# СОЦИАЛЬНАЯ СЕМИОТИКА: ТОЧКИ РОСТА

*Под научной редакцией Г.Л.Тульчинского*

СКИФИЯ принт

Санкт-Петербург
2020

УДК 81`22
ББК 71.05
С69

С69 **Социальная семиотика: точки роста** / Научн. ред. Г.Л. Тульчинский. — СПб.: Скифия-принт, 2020. — 156 с.

ISBN 978-5-98620-451-2

В материалах сборника представлено осмысление широкого поля развития и применения потенциала социальной семиотики.

Издание рассчитано на специалистов, студентов и всех интересующихся возможностями анализа знаковых и символических систем в отношении социально-культурных процессов.

УДК 81`22
ББК 71.05
С69

ISBN 978-5-98620-451-2

© Авторы статей, 2020

# Оглавление

ПРЕДИСЛОВИЕ . . . . . .7

СОЦИАЛЬНАЯ СЕМИОТИКА: ИСТОКИ, ПРОБЛЕМЫ, ПЕРСПЕКТИВЫ

*Золян С. Т.*
Социальная семиотика: сорок лет спустя . . . . . .8

*Тульчинский Г. Л.*
Междисциплинарный потенциал социальной семиотики и антропология цифровизации . . . . 12

*Богатырёва Е. А.*
Философия текста в эпоху интернета и социальных сетей . . . . . .19

СОЦИАЛЬНАЯ СЕМИОТИКА КАК МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ОРГАНОН

*Белорусец А. С.*
Категория знаково-символического опосредствования в отечественной психологии . . . . . .26

*Ильин М.В.*
Логономические системы: рефлексия, осмысленность и вербализация действия . . . . . .30

*Чебанов С. В.*
Семиология палимпсеста и общая семиотика . . . . . .33

*Шелковников А. Ю.*
Роль вторичных моделирующих систем в социальной семиотике . . . . . .43

*Ширинкин П. С.*
Перспективы использования «символических» ресурсов в практике регионального туризма и социокультурной деятельности . . . . . .46

*Шталенкова К. И.*
Семиотический подход в визуальном анализе денежных знаков . . . . . .51

## ЗНАК И ДЕЙСТВИЕ: НАРРАТИВНЫЕ И ПЕРФОРМАТИВНЫЕ ПРАКТИКИ

*Герасимов С. В.*
Перформативы и нарративы в процессах генерации социальной реальности . . . . . 56

*Рогонян Г. С.*
Нарратив и неопределенность действия. . . . . 61

*Семёнова Е. А.*
Я не хочу иметь куклу — я хочу сама быть куклой.
***Социальная семиотика [перформативной] анорексии*** . . . . . 63

*Шифрин Б. Ф.*
Семиотические механизмы «странного» (к вопросу об органонах поэтики). . . . . 68

## ТЕКСТ И ЗАТЕКСТОВОЕ ПРОСТРАНСТВО ЛИТЕРАТУРЫ

*Кривогорницева Е. А.*
«Смотрит, да не видит»: интерпретация романа В. Набокова «Лолита» в русскоязычном фанфикшн. . . . . 78

*Кудина А. Ю.*
Межтекстовые связи «текста-продолжения» «1985» Д. Далоша и романа-антиутопии «1984» Дж. Оруэлла. . . . . 82

*Семенова Н. В.*
Итеративное повествование в рассказе А. П. Чехова «Анна на шее». . . . . 86

*Шмелёва Е. В.*
Система точек зрения как смыслообразующая категория в рассказе В.В. Набокова «Катастрофа» . . . . . 90

## ПОЛИТИКА И КОММУНИКАЦИЯ SUB SPECIE SEMIOTICAE

*Акопов С. В.*
Суверенность как сакральная структура . . . . . 96

*Шустов А. В.*
История глазами политического психолога: что могло стать невидимым со сменой смысла понятия “imperium”? . . . . . 100

*Эпштейн М. Н.*
Двуликий Хронос. Знаки времени, обращенного вспять. . . . . 104

## ТРАНСМЕДИАЛЬНАЯ НАРРАТОЛОГИЯ

*Дейкун И. Д.*
Принцип «максимального отклонения» в медиа «гибридах». На материале сравнительного анализа эмблем, текстографии черновых рукописей и театров памяти . . . . . 114

*Егоров Г. А.*
К проблеме интермедиальной транспозиции: «Пена дней» Бориса Виана и Эдисона Денисова 119

*Еременко А. А.*
Нарративная двумерность синтетического текста в видеоклипах Alt-J . . . . . 126

*Кириченко В. В.*
Теория возможных миров как трансмедиальный метод исследования . . . . . 131
*Пронин А. А.*
Документальный фильм как нарративный «конструктор» . . . . . 136
*Садеева А. Р.*
The Stanley Parable. Роль нарратива в метаигре . . . . . 138

ОБЗОРЫ

Социальная семиотика: методы анализа . . . . . 144
Механизмы смыслообразования в процессе коммуникации . . . . . 145
Семиотика историй и семиотика истории . . . . . 147
Текстуализация смыслообразования. . . . . 147
Семиозис цифровой культуры . . . . . 149
Социально-культурная нарратология . . . . . 150

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ . . . . . 154

# Предисловие

Социальная семиотика, исследующая взаимоотношения знаковых систем в различных сферах социальной практики и коммуникации, является чрезвычайно перспективным направлением развития междисциплинарных исследований. Психологи, социологи, антропологи, историки, философы, лингвисты, теоретики литературы, политологи и представители других отраслей знания, список которых открыт, находят в социальной семиотике концептуальную платформу, которая позволяет, сохраняя дисциплинарную строгость анализа, выявлять и учитывать социально-культурные контексты как предмета анализа, так и используемых методов, презентации и использования получаемых результатов.

Особое значение семиотический анализ приобретает в современной ситуации тотальной медиации в цифровом формате практически всех проявлений социальной жизни — от экономики и финансов до образования и обыденных практик.

Осмыслению этого широкого поля развития и применения потенциала социальной семиотики и посвящены материалы данного сборника. В его основе — темы, заявленные участниками международной конференции, организованной Санкт-Петербургским государственным университетом, совместно с Балтийским федеральным университетом им. И. Канта на базе факультета свободных искусств и наук СПбГУ.

Материалы сборника делятся на две основные группы — это, во-первых, развернутые статьи по нескольким разделам, а во-вторых — обзоры других представленных материалов. Все они рубрикованы в соответствии с разделами программы конференции.

Научное редактирование осуществлено в рамках гранта РНФ №18-18-00442 «Механизмы смыслообразования и текстуализации в социальных нарративных и перформативных дискурсах и практиках» в БФУ им. И. Канта.

Научный редактор
*Г.Л. Тульчинский*

# Социальная семиотика: истоки, проблемы, перспективы

*Золян С. Т.*

Доктор филологических наук
Балтийский федеральный университет им. И. Канта
Институт философии, социологии и права НАН Армении
surenzolyan@gmail.com

## Социальная семиотика: сорок лет спустя*

**Аннотация.** Рождение социальной семиотики принято связывать с публикацией книги Майкла Хэллидея «Язык как социальная семиотика» (1978). Мы попытались уточнить время и контекст зарождения этой дисциплины и показать, что изначально были представлены три различные версии (помимо Хэллидея): Ю. М. Лотмана, а также Р. Ходжа и Г. Кресса. Высказанные ими идеи все еще остаются в стадии трансдисциплинарного проекта для социальных наук. Различия между ними заключаются в различных аспектах смыслопорождения и коммуникации и функциональных характеристик коммуникативного целеполагания. Сложность этих процессов оправдывает сложность методологии их описания. Взаимосвязь между различными областями и аспектами поможет создать синтетические методы, основанные на динамическом подходе к порождению и передаче смысла.

**Ключевые слова:** социолингвистика, социальная семиотика, семиотика культуры, порождение смысла, текстуальность, Майкл Хэллидей, Юрий Лотман, Гюнтер Кресс, Роберт Ходж.

*Zolyan S. T.*

Doctor of philological sciences
Immanuel Kant Baltic Federal University
Institute of Philosophy, Sociology and Law, National Academy of Sciences of Armenia

## Social semiotics: forty years later

**Annotation.** The birth of social semiotics is usually associated with the publication of Michael Halliday's book "Language as Social Semiotic" (1978). We make an attempt to clarify the time and context of the origin of this discipline and show that three different versions were originally presented in addition to Halliday; there were conceptions of Yu. M. Lotman, as well as R. Hodge and G. Kress. The ideas they expressed still remain as a potential transdisciplinary project for the social sciences. For this, we address the interrelation between sociolinguistics, social semiotics and the semiotics of culture. All of them describe mechanisms of meaning creation and translation beyond linguistic structures. The differentiation between them based on a distinction between various aspects of meaning production and communication and functional characteristics of goal setting. The complexity of these processes legitimates a complexity of methodology for their description. Interconnection between different domains and aspects may create synthetic methods based on the dynamic approach to meaning production and transmission.

**Key words:** sociolinguistics, social semiotics, social semiotic, semiotics of culture, meaning production, textuality, M. Halliday, J. Lotman, G. Kress, R. Hodges.

1. Социальная семиотика — одна из самых молодых гуманитарных наук. Конечно, сама ее проблематика не может считаться новой, поскольку нетрудно найти поодобные идеи еще у Платона и Конфуция. По сути, разработанные основы социосемиотического подхода к языку можно найти у Бодуэна де Куртене, Михаила Бахтина, Бронислава Малиновского. Однако имеет смысл сузить охват рассмотрения и начать с того момента, когда появляется не концепция, а сам термин — «социальная семиотика», и хотя с этого момента прошло всего 43 года, даже основываясь только на употреблении этого термина, можно выделить три версии происхождения социальной семиотики, а точнее, три версии самой дисциплины. В настоящее время превалирует та, которую можно считать канонической и легитимизированной отцами-основателями социальной дисциплины, однако обращение к первым публикациям резко меняет ситуацию: вместо плавной картины развития идей предшественников последователями мы видим несколько обедненную картину, игнорирующую принципиальные отличия первого этапа. Между тем, учет этих различий и синтез достижений различных школ может дать новый импульс развитию социальной семиотики. Автор имел уникальную возможность обсудить подобный подход с основоположниками этой дисциплины, к сожалению, уже ушедшим Гюнтером Крессом, а также и с полным новых идей Робертом (Бобом) Ходжем. Уже в самом начале наметились три подхода к тому, что считать социальной семиотикой: 1) общую социолингвистику; 2) семиотику, основаннную на аксиоматике, которая проти-

* Исследование выполнено в рамках гранта РНФ № 18-18-00442 «Механизмы смыслообразования и текстуализации в социальных нарративных и перформативных дискурсах и практиках» в Балтийском федеральном университете им. И. Канта.

воположна семиотике Соссюра; 3) раздел семиотики культуры, в которой под «социальной семиотикой» понимаются знаковые системы, регулирующие социальное поведение (подобная концепция социальной семиотики Ю. М. Лотмана была рассмотрена нами ранее [1]). Здесь же остановимся на гетерогенности концепции социальной семиотики Майкла Хэллидея и его последователей: Гюнтера Кресса и Боба Ходжа и вытекающего из этого потенциала ее дальнейшего развития.

2. Сам термин «социальная семиотика» появляется в работах Ю. М. Лотмана [2–5] и М. Хэллидея [6; 7] практически одновременно, но в широкий научный оборот указанный термин вошел благодаря Хэллидею. Сам Ю. М. Лотман далее его не использовал. Свой подход Хэллидей называет системно-функциональной лингвистикой ("systemic functional linguistics"), претендуя тем самым на начало нового этапа лондонского функционализма. Здесь требуется уточнение: зарождение социальной семиотики принято связывать с выходом книги Хэллидея (1978), однако этот термин был использован им ранее, в 1975 году. Примечательно изменение подзаголовка, что свидетельствует об изменении ракурса рассмотрения. Ставшая знаменитой книга 1978 г. называется "Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning", тогда как оставшаяся практически незамеченной статья 1975 года называлась: "Language as Social Semiotic: Towards a General Sociolinguistic Theory". Хотя подход М. Хэллидея оставался по преимуществу социолингвистическим, а не семиотическим, смена ракурса открывала путь к собственно семиотическому рассмотрению. Примечательно, что, строго говоря, М. Хэллидей говорит не о социальной семиотике, а о социальном семиотическом (social semiotic vs social semiotics). Социальное семиотическое понималось как характеристика языка, описываемого и интепретируемого в некотором социокультурном пространстве. Несмотря на ряд положений о семиотическом констуировании социальных смыслов, процессов и институтов*, что выводило предмет рассмотрения за пределы собственно языка и лингвистики, в целом социальная семиотика (или социосемиотика — Хэллидей использует оба варианта) в понимании Хэллидея есть определенный модус рассмотрения языка (a mode of interpretation), о чем и заявляется в финальном положении ключевой и для всей книги статьи**. Вместе с тем, сам модус интерпретации был расширен на социальные процессы и социальное взаимодействие, что привело к введению таких необычных для лингвистики понятий, как семантика социального класса, система власти и т. д., что, несомненно, способствовало рассмотрению этих социальных феноменов как особого рода знаковых систем.

3. Институционализация социальной семиотики и ее отграничение от социолингвистики происходит после выхода в 1988 году книги Роберта Ходжа и Гюнтера Кресса "Social Semiotics" [8]. Сейчас она часто трактуется как естественное продолжение и обобщение идей Хэллидея его последователями. Между тем, незаметное языковое отличие — Semiotics вместо Semiotic — призвано было ознаменовать принципиальное отличие, если не смену исследовательской парадигмы. При этом сама незаметность этого отличия была призвана дезавуировать концептуальное несогласие с промежуточной позицией учителя,– о чем только недавно сейчас в личной переписке 2019 года написал нам сам Роберт Ходж, к которому мы обратились с просьбой разъяснить ситуацию***. Сама книга лишь в незначительной степени продолжает идеи учителя одного из соавторов: это своего рода «бунт» против соссюрианской лингвистики. Методика функционального анализа в духе лондонской школы сочетается здесь с ориентированным на марксизм критическим дискурс-анализом. «Социальная семиотика» продолжает предыдущую

---

* Ср.: .: ... if we say that linguistic structure "reflects" social structure, we are really assigning to language a role that is too passive... Rather we should say that linguistic structure is the realization of social structure, actively symbolizing it in a process of mutual creativity. Because it stands as a metaphor for society, language has the property of not only transmitting the social order but also maintaining and potentially modifying it [7, p. 186].

** "I have been attempting here to interrelate the various components of the sociolinguistic universe, with special reference to the place of language within it. It is for this reason that I have the mode of interpretation of the social system as a semiotic and stressed the systemic aspects of it: the concept of the system itself, and the concept of function within a system. A 'sociosemiotic' perspective implies an interpretation of the shifts, the irregularities, the disharmonies and the tensions that characterize human interaction and social processes. It attempts to explain the semiotic of the social structure, in its aspects both of persistence and of change including the semantics of social class, of the power system, of hierarchy and of social conflict. It attempts to explain the linguistic processes whereby the members construct the social semiotic, whereby social reality is shaped, constrained and modified" [7, p. 137].

