

Дата публикации 30.06.2026

УДК 7.04

Энская А.А. Визуальная интертекстуальность в фотографии

Энская Анастасия Андреевна

Студент 2 курса бакалавриата,
направление подготовки 42.03.05 «Медиакоммуникации»,

НИУ ВШЭ, Москва

aaenskaia@edu.hse.ru

Visual intertextuality in photography

Enskaya Anastasia Andreevna

2nd-year Bachelor's student,
Field of study 42.03.05 "Media Communications",
Faculty of Communications, Media, and Design,
HSE University, Moscow

Аннотация. Статья посвящена феномену визуальной интертекстуальности в художественной фотографии второй половины XX - начала XXI века. Обосновывается идея о том, что фотографическое изображение, подобно литературе и кинематографу, существует в парадигме взаимодействия с другими произведениями искусства. На основе разработанной автором аналитической матрицы производится классификация механизмов интертекстуальности и ее функций. Матрица применена к работам Грегори Крюдсона, Синди Шерман, к ряду независимых фотографий, объединенных отсылкой к Рене Магритту. Кроме того, проведена верификация результатов классификации относительно работ фотографа Алана Рунно с помощью интервью.

Ключевые слова: визуальная интертекстуальность, фотография, визуальное цитирование, постмодернизм, стилистическая аллюзия, концептуальный пастиш, Грегори Крюдсон, Синди Шерман, Рене Магритт.

Abstract. The article is devoted to the phenomenon of visual intertextuality in artistic photography of the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century. The idea is substantiated that a photographic image, like literature and cinema, exists in the paradigm of interaction with other works of art. Based on the analytical matrix developed by the author, the classification of the mechanisms of intertextuality and its functions is made. The matrix is applied to the works of Gregory Crewdson, Cindy Sherman, to a number of independent photographs united by a reference to René Magritte. In addition, the classification results were verified with the help of an interview with photographer Alan Runno.

Keywords: visual intertextuality, photography, visual quotation, postmodernism, stylistic allusion, conceptual pastiche, Gregory Crewdson, Cindy Sherman, René Magritte.

Современная визуальная культура существует в условиях тотальной насмотренности: изображения производятся, тиражируются и потребляются с беспрецедентной скоростью, а границы между авторским высказыванием и воспроизведением уже существующих образов становятся всё более проницаемыми. Эта тенденция приобретает новое измерение в эпоху генеративных моделей, само обучение которых строится на переработке визуальных источников, - однако как культурное явление она восходит к фундаментальному свойству любого высказывания. Р. Барт утверждал, что всякий текст есть новая ткань, сплетенная из необозримого числа культурных кодов; он является памятью культуры [1, с. 388]. Это наблюдение с не меньшим основанием относится к фотографическому изображению - и именно оно составляет отправную точку настоящего исследования.

Художественная фотография XX–XXI веков накопила богатую практику визуального цитирования: одни авторы сознательно выстраивают диалог с

конкретными произведениями живописи или кино, другие воспроизводят жанровые конвенции и стилистические коды, третьи транслируют усвоенный визуальный опыт, не отдавая себе отчёта в его источниках. К. Красикова, разграничивая **художественную, коммерческую и повседневную** фотографию, указывает, что именно художественная фотография стремится к конструированию образа через законы искусства, причём наследие живописи выступает в этом процессе основным [2, с. 86-87]. В отличие от коммерческой фотографии, которая избегает глубины содержания и многослойности, стремясь к простоте понимания, художественная образует пространство реализации интертекстуального элемента.

Вместе с тем механизмы и функции интертекстуальности в этом пространстве фотографии до сих пор не были систематизированы в рамках единого аналитического инструментария. Шарлотта Коттон в книге «The Photograph as Contemporary Art» описывает кинематографические нарративы в постановочной фотографии в потоке со многими другими концептуальными группами, однако её подход остаётся преимущественно описательным и избирательным, в виде небольших эссе о конкретных подходах конкретных фотографов. А. В. Дамницкая, рассматривающая интертекстуальные стратегии в фотографии через призму смены доминирующих медиа, предлагает эволюционный, или медиаархеологический, подход к этой проблематике [3]. Настоящее исследование решает вопрос на ином уровне: типологическом - разрабатывая инструмент, позволяющий поставить фотографии разных авторов и эпох в один ряд и сравнить механизмы их диалога с традицией.

Цель исследования - разработать и опробовать типологию форм визуальной интертекстуальности в художественной фотографии, выявив её устойчивые связи с живописными и кинематографическими источниками.

Гипотеза исследования состоит в том, что классификация проявлений интертекстуальности позволяет выявить связь между *механизмом ее реализации и функцией*, которую выполняет отсылка. Кроме того, учитывается

диффузная природа этого явления, которая означает, что условием существования цитаты выступает как авторский замысел, так и зрительское восприятие.

Важно отметить, что в современном научном поле практически отсутствуют работы, фокусирующиеся на практическом применении теории интертекстуальности именно к фотографии. Настоящее исследование опирается на фундаментальные труды, преломляя их тезисы относительно визуального искусства. Такой подход оказывается актуальным в силу неисследованности области, которой обусловлено ограниченность исследований последних лет [2; 3; 4; 5; 6].

