд, Служанка по имени Джун. Эта перспектива очень узкая и определена визуальным фокусом – униформой служанок, которую они обязаны носить вне дома: *The white wings too are prescribed issue; they are to keep us from seeing, but also from being seen* (здесь и далее цит. по [2]). «Крылышки» – особый головной убор, который подобно шторам делает зрение героини туннельным, ограничивая его с обеих сторон и сверху: *Given our wings, our blinkers, it's hard to look up, hard to get the full view, of the sky, of anything. But we can do it, a little at a time, a quick move of the head, up and down, to the side and back. We have learned to see the world in gasps.*

Писательница последовательна в использовании этой техники – читатель «видит» только то, что видит главная героиня. Когда она на пути в магазин кротко опускает голову, например, читателю предлагается крайне детальное описание тротуара: *I open the front gate and close it behind me, looking down but not back. The sidewalk is red brick. That is the landscape I focus on, a field of oblongs, gently undulating where the earth beneath has buckled, from decade after decade of winter frost. The color of the bricks is old, yet fresh and clear.* Этот приём помогает хорошо передать тот клаустрофобный мир, в котором оказалась главная героиня, ощущение ловушки, из которой нет выхода.

Единственной отдушиной для Джун становятся воспоминания о прошлом, в технике «флешбек», которые органично вплетаются в повествование. Эти вставки и образы из прошлого нужны не только для того, чтобы рассказать всю историю главной героини, но и для того, чтобы приблизить антиутопический мир к читателю. Кошмарность антиутопий рождается не столько из кошмарности описываемых автором событий, сколько из того чувства принадлежности к художественному миру, которое испытывает читатель [1]. Например, из воспоминаний Джун читатель узнаёт, что обучение Служанки проходили в старом школьном спортзале: *The floor was of varnished wood, with stripes and circles painted on it, for the games that were formerly played there; the hoops for the basketball nets were still in place, though the nets were gone. A balcony ran around the room, for the spectators, and I thought I could smell, faintly like an afterimage, the pungent scent of sweat, shot through with the sweet taint of chewing gum and perfume from the watching girls, felt-skirted as I knew from pictures, later in miniskirts, then pants, then in one earring, spiky green-streaked hair.* Эти до боли знакомые многим декорации выступают местом действия для немислимого, физического и психологического насилия над женщинами.

Узость авторского повествовательного фокуса, подобно человеческому глазу, выхватывает отдельные образы – привычные и узнаваемые не только для героини, но и для читателя: *The dishtowel is white with blue stripes. Dishtowels are the same as they always were. Sometimes these flashes of normality come at me from the side, like ambushes. The ordinary, the usual, a reminder, like a kick. I see the dishtowel, out of context, and I catch my breath. For some, in some ways, things haven't changed that much.* Это приводит к осознанию, что антиутопический мир Галаада не так уж сильно отличается от действительности, к которой привык читатель, современник М. Этвуд.

Ещё одним ключевым элементом визуальности в антиутопии М. Этвуд является цвет. Тоталитарное общество теократической республики Галаад разделено на своеобразные касты, названия которых частично позаимствованы в Священном Писании. Каждая из этих групп в романе имеет свой собственный, только им предписанный цвет. Униформа Служанок красная (*Everything except the wings around my face is red: the color of blood, which defines us*), Марфы носят тускло зелёный (*some in the dull green of the Marthas*), жёны Командоров – пудрово голубой (*their blue Wives*), а сами Командоры и все власть предержащие – чёрный (*The Commander has on his black uniform, in which he looks like a museum guard.*). Все элементы одежды, аксессуаров и даже автомобили, им принадлежащие или их обслуживающие, окрашены в соответствующие цвета. Униформа стирает индивидуальность, делает героев винтиками тоталитарной системы, выполняющими свои функции. Это придаёт антиутопическому миру Галаада строгую пугающую упорядоченность.