*** 'Social Semiotics' in Gunther and my book of 1988 signals its departure from Halliday's work with a sign so small that you may rightly criticise it for that fact. We wanted to depart from the dominant linguistics paradigm, which we felt constrained Halliday and most of his followers, but we wanted to maintain a respectful dialogue across this fundamental difference. Throughout his life we loved and revered Halliday himself, the man and his ideas which we believed were greater than the systems he proposed (Hodge. Personal communication. June, 2019).

работу тех же авторов «Язык как идеология» [9], где идеология понимается в духе Маркса как «ложное сознание». К этому добавляется концепция новой семиотики: в отличие от традиционной, она называется «социальной» не потому, что она есть ответвление общей семиотики, а потому что она базируется на постулатах, каждый из которых прямо противоположен соссюровским. Не-социальными семиотиками могут быть только биосистемы (например, геном), даже коммуникацию между двумя машинами авторы рассматривают как социальный процесс, поскольку они и их программы созданы людьми [8, 261]. Основной вдохновившей авторов работой названа знаменитая книга М. М. Бахтина «Марксизм и философия языка» [10], его они (Р.Ходж и Г.Кресс) и называют отцом-основателем социальной семиотики. Также соавторы опираются на некоторые идеи Пирса о динамическом характере семиозиса, но делают это со значительными оговорками. Именно в критике «лингвистического объективизма» Соссюра Ходж и Кресс видят основы новой семиотики. По мнению соавторов, идеи Бахтина и Волошинова по причине их марксистской ориентации, с одной стороны, не были восприняты западноевропейской и американской лингвистикой, с другой стороны, не обрели популярности и в сталинском Советском Союзе [8, с. 15]. Основным положением социальной семиотики становится все то, что Соссюром отрицается или признается несущественным. Соавторы предлагают следующие основополагающие (анти-) тезисы [8, с. 18]:

1. Основной объект семиотики — речь, а не язык.
2. Помимо естественного языка, необходимо наличие иных знаковых систем, не менее существенных для процесса коммуникации.
3. Диахрония и история, а не синхрония оказываются определяющими для описания характеристик знаковых систем.
4. Языковой знак в речи является мотивированным, а не условным.
5. Внешней лингвистике (социальные и культурные факторы) отдается предпочтение перед внутренней: приоритетной задачей признается описание не означаемых, а означающих.
6. Существует соотнесенность между сигнификативными и референциальными аспектами семантики.

Обоснованию этих положений служит анализ различных форм комбинации вербальных и невербальных кодов — это и современные масс-медиа, и классическая литература, и искусство Ренессанса и т. п. Столь разнородный материал призван показать универсальный характер предлагаемой авторами методики. Впоследствии Г. Кресс, говоря о книге “Social Semiotics”, самым важным в ней назвал реинтерпретацию понятия знака*, а также другое положение: объект семиотики — это не знак, а семиозис. Что касается дальнейшего развития социальной семиотики, то оно лишь частично основано на идеях книги “Social Semiotics”. В первую очередь из поля зрения данной дисциплины оказались исключенными полемика с «традиционной» семиотикой и претензии объединить семиотику с направленным на выявление политических отношений критическим дискурс-анализом. В роли «классика» Бахтина и Волошинова заменяет Хэллидей, роль которого в формировании социальной семиотики с течением времени все более возрастает (см., например, ряд интервью, собранных в [12]); а пафос создания новой всеобъемлющей теории сменяется уточнением процедуры анализа мультимодальных текстов и умножением case studies. Собственно социальные категории (власть, солидарность, контроль над контекстом, манипуляции посредством знаков и т. п.) заменяются образовательными задачами (мультимедийное обучение, эффективность коммуникации и т. п.). По замечанию Боба Ходжа,

> “In my view, and I believe in Gunther’s, what happened instead was a concerted effort by a politically powerful but intellectually impoverished group of academics to appropriate the term social semiotics and continue to elaborate their theory as a closed system” (Hodge. Personal communication, 2019).

Заметим, что Гюнтер Кресс также собирался написать новую книгу по социальной семиотике.

4. Сложившаяся ситуация показывает, что актуальным становится анализ концепций, высказанных еще при формировании социальной семиотики, но в силу различных причин оставшихся невостребованными. В частности, крайне интересным представляется возможный синтез идей и методов

---

* «The sign and the meanings that a sign-maker makes are an expression of their disposition, habitus, identity — of their interest. We applied that understanding to lots of things — sculptures, photographs, children’s drawings, pages from books, newspapers and so on. It was a social semiotics. Unlike existing semiotics which says signs are used — a notion take over from Saussure — we said signs are made and signs, therefore, are always newly made» [11, p. 62–63].

московско-тартуской школы с идеями социальной семиотики Ходжа–Кресса и системной функциональной (социо-) лингвистики М. Хэллидея. Высказанные ими идеи все еще остаются в стадии трансдисциплинарного проекта для социальных наук. Различия между ними основываются на различии между аспектами смыслопорождения и коммуникации и функциональными характеристиками коммуникативного целеполагания. Сложность этих процессов оправдывает сложность методологии их описания. Взаимосвязь между различными областями и аспектами поможет создать синтетические методы, основанные на динамическом подходе к порождению и передаче смысла.

**Список литературы**


1. *Золян С. Т.* Юрий Лотман и социальная семиотика: К постановке проблемы // Зборник Матице Српске за славистику = Matica Srpska Journal of Slavic Studies. 2017. Vol. 92: Verba volant, scripta manent: Фестшрифт к 50-летию Игоря Пильщикова; ред.-сост. Н. Поселягин и М. Трунин. — С. 123–150.
2. *Лотман Ю. М.* Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория); ред. В. Г. Базанов, В. Э. Вацуро // Лит. наследие декабристов. — Л.: Наука, 1975. — С. 25–74.
3. *Лотман Ю. М.* О Хлестакове // Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та. Вып. 369. — Тарту: ТГУ, 1975. — С. 19–53 (= Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Вып. XXVI).
4. *Лотман Ю. М.* Бытовое поведение и типология культуры в России XVIII в.; В. Г. Базанов // Культурное наследие древней Руси: Истоки. Становление. Традиции. — М.: Наука, 1976. — С. 292–297.
5. *Лотман Ю. М.* Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Учен. записки Тартуск. гос. ун-та. Вып. 411. (Труды по знаковым системам VIII). — Тарту: ТГУ, 1977. — С. 65–69.
6. *Halliday M. A. K.* “Language as Social Semiotics: Towards a General Sociolinguistic Theory” [1975]. // Halliday M. A. K. Collected works. Ed. by Jonathan J. Webster. Vol. 10: Language and Society. — London: Bloomsbury, 2009. Pp. 169–203.
7. *Halliday M. A. K.* Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning. — Baltimore: University Park Press, 1978.
8. *Hodge R., Kress G.* Social Semiotics. — Ithaca, NY: Cornell University Press, 1988.
9. Hodge R., Kress G. Language as Ideology. — London; Boston; Henley: Routledge & Kegan Paul, 1979.
10. *Волошинов В. Н.* Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке. — Изд. 2-е. Л.: Прибой, 1930.
11. *Lindstrand F.* Interview with Gunther Kress. Designs for Learning 1/2 (2008). — Pp. 60–71.
12. Andersen T.homas H.estbæk , Boeriis M.orten, Maagerø E.va, Tønnessen E.lise S.eip. Social Semiotics: Key Figures, New Directions. — London; New York: Routledge, 2015.

*Тульчинский Г. Л.*

Санкт-Петербургский государственный университет; НИУ «Высшая школа экономики»

# Междисциплинарный потенциал социальной семиотики и антропология цифровизации*

**Аннотация.** Автор статьи обращает внимание на сохраняющееся до сих пор ограниченное понимание социальной семиотики как теории модальностей использования языка Наряду с тем, что все более явно складывается понимание семиотики как платформы междисциплинарных исследований. В этом случает социальная семиотика предстает концепцией рассмотрения социальных систем, институтов, процессов как знаковых систем и динамики их развития. Важность такого подхода раскрывается в рассмотрении проблемы антропологии оцифрованной реальности.

**Ключевые слова:** культура, междисциплинарность, самосознание, семиотика, социальная семиотика, социальные практики, цифровизация.

*Tulchinskii G. L.*

St. Petersburg State University, NRU Higher School of Economics

## The interdisciplinary potential of social semiotics and anthropology of digitalization

**Annotation.** Attention is drawn to the still limited understanding of social semiotics as a theory of the modalities of language use. Meanwhile, the understanding of semiotics as a platform for interdisciplinary research is becoming increasingly clear. In this case, social semiotics appears as a concept of considering social systems, institutions, processes as sign systems and the dynamics of their development. This approach importance is revealed in the consideration of the digital anthropology problem.

**Keywords:** culture, digitalization, interdisciplinarity, self-awareness, semiotics, social semiotics, social practices.

Подготовку данного текста обусловили два фактора. Во-первых, это было осознание, что широкому кругу продвинутой гуманитарной общественности свойственно искаженное представление о предмете и возможностях социальной семиотики. Такая ситуация, во-вторых, представляется в определенной степени даже опасной в контексте тотальной цифровизации современного образа жизни.

Если конкретизировать первый фактор, то им послужили недавние публикации коллег С. Т. Золяна, М. В. Ильина, И. В. Фомина [6; 23], некоторые собственные недавние работы в рамках гранта РНФ, а также процесс подготовки конференции, посвященной социальной семиотике в Санкт-Петербургском университете в 2020 г. Последним решающим событием стала публикация С. Т. Золяна переписки с Г. Крессом и Б. Ходжем [30] относительно понимания социальной семиотики ими и их учителем Р. Халидеем [34, p. 412–416].

В этой переписке и в комментариях С. Т. Золяна к ней показались важными два момента:

1. И Кресс, и Ходж говорят об отграниченности социальной семиотики «от лингвистики». В этом случае социальная семиотика предстает описанием функциональных контекстов языка, практик (фреймов) его использования.
2. Оба они, но особенно Б. Ходж, признают, что заход из других культур (и языков описания) открывает новые возможности. И дело не только в выходе к М. Веберу, к социологии, а именно — к культуре.

Собственно, чем и был интересен и важен Ю. М. Лотман, раньше Р. Халидея заговоривший о социальной семиотике, что он чем дальше, тем все больше и больше писал о семиотике культуры, семиотике поведения и социального действия [10–15]. Удивительно, но упомянутые зарубежные семиотики, как оказывается, с работами Лотмана совершенно не знакомы, они его не знали, не читали. Между тем, Лотман был членом редколлегий ряда международных семиотических журналов, печатался в них. В том числе — в журнале "Semiotica", бессменным шеф-редактором которого 32 года (до 2001 г.) был Т. Себеок, расширивший семиотический анализ на системы сигнализации и связи, не относящиеся к человеку, придумавший термины «зоосемиотика» и «биосемиотика», и личная библиотека которого по семиотике (более 4 000 томов книг и 700 журналов, хранится на кафедре семиотики в Тартуском

* Исследование выполнено в рамках гранта РНФ № 18-18-00442 «Механизмы смыслообразования и текстуализации в социальных нарративных и перформативных дискурсах и практиках».

университете, где работал Лотман. В той же "Semiotica" в 1970-1980-х регулярно публиковались содержательные статьи многих авторов по знаковому анализу различных культурных феноменов и процессов, далеко выходившие за рамки анализа языка: смеха, карикатур, поведения и т. д.

И мне тогда представлялось, что еще в те годы уже сложилось довольно общее понимание семиотики, как науки о знаковых системах, фиксирующих и транслирующих смыслы, смысловые комплексы, которые сами по себе имеют культуральную природу. Почему Лотман и называл себя иногда культурологом (когда о нынешней культурологии еще слыхом не слыхивали). В этой позиции естественным был интерес к идеям Л. Выготского и младшего Бахтина, проявлявшиеся тогда в отечественной и зарубежной гуманитаристике. Недаром рецепция идей М. М. Бахтина («обратная» к хронологии написания его работ) привела к трактовке его почти как структуралиста, что было закреплено за рубежом переводами его текстов Ю. Кристевой — авторитетным автором среди семиотиков.

На это накладывалась и волна интереса к наследию русского формализма. А с учетом имяславия (от самих имяславцев до С. Булгакова, П. Флоренского, А. Лосева, О. Мандельштама, математической школы Егорова) получается развернутая картина отечественного вектора семиотики, открытой междисциплинарности не через язык, а включая язык. Да к этому еще и примыкает круг идей Г. Г. Шпета [18]. Так что впору говорить о русском вкладе в развитие семиотики как платформе междисциплинарного гуманитарного (и не только) знания.

Иначе говоря, к концу 1980-х можно было говорить о формировании семиотического подхода как мощного междисциплинарного направления, в рамках которого многие явления в природе и обществе рассматриваются как знаковые системы, обеспечивающие фиксацию, хранение и трансляцию значащей информации. В этом плане культура предстает, по выражению Лотмана, системой внегенетического наследования опыта поведения, т. е. системой порождения, отбора, хранения, воспроизводства и трансляции социального опыта в знаковых системах. Любой компонент социального опыта с этих позиций предстает как знак. Стол, книга, храм, любая техническая система, животное, ландшафт и т. д., будучи включенными в социальную практику, становятся знаками и знаковыми системами, имеющими собственное значение и смысл. Более того, сам человек предстает как многоуровневая знаковая система. Тем самым семиотика не сводится к анализу языка — просто язык, оперирующий знаками знаков культуры, выступает путеводителем по миру этой культуры, освоение которой предполагает языковую коммуникацию.

В принципе на этом понимании семиотики строилась и питерская «семиодинамика» семинара под руководством Р. Г. Баранцева (Семиодинамика, 1994), понимавшаяся как теория динамики сложных систем (еще до возникновения синергетики), и разгромленная 1984 году парткомом СПбГУ (тогда еще ЛГУ). Это и история публикации моей монографии по проблеме понимания с семиотическим подзаголовком, о чем уже неоднократно приходилось рассказывать. Это и прерванное смертями лидеров новое перспективное направление социокультурной семиотики в Сыктывкаре [21]. Это был очень удачный синтез философии языка, культуры и личности: В. А. Сулимов заканчивал Львовский университет у учеников К. Айдукевича и Т. Котарбинского, был аспирантом А. А. Леонтьева, а И. Е. Фадеева защищалась у М. С. Кагана. Правда, ученики, журнал и конференция по семиозису культуры остались. «Культуральная» традиция понимания семиотики сохраняется и в Тарту [33].

Более того, как показывают исследования нейрофизиологии и искусственного интеллекта, семиотика наррации оказывается аппаратом, позволяющим операционализировать формирование самосознания как autobiographically myself [26; 4; 28]. Операционализация самосознания «от первого лица» позволяет наметить перспективы решения принципиально важной задачи изучения самосзнания и развития гуманитарного знания в целом.

Помимо прочего, уже применительно непосредственно к сегодняшнему контексту цифровизации это означает, что семиотика — дисциплина об осмысленных данных, которые сами по себе (без их осмысления как означающих) просто информация как мера структурного разнообразия. Поэтому семиотический подход четко позволяет отчленить информационные процессы трансляции данных (как мер разнообразия) от коммуникативных — как трансляции и обмена знаниями как информацией осмысленной, что особенно важно, например, в организации онлайн-образования.