Теоретические основания

Понятие интертекстуальности было введено Ю. Кристевой в 1967 году: опираясь на концепцию диалогизма Бахтина, она сформулировала принцип, согласно которому «любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста» [7, с. 428–430]. Р. Барт в «Смерти автора» развил эту идею, сместив функцию порождения смысла от автора к читателю. [1, с. 389]. Этот тезис получает дополнительное обоснование в работе Е. Кондратьева: интертекстуальный слой стремится к считыванию и интерпретации даже в том случае, если он не был осознанно заложен автором - подобно *punctum* Барта, возникающему *post factum*, вне пространства авторской интенции [4, с. 40-44].

Жерар Женетт в работе «Палимпсесты: литература во второй степени» предложил пять типов «транстекстуальных отношений» в зависимости от их «абстрактности, имплицитности и всеохватности». Он также отталкивался от термина Кристевой, определяя его более просто: «как отношение сопричастия между двумя или несколькими текстами», «как актуальное присутствие одного текста внутри другого». Для настоящего исследования уместны три из пяти типов: **интертекстуальность, гипертекстуальность и архитекстуальность**. *Интертекстуальность* может существовать в виде

прямой цитаты или аллюзии. *Гипертекстуальность* представляет собой «любое отношение, объединяющее текст Б с более ранним текстом А», причем Женетт подчеркивает, что текст Б именно накладывается на текст А в процессе «*трансформации*», «НЕ в манере комментария». *Архитекстуальность* связана с жанровым восприятием, которое, созвучно с концепцией Барта, смещено в зону читателя или зрителя, и при этом само заявление о жанре «в значительной степени направляет и определяет ожидания читателей, а следовательно, и их восприятие произведения» [8, с. 2-5]. Эти термины перекладываются на фотографию как три уровня визуального цитирования.

Концепция Женетта соотносится с выводами А.Гука о вкладе автора в построение модели произведения. Он исследует вопрос самодостаточности фотографии, ставшей полноценным проявлением современного искусства. Проводя его сравнительный анализ с традиционным искусством, он выделяет в процессе неклассической художественной деятельности такие черты как **конструирование, моделирование** [5, с. 169]. Именно эти характеристики подхода позволяют говорить о произведении фотографического искусства в рамках его *гипертекстуальности*. Вместе с тем они выступают основой интертекстуальности как модели произведения в целом, которая работает через фрагментарное воспроизведение художественной реальности, причем эти процессы настолько глубоко вшиты в творческий метод (как результат постмодернистского воспитания), что автор может не отдавать себе отчет в идентификации этих фрагментов.

Ракурс зрительского восприятия является важным условием для существования интертекстуального поля. Е. Кондратьев описывает механизм обращения к «оригиналу» как «фотоимитацию»: переконструирование известного сюжета выполняет задачу заставить зрителя «заново удивиться» за счёт иронического и диалогического расстояния [4, с. 47]. При этом

обоснование обращения как такового состоит в «рефлексивной дистанции», которая служит цели реинтерпретации.

Кроме того, сам факт считывания цитаты встраивается в модель эстетического восприятия искусства, запуская этап активации «имплицитной памяти» уже на уровне базового перцептивного процесса. Согласно модели, описанной в статье А.В. Чистопольской [9], этот этап ускоряет «присвоение» себе эстетического опыта, поскольку на мозг влияют «факторы знакомости, прототипичности изображения». Наличие этих факторов приводит к положительной оценке, беглости переработки информации, превращая нейтральный эмоциональный фон в приятное ощущение интеллектуальной победы. Так, визуальная интертекстуальность обосновывается и с точки зрения нейрокогнитивной психологии.

Постмодернизм как культурный контекст объясняет, почему визуальное цитирование стало системной стратегией во второй половине XX века. Ланщикова и Позднякова выявляют в фотографии этого периода «тенденцию к демистификации» [6, с. 23]: репродукция - то есть фотографическое воплощение объекта - замещает оригинал, интертекстуальный пласт становится тотальным, и образ фокусируется на самом себе, замыкаясь в кадре. Это наблюдение описывает предельный случай визуального цитирования, при котором связь с источником существует уже не как диалог, а как поглощение.

Ролан Барт в «Camera Lucida» предложил различение двух регистров восприятия фотографии: *studium* и *punctum*. *Studium* - культурно закодированное содержание снимка, то, что считывается через общее образование и принадлежность к культуре: сюжет, эпоха, намерение фотографа. *Punctum* - непреднамеренная деталь, которая своим присутствием меняет «режим чтения», придает фотографии некую дополнительную ценность, «наносит укол» [10, с. 13-20]. Цитата содержится на уровне культурного кода, а вот сам момент узнавания этой цитаты

инициирует то, что Барт называет «соприсутствием». Это соприсутствие также объединяет временные пласты в одном изображении.

Намеренное обращение фотографии к живописи или кинематографу, идентификация этих источников превращается в отдельный смыслопорождающий акт.

Аналитическая матрица классификации визуального цитирования

В настоящем исследовании предпринята попытка переложить теорию интертекстуальности, которая прежде была разработана в отношении литературы, кинематографа, на искусство фотографии посредством применения единой матрицы. Для фиксирования и анализа подобрана эмпирическая база, представляющая спектр разнообразных механизмов воспроизведения культурных образов из кинематографа и живописи; по временному критерию были отобраны работы с середины XX века до XXI века с целью проанализировать как каноничных авторов в разрезе их индивидуального стиля, так и современных фотографов, действующих в новых медиа.