Женщинам в художественном мире М. Этвуд не дозволяется читать, чем обусловлен ещё один яркий визуальный компонент – все вывески в городе это не привычные читателю надписи, а картинки. При этом названия магазинов так же восходят к Священному Писанию. Так, рыбная лавка называется «Loaves and fishes», отсылая нас к библейскому сюжету о чуде, сотворенном Иисусом; и сопровождается соответствующей вывеской: *We got the fish at Loaves and Fishes, with its wooden sign, a fish with a smile and eyelashes. It doesn't sell loaves though.* Вывеска мясной лавки описывается следующим образом: *Next we go into All Flesh, which is marked by a large wooden pork chop hanging from two chains.* «All flesh» фраза, часто встречающаяся в Библии, и описывающая всех живых существ. Ещё одна лавка, которую посещают женщины в романе, носит название «Milk and honey» (*Our first stop is at a store with another wooden sign: three eggs, a bee, a cow. Milk and Honey.*). Эта фраза так же неоднократно встречается в Священном Писании при описании Израиля – «a land flowing with milk and honey».

Картинки используются и в более жутком контексте – для обозначения преступлений отступников веры, чьи трупы вывешиваются представителями режима на стене на всеобщее обозрение как элемент запугивания. В одном из эпизодов женщины видят тела врачей, которые были приговорены к смерти за проведение абортотв ещё в прежние времена, когда эта процедура была законной – на шее каждого из них изображение человеческого эмбриона: *Each has a placard hung around his neck to show why he has been executed: a drawing of a human fetus. They were doctors, then, in the time before, when such things were legal.*

Одним из самых ярких и повторяющихся образов в романе является образ всевидящего ока, обращенного на героиню. Этот образ отсылает читателя к знакомому библейскому образу: «На всяком месте очи Господни: они видят злых и добрых» (Притчи Соломона 15:3). Глаз, окруженный крыльями (*an eye painted in gold on the side, flanked by two small golden wings*) – главный символ Очей, тайной полиции Галаада, охотящейся за предателями и отступниками веры. Страх перед ними и их чёрными фургонами с тонированными стёклами испытывают абсолютно все. «Under his eye» – стандартное приветствие и прощание, которое так же имеет символический характер, поскольку общество Галаада пронизано паранойей. Так, главная героиня подозревает водителя своего Командора, Ника, в том, что он Око. Джун не может доверить своих мыслей даже таким же Служанкам, как она сама – каждая из её постоянно меняющихся компаньонов может оказаться искренне верующей и донести на неё в тайную полицию. Благодаря этому, помимо очевидной библейской отсылки в метафоре всевидящего ока можно усмотреть, классический оруэлловский образ Большого Брата, который давно стал достоянием массовой культуры: «The Big Brother is watching you». На лодыжке каждой из Служанок выбита татуировка с номером и глазом,

чтобы полностью исключить возможность побега: *I cannot avoid seeing, now, the small tattoo on my ankle. Four digits and an eye, a passport in reverse. It's supposed to guarantee that I will never be able to fade, finally, into another landscape. I am too important, too scarce, for that. I am a national resource.*

Героиня лишена личного пространства – даже та комната, которую она привыкла называть своей, является пространством чуждым и небезопасным. В двери нет замка, и комната обставлена и обустроена так, чтобы девушка не могла совершить самоубийство – стекла в окне ударопрочные, а от люстры осталось пустое заштукатуренное место, которое героиня сравнивает с пустой глазницей: *Above, on the white ceiling, a relief ornament in the shape of a wreath, and in the center of it a blank space, plastered over, like the place in a face where the eye has been taken out.* Тем не менее, даже этот слепой глаз она ощущает как непрерывно наблюдающий за ней даже в моменты отдыха, когда она лежит на своей кровати: *I can't sleep. In the semidark I stare up at the blind plaster eye in the middle of the ceiling, which stares back down at me, even though it can't see.*