В профессиональном «внутрифилософском плане» возможности семиотического подхода означают уже складывающийся мост (если не общую концептуальную платформу) между англоязычной и континентальной философией. Если первая в бóльшей степени ориентирована на аналитические техники выявления и прояснения значений, то вторая — на практики понимания и толкования. Фактически обе

эти традиции не исключают, а дополняют друг друга в анализе смыслового содержания социального опыта. В общенаучном плане семиотический подход закладывает основы не просто реализации междисциплинарности, соединения возможностей естественных, социальных и гуманитарных наук, но и их конвергенции [18,19].

В экономике семиотический подход открывает адекватное понимание природы товара как носителя ценности, возвращает к адекватному прочтению марксистской теории ценности, оказывающейся чрезвычайно актуальной в наше время (концепции ценностных цепочек и сетей, новые формы рент и т. д.).

В маркетинге по-новому и полно открывается роль и значение брендинга как формирование имиджево-репутационных, т. е. образно-нарративных составляющих ценности производимых артефактов.

В урбанистике и экономической географии, туризме – это идеи легендирования [25], аксиологической урбанистики и географии [3; 1].

Про искусство и литературоведение уже можно и не говорить, там семиотика давно и плодотворно используется.

В этой связи социальная семиотика — дисциплина, а точнее, подход, выражающийся не столько в социальных контекстах (модусах, модальностях) языка, сколько в семиотическом (знаковом) анализе социальных феноменов и процессов, что и проявляется в расширяющемся семиотическом анализе визуальных и прочих невербальных коммуникаций.

Но, как представляется, большинство гуманитарной научной общественности до сих пор склонно считать семиотику частью лингвистики, в лучшем случае — филологии [29; 32; 2], или дополнением к ним [9]. Наверное, сказывается инерция экспансии англоязычной журнальной аналитической традиции, выдавливавшей континентальную герменевтическую традицию.

Так что, наверное, стоит принять предложение Б. Ходжа по части продвижения неизвестного (или малоизвестного) западной аналитической общественности социально-культурного расширения семиотики.

Важность такого расширения, может быть, раскрывается в рассмотрении проблемы антропологии оцифрованной реальности.

Успехи современных технологий впечатляют. Никогда еще человечество не жило в столь комфортных условиях. Благодаря научной рациональности плоды Просвещения, великих замыслов в науке и технике, нравственности, политике, экономике и праве стали реальностью.

Если А. Тоффлер писал о трех цивилизационных волнах, революциях образа жизни (аграрной, индустриальной, постиндустриальной, т. е. сервисной) [17], то в настоящее время мы вошли в четвертую волну тотальной медиализации в цифровом формате, которая на глазах трансформирует экономику, бизнес, политику, науку, образование, искусство, личную жизнь.

Созданные программы позволили обыгрывать чемпионов мира не только по шахматам, но и в покер с его элементом блефа, и даже в го, а теперь позволяют реализовывать такие масштабные проекты, как «умный дом», «умное предприятие», «умный город». На очереди — «умная страна». Тест Тьюринга машина с искусственным интеллектом прошла давно. Машины занимаются анализом, пишут обзоры, статьи и репортажи, музыку. И качество этой продукции все выше и выше. По крайней мере, уже мало отличимо от среднего «человеческого» уровня. Фактически речь идет об очередном уровне «органопроекции» в духе Э. Каппа [31; 8, с. 21–168] и П. А. Флоренского [22], согласно которой все орудия труда и артефакты культуры суть проекция, продолжение человеческих органов, их развитие и усовершенствование: нож, вилка, кисть — продолжение руки; лупа, телескоп, микроскоп — глаза, и т. п. В этом плане искусственный интеллект (AI) можно рассматривать как органопроекцию мозга, превосходящую его уже по многим характеристикам.

В основе этих успехов — возможность описывать познание, интеллектуальную деятельность в 3-ем лице, обезличенно моделировать когнитивные процессы. В результате этого знание понимается как информация (буквально — мера разнообразия), т. е. как данные, сведения, которые можно получить, воспользовавшись некой опцией.

В результате проблема уже не столько в объеме перерабатываемой информации, и даже не в скорости переработки, которые недоступны мозгу, и в которых нет ничего живого. И дело уже не столько в «проекции» такого органа, как мозг, сколько в функционировании самого этого органа. Как показывают исследования нейрофизиологии мозга, при работе на компьютере, т. е. с интерфейсом на экране монитора или гаджета даже с использованием клавиатуры активируются только зрительные центры мозга, но не префронтальные зоны лобных долей мозга, ответственных за формирование речи, дискурсивности, способности к наррации [7]. В результате нарушается связность речи, ухудшается память. С учетом ско-

рости коммуникации и вынужденной обработки информации восприятия наррация и не требуется, как и связанная с нею способность суждения и рассуждения.

Это становится причиной роста инфантилизма, сжимания горизонта ответственности. Два случая из собственной преподавательской практики… Первый — беседа с молодым человеком, испытывавшим проблемы с написанием дипломной работы, Приятный молодой человек, продвинутый в современных технологиях, есть план работы, собранные материалы… И на 10-ой минуте разговора он задает вопрос: «Вы хотите сказать, что я еще что-то должен написать из себя?» То есть человек знает, где взять необходимый материал, источники для работы (что уже замечательно!), но не понимающий, что этот материал еще надо самостоятельно переработать. Он привык только получать уже готовое — надо только знать нужные опции.

Второй случай — совсем недавний, когда я впервые столкнулся с целой группой студентов — очень славных, интересных ребят, которые при выполнении практического задания впадали в ступор, полагая что спонсоры и государственные инстанции при поддержке каких-то проектов должны перечислять средства на их личные счета, что для спонсоров в плане гарантии социальной значимости проекта и ответственности организаторов достаточно их личных писем с просьбой поддержки. Необходимость «длинных мыслей» и аргументации, привлечение известных уважаемых людей для развития социально ответственных связей для большинства этих студентов стали откровением.

В цифровизованной реальности от человека не требуются «длинные мысли», которые мог себе позволить писатель и читатель романов XIX-го или второй половины прошлого столетия или участников переписки того же времени. Упрощение и ускорение предъявления осмысляющей наррации достигло такой степени, что презентации смыслов не требуется оставлять следы такой презентации — как в технологии snapchat, когда информация исчезает вскоре после ее предъявления. Означающие (знаки, тексты) не нуждаются в означаемых, они не нарративны, а перформативны. От зрителя, слушателя, читателя требуются не рассуждения и обоснования понимания, а реакции — оценки и действия («лайкать, банить и покупать»).

Будоражившее философскую общественность конца XX века клиповое (мозаичное) сознание на глазах превращается в геймерское, в реакцию на ситуацию, задаваемую неким алгоритмом. При этом эмоциональное переживание связано не столько с занимаемой позицией, сколько является непосредственной, желательно быстрой (автоматической) реакцией на ситуацию, что можно квалифицировать как один из аспектов «новой животности» (Дж. Агамбен). Человек, утрачивая навыки систематической рефлексии и связанной с нею способности «трансцендировать в иное» начинает просто реагировать на образы и стимулы сканируемой реальности. В терминах семиотического подхода это означает сведение социальной семиотики к зоо- и даже био-семиотике.

На 5-м Международном конгрессе по смеху в нескольких докладах отмечалось, что нынешние школьники и первокурсники не понимают анекдотов. У них юмор развит на уровне мемов, фактически — опций, перформативов, в духе табличек «смех» в фильме о Шреке или закадровой фонограммы в телешоу. Фактически это еще одно подтверждение того, что работа с экраном (даже с клавиатурой) активирует только зрительные центры, но не префронтальные зоны лобных долей мозга.

И это серьезный сигнал апологетам массированного перевода образования online.

В США последние годы снижается IQ выпускников школ, количество зарегистрированных патентов. Профилактика этих последствий предполагает общую двигательную активность, развитие мелкой моторики кистей рук, чтение вслух, решение несложных математических задач [7]. В ряде элитных школ и университетов США вводятся специальные курсы по каллиграфии, лепке. Аналогичные тренинги все чаще организуют для своих компьютеризированных сотрудников некоторые корпорации.

Важно понимать, что антропологическая неоднозначность, если не опасность, связана с отождествлением осмысленной информации (знания) и информации-сведению знаков к данным, семиотических систем к информационно-сигнальным.

Оцифрованная реальность не нуждается в музеях, театрах, кинотеатрах, библиотеках, поскольку сама есть и то, и это. И зритель, читатель, слушатель — часть этой реальности, не только пользователь соответствующих опций. Такое сознание оказывается неглубоким и «коротким». Череда образов без нарратива не удерживается в памяти. Такое сознание оказывается беспамятным, значит, не способным не только на выявление причинно-следственных связей, но и на простое прослеживание хроникальной последовательности событий. Прошлое, если возникает, то каждый раз перевоссоздается как новое — под сиюминутное настоящее. Прошлое и будущее в нем схлопывается в настоящее, меняющееся подоб-

но цвету хамелеона. А не способное к рефлексии сознание оказывается идеальным объектом манипулирования.

Если человек, сформировавшийся в культуре выстраивания нарративов, прослеживания сюжетных линий, способен понимать достаточно сложные смысловые построения, то человек экранной цифровой культуры оперирует только смыслами «твиттерного» формата и не может работать со знаковыми и смысловыми структурами произвольной сложности. А источники информации воспринимаются ими как блюда на «шведском столе», с которого он набирает произвольные наборы по своему усмотрению.

Сознание, фрагментированное малосвязными «образами» [26; 4], «набросками» [27; 28], если и способно к эмпатии, то непродолжительной, неустойчивой, вспышками приходящей и быстро уходящей, забываемой. Оно не нуждается в наиболее развитом уровне самосознания, оставаясь на уровне протосамости и базовой самости, но не способного к рефлексии самосознания. В таком геймерском сознании социальный опыт не переживается, и социализация заведомо оказывается неполной.

Самосознание, память, миропонимание в таком геймерском, даже snapchat'овском формате утрачивают устойчивость, а то и вовсе утрачиваются за ненадобностью. Смысловая картина мира и ее носители имеют тенденцию все большей дивергенции, недоверия и агрессии, все чаще выходящей из формата on-line в режим off-line.

Подведем некоторый промежуточный итог. Великий проект гуманизма Просвещения реализован. И на выходе, в результате — новая животность и просто вытеснение человека. Расслоение и зависимость от новых хозяев. Проблематичность свободы воли, самосознания, ответственности. Тройной контроль: над интеллектом (посредством искусственного интеллекта), эмоциями (посредством маркетинга подталкивания на основе Big Data) и социализацией как таковой. Мы постепенно становимся не столько пользователями технологий, сколько их частью. И это уже не алармистские антиутопии.

Нарастающий тренд новых социальных неравенств, деградация естественного интеллекта, вытеснения практик рассуждения геймерскими навыками, роста зависимости от электронных устройств дают тенденции «киберпанка» новые и новые импульсы перспективы в духе начала знаменитого рассказа Р. Брэдбери «Будет ласковый дождь», когда роботы выполняют все привычные программы по поддержанию «умного дома»: включают музыку, напоминают о дате, готовят завтрак, чистят комнаты, открывают и закрывают гараж и ворота. Только людей в этом доме нет.

И оцифрованный «чистый капитализм» может обойтись буквально без человека. Да и кому нужен обладающий самосознанием субъект, осмысляющий мир «в первом лице», когда все проблемы разрешимы за него и без него «в третьем лице»? Человек уже не только придаток к машине или к системе, нажимающий опции, выполняя не им выработанный алгоритм.

Как говорил один из специалистов по проектированию «умного города» Е. Островский, современный человек оказывается все более «распределенным», зависшим «между белком и песком»: от белковой основы он уже отошел, а на кремниевую основу («песок») еще не перешел. Но «песок» явно выигрывает в эффективности у «белка». В этой связи пророческой выглядит знаменитая ламентация М. Фуко: «человек исчезнет, как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке» [24, с. 404].

Оцифрованный мир без и вне человека — на информации. Без и вне осмысленного знания. Да и возможен ли оцифрованный смысл? Смысл — порождение конечной системы, пытающейся постичь бесконечное разнообразие мира и вынужденной делать это с какой-то точки зрения, в каком-то ракурсе, с какой-то позиции, в каком-то смысле.

Именно осмысленное знание от первого лица является источником и ресурсом творчества, изобретений, не воспроизведения алгоритмов, а трансцендирования в иное, источником нового опыта, в том числе и оцифрованного. Не случайно в реальном менеджменте, включая креативные индустрии (компьютерные разработки, дизайн) работодатели подчеркивают роль эмоционального интеллекта, необходимость soft skills: коммуникативных навыков, способности к сопереживанию, эмоциональности, юмора, самоиронии. А эмоциональные переживания — это проявления сознания и самости «в первом лице». Именно они – источник развития и применения hard skills, включая компьютерную грамотность и компетентность. А это все качества сознания в первом лице. Пока. По крайней мере, до тех пор, пока не возникнет «на песке» существо автономное, конечное в своем существовании, осознающее это, переживающее это, стремящееся и способное выйти за горизонт своего личного сущего.

Источник всего разнообразия современного единого мира — единого в своем разнообразии и разнообразного в своем единстве — перспектив дальнейшего открытия этого разнообразия коренится в сердце души каждой уникальной личности. И в этих глубинах бытия нет зла.

У любого достижения цивилизации есть неоднозначные обстоятельства. Автомобиль порождает немало проблем, осложняя жизнь, начиная ДТП и заканчивая гиподинамией. Но никто от автомобиля не отказывается. Пользование компьютером имеет немало негативных последствий для зрения, осанки и т. п. Но никто от компьютеров не отказывается. Наоборот, зная о таких последствиях и обстоятельствах, можно предпринимать меры, чтобы противостоять нежелательным последствиям. Информирован — уже вооружен. Так и в случае современного оцифрованного общества массового потребления.

Постепенно, но все более отчетливо становится ясным, что специфической особенностью человеческого вида Homo sapiens является не просто сознание, как способность мыслить, осознавать себя и Другого — качество, формируемое вследствие социального взаимодействия и программирования (социализации). Такой процесс инсталляции алгоритмов моделируем в искусственных системах. Моделируем и воспроизводим. Хотя бы потому, что в этом случае речь идет о сознании «в третьем лице».

Однако, похоже, главное не просто феномен сознания, а наличие субъективности, самости, которая сопровождает сознательное содержание субъекта [4], другими словами — контент самой субъективности «в первом лице», эмоционально окрашенные переживания [18] Похоже, что именно это выделяет человека среди других субъектов деятельности, которые могут появиться в будущем (андроиды, репликанты и т. д.).

Во все времена личность могла быть недовольна своим местом в мире, стремилась к его изменению, смене своей социальной позиции. В традиционном обществе средства для решения этой задачи были довольно ограничены: это могла быть узурпация чужой позиции, ее маркировка именем с целью изменить к себе отношение окружающих; затем изменение социального статуса, а затем — роли. В наши дни подобное стремление предполагает изменение себя, построение Другого себя. Активно формируется новая персонология, в которой личность во все большей степени предстает как проект, или даже как серия проектов [19].