Разработанная матрица строится на трёх осях.

Первая ось - *тип цитирования* - включает три позиции. *Прямая визуальная цитата* предполагает воспроизведение конкретного изображения-источника с сохранением ключевых формальных характеристик; источник идентифицируется однозначно. *Стилистическая аллюзия* - заимствование формального языка источника (световых решений, цветовой палитры, композиционных принципов) без воспроизведения конкретного изображения; *Концептуальный пастиш* - заимствование нарративной логики или иконографического типа при существенной трансформации формального воплощения; связь с источником реализуется не на уровне визуального сходства, но на уровне смысловой схемы.

Вторая ось - *источник цитаты* - оперирует тремя категориями: живопись, кинематограф и смешанный или диффузный источник. Живопись апеллирует к статичному образу, к иконографической традиции, к культуре музейного смотрения. Кинематограф апеллирует к нарративному времени, к жанровым конвенциям, к телесной памяти о просмотре. Последний применяется в случаях, когда визуальный код настолько широко распространён в культуре, что его атрибуция единственному медиуму или автору невозможна или некорректна.

Третья ось измеряет осознанность интертекстуальной стратегии автора - то, в какой мере цитирование является намеренным и рефлексивным жестом, а не бессознательным воспроизведением усвоенных визуальных кодов. Выделяется три уровня.

Декларируемая рефлексивность - автор открыто говорит об источниках своей работы в интервью, каталогах, авторских текстах. Цитирование является осознанной стратегией, и сам автор является надёжным источником для её идентификации.

Имплицитная рефлексивность - связь с источником реконструируется через анализ и наблюдение зрителя, но не декларируется автором напрямую. Анализ в данном случае опирается на формальные параметры изображения и на культурный контекст работы.

Диффузная рефлексивность - автор воспроизводит визуальные коды, не отдавая себе отчёта в их происхождении или не разграничивая их. Источники растворены в общем визуальном опыте.

Также выделяются 6 *формальных каналов* цитирования, позволяющих системно описать рассматриваемую фотографию: *свет, композиция и кадрирование, цвет и постобработка, пространство и фон, тело и поза, детали и атрибуты*. В зависимости от механизма цитирования те или иные каналы могут выступать доминирующими. Последний (детали и атрибуты)

может функционировать как решающий ключ для реализации цитирования, причем важно как повторение, «созвучие», так и намеренное их видоизменение, сам факт которого становится тогда смысловым жестом.

Обобщение анализа осей и каналов позволяют сделать вывод о функции интертекстуальности, среди которых выделяются основные:

Усиление (мифологизация) - цитата придаёт бытовому сюжету дополнительное, более универсальное измерение, не меняя его сути, но углубляя.

Деконструкция - цитата обнажает механизм самого источника, делает видимой его конструктивность.

Остранение - цитата нарушает ожидание, переворачивает привычное восприятие пространства/тела через структурную логику источника. Позволяет «уколоть» зрителя, выведя его из автоматизма восприятия.

Диффузия (растворение) - источник не выделяется как цитата, но формирует общий тон/атмосферу работы, считываясь как «атмосферная эстетика», а не как отсылка.

Грегори Крюдсон: многослойное трансформирующее цитирование

Грегори Крюдсон - американский фотограф, работающий на пересечении постановочной фотографии, кинематографа и живописи. Его масштабные серии - *Twilight* (1998–2002), *Beneath the Roses* (2003–2008), *Cathedral of the Pines* (2012–2014) - создавались с производственным бюджетом и съёмочной командой, сопоставимыми с голливудским кинопроизводством: каждый кадр разрабатывался как отдельная сцена с декорациями, актёрами, разветвлённой системой искусственного освещения. Сам Крюдсон описывал этот метод как попытку создать «единственный совершенный момент» - замороженную нарративную ситуацию, которая несёт в себе одновременно прошлое и будущее, не раскрывая ни того ни другого [15].



Рисунок 1. Грегори Крюдсон - Gregory Crewdson [Электронный ресурс] : [фотографии] // ВКонтакте : [сайт]. – URL: https://vk.com/album-49575704_217426458 (дата обращения: 01.06.2026).

Работа изображает женщину в белом платье, лежащую навзничь в позе, балансирующей между сном, обмороком и смертью, в затопленной водой гостиной американского загородного дома. Интерьер при этом остаётся узнаваемо бытовым: на диване - подушки, на столике - стакан с водой, книги, на стенах - семейные фотографии. Вода затопила пространство полностью, но ничто не сдвинулось с места - затопление обездвижило и зафиксировало порядок вещей. При этом можно заметить, что тапочки разумно оставлены героиней на ступенях лестницы – словно она осознанно сошла в уже образовавшееся «озеро».

