

*Е.А. Орлова***«ЭФФЕКТ МЮЗИКЛА» В РОМАНЕ Р.Л. СТИВЕНСОНА  
«ОСТРОВ СОКРОВИЩ»****Аннотация**

Статья посвящена исследованию звукового пространства романа Р.Л. Стивенсона «Остров сокровищ». Одной из ключевых составляющих этого пространства является песня, представленная в тексте в виде экфрасиса. В статье делается предположение о том, что роман может быть прочитан как мюзикл – как текст, «музыкальные номера» которого представляют собой единую систему, апеллирующую к аудиальному воображению читателя. Как показывает проведенное исследование, песенные элементы «Острова сокровищ» действительно связаны по тематике и ритмико-мелодическим параметрам. Анализ включенных в текст «музыкальных номеров» позволяет разрабатывать актуальную для звуковых исследований оппозицию диегетического и недиегетического звука. Эти нарратологические понятия изначально использовались для описания аудиовизуальных текстов, однако в настоящее время применяются для описания звукового пространства литературных произведений. Диегетический звук – совокупность аудиальных образов произведения, доступная для восприятия персонажам и нарратору. Недиегетический звук – аудиальная образность, формирующаяся на уровне словесной организации повествования и недоступная для персонажей и нарратора. В исследованиях аудиальных пространств сохраняется бинарность оппозиции: читатель получает доступ к звуковой составляющей текста либо на диегетическом, либо на недиегетическом уровне. Настоящее исследование обращается к тексту, в котором звук перемещает реципиента на границу диегетического и недиегетического пространств. Песенные фрагменты, включенные в литературный текст, побуждают реципиента мысленно достраивать недостающую музыкальную составляющую, за счет чего в его воображении граница между двумя типами звука размывается. Таким образом, читатель оказывается в воображаемом аудиальном пространстве, ритмизирующем его эмоциональный отклик.

**Ключевые слова**

Звуковое пространство; «эффект мюзикла»; песня; «Остров сокровищ»; Р.Л. Стивенсон; мюзикл.

E.A. Orlova

## “THE MUSICAL EFFECT” IN R.L. STEVENSON’S “TREASURE ISLAND”

### Abstract

The article considers the soundscape of R.L. Stevenson’s novel *Treasure Island*. One of the key components of the novel’s auidial space is the song, which is presented in the text in the form of an ekphrasis. In the article, it is suggested that a literary text can be read as musical, i.e. as a text in which the “musical numbers” are represented as a complex system appealing to the reader’s auditory imagery. The present research shows that the song elements of *Treasure Island* are related indeed by theme and rhythm-melodic parameters. The analysis of the “musical numbers” included in the text allows us to develop the opposition of diegetic and non-diegetic sound. These narratological concepts were initially used to describe audiovisual texts; however, currently they are used for describing the soundscape of the literary texts. Diegetic sound is a complex of the auidial images of the text, comprehensible for the characters and the narrator. Non-diegetic sound is a complex of auidial images, incomprehensible for the characters and the narrator. In the sound studies the binarity of the opposition remains intact: the reader gains access to the auidial layer of the literary text either at the diegetic, or at the non-diegetic level. The present research deals with the text in which the sound moves the reader to the border of diegetic and non-diegetic spaces. Song elements incorporated in the literary text prompt the reader to complete the missing musical component of the song fragment in the thought, thereby the confine between these types of sound is blurred in the reader’s imagination. Thus, the reader is placed in the imaginary soundscape which is rhythmicizing one’s emotional resonance.

### Key words

Soundscape; “the musical effect”; song; *Treasure Island*; R.L. Stevenson; musical.

«В этом романе будет карта, сокровища, мятеж, брошенный корабль, сильное течение, милый старый сквайр Трелони, <...> судовой кок на одной ноге, и морская песня с припевом “Йо-хо-хо, и бутылка рому” (на третьем “хо” все налегают на вымбовки), и это настоящая пиратская песня, известная только команде покойного капитана Флинта» [Stevenson 1924, 168] – так описывает Роберт Льюис Стивенсон замысел будущего романа в письме У. Хенли от 25 августа 1881 г.