Подобная самоценность личности не означает примат индивидуализма и эгоцентризма. Наоборот, только на основе самоценности выявляется подлинное богатство содержания социальной сущности нравственности. Так, в опыте «реального социализма» СССР, десятки лет последовательно человеческая индивидуальность нивелировалась до «винтика» безличной общественной машины: в организации заработной платы, в политических практиках, в самом образе жизни. Между тем, сочетание бюрократической регламентации жизни с примитивной психологией казарменного коллективизма порождает и институционализирует власть зависти. Поэтому опыт советского «коллективизма» послужил питательной средой хищнического капитализма постсоветской России: рвачества, взяточничества, нахрапистой коррупции, кумовства и прочих последствий поспешных и непродуманных реформ. Реальное обновление и развитие апеллируют к обществу взаимодостойных, а не взаимозавистливых людей, униженных жесткой внешней регламентацией.

Что же касается конкуренции «белка» и «песка», то преимущество человека видится в его слабости. Он устает. Конечен и осознает конечность. Эмоции. Которые выступают не просто и не только источником смыслообразования. Человек может быть доволен. Но чаще может быть и не доволен. Он привыкает к рутине, но при этом ему все время хочется чего-нибудь такого. Хочется нового. Это не просто цели — машина может формулировать задачи по достижению цели. Ставит она и цели на какой-то ценностной шкале. Но возможно ли выйти за пределы шкалы? Для машины это сбой в программе. Человек сбоит постоянно, хотя бы в воображении, хотя бы из рессентимента.

«Когда б вы знали из какого сора…» Это как в менеджменте — надо уметь из минусов делать плюсы. Так, кризис создает исключительные возможности реорганизации, нововведений. Чрезвычайное происшествие (при достойном поведении) работает на позитивное общественное мнение, репутацию. Скандальная ситуация, опять же при достойном поведении, способствует известности, узнаваемости, позитивному имиджу. Так и человеческие, вроде бы, слабости дают некоторые преимущества перед оцифрованным искусственным интеллектом.

А сведение осмысленного знания к данным, знаковых систем к информационным оборачивается редукцией социальной семиотики к зоо- и биосемиотике и новой (киборгизированной) животностью.

Человеческая история насчитывает множество подобных «экспериментов», когда социум, достигнув относительного благополучия и тотальной социализации, утрачивал некий иммунитет и уходил с исторической арены. Наиболее известным кейсом является Древняя Римская империя. Не стоит ли такая угроза и перед современным человечеством? И угроза ли это? Приходящий «варвар», не ограниченный рамками цивилизации, оказывался «человеком поступка», способным «в первом лице» поместить

закоснелый мир в новый контекст, формируя новые знаковые системы, новую смысловую картину мира и открывая новые горизонты развития.

**Список литературы**


1. *Вешнинский Ю. Г.* Аксиологическая география (аксиологическая топология) культурного пространства на рубеже тысячелетий. — М.: Институт наследия, 2012.
2. *Гаврилова М. В.* Социальная семиотика: Теоретические основания и принципы анализа мультимодальных текстов // Политл. наука. 2016. № 3. — С.101–118.
3. *Глазычев В. Л.* Город без границ. — М.: Территория будущего, 2011. — 398 с.
4. *Дамасио А. Я.* Мозг и возникновение сознания. — М.: Карьера Пресс, 2018. — 384 с.
5. *Золян С. Т.* Юрий Лотман и социальная семиотика: К постановке проблемы // Славистический сборник. Review of Slavic Studies. Vol. 92. Нови сад, 2017. — С. 123–150.
6. *Ильин М. В.* Семиотический, морфологический, компаративный методы анализа дискурса в междисциплинарном приложении // Бизнес. Общество. Власть. 2015. № 22. — С. 67–82.
7. *Кавашима Р.* Тренируем мозг. Продукты и рецепты для улучшения памяти, интеллекта и мышления. — СПб: Питер, 2018. — 192 с.
8. *Капп Э., Кунов Г., Нуаре Л., Эспинас А.* Роль орудия в развитии человека. — Л., 1925. С. 21–168.
9. *Крейдлин Г. Е.* Невербальная семиотика. Язык тела и естественный язык. — М.: Нов. лит. обозр., 2002. — 592 с.
10. *Лотман Ю. М.* К проблеме типологии культуры // Ученые записки Тартусского государственного университета. Вып. 198 (Труды по знаковым системам III) — Тарту: ТГУ, 1967. — С. 30–38.
11. *Лотман Ю. М.* Бытовое поведение и типология культуры в России XVIII в. // Базанов В. Г. (ред.). Культурное наследие древней Руси: Истоки. Становление. Традиции. — М.: Наука, 1976. — С. 292–297.
12. *Лотман Ю. М.* Семиотика культуры и понятие текста // Ученые записки Тартусского государственного университета. Вып. 515 (Труды по знаковым системам XII). — Тарту: ТГУ, 1981. — С. 3–7.
13. *Лотман Ю. М.* О семиосфере // Ученые записки Тартусского государственного университета. Вып. 641 (Труды по знаковым системам XVII). — Тарту: ТГУ, 1984. — С. 5–23.
14. *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. — М.: Гнозис, 1992. — 272 с.
15. *Лотман Ю. М.* Непредсказуемые механизмы культуры / Подготовка текста и примечания Т. Д. Кузовкиной при участии О. И. Утгоф. — Таллинн: TLU Press, 2010. — 232 с.
16. Семиодинамика: Труды семинара — СПб., 1994. — 192 с.
17. *Тоффлер Э.* Третья волна. — М.: АСТ, 2010. — 784 с.
18. *Тульчинский Г. Л.* Расширение возможностей семиотического анализа: источники и содержание концепции «глубокой семиотики» // Вопр. философии. 2019. № 11. С.115–125.
19. *Тульчинский Г. Л.* Философия свободы: ответственность и воплощение смысла. — СПб: Алетейя, 2019. — 470 с.
20. *Тульчинский Г. Л.* Философия поступка: самоопределение и позиционирование личности в современном обществе. — СПб.: Алетейя, 2020. — 826 с.
21. *Фадеева И. Е., Сулимов В. А.* Семиозис: субъективная антропология символической реальности. — СПб.: Астерион, 2013. — 252 с.
22. *Флоренский П. А.* Органопроекция // Декоративное искусство. 1969. № 12. — С. 149–162.
23. *Фомин И. В., Ильин М. В.* Социальная семиотика: траектории интеграции социологического и семиотического знания // Социолог. журн. — 2019. Т. 25. № 4. — С. 123–141.
24. *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. — СПб.: A-cad, 1994. — 408 с.
25. *Ширинкин П. С.* Туристское легендирование: региональные аспекты (Пермский край). — Пермь: ПГАКиИ, 2014. — 260 с.
26. *Damasio A.* Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain, N.Y.: Pantheon, 2010. — 367 p.
27. *Dennett D. C.* Brainstorms: philosophical essays on mind and psychology. — Cambridge: MIT Press, 1998. — 377 p.
28. *Dennett D.* Freedom Evolves. — N.Y., London: Penguin Books, 2003. — 347 p.
29. *Halliday M. A. K.* Language as social semiotics: The social interpretation of language and meaning. — Baltimore (Maryland): University Park Press, 1978. — 256 p.
30. *Hodge R., Kress G.* Social Semiotics. — Cambridge: Polity, 1988. — 280p.
31. *Kapp E.* Grundlinien einer Philosophie der Technik. — Braunschweig: Georg Westermann, 1877. — 360 s.
32. *Leeuwen T.van.* Introducing Social Semiotics. — N.Y., London: Routledge, 2005. — 320 p.
33. *Randviir A.* Mapping the World: Towards a Sociosemiotic Approach to Culture. — Tartu: Tartu University, 2004. — 162 p.
34. *Zolyan S.* General sociolinguistics, social semiotics and semiotics of culture – ex pluribus unum? Forty years after Language as Social Semiotic // Sign Systems Studies. — 2019. — Vol. 47(3/4). — P. 400–419.

*Богатырёва Е. А.*

Доктор философских наук, проректор по научной работе,
АНО ВО «Институт кино и телевидения (ГИТР)», Москва, Россия.
E-mail: elenabogat10@gmail.com

## Философия текста в эпоху интернета и социальных сетей

**Аннотация**. В ситуации интернет-общения новую актуальность приобретают проблемы истинности (правдивости, достоверности) текста, высказывания, а также намерений его автора. Можно ли распознать имитацию? Позволяют ли известные теории текста и коммуникации ответить на этот вопрос? Ситуация интернет-общения становится испытанием для сложившихся в XX в. теорий текста и коммуникации. Цель данной статьи — опираясь на положения известных теорий, обсудить подходы к оценке текстов, функционирующих в ситуации интернет-общения. В статье анализируется ряд не рассматривавшихся ранее вопросов философия языка М. М. Бахтина в связи с новыми проблемами интернет-коммуникации. Речь идёт о вопросах подлинности текста, его критериев и искренности авторских интенций. Отмечается, что в качестве средства подтверждения истинности (правдивости) текста, а также искренности (искренней приверженности высказанной точке зрения) его автора, Бахтин рассматривает способность текста к диалогу. Если текст (высказывание) не рассчитан на диалог, не является проявлением самостоятельной авторской позиции, то речь идёт об имитации. Рассматриваются также некоторые установки теории коммуникативного действия Ю. Хабермаса. По выводу автора статьи, новый контекст не только корректирует положения и установки известных теорий, но и обнаруживает их дополнительные объяснительные возможности.

**Ключевые слова**: философия текста, интернет-коммуникация, М. М. Бахтин, Ю. Хабермас.

*Bogatyreva E. A.*

Doctor of Philosophy, vice-rector, Institute for Cinema and Television (GITR),
Moscow, Russia. E-mail: elenabogat10@gmail.com

## Text philosophy in the age of the Internet and social networks

**Annotation**. In the situation of Internet communication, the problems of the truth (reliability, veracity) of the text, utterance, as well as the intentions of its author, acquire new urgency. Can imitation be recognized? Do well-known theories of text and communication answer this question? The situation of Internet communication is becoming a test for the theories of text and communication that have developed in the 20th century. The purpose of this article is to rely on the provisions of well-known philosophers, to discuss approaches to assessing texts that function in situations of Internet communication. The article analyzes a number of questions not previously considered by the philosophy of the language by M. M. Bakhtin in connection with new problems of Internet communication. It is a question of the authenticity of the text, its criteria and the sincerity of copyright intentions. It is noted that as a means of confirming the truth (veracity) of the text, as well as sincerity (sincere adherence to the expressed point of view) of its author, Bakhtin considers the ability of the text to dialogue. If the text (statement) is not designed for dialogue, is not a manifestation of an independent author's position, then we are talking about imitation. Some attitudes of the theory of communicative action by J. Habermas are also considered. According to the author of the article, the new context not only corrects the positions and attitudes of well-known theories, but also reveals their additional explanatory possibilities.

**Key words**: text philosophy, internet communication, M. M. Bakhtin, J. Habermas.

Возможность генерирования текстов посредством компьютерных программ без участия автора и функционирование этих текстов в пространстве социальных сетей вновь актуализируют проблему текста в лингвистике и философии языка. Проблему нельзя назвать новой, вопросы имитации текста, смысла и авторства имеют давнюю историю, материалом для их обсуждения может служить, например, искусство первых десятилетий XX в. В ситуации интернет-коммуникации, когда актуальным становится уточнение самого понятия текста и его критериев, некоторые известные философско-лингвистические концепции обнаруживают новые объяснительные возможности. Например, философия языка М. М. Бахтина, которая содержит оригинальную постановку проблемы подлинности текста, его критериев и искренности авторских интенций. При всей популярности бахтинского творчества, перечисленные вопросы в связи с его философией языка ранее не рассматривались. Остановимся на интерпретации двух известных концепций текста и коммуникации в контексте новой среды интернет-общения и социальных сетей. Речь пойдёт о ряде сюжетов бахтинской философии языка и теории коммуникативного действия Ю. Хабермаса, которая в новом контексте также «обрастает дополнительными смыслами».

**Поступок как потенциальный текст**

Указания на автора, субъекта, личность в качестве основного текстообразующего начала являются характерной чертой бахтинской концепции языка. «Всякий истинно творческий текст всегда есть в какой-то мере свободное и не предопределенное эмпирической необходимостью откровение личности. <…> Человек в его человеческой специфике всегда выражает себя (говорит), то есть создает текст (хотя бы потенциальный)» [1, с. 477], — читаем мы в работе «Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках», датируемой 1959–1961 гг. Выражение «потенциальный текст» присутствует и в другом контексте: потенциальным текстом Бахтин называет человеческий поступок. Текст — это то, что может быть истолковано, что наделено смыслом, а смыслом наделено то, что рождается в диалоге: «Человеческий поступок есть потенциальный текст и может быть понят (как человеческий поступок, а не физическое действие) только в диалогическом контексте своего времени (как реплика, как смысловая позиция, как система мотивов)» [1, с. 478]. Но это не просто ответная реплика, реакция на предшествующее высказывание, так как текст обращён сразу к трём адресатам: во-первых, к непосредственному адресату; во-вторых, к прошлым текстам (высказываниям) на ту же тему (то есть к миру культуры в широком смысле, который понимается как совокупность персонифицированных текстов) и, в-третьих, — к будущим читателям-слушателям, которые поймут и оценят. То есть текст является не только сообщением объективно-значимого содержания и авторских эмоций, «экспрессии» (по Г. Г. Шпету), но и средством самореализации и самоидентификации автора. Проявляются эти авторские интенции и ожидания не напрямую, а в обращённости к перечисленным адресатам. Эта обращённость конституирует текст, придавая ему смысловую многозначность в динамическом контексте.

С одной стороны, авторские интенции придают тексту смысловую и стилевую завершённость, а с другой — текст принципиально открыт, он представляет собой процесс: «Два момента, определяющие текст как высказывание: его замысел (интенция) и осуществление этого замысла. Динамические взаимоотношения этих моментов, их борьба, определяющая характер текста. Расхождение их может говорить об очень многом» [1, с. 474]. Например, о том, что у текста есть своя собственная логика, несмотря на определяющую роль авторского замысла.

Оговорки по поводу попыток «изучать текст как “вербальную реакцию”» присутствуют в той же бахтинской работе [1, с. 478]. Высказаны они в виде тезиса, к развёрнутому рассмотрению которого следует вернуться: «Кибернетика, теория информации, статистика и проблема текста. Проблема овеществления текста. Границы такого овеществления» [1, с. 478]. Но это не гуманитарный подход к тексту, который может быть и письменным, и устным, и словесным, и музыкальным, и визуальным. Бахтин специально оговаривает, что его предмет — «только проблема словесных текстов» [1, с. 474]. В качестве ещё одного тезиса, на котором следовало бы остановиться, он отмечает историко-культурную проблему недоверия к тексту. Но более подробно в данной работе она не рассматривается.