Формальные параметры почти автоматически воспроизводят параллель с живописным «предшественником» этого сюжета – картиной Джона Эверетта Милле «Офелия». Узнавание активируется через композицию (расположение героини в нижней трети композиционной сетки по строго горизонтальной оси), свет (размноженные отражением в воде искусственные источники теплого света, теплые лучи закатного или рассветного солнца, падающие под углом, на контрасте с телом героини, отдающим холодной синевой; тот же световой рисунок реализован на картине Милле: лицо Офелии будто несколько

плоское, безжизненно гладкое и матовое), позу (запрокинутая в диагональ голова, ослабевшие руки, застывший взгляд и приоткрытый рот придают даже визуальную схожесть лицам героинь картины и фотографии). Одежда на фотографии – простая белая ночнушка – соответствует современности, не повторяя сложные средневековые текстуры Офелии, однако сохраняется дух полной незащитности перед стихией или пространством, ставшим враждебным.

Это смещение - перенос живописного мотива из природы в интерьер - является ключевым смыслообразующим жестом: Крюдсон не просто цитирует Милле, но переносит трагедию Офелии в контекст американской пригородной повседневности, превращая миф о женской гибели в результат бытового отчуждения.

Исследователи неоднократно фиксировали эту отсылку как способ усилить смысловую полноту современного контекста. Критик Шарлотта Коттон в книге «Фотография как современное искусство» [13, с. 68] относит Крюдсона к традиции, в которой живописные источники используются фотографами для придания современному бытовому сюжету мифологического измерения.

Итак, здесь можно говорить о прямом визуальном цитировании и имплицитной рефлексивности. В этой работе осуществляется функция мифологизации, по сути, основная для подхода Крюдсона: усиление ассоциаций, ощущения «знакового» сеттинга.



Рисунок 2. Грегори Крюдсон - Gregory Crewdson [Электронный ресурс] : [фотографии] // ВКонтакте : [сайт]. – URL: https://vk.com/album-49575704_217426458 (дата обращения: 01.06.2026).

Кадр из серии *Beneath the Roses* (рис. 2), изображающий пожилого мужчину в синеватом полумраке гостиной с женщиной на дальнем плане, работает на уровне стилистической аллюзии к живописи Э. Хоппера. Специфика хопперовской оптики - два человека в освещённом интерьере, погружённые каждый в своё молчание, - здесь реализована через тот же принцип светового контраста как метафоры психологической замкнутости. Одновременно синеватый сконструированный свет апеллирует к конвенции американского психологического триллера, где холодный голубой свет маркирует присутствие угрозы. Третий кадр той же серии - ночная улица пригорода, полуодетая фигура посреди двора - насыщен кинематографическими коннотациями «Синего бархата» Д. Линча (1986): нормальное пространство, в котором что-то необъяснимо не так. Крюдсон признавал влияние этой кинотрадиции в интервью, говоря, что кино дало ему язык для описания того, что он чувствовал, но не мог выразить» [15].

Таким образом, цитирование у Крюдсона является многослойным (каждый кадр несёт одновременно живописный и кинематографический источник), трансформирующим - он смещает источники в иной контекст - и декларируемым: в интервью он называет Хоппера, Линча, Хичкока, Спилберга как безусловные влияния. Функция цитирования здесь - мифологизация бытового через присвоение коду «высокого» источника.

Синди Шерман: критический пастиш

Стратегия Синди Шерман строится на осознанном использовании собственного тела как инструмента цитирования: она одновременно выступает фотографом, режиссёром и единственной актрисой, примеряющей образы из кино и живописи.



Рисунок 3. Синди Шерман – *Untitled Film Stills* [Электронный ресурс] :
[фотографии] // ВКонтакте : [сайт]. – URL: https://vk.com/wall-57461875_11286 (дата обращения: 01.06.2026).



Рисунок 4. Синди Шерман – *Untitled Film Stills* [Электронный ресурс] :
[фотографии] // ВКонтакте : [сайт]. – URL: https://vk.com/wall-57461875_11286 (дата обращения: 01.06.2026)

Серия *Untitled Film Stills* (1977–1980) состоит из 69 чёрно-белых фотографий, на каждой из которых Шерман изображает персонажа из несуществующего фильма. Принципиальный жест здесь состоит в том, что она цитирует не конкретное кино, а систему визуальных кодов, через которые голливудское и европейское авторское кино конструировали образ женщины. Розалинд Краусс указывала, что образы Шерман апеллируют не к памяти о конкретных фильмах, но к памяти о том, как в кино выглядели женщины

определённого типа - карьеристка, домохозяйка, роковая женщина, девушка в большом городе [14, с. 28]. Кадр снизу вверх с блондинкой у книжной полки (Рис. 3) воспроизводит операторский язык А. Хичкока (*Vertigo*, 1958; *Psycho*, 1960), где камера транслирует женское тело как объект тревожного наблюдения; Показательна деталь: на корешках книг за спиной персонажа читается надпись «*Hunters of Horror: The Movies*» - самоиронический жест Шерман, встраивающий метакомментарий прямо в кадр.

Кадр с фигурой в ночном переулке в контровом освещении воспроизводит визуальный словарь жанра нуар (рис. 4). Л. Малви в эссе описала механизм «мужского взгляда» в голливудском кино [11]: Шерман воспроизводит этот механизм с точностью - и одновременно разрушает его, поскольку знание о том, что перед нами сама фотограф, разыгрывающая сцену, исключает позицию наивного наблюдателя. В типологии настоящего исследования это концептуальный пастиш: воспроизведение нарративной логики источника с целью обнажить и отменить его «сообщение».