Примечательно, что одним из ключевых элементов воображаемого произведения в сознании автора становится песня о пятнадцати моряках, в то время как звуковое пространство романа написанного по большей части наполнено шумами. Не менее интересно то, что в указанном письме Стивенсон формулирует идею, которая еще не имеет воплощения в романе. На конец августа 1881 г. готовы только три первых главы [Stevenson 1924, 168–169]. В то же время матросский хор, с помощью песни ритмизирующий свою работу на корабле, появляется в главе X. Это наводит на размышления о роли песенной составляющей «Острова сокровищ» и ее воздействии на читателя. Можно ли представить песни, появляющиеся в романе, как систему музыкальных номеров? И может ли литературное произведение создавать тот же эффект, что и

театральный или кинематографический мюзикл, если у него нет физически существующего звукового сопровождения?

Звуковые исследования литературных текстов активно применяют инструментарий, изначально введенный нарратологами для анализа аудиовизуальных текстов. Достаточно широко используется пара терминов «диегетический звук» – «недиегетический звук», которая в области трансмедиальной нарратологии позволяет разграничивать аудиальные элементы, относящиеся к пространству внутри и вне текстового мира. Как указывает И. Делазари, в литературном тексте диегетический звук существует как часть персонального мира, он становится доступен читателю за счёт точки зрения персонажа или нарратора, апеллирует к читательскому музыкальному опыту и побуждает достраивать в воображении звучание того или иного музыкального фрагмента [Delazari 2018]. Недиегетический звук, напротив, возникает на уровне словесной организации нарратива, что делает его доступным для восприятия читателем, но не персонажем или нарратором.

Сходный взгляд на аудиальную составляющую литературного текста предлагает Т.В. Вилмар. Исследовательница рассматривает музыкальные элементы, возникающие на диегетическом и внедиегетическом уровнях литературного текста, и при этом обращается к понятию Р. Эджкомба «мелофрасис». Вслед за Эджкомбом исследовательница трактует мелофрасис как «музыкальный экфрасис» [Vilmar 2020, 282] – прием для передачи опыта слушания вербальными средствами. Вилмар обращает внимание на то, что процесс восприятия читателем музыкальных фрагментов, инкорпорированных в произведение, можно назвать слушанием с большой долей условности. Однако эта иллюзия слушания, или «ощущение слушания» («*the feeling of hearing*» [Vilmar 2020, 282; курсив автора]), становится важной составляющей опыта чтения.

Когда читатель взаимодействует с диегетическим и недиегетическим уровнями звукового пространства литературного текста, он активно задействует аудиальное воображение. Последнее мы вслед за Е.М. Белавиной будем понимать как «часть [читательского – Е.О.] воображения, которая оперирует звуками и ритмами» [Белавина 2011, 168]. Импульсами для представления звуковых и ритмических комплексов служат, с одной стороны, аудиальные образы, представленные в произведении, а с другой стороны, вербальная «ткань» текста. Последняя актуализируется в сознании читателя за счёт субвокализации, т.е. мысленного произнесения про себя. Как указывает медиолог Г. Стюарт, благодаря субвокализации читатель погружается в процесс воображаемого разыгрывания текста, присваивая его себе и наделяя определенным звучанием [Stewart 1990]. Такое разыгрывание позволяет читателю свободно перемещаться между разными уровнями звука, а также делает его чувствительным к аудиальным элементам, расположенным на границе этих уровней.

Нарратологические изыскания в области звука в литературе имеют тенденцию останавливаться на разграничении диегетического и недиегетического аудиального пространства, не обращаясь к пограничным случаям. В связи с этим видится логичным обращение к методам анализа аудиовизуальных текстов, где есть целый жанр, балансирующий на границе двух этих пространств, – мюзикл. В этом синтетическом жанре значительная часть смысловой нагрузки ложится на вокальные номера, которые, с одной стороны, относятся к повествовательному миру текста, а с другой стороны, сопровождаются музыкой, вынесенной за его пределы. Как указывает Р. Алтман, звуковые переходы между диегетическим и недиегетическим пространством являются определяющей

характеристикой киномузика, которая связывает реальность текстовых персонажей и реальность зрителя. Ломая границы между музыкой и диегетическими шумами, звуковое пространство мюзикла размывает границы реального и вымышленного [Altman 1987].