Похоже, что Бахтин признал бы в качестве текста и интернет-блог, и пост в социальных сетях. Перечисляя возможные проявления текстов, он допускает и такие варианты: «Истолкование текста как примера (примерные суждения, силлогизмы в логике, предложения в грамматике, «коммутации» в лингвистике и т. п.). Воображаемые тексты (примерные и иные). Конструируемые тексты (в целях лингвистического или стилистического эксперимента)» [1, с. 474]. Формат в определении текста не является определяющим признаком. Главное, что определяет текст — это наличие автора. Определяющей чертой авторства является наличие индивидуальной авторской позиции, свидетельствующей о неслучайности авторского слова. Следуя логике бахтинских рассуждений, можно заключить: если текст не отвечает всем перечисленным признакам, то речь идёт не о тексте, а об его имитации. Бахтин не использует слово «имитация», но определённые средства распознавания правдивости и неслучайности текста, а также искренности его автора, предлагает. И вот каким образом.

Бахтинскую философию языка относят к феноменолого-герменевтической традиции, но сама постановка вопроса о поиске критериев обоснованности и очевидности указывает на то, что Бахтину близка и аналитическая традиция в исследовании языка: «Правда, речь идёт о совсем других возможностях обоснования, нежели формально-логические приёмы. То же можно сказать и о постановке проблемы искренности автора, подлинности и неслучайности авторского слова, сопоставимых с проблематикой искренности речевых актов в аналитической философии» [2, с. 117]. Известный своей критикой «теоретизма», Бахтин, однако, дополняет концепцию языка приёмами, позволяющими ясно и убедительно

отделить конъюнктурные высказывания от искренних — тех, что не просто повторяют, безучастно воспроизводят определённые точки зрения, смысловые позиции как навязанные «слова», но подтверждают, «признают» (бахтинский термин) сказанное и наделяют цитируемое собственной индивидуальной оценкой — авторской «интенцией».

Бахтин ставит проблему искренности мотиваций автора, заявляющего о своей приверженности той или иной смысловой позиции, тем или иным текстам. Об этом идёт речь в произведениях 1930-х гг. [3, 4]. Причём мотивация автора (комментатора) коррелируется с особенностями самого текста: не всякий текст располагает к сочувственному пониманию, не всякий текст является «внутренне убедительным словом», способным ясно и очевидно продемонстрировать свою достоверность. Бахтин находит критерии этой ясности и убедительности, предлагая своеобразный аналог, а точнее, альтернативу формально-логическим приёмам верификации. В интерпретации Бахтина таким критерием оказывается способность текста к диалогу. Диалогичность выступает в его концепции как релевантный гуманитарным наукам способ подтверждения и обоснования истинности (правдивости) текста, а также искренности (искренней приверженности высказанной точке зрения) его автора. Если текст (высказывание) не рассчитан на диалог, не является манифестацией самостоятельной авторской позиции в контексте уже существующих текстов культуры, не предвосхищает и не ожидает ответной реакции, то речь идёт о явлениях, названных Бахтиным «прямой патетикой» и «патетической ложью». Это и есть имитации.

Разделение «слов» на «авторитарные» и «авторитетные» (из трудов Бахтина 1930-х гг., а именно, работы «Слово в романе» [3]) тоже связано с критериями истинности, достоверности, правдивости. Авторитетные слова могут быть восприняты как «внутренне убедительные». Бахтинское понятие «внутренне убедительное слово» означает такое высказывание, такой текст, который ориентирован на диалог. Оно не предполагает беспрекословного принятия и одобрения и не боится критических ответных реплик. Отделение убедительного авторитетного «слова» от слов авторитарных является первым шагом в процессе признания (верификации). Диалогичность выступает как критерий авторитетности / авторитарности и, следовательно, убедительности / неубедительности: с «авторитарными словами» диалог просто невозможен. Поэтому их невозможно цитировать искренне, ведь цитирование является одним из проявлений диалога. Отделить авторитетное от авторитарного можно уже по формальным признакам: авторитарное слово невозможно не распознать, его конъюнктурное транслирование, например, в искусстве легко считывается, так как «оно входит в художественный контекст как чужеродное тело, вокруг него нет игры, разноречивых эмоций, оно не окружено взволнованной и разнозвучащей диалогической жизнью, вокруг него контекст умирает, слова засыхают» [3, с. 156]. Диалогичность рассматривается Бахтиным в качестве критерия, посредством которого «доводится до очевидности вопрос о подлинности авторских интенций, о неслучайности (неконъюнктурности, искренности) авторской позиции. Оказывается, что подлинность авторского слова может быть с очевидностью продемонстрирована уже на уровне формальных средств: как проявление содержательности формы» [2, с. 117]. То есть истинность (достоверность / правдивость) текста связана с искренностью авторских интенций.

Как соотносятся понятия «текст», «высказывание» и «слово»? Из работ 1930-х гг. следует, что «слово» употребляется как аналог «высказывания» (или как его метафора). Из более поздней «Проблемы текста…» [1] напрашивается вывод о синонимичности понятий «высказывание» и «текст». Но их соотношение не так однозначно: области значений этих понятий пересекаются, но не совпадают. По словам Бахтина, «каждый текст (как высказывание) является чем-то индивидуальным, единственным и неповторимым, и в этом весь смысл его (его замысел, ради чего он создан). Это то в нем, что имеет отношение к истине, правде, добру, красоте, истории. По отношению к этому моменту все повторимое и воспроизводимое оказывается материалом и средством. Это в какой-то мере выходит за пределы лингвистики и филологии. Этот второй момент (полюс) присущ самому тексту, но раскрывается только в ситуации и в цепи текстов (в речевом общении данной области). Этот полюс связан не с элементами (повторимыми) системы языка (знаков), но с другими текстами (неповторимыми) особыми диалогическими (и диалектическими при отвлечении от автора) отношениями» [1, с. 475–476], т. е. присущим самому тексту «полюсом» является материальный носитель коммуникации, медиа. В этом смысле текст есть медиа, и имитировать можно именно его. Имитация же высказывания (текста как высказывания) приводит к упомянутым выше «прямой патетике» и «патетической лжи», которые не имеют отношения «к истине, правде, добру, красоте, истории» и не способны к диалогу. Так что некоторые ориентиры для опознания

имитаций бахтинская концепция текста и высказывания предлагает. При этом диалогические отношения Бахтин называет смысловыми, а смысл связывает с выражением некоторой оценки.

**Текст как потенциальный поступок**

Напрашивается определённая параллель между диалогически ориентированным бахтинским текстом-высказыванием и рационально ориентированным коммуникативным действием в философии Ю. Хабермаса. Коммуникативные действия, ориентированные на достижение взаимопонимания, индуцируют, воссоздают публичную сферу, общественное мнение, общественную жизнь. Связь дискурса и рациональности Хабермас разъяснял не раз и, в частности, следующим образом: «Дискурсивная тематизация притязаний на значимость, с помощью которых определяется рациональность наших высказываний, и рефлексивное наличие этих высказываний дополняют друг друга: они ссылаются друг на друга» [5, с. 66]. А у Бахтина диалогические отношения являются смысловыми, при этом смысл связан с ценностью и требует «ответного понимания, включающего в себя оценку» [1, с. 497]. Структура диалога, по Бахтину, включает в себя механизм оценочных отношений, который настроен на выработку новых смыслов.

Одно из возражений, которое критики теории коммуникативного действия предъявляли Хабермасу, — это идеализация коммуникативной ситуации. Почему субъект коммуникации будет руководствоваться именно рациональными мотивами, и почему он будет стремиться к взаимопониманию? В ситуации интернет-коммуникации эти возражения представляются особенно актуальными. Например, вследствие существования таких речевых поступков, которые не ориентированы на взаимопонимание и сознательно воспроизводят коммуникационные сбои. Такое поведение тоже может быть рациональным, только преследовать другие, отличные от достижения консенсуса, цели. Подобные действия в терминологии Хабермаса могут быть отнесены к утилитарным поступкам, «ориентированным на успех», но успех в какой-то другой сфере. Успех этот достигается не посредством открытого обмена доказательствами и аргументами, а путём манипулятивных воздействий. («Теории обмена и власти, развиваемые на основе модели действия, ориентированного на успех, исходят из того, что участники взаимодействия координируют свои поступки посредством взаимного воздействия…, в то время как не-эмпиристские теории действия заменяют воздействие процессами понимания…» [6, с. 576]). Деятельность на основе взаимопонимания воспринимается в духе этики И. Канта: как требование рассматривать собеседника в качестве цели, а не в качестве средства и объекта манипуляций.

Что касается сомнений в наличии у собеседников рациональных мотивов и стремления к достижению взаимопонимания (консенсуса), то рациональность, по словам Хабермаса, «присуща структуре и процессу аргументации» [5, с. 68]. Участвующий в коммуникации субъект воспринимает себя из перспективы отношения к нему второго участника коммуникации: «Рефлексия обязана предыдущему диалогическому отношению и не парит в вакууме сложившегося вне коммуникации внутреннего мира…» [5, с. 66]. Проявление «идеализации» теории коммуникативной рациональности усматривают также в неявном предположении, что в ответ на коммуникативное действие непременно последует продолжение в виде цепи высказываний. В основе общественной дискуссии, действительно, лежит инициирующий её тезис (тезисы). При этом образ искусственно сконструированной, по мнению оппонентов Хабермаса, цепочки высказываний предвосхитил коммуникативную структуру, включающую подобный тезис / текст (например, пост в социальных сетях), который инициирует последующие высказывания-комментарии. Именно такая коммуникативная модель лежит в основе социальных сетей. Импульсом, провоцирующим дискуссию, является некоторый исходный текст, который в то же время является средством самопрезентации его автора. Эта модель воспроизводится и в контексте электронного проявления «общественности».

Сам Хабермас отмечал амбивалентность интернет-коммуникации, которая не только преодолевает границы и барьеры, но и фрагментирует публичную сферу: «Использование Интернета одновременно и расширило, и фрагментировало коммуникативные взаимосвязи» [7, с. 67]. Современная интернет-коммуникация могла бы быть рассмотрена в терминах теории коммуникативного действия, если бы отвечала основному требованию и была бы ориентирована на выработку консенсуса, на достижение взаимопонимания. Иногда такая цель присутствует, но чаще у интернет-дискуссии нет цели осуществить подведение итогов. Кроме того, у интернет-дискуссии есть такой способ выражения несогласия, как исключение из коммуникации. Такой шаг, который в интернет-коммуникации характеризуют словом

«заблокировать», в теории коммуникативного действия не предусмотрен. При этом аналогичную по смыслу оценочную реакцию можно найти в бахтинской концепции языка.

По Бахтину, ей соответствует «безответность» («нет ничего страшнее безответности» [1, с. 498]) — самая резкая оценочная реакция. Бахтинская характеристика диалогических отношений как отношений смысловых, связанных с выражением определённой оценки, в целом подходит для описания современной интернет-коммуникации. Функционирование текста в речевом общении, в «цепи текстов» (а к ним можно приравнять и социальную сеть, интернет-пост и последующие комментарии) сопоставимы с диалогическими отношениями, какими они предстают в произведениях Бахтина 1950–начала 1960-х гг., а именно в работах «Проблема речевых жанров» [8] и упомянутой «Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках» [1]. В этой интерпретации диалог представляет собой оценочное отношение, а средством выражения оценки становятся смысловые отношения понимания (или непонимания), которые складываются в диалоге: «Понимание есть уже очень важное отношение…» [1, с. 486], и оно включает в себя оценку [1, с. 497]. Возникающее в ответной реплике понимание становится свидетельством принятия и признания. Но результатом диалога является не только понимание. Непонимание как итог (возможно, промежуточный) у Бахтина имеет продуктивный характер: это не коммуникационный сбой, а один из способов выразить оценку (ведь текст как высказывание персонифицирован). Непонимание у Бахтина тоже является знаком определённой оценки. Непонимающий взгляд открывает новые возможности: нарочитое непонимание дистанцирует и остраняет, означая неприятие и несогласие. Сходные средства выражения оценки используются и в современной интернет-коммуникации.

Приведённые положения позволяют сделать некоторые выводы по поводу функционирования текста / высказывания в среде современного интернет-общения. Характеристикой текста, которая подразумевается в контексте рассматриваемых теорий и которую особенно проявляет интернет-коммуникация, является наличие импульса, смысла, провоцирующего ответную реакцию. Речь идёт о тексте, побуждающем к ответной реплике, к дискуссии или полемике, благодаря значимому содержанию и/или индивидуальному авторскому акценту. Второе основание — текст как средство самопрезентации и самореализации его автора — в условиях современной интернет-коммуникации выходит на первый план. Поэтому особое значение приобретает проблема подлинности авторства и искренности авторских интенций. Доверие автору становится определённой гарантией при оценке текста на предмет его отношения «к истине, правде, добру, красоте». Возможно искусственное провоцирование ответной реакции, но подобная имитация не будет связана со значимым содержанием и с авторской самореализацией. Поэтому её можно обнаружить, особенно в коммуникативном контексте. Способность текста-высказывания к диалогу как критерий его (текста) значимости, неслучайности, а также способ проявления истинных намерений автора, остаются в силе. Формируется ли в таких дискуссиях общественное мнение? Однозначный ответ на этот вопрос был бы преждевременным. Слишком сильна фрагментация интернет-коммуникации, смущает возможность исключения из диалога. Правда, интернет-коммуникация быстро меняется, но вопрос о векторе изменений, похоже, остаётся открытым.

## Список литературы


1. *Бахтин М. М.* Проблема текста в лингвистике. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. — М.: Худож. лит-ра, 1986. — С. 473–500.
2. *Богатырёва Е. А.* Философия языка М.М. Бахтина в контексте философии XX века // Человек. — 2012. — № 4. — С. 115–119.
3. *Бахтин М. М.* Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исслед. разных лет. — М.: Худож. лит-ра, 1975.
4. *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Литературно-критические статьи. — М: Худож. лит-ра, 1986. — С. 121–290.
5. *Habermas J.* Sprechakttheoretische Erläuterungen zum Begriff der kommunikativen Rationalität // Zeitschrift für philosophische Forschung. — 1996. — Bd.50, ½. – S.65-91.
6. *Habermas J.* Erläuterungen zum Begriff des kommunikativen Handelns // Habermas J. Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995. S.571-606.
7. *Хабермас Ю.* Ах, Европа! — М.: Весь мир, 2012.
8. *Бахтин М. М.* Проблема речевых жанров // Литературно-критические статьи. — М: Худож. лит-ра, 1986. — С. 428–472.

# Социальная семиотика как междисциплинарный органон

*Белорусец А. С.*

Аспирант, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия.
E-mail: arsenny@mail.ru

# Категория знаково-символического опосредствования в отечественной психологии*

**Аннотация.** Будучи ключевой для культурно-исторической психологии и близкой семиотике, категория знаково-символического опосредствования всегда привлекала психологов, однако в конце концов непременно ускользала от исследователей-психологов. В представленном обзоре прослеживается линия развития исследований этого конструкта и связанной с ним феноменологии в истории отечественной психологии, начиная с работ Л. С. Выготского и заканчивая современными исследованиями.

**Ключевые слова:** культурно-историческая психология, знаково-символическое опосредствование, Л. С. Выготский, П. Я. Гальперин, история идей.

*Belorusets A. S.*

Posgraduate student, National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia. E-mail: arsenny@mail.ru

## The Concept of Semiotic Mediation in Soviet and Russian Psychology

**Annotation.** Semiotic Mediation is a key-concept for cultural-historical activity theory, which is the most influential in Soviet and Russian psychology. The article is devoted to the historical development of this concept that always tends to evade investigators.