Рисунок 5. *Untitled #216* by Cindy Sherman, 1989, via MoMA [Электронный ресурс] // TheCollector : [сайт]. – URL: <https://www.thecollector.com/cindy-sherman-history-portraits/> (дата обращения: 01.06.2026).

В серии *History Portraits* (1988–1990) Шерман воспроизводит живописные образы с намеренными нарушениями. Фотография (рис. 5)

основана на образе Мадонны с младенцем, центральном для эпохи Возрождения. Корона как замена нимба, небесно-голубой плащ, младенец на руках, взор, склоненный к нему, - все атрибуты отсылают к картине Леонардо да Винчи «Мадонна Литта». Однако грудь персонажа является явным протезом, да и вся кожа выглядит пластилиновой или пластиковой. А сам младенец, в отличие от картины, скрыт тканью и представлен более маленьким: Шерман не скрывает, что это кукла. Кроме того, храм и голубизну небес на фоне в оригинале заменяет тюль, тесное помещение без естественного света. Фотография будто «одешевляет» библейский сюжет. Этот диссонанс является смысловым ядром работы: Шерман вскрывает эротическую составляющую и делает её невозможно буквальной, пошлой, очевидной.

Это деконструкция через гиперисполнение: заявляя, что «возвышенное» в западной живописи всегда было постановкой, Шерман использует фотографический медиум для демонтажа живописного мифа. Ее степень рефлексивности - декларируемая. Функция цитирования - последовательная деконструкция визуальных механизмов конструирования идентичности.

Алан Рунно: диффузное цитирование

Алан Рунно - российский фотограф и режиссёр, работающий преимущественно в жанрах концептуальной арт-съемки и нуара, - представляет особый случай в рамках этой работы, так как наблюдения о его работах проверены методом интервью. Рунно занимает такую позицию: «Я стараюсь вообще ничего не копировать. Скорее, у меня всегда какие-то собирательные образы» [17]. Интересно, что аспект интертекстуальности не становился осознанным предметом рефлексии автора прежде, однако в рамках интервью выявляются отчетливые связи, позволяющие зафиксировать диалог с предшественниками в искусстве.

В интервью Рунно называет конкретные источники своего визуального мышления – элементы своего культурного кода: живопись Кабанеля и Врубеля,

гравюры Гюстава Доре, кинематограф Линча и Тима Бёртона, готические фильмы о средневековье и вампирах, библейские мотивы – таинственный мистический мир. С точки зрения концепции культурного капитала Бурдье, это можно определить как «длительно усвоенные диспозиции», которые определяют восприятие и практику субъекта, не требуя каждый раз осознанной активации [12, с. 245-248].

Серия *Kirill Adam*: «постцитата»



Рисунок 6. Рунно А. Kirill Adam [Электронный ресурс] // [Alanrunno.ru](https://alanrunno.ru) : [сайт]. – URL: <https://alanrunno.ru/kirill-adam> (дата обращения: 01.06.2026).

Один из самых «интертекстуальных» кадров (рис. 6), как выяснилось в ходе интервью, обрел эту характеристику цитаты не по замыслу автора. «Очень много людей писало, что похоже на картину «Падший ангел» Кабанеля, хотя сюжет абсолютно другой. Возможно, там есть какая-то стилистика именно, так скажем, в духе этого». Между тем смысловой фокус в этом кадре сконцентрирован во взгляде, который подчеркнут позой: остальная часть лица закрыта рукой. Такая композиция идентична картине, которую фотограф воспроизвел неосознанно. Вместе со зрителями он признает рожденное сходство.

Это высказывание обнажает структуру **диффузного цитирования**: автор не закладывал отсылку к конкретному произведению, но визуальный язык серии - телосложение модели, поза, световое решение, общая атмосфера - воспроизводит достаточно специфический визуальный код, чтобы компетентные зрители его идентифицировали.

В соответствии с матрицей, формальным каналом цитирования цитирования выступают в первую очередь поза и тело. Автор отмечает: «Человек, который сыграл эту роль, подобран был лично мною. <...> Я считаю, он подходит безупречно: его телосложение, его взгляд, в принципе, как он вжился в эту роль.» Этот телесный код отвечает за связи с живописью Ренессанса и скульптурой, о которой автор также говорит как о значимом ориентире. Важную роль в этой серии выполняет свет – именно драматическое боковое освещение подчеркивает скульптурный рельеф тела.



Рисунок 7. Рунно А. Kirill Adam [Электронный ресурс] // [Alanrunno.ru](https://alanrunno.ru) : [сайт]. – URL: <https://alanrunno.ru/kirill-adam> (дата обращения: 01.06.2026).

Атрибут, который фотограф даже называет полноценным «персонажем» (рис. 7) - яблоко как символ запретного плода - выступает способом идентифицировать историю, с которой автор вступает в диалог. «Прямая деталь того, что я хотел конкретно показать. Поэтому без яблока эта съёмка была бы, скорее всего, падшим ангелом (Люцифером), чем Адамом».

Несомненно, среди источников собирательного образа есть Микеланджело («Сотворение Адама»), общая традиция ренессансной и академической живописи в изображении мужского тела (рис. 8).