Специфика мюзикла обуславливает особенность взаимодействия с ним зрителя: следуя за звуковыми стимулами, зритель постоянно переходит из одного пространства в другое и оказывается на их границе. Кроме того, музыкальные номера имеют тенденцию выходить за пределы оригинального текста и существовать как автономные пространства, в чем, по мнению исследователя мюзикла Р. Нэппа, как раз и состоит специфика театрального или кинематографического мюзикла [Knapp 2019].

Таким образом, можно сформулировать следующее предположение: литературный текст, насыщенный музыкальными экфрасисами, создает специфическое звуковое пространство. Это пространство формируется за счет системы мелофрастических элементов, которые апеллируют к внелитературному аудиальному опыту читателя и стимулируют его воображение. Под воздействием этих стимулов читатель присваивает себе музыкальные фрагменты, достраивает в воображении и даже может выводить их за пределы оригинального произведения как самостоятельные тексты. Все это в совокупности формирует «эффект мюзикла», т.е. размывание границ между диегетическим и недиегетическим пространствами, которое сближает литературное произведение с аудиовизуальными текстами этого жанра.

Итак, для создания «эффекта мюзикла» в литературном тексте необходима система «музыкальных номеров», которые воздействуют на воображение читателя, перемещают его на границу диегетического и недиегетического пространства и побуждают вывести тот или иной «музыкальный номер» за пределы текста. Рассмотрим реализацию этого эффекта на примере романа Р.Л. Стивенсона «Остров сокровищ».

В этом романе важной составляющей звукового пространства, связывающей персонажей текста и читателей, становится песня как фрагмент литературного текста. Первый песенный элемент появляется на уровне паратекста еще до того, как читатель начнет знакомство с нарративом, – это стихотворное предисловие, обращенное к «сомневающемуся читателю» [Стивенсон 1914]. Разные издания романа предлагают вариации расстановки стихотворного предисловия, посвящения «американскому джентльмену», карты острова и оглавления, однако в любом случае интересующий нас текст предваряет основную часть нарратива.

Балладная форма предисловия «настраивает» аудиальное воображение читателя: жанр баллады предполагает музыкальное сопровождение. Однако медийная специфика литературного текста исключает появление этого сопровождения в буквальном смысле, поэтому читателю необходимо достраивать аккомпанемент в своем воображении. При этом тип рифмовки и размер отличаются предисловие от традиционных балладных текстов [Томберг 2003, 14], что создает акцент на условности художественного мира, его игровой составляющей (любопытно, что сам Стивенсон описывал свое творение как «довольно глупую и жуткую забаву» [Stevenson 1924, 169]). Паратекстовое обращение к читателю становится своеобразной «увертюрой», которая задает тематическую направленность дальнейшему повествованию, настраивает читателя на внимательность по отношению к звуковой составляющей нарратива и ритмизует его эмоциональный отклик за счет ритма стихотворных строк.

Одним из самых ярких «музыкальных номеров» романа стала песня «Пятнадцать человек на сундук мертвеца». Два двустопия оказались крайне мобильными песенными единицами, которые герои романа объединяют в куплет или, наоборот, разделяют на строки по своему усмотрению. Впервые эта песня появляется уже во втором абзаце текста (глава I), поддерживая «музыкальный» настрой читателя, созданный предисловием, а полностью она звучит в сцене стычки Билли Бонса с доктором Ливси (та же глава). По мере развития сюжета этот «музыкальный номер» повторяется достаточно регулярно, чтобы закрепиться как пиратский лейтмотив.

Песня о пятнадцати моряках написана в подражание песням шанти [Livingstone 2023, 297]. Зародившийся на торговом флоте, этот фольклорный жанр впоследствии распространился в среде заводских рабочих и работников сельского хозяйства и тесно взаимодействовал с песнями менестрель-шоу [Goff 2016], оказавших большое влияние на американский мюзикл. Для шанти характерна малая смысловая нагрузка в противовес четкому ритму: такие песни в первую очередь были предназначены для синхронизации действий моряков, работавших группами [Palmer, Maurer 2001, 204]. Песня «Пятнадцать человек» также опирается на четкий, последовательный ритм четырехстопного хорея, перекрестную рифмовку и схему ABCB с рефреном «Йо-хо-хо, и бутылка рому!», за счет чего песенный фрагмент легко запоминается. Кроме того, этот «музыкальный номер», с одной стороны, представляет собой смысловое единство (история о поиске сокровищ, которая перекликается с основным нарративом), а с другой стороны, не имеет начала и конца, что позволяет читателю достраивать его в своем воображении бесконечным множеством вариаций.