Глаза в романе повсюду. Зеркала – редкость в мире Галаада. Служанкам они недозволены. Единственное зеркало, доступное Джун, висит в коридоре командорского дома, и она может взглянуть в него только мельком, спускаясь по лестнице: *There remains a mirror, on the hall wall. If I turn my head so that the white wings framing my face direct my vision towards it, I can see it as I go down the stairs, round, convex, a pier glass, like the eye of a fish, and myself in it like a distorted shadow, a parody of something, some fairy-tale figure in a red cloak, descending towards a moment of carelessness that is the same as danger.* Это зеркало женщина так же сравнивает с глазом, глазом постороннего наблюдателя, на мгновение останавливающего на ней свой мутный взгляд – это даёт ей возможность каждый раз, когда она проходит мимо, взглянуть на себя отвлеченно, как бы со стороны: *When the bell has finished I descend the stairs, a brief waif in the eye of glass that hangs on the downstairs wall.*

Таким образом, всё повествование и идейная канва антиутопии оказывается построена на образной канве повествования, которая демонстрирует собой способ осмысления и представления мира, а, следовательно, не нуждается в рациональном определении. Образы зеркала, глаза, ограниченного фокуса и требование предстояния становятся условиями для обретения субъектности героиней и, опосредованно, читателем.

#### **Список литературы**

1. Колосова П.А., Оборина М.В. Значение переживания как основа современной антиутопии (на примере антиутопии Пола Линча «Песнь.

- Пророка» // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2024. № 4 (83). С. 167–176.
2. Atwood M. *The Handmaid's Tale*. Anchor Books, New York, 1998. 311 pp.
  3. Certeau, M., de *The Practice of Everyday Life*, translated by Steven Rendall, University of California Press, Berkeley 1984. 547 pp.
  4. Eco, U. *Art and Beauty in the Middle Ages*, translated by Hugh Bredin, Yale University Press, New Haven and London. 1986. 130 pp.
  5. Mirzoeff, N. (ed) *The Visual Culture Reader*. Routledge, London and New York, 1998. 254 pp.
  6. Schirato, T. *Reading the visual*. Taylor & Francis, 2020. 224 pp.

*Об авторах:*

ОБОРИНА Марина Владимировна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры герменевтической лингводидактики и английской филологии Тверского государственного университета (170100, г. Тверь, ул. Желябова, 33); e-mail: [Oborina.MV@tversu.ru](mailto:Oborina.MV@tversu.ru)

КОЛОСОВА Полина Алексеевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры герменевтической лингводидактики и английской филологии Тверского государственного университета (170100, г. Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: [kolosova\\_polina@mail.ru](mailto:kolosova_polina@mail.ru)

## NARRATIVE VISUALITY

**M.V. Oborina, P.A. Kolosova**

Tver State University, Tver

The phenomenon of the visual in a narrative is explored as a leading factor in genre identification. Anti-utopian novels seem to be thriving on the visual due to the guided exploration of the unknown world that is not presented in any real life experiences.

**Keywords:** *visual, narrative, anti-utopia, culture, narrative, understanding, messages.*

*About authors:*

OBORINA Marina Vladimirovna – Candidate of Sciences (Philology), associate professor, Department of hermeneutical linguodidactics and English philology, Tver State University, (170100, Tver, 33 Zhelyabova St.), e-mail: [Oborina.MV@tversu.ru](mailto:Oborina.MV@tversu.ru)

KOLOSOVA Polina Alexeevna – Candidate of Sciences (Philology), associate professor, Department of hermeneutical linguodidactics and English philology, Tver State University, (170100, Tver, 33 Zhelyabova St.), e-mail: [kolosova\\_polina@mail.ru](mailto:kolosova_polina@mail.ru)

Статья поступила в редакцию 01.04.26  
Подписана в печать 10.04.26

© Оборина М.В.,  
Колосова П.А., 2026