Рисунок 8. Рунно А. Kirill Adam [Электронный ресурс] // [Alanrunno.ru](https://alanrunno.ru) : [сайт]. – URL: <https://alanrunno.ru/kirill-adam> (дата обращения: 01.06.2026).

Тип цитирования: стилистическая аллюзия - воспроизведение визуального языка традиции без отсылки к конкретному произведению (хотя зрители идентифицируют конкретный источник, сам автор работал на уровне «собирательного образа»). Степень рефлексивности: диффузная авторская с элементами декларируемой. Функция цитирования в этом проекте связана с творческой природой самого фотографа. Он рассказал, что раньше занимался поэзией, музыкой, поэтому для него характерна склонность к нарративности. Обращение к каноничному образу для него описывается так: «Работа сделана исключительно как показать альтернативное видение меня как автора на сюжет, который завязан в Библии. < ... > Я просто так увидел самого Адама, я так увидел его личную трагедию.» Это утверждение согласуется с теоретическим положением о том, что «рефлексивная дистанция» дает автору творческую возможность для объединения альтернативных временных пластов.

Серия *Danil Trizna* (рис. 9, рис. 10) демонстрирует то, что по Женетту можно назвать архитектсуальным цитированием: воспроизведение не конкретного жанра нуара, но исторической атмосферы эпохи, породившей этот жанр. Рунно объясняет: «Я вдохновляюсь очень сильно началом XX века, концом XIX, промышленной революцией» [16]. У фильмов этой эпохи и у его визуального языка - один «исходник»: сама историческая эпоха. Это указывает на то, что цитата в его практике формируется на двух этапах: интуитивно-композиционном (во время съёмки) и рефлексивно-стилистическом (в постобработке). На втором этапе диффузный культурный код получает формальное воплощение.

Так подтверждается наблюдению Гука о глубокой вшитости интертекстуальных процессов в творческий метод [5].



Рисунок 9. Рунно А. Danil Trizna [Электронный ресурс] // [Alanrunno.ru](https://alanrunno.ru) : [сайт].
– URL: <https://alanrunno.ru/danil-trizna> (дата обращения: 01.06.2026).



Рисунок 10. Рунно А. Danil Trizna [Электронный ресурс] // [Alanrunno.ru](https://alanrunno.ru) : [сайт]. – URL: <https://alanrunno.ru/danil-trizna> (дата обращения: 01.06.2026).

Спектр цитирования на примере одного живописного источника

До этого исследование было сфокусировано на конкретных авторах, рассматривая интертекстуальность как элемент их творческого метода, однако важно отметить, что интертекстуальность нередко возникает как частный случай практики фотографии. Поэтому целесообразно проверить еще один способ отбора материала: на основе источника, который трансформируется и воспроизводится в визуальной культуре снова и снова. В этом смысле показательным случаем выступает картина Рене Магритта «Влюбленные». На платформе Pinterest по мотивам этой картины опубликовано множество снимков, авторство которых зафиксировать практически невозможно.

Образ «Влюблённых» функционируют на трёх уровнях одновременно. На уровне первичного содержания - две фигуры в ткани, прижатые друг к другу. На уровне вторичного, конвенционального содержания - пара, целующаяся или стремящаяся к близости, то есть универсальный сюжет любовного единения. На уровне третичного, символического содержания - парадокс близости через непреодолимую преграду, невозможность

подлинного контакта, анонимность желания. Это трёхуровневое устройство делает образ одновременно легко считываемым (узнаваемая ситуация - поцелуй через барьер) и семантически неисчерпаемым (что означает ткань?).

Выстроить иерархию анализа лучше всего через атрибут – материал, с помощью которого закрыты лица. Подобно яблоку в разделе об Алане Рунно, именно он позволяет встроить фотографию в контекст Магритта.

1. Прямое заимствование атрибута в виде ткани



Рисунок 11. Pinterest [Электронный ресурс] : [фотография] //

URL: <https://ru.pinterest.com/pin/626000417001429545/> (дата обращения: 01.06.2026).

Соответствие картине на уровне цветовой гаммы (рис. 11) выдержано по большей части за счет неба, тогда как на самой картине голубой – это окрашенная стена. Сама ткань приобрела красный цвет, добавляя агрессии, эмоционального напряжения в изначально более спокойный сюжет. Прослеживается также инверсия на уровне композиции, мужчина и женщина отображены зеркально.

По сути, та же тема близости и слепоты реализована будто «по памяти», когда точность атрибутов и композиции затерлась, но источник очевиден.



Рисунок 12. Pinterest [Электронный ресурс] : [фотография] //
 URL: <https://ru.pinterest.com/pin/626000417001429592/> (дата обращения:
 01.06.2026).

Здесь (рис. 12) тоже ткань представлена в красном цвете, но это точно не «небрежность» произведения: диалог с картиной осуществляется прямо внутри фотографии. Возникает рекурсивная композиция, за счет которой происходит деконструкция собственного метода фотографа. Однако здесь между фигурами будто потерялась исходная связь, зритель видит героев в полный рост, в отличие от деликатного «кадрированной» картины, и «додумывание» обретает характер шаржа.