Помимо «Пятнадцати человек» в нарративе появляется еще несколько песен. Так, в главе XI Джим подслушивает диалог пиратов о готовящемся заговоре, во время которого Сильвер произносит речитативный тост: «За ветер добычи, за ветер удачи! / Чтoб зажили мы веселы и богаче!» [Стивенсон 1967, 72]. В оригинальной версии этого речитатива («Here's to ourselves, and hold your luff, plenty of prizes and plenty of duff») проявляется игра слов, которая становится заметна благодаря субвокализации: «luff» является искаженным разговорным вариантом слова «love» и морским термином («наветренная сторона» / «идти в наветренную сторону»), а «duff» – одновременно «варёный пудинг с ягодами и пряностями» (мор.разг.) и «воровать». Таким образом, перед читателем разворачивается несколько вариантов интерпретации «музыкального номера», что побуждает его выходить за рамки нарратива и трактовать данный фрагмент в соответствии со своим опытом.

Третья песня возникает в главе XXIII: когда Джим отправляется к кораблю, то, проплывая мимо лагеря пиратов, слышит протяжную матросскую песню «с завывающей трелью в конце каждой строфы» [Стивенсон 1967, 124]. Герой отмечает – она была настолько длинна, что ни певцы, ни слушатели не могли выдержать ее исполнение целиком, а сам герой запомнил лишь две строки: «Все семьдесят пять не вернулись домой – / Они потонули в пучине морской» [Стивенсон 1967, 124]. Как можно видеть, во всех приведенных пиратских песнях создается эффект бесконечного звучания: слова песни возникают «из ниоткуда», позволяя читателю самостоятельно достраивать последующие или предшествующие куплеты, а также музыкальный мотив, на который они положены.

Несмотря на то, что в романе песни исполняются только моряками и по большей части – пиратами, в наборе композиций присутствует тематическое,

жанровое и характерное разнообразие. Например, парой для заунывной матросской баллады становится неизвестная народная песня, которую запекает однажды в трактире Билли Бонс. Герой-рассказчик отмечает резкий контраст между образом старого моряка и исполняемой им композицией, однако его комментарий не позволяет восстановить, к какой именно песне обращается Бонс: «Раз как-то, к нашему величайшему удивлению, он даже стал напевать какую-то деревенскую любовную песенку, которую, вероятно, пел в юности, перед тем как отправиться в море» [Стивенсон 1967, 29]. Народную часть репертуара персонажей дополняют еще две песни, которые, в отличие от предыдущих, исполняются в виде насвистываемой мелодии. Первая из этих композиций – «Лиллибуллери», ставшая популярной во время «Славной революции» 1688 г., а много позже превратившаяся в позывной программ ВВС. В романе же она звучит из уст одного из пиратов, оставленного охранять шлюпки на берегу Острова сокровищ. Музыка «Лиллибуллери», авторство которой приписывается Г. Перселлу [Grove 1880], отличается четким ритмом, бодрым настроением и несложным мелодическим рисунком, что сближает ее со второй композицией, исполняемой свистом. В главе XX капитан Смоллетт, дожидаясь Сильвера-парламентера, насвистывает под нос «За мною, юноши и девы» – эту популярную песню обычно исполняли во время танцев вокруг майского дерева [Caldecott 1987]. Ее размер  $\frac{6}{8}$  является аналогом размеру  $\frac{3}{4}$  в «Лиллибуллери», причем оба они могут использоваться как в танцевальной, так и в военной музыке. В данном случае читательское воображение активизируется за счет упоминания точного названия композиции, а также указания на способ ее исполнения, таким образом, читатель имеет возможность представить звуковую составляющую текста на основе собственного музыкального опыта.

Как можно заметить, «музыкальные номера» романа «Остров сокровищ» представляют собой достаточно стройную систему. Из шести песен, появляющихся в нарративе, четыре тематически связаны с прологом: в них поется о море, пиратах и сражениях. Если же рассмотреть связи между песнями непосредственно, то можно увидеть, что они могут комбинироваться друг с другом в разных вариациях. Например, три стивенсоновские песни, представленные в вербальной форме, противопоставлены трем популярным песням, исполняемым без слов.