**Key words:** cultural-historical activity theory, semiotic mediation, Lev Vygotsky, Petr Galperin, history of ideas.

Цель настоящего обзора — наметить хотя бы и пунктиром историю развития понятия «знаково-символическое опосредствование» в отечественной психологии. Данное понятие вполне можно считать мостиком, соединяющим отечественную культурно-историческую психологическую традицию с семиотикой, а вместе с ней — и со всей гуманитаристикой. Сформулированные в рамках этого направления идеи имеет смысл рассматривать не только как собственно психологические, но и как междисциплинарные. Будучи весьма плодотворной, интеграция отечественной культурно-исторической психологии в общемировой и общегуманитарный контексты, к сожалению, сталкивается с определенными трудностями, причем последние носят внутренний характер и уходят корнями в историю науки. Они связаны, с одной стороны, с длительным временем относительно независимого развития советской психологии, а с другой стороны, с трудностями в обращении к архивам (далеко не все письменные свидетельства сохранились, а сохранившиеся не вполне описаны и часто почти недоступны для исследования). Вместе с тем почти каждое понятие культурно-исторической психологии оказывается нуждающимся в специальной реконструкции, которая позволила бы не только восстановить его истоки и историю развития, но и сделала бы возможным продолжение этой истории, реинтеграцию исследуемого понятия в междисциплинарный категориальный аппарат.

В первую очередь такой реконструкции заслуживает понятие «знакового-символического опосредствования», являясь одним из центральных для культурно-исторической психологии. Именно оно, а также лежащий за ним принцип опосредствованности отличают отечественную психологическую теорию от большинства зарубежных психологических теорий, основывающихся на постулате непосредственности, «согласно которому объективная действительность непосредственно воздействует на психику субъекта и однозначно определяет возникающие вслед за этим воздействием проявления его психики и поведения» [1].

Идея знаково-символического опосредствования появляется в работах Л. С. Выготского. Ярче и компактнее всего она может быть передана в мысленном эксперименте, противопоставляющем две стратегии поведения в ситуации выбора равно привлекательных альтернатив: стратегию буриданова осла (если бы действительность непосредственно воздействовала на психику, то выбор и правда был бы невозможен, а участь осла — печальна) и специфически человеческую стратегию, основанную на выведении системы из равновесия через внесение дополнительного указывающего элемента, например, жребия, выступающего в качестве «стимула-средства» принятия решения [2]. Наличие таких средств

* Работа выполнена при поддержке грантом РНФ, проект № 20-18-00028.

становится основанием для выделения особой специфически человеческой формы психики — «высших психологических функций». (Заметим в скобках, что трудности архивирования теорий, о которых мы писали выше, повлияли и на судьбу этого — ключевого для советской психологии — термина: в наиболее полном на сегодняшний день шеститомном собрании сочинений Л. С. Выготского он фигурирует как «высшие психические функции», что текстологически неверно [9]).

Опосредствованная структура высших психологических функций (ВПФ) исследовалась не только в мысленных, но и во множестве реальных экспериментов. Так, в совместной работе с А. Н. Леонтьевым [6] на основании сравнительной эффективности припоминания последовательности слов как с использованием дополнительных средств (карточек с картинками), так и без него, испытуемыми разного возраста было не только продемонстрированно положительное влияние использования стимулов-средств на воспроизведение запоминаемого материала, но и приведено свидетельство в пользу гипотезы об интериоризации таких средств в онтогенезе — их переводе во внутренний план. Внешний предмет, взятый в функции знака (в мысленном эксперименте жребий указывает на одно из решений, в эксперименте Леонтьева — картинка — на запоминаемое слово) становится орудием деятельности человека, преобразует ее структуру и влияет на ее результат (выбор становится осуществимым, эффективность памяти улучшается). Этот яркий экспериментальный факт, безусловно, является значимым, но он, конечно, ставит больше вопросов, чем дает ответов.

Один из таких вопросов связан с анализом качественных характеристик стимула-средства или его отношений в системе действия в их связи с качественными характеристиками процесса и результата действия. Он может быть сформулирован очень просто: «имеет ли значение собственное содержание стимула-средства или действие с равным успехом может опосредствоваться чем угодно»? Отметим, что в случае со жребием или картинками собственное содержание стимула-средства было весьма бедным, а его связь с означаемым — случайной. Используя терминологию Ф. де Соссюра, такое опосредствование можно было бы назвать знаковым, ведь именно знак характеризуется случайной связью означаемого и означающего [8].

Линия анализа, в основе которой лежит дифференцированный подход к различным формам знаково-символического опосредствования, была намечена самим Л. С. Выготским. Сохранились его рабочие записи, а также конспекты выступлений, датированные 1932 годом. Они близки по содержанию, в них обосновывается необходимость перехода к так называемому семическому методу, поэтому мы приведем лишь одну: «Когда мы стояли на границе — натуральных и опосредствованных процессов — мы работали методикой двойной стимуляции. Когда нас стало интересовать движение внутри развития опосредствованных процессов — мы переходим к семическому анализу. <...> Тогда нас интересовало: что общего между узелком и логической памятью (описывали развитие с формальной, с внешней стороны, со стороны эффекта). Сейчас нас интересует: что различного между узелком и логической памятью.» [9].

В полной мере эта программа выполнена не была, или, вернее сказать, реальный фокус исследовательского внимания сначала оказался уже: изучались не столько различные формы опосредствования, сколько различные формы обобщения, а затем сосредоточился на проблематике системного строения сознания. Фактически осуществленные Л. С. Выготским исследования касались лишь анализа форм значений (как внутренней структуры знаковых операций) и, хотя сам Л. С. Выготский отмечал различие между мыслью, семической и фазической сторонами речи и призывал исследовать то, что лежит между мыслью и словом, его программа была воспринята как «словоцентристская». Она не была поддержана А. Н. Леонтьевым, который считал значения внешними по отношению к психологии и настаивал на изучении действий, однако, насколько нам известно, не предпринял новых эмпирических исследований, в которых анализировалась бы именно связь структуры и характеристик действий со структурой используемых средств.

Радикальное преодоление «словоцентризма», приписываемого А. Н. Леонтьевым Л. С. Выготскому, предлагает П. Я. Гальперин. Уже в 1935 году в докладе «Система исторической психологии Л. С. Выготского и некоторые положения к ее анализу» он подчеркивает, что системообразующим для концепции Выготского выступает акт опосредствования (не само средство, а именно акт обращения к нему) и намечает разные ракурсы его исследования. «Что является центральной частью системы, что является решающим ее звеном? Это учение об опосредствованном акте. Опосредствованный акт строит систему… В генезе опосредствованного акта открывается связь с исторической жизнью (социальным общением). Функциональное значение опосредствованного акта открывает дорогу к учению о системном строении

сознания. И, наконец, через внутреннее строение опосредствованного акта мы подходим к учению о смысловой структуре сознания». П. Я. Гальперин призывает «перейти от анализа сознания к анализу реальной личности в ее реальных отношениях именно со стороны необходимости, с какой она определяет субъекта.» [5]. В своих более поздних работах он не в полной мере реализует задуманное, проблематика личности останется мало исследованной, однако «в ее реальных отношениях со стороны необходимости» будет исследована психика вообще, что позволит П. Я. Гальперину определить ее как синоним ориентировочной деятельности. Это же в свою очередь, позволит говорить об опосредствующем психику звене как об ориентировочной основе действия (далее — ООД). В рамках разработанного им метода планомерно-поэтапного формирования умственных действий [4], П. Я. Гальперин подробно исследует различные свойства и характеристики ООД в их соотнесении со свойствами формируемого действия. Пожалуй, его анализ строения опосредствующего ориентировочную деятельность звена можно считать наиболее полным. Если Л. С. Выготского упрекали в «словоцентризме»: установке на то, что через исследование опосредствования словом может быть раскрыт единый механизм опосредствования, то в работах П. Я. Гальперина фокус внимания смещается со знаково-символического средства на более широкий круг медиаторов, однако их структура не анализируется, рассматриваясь как производная от общественного способа их использования. При этом круг анализируемых деятельностей остается узок и ограничивается, как правило, учебной деятельностью.

Возвращается к проблематике «знаково-символического опосредствования» ученица П. Я. Гальперина Н. Г. Салмина. Она обращается к работам в области семиотики и философии для различения знакового и символического опосредствования, обозначает критерий такого различия, но по каким-то причинам не ставит это различение в центр своего исследования. Позволим себе привести обширную цитату из ее работы «Знак и символ в обучении»: «В литературе существуют различные подходы к определению знака и символа и их соотношению, в контексте которых термины “знак” и “символ” принимают разные значения. Это семиотический (Ю. М. Лотман, К. Леви-Стросс, Р. Барт), герменевтический (Х.-Р. Яусс, Х.-Г. Гадамер и др.) подходы. Особую позицию занимает Э. Кассирер. Мы исходим из следующего различия между этими понятиями: знак обозначает содержание, символ раскрывает его (изображает, выражает отношение к нему). Функциональное существование символа, согласно Э. В. Ильенкову, заключается в том, что он выступает средством, орудием выявления сути других чувственно воспринимаемых вещей, т. е. всеобщего. В данном исследовании эти различия несущественны. Мы используем термин “знаково-символические средства”, объединяющий все множество знаков и символов.» [7]. Возможно, различия между знаком и символом действительно несущественны для конкретных исследований, предпринятых Н. Г. Салминой, однако согласиться с этим тезисом в общем никак нельзя, учитывая, что, как было показано в работах Л. С. Выготского и особенно П. Я. Гальперина, использование орудия приводит к качественной перестройке операции: операция начинает осуществляться в логике орудия (а логика оперирования знаком и символом, очевидно, не тождественна). Это обстоятельство, с нашей точки зрения, позволяет обосновать особую специфически психологическую программу исследований, направленную на реконструкцию отдельно знаковой операции в ее взаимообусловленности структурой и прагматикой знака и символической операции в ее взаимообусловленности структурой и прагматикой символа.

Среди современных исследований знакового и символического опосредствования следует отметить работы А. Н. Вераксы. Он предлагает использовать для разделения этих процессов два критерия: структурный и функциональный. «В качестве структурного критерия выступает наличие в символе образного содержания, допускающего его различные интерпретации. В качестве функционального критерия выступает применение символического опосредствования для ориентировки в ситуации неопределенности.» [2]. Согласно А. Н. Вераксе, символическое опосредствование имеет своей задачей формирование образа неопределенной ситуации (ее своеобразную аппроксимацию в символе), который затем может быть проинтерпретирован и таким образом стать основой для отражения ситуации в системе значений. То есть, по сути дела, символическое опосредствование является ступенькой к опосредствованию знаковому, что, однако, противоречит приведенной выше позиции Э. В. Ильенкова, рассматривавшего символ как средство выявления всеобщего.

В сценарии, описываемом А. Н. Вераксой, ситуация неопределенности сменяется определенностью или даже опреде́ленностью, налаганием предела, связанного с однозначной интерпретацией, присущей знаку. Взгляд А. Н. Вераксы отражает классический идеал рациональности, стремящейся вынести субъективное (а с ним и личностное) отношение за скобки, и представить продуктом познания некоторые

однозначно сформулированные и доступные для проверки «протокольные предложения». Оставляя в стороне правомерность такого подхода применительно к проблематике когнитивных задач, заметим, что в сфере творческих личностных задач (например, задача на жизнетворчество, к запросу на помощь в решении которой сводится большинство обращений к психотерапевту) он совершенно точно оказывается недостаточным. Здесь критерием качества принятого решения является не его правильность или ошибочность (вряд ли возможно установить ее даже ретроспективно), а то, в какой степени это решение соотносится с «сутью всеобщего» (для образа мира конкретной личности). Символическое опосредствование позволяет не столько найти частное решение, сколько нащупать общий закон, соотнесенность с которым маркирует как приемлемые целый круг возможных решений.

Обозначенные исторические примеры вполне можно было бы считать точками на линии развития единой исследовательской программы, однако она до сих пор так и не была сформулирована. Оставаясь в центре внимания ученых, категория знаково-символического опосредствования и скрывающаяся за ней феноменология всякий раз ускользала от систематического исследования, которое, тем не менее, представляется нам актуальным как в контексте психологической теории, так и практики психотерапии. С нашей точки зрения, адекватная программа исследования данной категории должна основываться на функциональном различении знака и символа (знак — означает, символ — воплощает) и предполагать сравнительный анализ оперирования знаком и символом. Такой поворот оказывается вполне в духе социальной семиотики, смещающей анализ с самих семиотических единиц на особенности их функционального употребления в социальных практиках.

## Список литературы

1. *Асмолов А. Г.* У порога неклассической релятивистской психологии // Сибир. психол. журн. — 2011. — № 40. — С. 24–39.
2. Веракса А. Н. Особенности символического опосредствования в познавательной деятельности младших школьников: автореф. дис. … канд. психол. наук. — М., 2008. — 164 с.
3. *Выготский Л. С.* История развития высших психических функций // Собр. соч. — Т. 3. — М., 1983. — С. 5–328.
4. *Гальперин П. Я.* Введение в психологию. — М.: Изд-во Москов. ун-та, 1976. — 151 с.
5. *Гальперин П. Я.* Система исторической психологии Л. С. Выготского и некоторые положения к ее анализу (тезисы) // Культурно-ист. психология. — 2009. — Т. 1. — С. 118–123.
6. *Леонтьев А. Н.* Развитие памяти: Экспериментальное исследование высших психологических функций. — М.; Л.: Учпедгиз, 1931.
7. *Салмина Н. Г.* Знак и символ в обучении. — М.: Изд-во Москов. ун-та, 1988. — 288 с.
8. *Соссюр Ф.* Курс общей лингвистики / под ред. Ш. Балли, А. Сеше. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999.
9. Записные книжки Л. С. Выготского / под ред. Е. Завершнева, Р. ван дер Веер. — М.: Изд-во «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2018. — 608 с.

*Ильин М.В.*

доктор. политических. н.аук, ординарный профессор, профессор исследователь, НИУ ВШЭ;
руководитель Центра перспективных методологий социально-гуманитарных исследований ИНИОН РАН (Москва) (НИУ ВШЭ и ИНИОН РАН)
e-mail: mikhaililyin48@gmail.com

# Логономические системы: рефлексия, осмысленность и вербализация действия

**Аннотация.** Представляются основные подходы и промежуточные результаты находящегося в процессе реализации исследовательского проекта по изучению логономических систем. Проект развивает концепцию логономических систем, предложенную создателями социальной семиотики Гюнтером Крессом и Бобом Ходжем. Исходная трактовка логономических систем в проекте предполагает, что они одновременно задают рамки и правила и для социальных действий, и для социального семиозиса.

**Ключевые слова:** вербализация, логономическаие сисстемы, рефлексия, эволюция, эмергенция

**Abstract.** The main approaches and intermediate results of the ongoing research project to study logonomic systems are presented. The project develops the concept of logonomic systems proposed by the creators of social semiotics, Gunter Kress and Bob Hodge. The initial interpretation of the logonomic systems in the project suggests that they simultaneously set the framework and rules for both social actions and social semiosis.