Рисунок 13. Pinterest [Электронный ресурс] : [фотография] //
 URL: <https://ru.pinterest.com/pin/626000417001429547/> (дата обращения:
 01.06.2026).

Последняя фотография (рис. 13) с сохранением подлинности атрибута – это все еще ткань. Но сопоставление с живописью уже значительно меньше за счет цвета, который здесь обращен в монохром. При этом сама ткань уже не душит влюбленных: скорее, она напоминает фату. Изменение текстуры фотографии через работу с цветом и контровым светом включает новый пласт искренности и интимности. Интертекстуальность здесь – это стилистическая переработка визуального архетипа.

2. Трансформация атрибута



Рисунок 14. Pinterest [Электронный ресурс] : [фотография] //

URL: <https://ru.pinterest.com/pin/626000417001429580/> (дата обращения: 01.06.2026).

Мягкий свет и будто выцветшие оттенки (рис. 14) не дают сразу заметить «отхождения» от Магритта – превращения ткани в полиэтиленовые непрозрачные пакеты. Здесь материал вступает в конфликт с природной средой, за счет этого вырастает новый пласт: кроме конфликта влюбленных, есть еще конфликт чистого, природного – и инородного, искусственного препятствия (пакеты). Снова можно говорить о стилистической переработке через аллюзию, а остранение через внесение изменений в фигуры и фон рождает новые смыслы.



Рисунок 15. Пенн И. [Фотография] [Электронный ресурс] // Pinterest. – URL: <https://ru.pinterest.com/pin/626000417001429548/> (дата обращения: 01.06.2026).

Ткань трансформировалась в прозрачные полиэтиленовые пакеты (рис. 15), как подарочный материал для упаковки букетов. Впервые в этой подборке видны лица людей – аспект анонимности, составляющий ключевой мотив у Магритта, здесь отменяется. Буквальнее, чем в других случаях, прочитываются эмоции персонажей. По степени отличия от источника эту фотографию можно определить как концептуальный пастиш, поскольку деконструкция оставляет лишь позу и факт наличия атрибута, порождая самостоятельные смыслы.

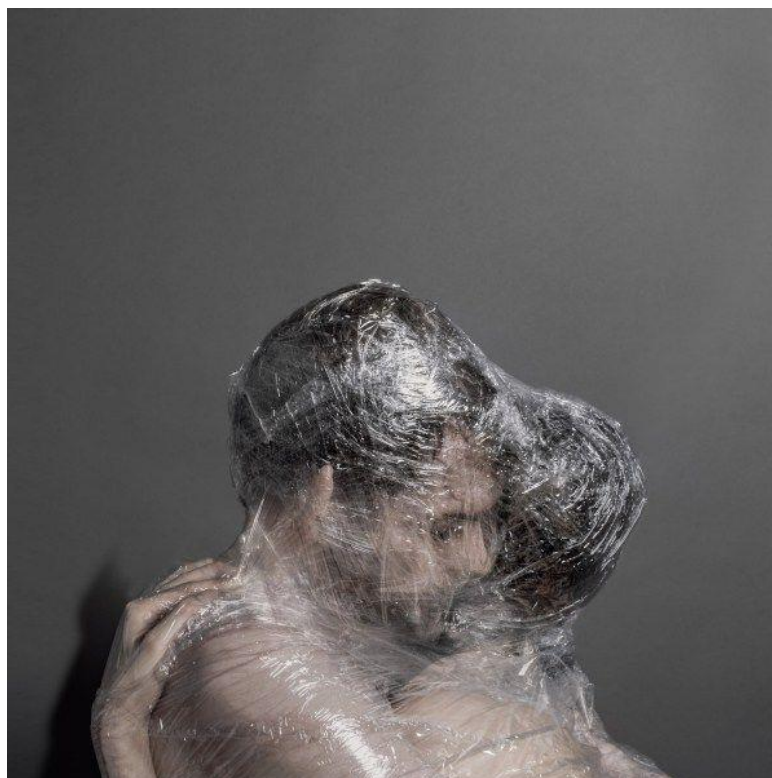


Рисунок 16. Pinterest [Электронный ресурс]: [фотография] //

URL: <https://ru.pinterest.com/pin/626000417001435019/> (дата обращения: 01.06.2026).

Материалом анонимизации выступает пищевая пленка (рис. 16), образ максимально снижается до бытового уровня. В объятиях искажаются лица, сливаясь воедино. Первая в этой подборке фотография, в которой близость перешла границу, и изоляция сменилась совместным заключением. Несмотря на то что эта фотография наиболее отлична по формальным кодам от оригинала, их связь легко считать: настолько укоренился в культурном коде визуальный архетип, активируемый за счет принципа композиции и атрибута (не конкретного, а символического).

Таким образом, анализ шести независимых фотографий показывает, что классификация работает не только как авторская стратегия, но применяется к анонимным практикам. Зависимость между типом цитирования и производимым эффектом (реализуемой функцией) прослеживается здесь более явно.

Выводы

Проведённое исследование позволяет сформулировать следующие выводы.