При этом размывание границ между диегетическим и недиегетическим пространством в сочетании с ощущением неоконченности «музыкальных номеров», вырванности из контекста, побуждает читателя расширять песенные фрагменты за пределы нарратива. Уже в конце XIX – начале XX в. песня «Пятнадцать человек на сундук мертвеца» получила продолжение и была положена на музыку. Например, в чикагской газете «Таймс-Геральд» (*Times-Herald*) было опубликовано анонимная баллада, начинавшаяся со строфы услышанной от моряков на одной из набережных Чикаго [Starrett 1923, 196]. В 1891 г. композитор Г. Уоллер сочиняет аккомпанемент для стихотворения Я.Ю. Эллисона «Изгой» («Derelict»), а в 1902 г. Г.Ф. Гилберт кладет на музыку стихи Э.Ч. Хайд [Starrett 1923, 191, 200]. Оба стихотворных текста развивают и эксплуатируют песенные фрагменты из романа. Схожим образом зрители театрального или кинематографического мюзикла после спектакля или показа склонны напевать или насвистывать запомнившиеся мелодии.

Нельзя не отметить, что театр и кино достаточно активно откликались на «эффект мюзикла» оригинального текста. Так, музыкальная сцена обращает-

ся к «Острову сокровищ» уже в 1910-е гг., снова и снова актуализируя его на протяжении XX в. вплоть до новейших постановок 2010-2020-х гг. Реализует музыкальный потенциал романа и кинематограф – вспомним, например, советские экранизации Е. Фридмана (1971), В. Воробьева (1982), Д. Черкасского (1988).

Таким образом, можно сделать вывод, что в романе «Остров сокровищ» присутствуют все составляющие, необходимые для создания «эффекта мюзикла». Совокупность «музыкальных номеров» представляет собой стройную систему, стимулирующую читательское воображение. Начальный элемент (паратекстовая «квертюра») объединяет черты основных мелодрастических элементов и знакомит реципиента с конвенциями разворачивающегося нарратива. Перед читателем разворачивается набор взаимосвязанных и взаимодополняющих друг друга композиций, предлагающих определенный набор тем и мелодий. При этом – за счет лейтмотивного повторения – текст акцентирует внимание читателя на данных темах, делает их запоминающимися элементами. Эти элементы помещают реципиента на границу диегетического и внедиегетического пространств, а потом и сами выходят за пределы оригинального текста и начинают существовать как автономные пространства. «Эффект мюзикла» в литературном тексте обеспечивается благодаря аудиальному воображению читателя, развитому современным медийным ландшафтом, и позволяет рассматривать произведение как единый комплекс элементов, ритмизирующих процесс чтения и эмоциональный отклик читателя.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Белафина Е.М. «Подспудный гул созвучий», или рецепция поэтического дискурса и аудиальное воображение // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2011. № 4. С. 163–176.
2. Стивенсон Р.Л. Остров сокровищ // Полное собрание романов, повестей и рассказов Роберта Льюиса Стивенсона. Санкт-Петербург: П.П. Сойкин, 1914. 181 с.
3. Стивенсон Р.Л. Остров сокровищ // Собрание сочинений в 5 т. Т. 2. Москва: Правда, 1967. 575 с.
4. Томберг О.В. Грамматика и поэтика английской народной баллады: историческое развитие и проблемы перевода: автореф. дисс. ... к. филол. н.: 10.02.20. Екатеринбург, 2003. 174 с.
5. Altman R. The American Film Musical. Bloomington: Indiana University Press, 1989. 386 p.
6. Caldecott R. Come, Lasses and Lads // The Complete Collection of Pictures and Songs. London: George Routledge and Sons, 1887. P. 397–422.
7. Delazari I. Musical Stimulacra: Literary Narrative and the Urge to Listen. New York: Taylor & Francis, 2021. 162 p.
8. Delazari I. Overhearing Diegetic Music in Narrative Fiction: Instances of Verbally Transmitted Musical Experience // Narrative. 2018. № 2. Vol. 26. P. 221–239.
9. Goff L. Shantytown, USA: Forgotten Landscapes of the Working Poor. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 2016. 305 p.
10. Grove G. Lilliburlero. // A Dictionary of Music and Musicians in Three Volumes. Vol. 2. London: Macmillan and Co., 1880. P. 138–139.
11. Knapp R. Getting Real. Stage Musical versus Filmic Realism in Film Adaptations from *Camelot* to *Cabaret* // The Oxford Handbook of Musical Theatre Screen Adaptations / ed. by D. Broomfield-McHugh. New York: Oxford Handbooks, 2019. P. 55–83.
12. Livingstone D. Local Boy Goes Global: The Sea Shanty to the Rescue. // British and American Studies. 2023. Vol. 29. P. 293–299.