**Key words:** emergence, evolution, logonomic systems, reflection, verbalization

*Ilyin M.V.*

doctor. political. Sci., ordinary professor, professor-researcher, NRU Higher School of Economics; Head of the Center for Advanced
methodologies of social and humanitarian research INION RAS (Moscow)
e-mail: mikhaililyin48@gmail.com

## Logonomic systems: reflection, meaningfulness and verbalization of action

Социальные действия понимаются как фактура человеческого поведения и, шире, — деятельности. Их природа функциональна и ограничена этой функциональностью, хотя социальность в виде симбиозов организмов и видов, а также людей и их общностей придает ей многомерный и фактически рефлексивный характер за счет многочисленных связей, в первую очередь — обратных связей.

Что же касается социального семиозиса, то он когнитивно дублирует человеческую деятельность, подкрепляя и преумножая ресурсы и возможности выживания людей, оптимизируя их существование. Ключевое значение в данном аспекте приобретает осмысление и вербализация человеческой действительности и ее контекстов, включая и экстрасоциальные, например, природные. Семиозис создает множество умвельтов, в том числе взаимно включаемых пространств внутреннего (своего) и внешнего (не своего), а также соответствующих контекстов. Он также когнитивно оформляет позиции и функции деятеля (agency). Это позволяет эгоцентрично (субъективно) трактовать (обозначать) возникающих агентов (деятельные образования, системы), а также их контрагентов (окружение) – как субъективных и объективных – в зависимости от актуальной позиции интерпретатора.

В ходе работы над проектом были получены промежуточные результаты, касающиеся возникновения (эмергенции) последовательной череды эволюционных форм. В их основе лежат принципы (1) разделения внешнего и внутреннего, а также (2) дублирования и копирования (удвоения и умножения) энтенционально предпочтительных (эффективных, «полезных») структур и свойств.

Череда эмергенций и эмергентных форм (структур, функций, системных целостностей) может быть аналитически представлена в виде серии подобных друг другу модулей. Каждый следующий модуль включает предыдущие в алгоритме гнездования (nesting) с образованием все более многомерных «матрешек».

В первом приближении логика энтенционального эволюционного усложнения может быть представлена примерно следующим образом.

**Материально-энергетическое начало**. В потоке случайных химических реакций и/или иных преобразований вещества и энергии при полном соблюдении законов термодинамики в целом и логики термодинамической энтропии в частности возникают аномальные, энтернционально неслучайные состояния. Просто неслучайные состояния эфемерны. Энтенционально неслучайные неустойчивы, но время от времени воспроизводимы. Некие внешние каталитические факторы могут неслучайность

усиливать, хотя поначалу почти случайно. Чтобы подобное случайное сочетание стало энтенционально неслучайным, требуется разделить поток случайных материально-энергетических взаимодействий на внутреннее и внешнее неслучайное. При этом две неслучайности будут закреплены за счет того, что они получат зеркальный (противоположный) знак. Соответственно, во внутренней системе и внешней среде энтропия получит противоположные знаки. Если в среде по-прежнему энтропия останется термодинамической, хаотизирующей, то внутри будет создаваться противоположность хаосу, т. е. порядок. Такая логика соответствует модулю («маленькой модели»), который описывается в терминах автомата или автоматизма Дэвида Альберта (Albert automation). Эмпирически фиксируемые примеры дают автоколебательные реакции типа реакции Белоусова – Жаботинского или прочие самоподдерживающиеся автоколебательные явления.

**Протобиологическая эмергенция**. Вероятно, данный модуль можно реконструировать только аналитически в условиях уже возникшей жизни, во всяком случае в земных условиях. Можно предположить копирование внутреннего с образованием внутри минисистем, т. е. элементов, внутри которых копируются структуры и функции, а вовне «слипание» копий внутреннего за счет, например, их фолдинга и последующего уплотнения цепей (и сетей ?) все новых копий. Можно представить появление «матрешечных» модулей самоорганизации (аутопоэзиса), отдаленно напоминающих РНК или даже вирусы.

**Биологическая эмергенция**. Создание все более совершенных форм автопоэзиса предполагает отбор (более частотное появление и устойчивость) все более неслучайных (эффективных, совершенных, энтенциональных) вариантов автопоэтических форм. В земных условиях вполне мыслимо ожидать, например, предпочтительность их водородно-кислородно-углеродного состава. Можно, видимо, считать, что энтенциональный отбор в земных условиях привел к закреплению РНК как базового агента биогенеза.

**Биологическая эволюция (череда эмергенций)**. В ходе биологической эволюции происходят все новые разделения на внешнее и внутреннее, дублирование и копирование новообразованных систем и агентов, умножения энтенционально предпочтительных структур и свойств. Это ведет к ветвлению последовательностей форм, образованию все новых альтернатив, отраженных в нынешней номенклатуре живого от царств до семей и видов.

Другим эволюционным достижением является встраивание термодинамической энтропии в процессы жизни в виде программируемой, а значит неслучайной и контролируемой смерти. Генетическое закрепление этой способности позволяет все более эффективно и энтенционально контролировать разрушительность термодинамической энтропии, оставляя для нее предсказуемые, ожидаемые и тем самым необходимые фазы существования отдельных живых существ, накапливающих и концентрирующих хаотизацию в самом финале своего существования.

В конечном счете энтенционально предпочтительными оказываются существа со все большей свободой (гибкостью) перемещения, со все более эффективным контролем переходов и сочетания разнонаправленных энтропийных процессов (совершенствование метаболизма, например), со все более неслучайным приспособлением и выживанием, а в конечном счете также с формированием специализированной информационной (нервной) субсистемой и цефализацией.

**Протосоциальная эволюция**. Информационные процессы в отдельных живых существах и даже в биоценозах остаются детерминированными, а значит, и уязвимыми для внешних воздействий хаотизирующей термодинамической энтропии. Однако в биоценозах возникают и действуют неслучайные факторы агентивного противодействия хаотизации, разрушения порядка (биологических форм) внешней термодинамической энтропией. Данные агентивные факторы позволяют вновь использовать логику разделения на внешнее и внутреннее, дублирования и копирования новообразованных систем и агентов, умножения энтенционально предпочтительных структур и свойств, но уже между организмами и видами в рамках различных по типу симбиозов.

**Социальная эволюция**. Неслучайный, энтенциональный отбор симбиотических видов привел к появлению Homo sapiens примерно около трехсот тысячелетий до нашего времени. Весьма вероятно, что отличие от прочих симбиотических видов этот наш биологический вид отличался повышенной выживаемостью как за счет повышенной биологической репродуктивности, так и более активных в сравнении с другими видами коммуникативных взаимодействий. Возможно также, что и мобильность нашего вида вдоль экотонов также была неслучайно высокой, что также давало преимущества в ходе ледникового периода и по завершении его.

Главным преимуществом Homo sapiens была и остается коммуникативная способность. Наш вид, вероятно, с самого начала своего образования обладал некой проторечью, не обязательно вербальной, а скорее многофактурной. В любом случае эта проторечь была предельно контекстуализована. Она обеспечивала коммуникацию и взаимное понимание общающихся только здесь и сейчас. Как только менялся контекст, приходилось все начинать заново. Это энтенционально потребовало нового использования принципов разделения на внешнее и внутреннее, копирования и умножения. В частности, копировались, с одной стороны, процессы внутри нервной системы, а с другой во внешних телесных проявлениях — мимике, жестах, выкриках и т. п. Возникают параллельные когнитивные и коммуникативные процессы, конкретные проявления которых связываются за счет метафоризации (трансфера, трансляции, интерпретации).

На данный момент проводимое изучение логономических систем позволяет утверждать, что ведущим фактором антропогенеза стало появление способности к семиозису. Он связал коммуникативные процессы, как с когнитивными, так и с социальной институционализацией. Результатами первого связывания стали двуединства «язык— речь» (langue — parole) и индивидуальная — распределенная когниция. Результатами второго связывания стали социальная рефлексия и солидарность, осмысленность и вербализация социальных действий, институционализация и рационализация социальных порядков. Это именно те стороны нашего существования, которые наиболее адекватно на данный момент способна представить социальная семиотика.

Общим знаменателем и обобщенным критерием функциональности, а значит, и энтенциональной предпочительности процессов лингво-когнитивного и социального морфогенеза (институционализации) является успешная перформативность, т. е. присвоение людьми своему роду природной энтенциональности и виде человеческой интенциональности.

На основе перформативной интенциональности складывается интегральная модель или модуль логономической системы. Этот модуль становится своего рода прототипом для создания самых разных специализированных регулирующих систем — от логико-когнитивных и лингво-семиотических до порядков (институтов) управленческого и хозяйственного регулирования. В то же время обобщенная и универсализуемая логономическая система эмпирически предстает в виде базовой инфраструктуры человеческого существования, комплекса интенционального и перформативного закрепления и совершенствования условий человеческого существования (human conditions).

Наконец, побочным, но важным результатом исследования стала схема глоттогенеза. Она предполагает, что длительный период, примерно три четверти существования нашего вида (условно с 200 до 50 тыс. лет до нашего времени) проходили в условиях речи без языка. Лишь в ходе «великого скачка» (Great Leap Forward) или человеческой революции (Human Revolution) наш вид стал еще и человеческим родом, обретя поведенческую современность (behavioral modernity) и речь с языком. Глоттогенез также строится, видимо, в логике особого модуля, но также основанного на принципах разделения внешнего и внутреннего, копирования, дублирования и их накапливания в виде фолдинговых и более сложных сборок-трансферов.

*Чебанов С. В.*

Доктор филол. наук, СПбГУ, кафедра математической лингвистики, профессор. Санкт-Петербург, Россия.
E-mail: s.chebanov@spbu.ru, s.chebanov@gmail. com

## Семиология палимпсеста и общая семиотика

**Аннотация.** Бесспорно имея семиотическую природу, палимпсесты не вписываются в ахроническое системно-структурное представление знаковых средств, принятое в семиотике. Широкая представленность палимпсестов в биосемиотике и антропосемиотике не даёт возможности рассматривать их как исключение, позволяющее не пересматривать основания общей семиотики. При этом обнаруживается, что в палимпсестах наблюдается превращение парадигматических отношений некоторых компонентов разных уровней в их синтагматические отношения, а сама семиотика палимпсестов может квалифицироваться как семиотика с открытым кодом. Указанное обстоятельство, связанное с ослаблением парадигматических оппозиций и синтагматических связей, определяет статус палимпсестов как инструмента темпоральных изменений знаковых систем (ср. антиномию синхронии — диахронии Ф. де Соссюра) и предполагает оценку величины вклада палимпсестов в эти изменения.
**Ключевые слова**: палимпсест, общая семиотика, превращение парадигматики в синтагматику, открытый код, темпофиксация, темподесиненция.

*Chebanov S.V.*

Doctor of Sciences (mathematical and structural linguistics & ontology and theory of knowledge),
Ph.D. (mathematical and structural linguistics),
St. Petersburg State University, Department of Mathematics Linguistics, Professor. St. Petersburg, Russia.
E-mail: s.chebanov@spbu.ru, s.chebanov@gmail.com

## The Semiology of Palimpsest and General Semiotics

**Annotation.** The Palimpsests, undoubtedly having a semiotic nature, do not fit into the asynchronous systemic-structural representation of semiotic means adopted in semiotics. The wide representation of palimpsests in biosemiotics and anthroposemiotics does not make it possible to consider them as an exception, which allows us not to revise the foundations of general semiotics. At the same time, it is found that in the palimpsests, the paradigmatic relations of some components of different levels are transformed into their syntagmatic relations, and the semiotics of the palimpsests can qualify as open source semiotics. This circumstance, associated with the weakening of paradigmatic oppositions and syntagmatic connections, determines the status of palimpsests as an instrument of temporal changes in sign systems (cf. the antinomy of synchrony — diachrony by F. de Saussure) and suggests an estimate of the contribution of palimpsests to these changes.
**Key words:** Palimpsest, general semiotics, transformation of paradigmatic relations into syntagmatics relations, open code, tempofixation, tempodesinence.

«Курс общей лингвистики» Ф. де Соссюра [36] и «Семиотика» Ч. Морриса [30] формируют образ семиотической конструкции («текста» [25; 42]) как совокупности членов синхронических (панхронических) оппозиций. Компонентам, не входящим в такие оппозиции, очень трудно быть выявленными в семиотической конструкции, а будучи выявленными, они получают квалификации ошибок, заносов или иных пороков. Вместе с тем, именно они определяют саму возможность наличия диахронии в семиотике.

### Палимпсест как артефакт и объект исследования

Однако ситуация оказывается совершенно другой в случае, если семиотическая конструкция (текст в широком семиотическом смысле [25; 42]) представлена палимпсестом [11].

В прямом исходном значении палимпсест — рукопись, написанная на пергаменте с ранее написанным текстом, который был соскоблен с целью повторного использования пергамента, причем такое использование может быть многократным. В том случае, если таких повторов были многие десятки или сотни, предлагается говорить о гиперпалимпсесте [15] Поскольку более ранние тексты не соскабливались полностью (что было видно сразу или становилось заметно по прошествии некоторого времени), то они проступали сквозь новый (новые) тексты. Таким образом, можно сказать, что палимпсест — это текст, создаваемый за несколько итераций, причём повторяющиеся циклы могут быть качественно различны. Такой новый гетерохронный текст мог становиться (в зависимости от культурной ситуации, времени, технических возможностей и т. д.) либо самостоятельным артефактом, либо предметом критического исследования, нацеленного на реконструкцию каждого из слоёв. Возможность такой реконструкции в значительной степени зависела и зависит от уровня развития техники исследования

(изучение в инфракрасном, ультрафиолетовом, рентгеновском излучении, методы интерференционного, флюоресцентного и химического контрастирования, микрохимическое анализа состава пигментов и т. д.).

Таким образом, палимпсест, понимаемый даже в прямом, самом узком значении, может выступать в двух амплуа — как **целостный артефакт** (так, Закинфский кодекс мог в разные времена выступать то как Евангелие от Луки — в VI в., то как лекционарий — в XII–XIII вв., то как ценнейший раритет, предмет коллекционирования — в XIX–XXI вв.) и как **объект исследований** — палеографических, текстологических, источниковедческих, исторических и т. д. При этом надо подчеркнуть, что существование этих двух амплуа палимпсеста практически независимо: ни священнослужителей, ни коллекционеров (и связанных с последними финансистов) не интересует или почти не интересует мнение исследователей о том или ином палимпсесте, в то время как предание об истории этого палимпсеста для них очень значимо*.

Эти два амплуа очень показательны с точки зрения их отношения ко времени [26; 44]. Бытие палимпсеста как целостного артефакта сопряжено с его способностью к темподесиненции — стиранию следов времени, — качеству, благодаря которому палимпсест выступает как нечто целое, а не как конгломерат разнородных фрагментов. Для того же, чтобы предстать в качестве достойного объекта исследования, палимпсест должен проявиться как темпофиксатор — объект, способный сохранять следы времени.

Надо заметить, что темподесиненция, темпофиксация, как и не упомянутая темпосепарация (отделение фрагментов объекта в окружающую среду с течением времени — от выпадения волос до валящейся от ветхости со стен здания штукатурки) — универсальные варианты изменения любых объектов во времени, в том числе независящие от семиотического статуса этих объектов. Приложимость же этих категорий к палимпсестам определяется тем, что само понимание палимпсеста основано на отношении к нему как к обычному физическому телу, на которое последовательно наносятся и удаляются с него те или иные конфигурации пятен пигмента (с захватом материала, на который они нанесены), в сознании читателя складывающиеся в буквы. Таким образом, с семиотической точки зрения палимпсест выделяется как тело знака с особыми характеристиками: как специфический план выражения с точки зрения соссюровской семиотики или как особый унилатеральный знак семиотики пирсовской.