Визуальная интертекстуальность в фотографии реализуется через формальные каналы - свет, композицию, цвет, пространство и тело - и поддаётся систематической классификации на основе трёх параметров: типа цитирования (прямая цитата, стилистическая аллюзия, концептуальный пастиш), медиального источника (живопись, кинематограф, диффузный источник) и степени авторской рефлексивности (декларируемая, имплицитная, диффузная). Разработанная матрица верифицирована на материале трёх авторов с принципиально различными стратегиями: от декларируемого многослойного цитирования у Крюдсона, критического пастиша Шерман к диффузному цитированию у Рунно.

Гипотеза о том, что типы визуальной интертекстуальности различаются по степени совпадения авторской интенции и считываемого зрителем результата, подтверждена: от полного совпадения у Крюдсона и Шерман - до расхождения и признания через рефлекссию у Рунно. При этом расхождение между интенцией и рецепцией является не сбоем коммуникации, но закономерным проявлением смысловой автономии визуального образа, описанной Бартом.

Выявляется устойчивая связь между типом цитирования и его функцией: прямая визуальная цитата тяготеет к усилению и мифологизации существующей темы; стилистическая аллюзия - к остранению, обнажающему разрыв между источником и новым контекстом; концептуальный пастиш - к деконструкции, при которой сам акт цитирования становится высказыванием. Эта закономерность прослеживается как в индивидуальных авторских стратегиях, так и в массовой практике тиражирования единого живописного архетипа.

Анализ материала Рунно позволяет ввести дополнительный подуровень предложенной типологии, который можно назвать диффузной рецептивной интертекстуальностью, при которой интертекстуальные отношения возникают исключительно в пространстве зрительского восприятия, независимо от авторской интенции. Это подтверждает более широкий теоретический тезис: в современной визуальной культуре интертекстуальность является не исключительной стратегией, но структурным свойством всякого художественного высказывания.

Практическая значимость предложенного подхода связана с осознанным применением механизмов интертекстуальности потенциальным фотографом, арт-директором, а также рефлексией на тему диалога с культурной традицией и определением собственного слова в ней.

Таким образом, визуальная интертекстуальность в фотографии утверждается как способ создания нового высказывания, многослойного и вездесущего.

Список литературы

1. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М. : Прогресс, 1989. С. 384–391.
2. Красикова К.В. Фотография как часть медиакультуры // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 46. С. 83–99. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/fotografiya-kak-chast-mediakultury> (Дата обращения: 29.06.2026).
3. Дамницкая А.В. Эволюция интертекстуальных стратегий в современных медиа на примере фотографии // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2025. № 75. С. 224–241. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-intertekstualnyh->

- [strategiy-v-sovremennyh-media-na-primere-fotografii](#) (Дата обращения: 29.06.2026).
4. Кондратьев Е.А. Punctum и реинтерпретация в фотографии // Художественная культура. 2021. № 2. С. 38–59. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/punctum-i-reinterpretatsiya-v-fotografii> (Дата обращения: 29.06.2026).
 5. Гук А.А. Самодостаточность фотографии в контексте функционирования современного искусства // Вестник Кемеровского государственного института культуры. 2024. № 68. С. 166–174. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/samodostatochnost-fotografii-v-kontekste-funktsionirovaniya-sovremennogo-iskusstva> (Дата обращения: 29.06.2026).
 6. Ланщикова Г.А., Позднякова Т.Ю. Сущностная специфика фотографии // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2025. № 1 (46). С. 19–24. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/suschnostnaya-spetsifika-fotografii> (Дата обращения: 29.06.2026).
 7. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М. : Издательская группа «Прогресс», 2000. С. 427–457.
 8. Genette G. Palimpsests: Literature in the Second Degree. Lincoln ; London : University of Nebraska Press, 1997. 490 p.
 9. Чистопольская А.В. Нейрокогнитивные модели эстетического восприятия живописи: возможности, ограничения и перспективы // Психология. Журнал Высшей школы экономики. 2024. Т. 21, № 3. С. 603–623. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/neyrokognitivnye-modeli-esteticheskogo-vospriyatiya-zhivopisi-vozmozhnosti-ogranicheniya-i-perspektivy> (Дата обращения: 30.06.2026).

- 10.Барт Р. Camera lucida: Комментарий к фотографии. М. : Ad Marginem, 1997. 87 с.
- 11.Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema // Screen. 1975. Vol. 16, No.3. Р. 6–18. Режим доступа: https://www.academia.edu/5869452/Mulvey_Visual_Pleasure_Narrative_Cinema (Дата обращения: 29.06.2026).
- 12.Bourdieu P. Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1984. 613 p. Режим доступа: https://www.academia.edu/104371895/Pierre_Bourdieu_Distinction_A_Social_Critique_of_the_Judgement_of_Taste (Дата обращения: 29.06.2026).

Список источников

- 13.Cotton C. The Photograph as Contemporary Art. London : Thames & Hudson, 2009. 256 p.
- 14.Krauss R. Cindy Sherman: Untitled // Cindy Sherman 1975–1993. New York: Rizzoli, 1993. Р. 27–40. Режим доступа: https://archive.org/details/cindysherman19750000krau_o6k7 (Дата обращения: 29.06.2026).
- 15.Crewdson G. Интервью // The Guardian. Tue 19 Apr 2005. Режим доступа: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2005/apr/19/photography> (Дата обращения: 01.06.2026).
- 16.Рунно А. Личное интервью. Май 2026.