13. Palmer R., Maurer J. Shanty. // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vol. Vol. 23: Scott to Sources, MS.* / Ed. by S. Sadie. London: Grove, 2001. P. 204–208.
14. Starrett V. Y.E.A. and a Bottle of Rum // *Buried Caesars*. Chicago: Covici-McGee Co., 1923. P. 189–204.
15. Stevenson R.L. *The Letters of Robert Louis Stevenson: Vol 2* / ed. by S. Colvin. London: William Heinemann, Ltd, 1924. 317 p.
16. Stevenson R.L. *Treasure Island*. London: Cassell & Company, Limited, 1883. 292 p.
17. Stewart G. *Reading Voices: Literature and the Phonotext*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990. 338 p.
18. Vilmar T.W. ‘It’s in the Silence you Feel you Hear’: Music, Literature, and Melophrasis // *Orbis Litterarum*. 2020. № 6. Vol. 75. P. 281–297.

#### REFERENCES

##### (Articles from Scientific Journals)

1. Belavina E.M. “Podspudnyy gul sozvuchiy”, ili retseptsiya poeticheskogo diskursa i audial’noye vobrazheniye [The “Undercurrent Hum of Consonance”, or The Reception of Poetic Discourse and Auditory Imagination]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya*, 2011, no. 4, pp. 163–176. (In Russian).
2. Livingstone D. Local Boy Goes Global: The Sea Shanty to the Rescue. *British and American Studies*. 2023, vol. 29, pp. 293–299. (In English).
3. Vilmar T.W. ‘It’s in the Silence you Feel you Hear’: Music, Literature, and Melophrasis. *Orbis Litterarum*, 2020, no. 6, vol. 75, pp. 281–297. (In English).

##### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Knapp R. Getting Real. Stage Musical versus Filmic Realism in Film Adaptations from *Camelot* to *Cabaret*. D. Broomfield-McHugh (Ed.). *The Oxford Handbook of Musical Theatre Screen Adaptations*. New York, Oxford Handbooks, 2019, pp. 55–83. (In English).

##### (Monographs)

5. Altman R. *The American Film Musical*. Bloomington, Indiana University Press, 1989. 386 p. (In English).
6. Delazari I. *Musical Stimulacra: Literary Narrative and the Urge to Listen*. New York, Taylor & Francis, 2021. 162 p. (In English).
7. Goff L. *Shantytown, USA: Forgotten Landscapes of the Working Poor*. Cambridge, Massachusetts; London, Harvard University Press, 2016. 305 p. (In English).
8. Stewart G. *Reading Voices: Literature and the Phonotext*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1990. 338 p. (In English).

##### (Thesis and Thesis Abstracts)

9. Tomberg O.V. *Grammatika i poetika angliyskoy narodnoy ballady: istoricheskoye razvitiye i problemy perevoda* [Grammar and Poetics of the English Popular Ballad: Historical Development and Problems of Translation]. PhD Thesis Abstract. Ekaterinburg, 2003. 174 p. (In Russian).

*Орлова Елизавета Алексеевна,*

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова.

Аспирантка кафедры общей теории словесности филологического факультета МГУ; секретарь кафедры общей теории словесности филологического факультета МГУ.

Научные интересы: теория литературы, медиология, звуковые исследования, теория адаптации.

E-mail: orlovaea@my.msu.ru

ORCID ID: 0009-0003-1293-2083

*Elizaveta A. Orlova,*

Lomonosov Moscow State University.

Graduate student at the Department of Discourse and Communication, Philological Faculty, MSU; Secretary at the Department of Discourse and Communication, Philological Faculty, MSU.

Research interests: theory of literature, mediology, sound studies, theory of adaptation.

E-mail: orlovaea@my.msu.ru

ORCID ID: 0009-0003-1293-2083