Строго говоря, изложенного достаточно для того, чтобы рассматривать то, как само существование палимпсестов должно быть учтено при формулировании общесемиотических концепций и категорий. Однако при этом может показаться, что речь идёт о каких-то маргиналиях, в силу чего их можно не принимать во внимание при обсуждении общих доктрин. Но обнаруживается, что дело обстоит практически противоположным образом: весьма значительная часть семиотических конструкций является палимпсестами.

### Многообразие палимпсестов

Прежде всего, палимпсестом является всякая правленая рукопись. При этом если зачеркивание в рукописи ещё может ставится под вопрос как средство формирования палимпсеста, то вымарывание с нанесением записи поверх вымаранного [5; 6] очевидным образом сопоставимо с порождением палимпсеста. Почти стандартным является применение термина «палимпсест» к повторным росписям храма или записанным иконам [9]. В такой же логике практически каждый не абсолютно новый интерьер или городская застройка являются палимпсестами [43]. Палимпсестом является и костюм человека [40. Весьма примечательными палимпсестами являются парки и сады — зоологические, ботанические, дворцовые, городские и т. д. [55; 72]. Особенностью парков и садов является то, что их компонентами являются живые существа, на которые направлено внимание в биосемиотике [30; 67].

Палимпсесты живых организмов весьма разнообразны. Самым универсальным биосемиотическим феноменом, свойственным всем живым существам, является основанное на нуклеиновых кислотах существование и функционирование генетического аппарата. Его семиотический статус является предметом пристального интереса биологов, лингвистов, семиотиков, физиков и представителей других

---

* Эти два амплуа палимпсеста очень похожи на два модуса отношения к народным этимологиям языковых единиц — то, что они вздорны с точки зрения исторического языкознания, не мешает им быть частью языковой картины мира народа [44], дома бытия духа [48].

профессий [16], начиная с догадки Г. Гамова о том, что нуклеиновые кислоты кодируют синтезируемые организмом белки [57]. В таком случае ДНК (РНК РНК-содержащих вирусов для простоты учитываться не будет) принципиально ничем не отличается от привычного литерного текста*. В обсуждаемом контексте важно то, что при каждой репликации ДНК, сопряженной с делением клетки, происходят какие-то процессы, приводящие к изменению этой ДНК и затрагивающие большие или меньшие её фрагменты.

При этом в случае точечных мутаций, затрагивающих одну пару нуклеотидов [66], могут иметь место либо транзиции — замены одного пуринового (аденина на гуанин или наоборот) или пиримидинового (тимина на цитозин или наоборот) основания, либо трансверсии (замена пуринового основания на пиримидиновое или наоборот), либо приводящие к сдвигу рамки делеции, при которых происходит выпадение одного или нескольких нуклеотидов, либо инсерции, сопровождаемые вставкой одного или нескольких нуклеотидов. Принципиально делеции и инсерции могут быть довольно большими, и тогда они могут выступать как макромутации. Кроме того, макромутации могут быть представлены рекомбинациями, при которых меняется порядок следования участков ДНК и перемещение их из одной хромосомы в другую, и инверсиями, заключающимися в повороте участка ДНК, когда при её транскрипции конец этого участка оказывается его началом и наоборот, а также другими преобразованиями ДНК. При каждом делении клетки происходит довольно большое число точечных мутаций и макромутаций.

Очевидно, что транзиции и трансверсии являются результатом «зачеркивания» одного нуклеотида и замены его другим. При инсерциях и делециях происходит замена одного или нескольких нуклеотидов в анализируемой позиции на вставленный при инсерции или сместившийся при делеции. Во всех рассмотренных случаях поверх одного отрезка генетического текста оказывается написан другой, что позволяет квалифицировать произошедшие преобразования как элементарное звено формирования палимпсеста.

Если учитывать, что все современные организмы (включая бактерии) непрерывно связаны посредством деления клеток со своими предками, которые существовали с момента обнаружения жизни на Земле 4,2–3,8 миллиарда лет назад, то их геномы переписывались необозримое число раз. Так, если принять, что бактериальная клетка может делиться каждые полчаса, то геномы современных бактерий оказываются палимпсестами, которые переписаны примерно 70.000.000.000.000 (70 триллионов) раз. Для эукариотических организмов это будет не более чем на два порядка меньше за счёт более длинного митотического цикла, т. е. около 100.000.000.000 (триллиона) раз (не учитывая влияние мейоза и процессов оплодотворения), что в сотни миллионов раз больше переписывания гиперпалимпсестов, изученных А. А. Зализняком.

Ещё одним аспектом генома как палимпсеста является феномен перекрывания генов, заключающийся в том, что один и тот же отрезок ДНК может прочитываться как составная часть более чем одного гена [12].

Палимпсестом является и иммунологическая память индивидуального организма [49]. Обращаясь к филэмбриогенезам [35], можно сопоставить архаллаксис с вымарыванием текста, а девиацию интерпретировать как архаллаксис с последующей анаболией, так что эмбриогенез, возникший благодаря девиациям, оказывается вполне сопоставим с палимпсестом. Биогенетический закон Геккеля — Мюллера (как и другие аналогичные ему законы) выступает при этом как средство выявления слоёв палимпсеста той или иной стадии онтогенеза. При этом обнаруживается гетерохрония (гетеробатмия [39]) разных частей организма, что опять же напоминает ситуацию с палимпсестами на пергаменте.

Очень яркие примеры палимпсестов присутствуют в коммуникации животных. Так, птицы-пересмешники вставляют в своё пение фрагменты напевов других птиц или даже какие-то звуки абиогенной природы, которые замещают ранее заимствованные фрагменты, так что их пение превращается в нечто похожее на постоянно изменяющиеся центоны. Палимпсестами являются границы территорий, которые повторно размечаются их хозяевами (запаховыми, акустическими, визуальными средствами или их комбинацией [45]). Сложнейшим палимпсестом являются станции у собак — места, в которых собаки оставляют мочевую или фекальную метку, свидетельствующую о посещении ей данного места, что может быть распознано другими особями [4].

---

* Точнее, ДНК со всем белоксинтезирующим аппаратом, что часто не принимается во внимание [56].

Особенно наглядны палимпсесты в экосемиотике [69; 71]. Так, существующий на каждой конкретной территории биоценоз со временем видоизменяется, превращаясь в другой биоценоз. Последовательность таких превращений слагает сукцессионную серию [37], завершающуюся климаксом, в котором биоценоз может пребывать неопределённо долго [32]. В обсуждаемом контексте важно то, что каждый член сукцессионной серии является палимпсестом, и в нём можно распознать фрагменты предшествующих состояний.

В этом контексте весьма примечательно то, что некоторые палимпсесты, представляющие собой члены сукцессионных серий, могут изучаться количественными методами в том случае, когда имеется несколько синхронических представлений этого палимпсеста в разные моменты его существования. Тогда изменения компонентного (например, словарного, но возможно и морфемного, графемного и т. д.) состава может представляться через структурно-топологическую динамику ранговых распределений этих компонентов (47). При этом данный метод может формально использоваться как для палимпсестов, сохраняющих тематическую преемственность разных своих слоёв, так и для таких, в которых происходит смена тематики (как в палимпсесте Архимеда — см. далее).

Технически материал для подобных исследований проще получить тогда, когда каждый потенциальный слой палимпсеста представлен отдельным списком. Изучение таких списков «Сказания о Мамаевом побоище» дало неожиданно наглядную картину выявления лексики, входящей со временем в текст и выходящей из него[20]. Для экономических ценозов, которые очевидным образом сходны с палимпсестами, плодотворность данного способа изучения динамики особенно наглядна [46].

Развитием представлений о сукцессиях является филоценогенетика [17], описывающая характер изменений сукцессий в геологических масштабах времени, причём среди филоценогенезов можно выделить аналоги девиаций и трактовать результаты по крайней мере некоторых филоценогенезов как палимпсесты. При этому к ним также могут быть применены указанные математические методы изучения, хотя это и будет сопряжено со значительными методическими сложностями.

Некоторым обобщением появления экологических палимпсестов является представление о метабиозе как обитании одних организмов в местах, где до них обитали другие организмы, которое было введено В. Хлебниковым, начинавшим как биолог [13]. При этом в таких местах остаются следы прежних организмов (в том числе, отходы их деятельности, которые могут быть пищевой базой для последующих организмов), так что в итоге в этих местах формируются полноценные палимпсесты.

Таким образом, оказывается, что палимпсесты — чрезвычайно распространённый и разнообразный семиотический феномен, который скорее является нормой, чем исключением. Это даёт основание говорить об универсальности статуса любого семиотического объекта как палимпсеста, правда, трактуя практически все проявления интертекстуальности как палимпсесты. Ещё шире трактует палимпсест А. А. Богатырев [5], обозначая как палимпсесты тексты с многоярусной семантикой [23] чем согласиться уже нельзя, так как это явное обращение к плану содержания, а не к особенностям тела знака.

Так или иначе, подобные расширения трактовки палимпсеста распространяются на всю культуру, что даёт основание Псою Короленко утверждать, что «Культура — это палимпсест» [21], говоря в следующий строке о том, что фекалии одного могут быть пищей для другого. Последнее соображение весьма примечательно.

Выдающийся отечественный зоолог В. Н. Беклемишев, думая о создании общей экологии, уделял большое внимание тем связям, которые могут быть в биоценозе между организмами [3]. Он выделял прямые и косвенные топические (связанные с местообитанием), трофические (относящиеся к питанию), фабрические (обеспечивающие появление определённых продуктов жизнедеятельности) и форические (обеспечивающие фиксацию или перенос в пространстве) симфизиологические отношения организмов.

По-видимому, все они могут быть основой формирования палимпсестов. Так, у Хлебникова идёт речь о палимпсестах, основанных на топических отношениях, причём в каких-то случаях они могут интерпретироваться и как форические (если организмы, обрастающие другой организм, движутся благодаря передвижениям последнего). Псой Короленко рассматривает палимпсесты, возникающие на основе трофических отношений. Многие продукты питания (некоторые молочные продукты, в частности, сыры, алкогольные напитки) являются результатом ферментации субстрата разными микроорганизмами, сменяющими друг друга в процессе производства продукта. Поскольку в данном случае речь идёт о том, что происходит в процессе ферментации, то происходящее является, с одной стороны, питанием (ср. у Псоя — «поест»), и должно квалифицироваться как трофические отноше-

ния, а с другой — как фабрические отношения, поскольку производится новый продукт, который в логике Псоя может быть сопоставлен с дефекацией. Из-за того, что имеет место смена сообществ микроорганизмов, обеспечивающих разные этапы ферментации, то конечный продукт, безусловно, может квалифицироваться как палимпсест, и в нём можно распознать следы разных стадий ферментации.

Примечательно, что это будет палимпсест как с точки зрения биосемиотики, так и с точки зрения антропосемиотики и культурологии, поскольку будет получено почти готовое блюдо (сорт вина, пива, сыра, квашений и т. д.), имеющее вполне определенный культурный статус [51; 54]. Подобным же образом зёрна кофе сорта копи-люпак подвергаются ферментации, проходя через желудочно-кишечный тракт мелкого хищника мусанга (а сорта чёрный бивень — через тракт слона — https://blackivorycoffee.com/), и выбираются из его экскрементов для дальнейшей обработки [68], а мёд является продуктом отрыгивания нектара, подвергшегося воздействию пищеварительных ферментов пчёл. Очень примечательным является пример медвяной пади, являющейся экскрементами тлей, питающихся соком растений. Такие тли могут разводиться для питания падью муравьями [33], которые «доят» тлей прикосновениями антенн. Медвяная падь может собираться пчёлами вместо нектара и быть источником падевого мёда [38]. При этом нектарный и падевый мёд, занимая разное место в культуре питания, обладают и разным семиотическим статусом. В этих случаях трофические и фабрические отношения оказываются неразличимыми. К обсуждаемому кругу явлений относится и получение сычужных сыров и творога из сгустков створоженного молока из сычуга свежеубитых телят, предварительно напоенных молоком [61]. Помимо такого прямого понимания, поедание и дефекация могут трактоваться и метафорически. Примечательно то, что фигурирующие в приведённых примерах продукты обладают высоким и очень высоким культурным статусом.

Таким образом, есть все основания рассматривать всю культуру как палимпсест, причём палимпсест почти в точном исходном понимании (если только не акцентировать внимание на пергаменте и чернилах — веществах, из которых строится тело знака, — как материале плана выражения [14]). При этом, с точки зрения автора, есть все основания говорить о культурах разных биологических видов. Понимая крайнюю дискуссионность этого тезиса и не отвлекаясь на его отстаивание, можно только заметить, что, по сути дела, для изучения именно этого феномена (квази)культур разных биологических видов Е. Хоффмейером вводится представление о семиосфере 67], во многом близкое раннее введённому Ю. М. Лотманом [24], о чём Е. Хоффмейер не знал. Это, конечно, разные представления, хотя они имеют и значительные пересечения. Главное их различие в том, что семиосфера Хоффмейера включает в себя биосферу, поскольку микроорганизмы, растения и животные лежат для него выше семиотического порога У. Эко [65].

При этом имеется потенциал для ещё более широкой трактовки палимпсестов, так, как палимпсест может интерпретироваться (авто)биография человека, весь его жизненный опыт, совокупность следов нервных процессов в мозге живого существа [19; 59].

Вселенная также может быть истолкована как палимпсест. Может быть несколько вариантов такого толкования. Первое, очень расширительное толкование, — это толкование, относящееся к любому объекту, имеющему историю: во Вселенной с момента гипотетического Большого взрыва происходило множество процессов, след которых различим в её нынешнем состоянии (начиная с реликтового излучения — [8]). Второе, более узкое толкование, связано с трудовой деятельностью человека, которая имеет знаковую природу (физическое тело, становясь орудием труда, обретает семиотический статус [2]). Принимая это во внимание, можно говорить о человеке как о со-творце Вселенной, причём это вклад в сотворение именно семиотический [63]. Учитывая существование в христианстве представления о том, что Мир сотворён Богом как Книга, такое сотворчество человека Богу [50] делает Вселенную палимпсестом в самом прямом смысле слова.

### Семиотический статус палимпсестов

Поскольку в основу выделения палимпсестов как особого культурного феномена положены особенности тела знака, то разговор о многообразии палимпсестов касался во многом их физических особенностей, включая методы физико-химического исследования палимпсестов с целью выделения в них синхронических слоёв. При этом углубление в эту проблематику требует обращения к общим принципам исторических реконструкций, проблемам палеографии, материаловедения, криминалистической

трасологии [1], археологии [31], палеонтологии (включая ихнологию [27]) и т. д. В этом же ряду можно обсуждать онтогению минералов [10] или топоминералогию [62], в которых также встает вопрос о восстановлении синхронических событий, следы которых сохранены в кристаллах минералов и индивидах горных пород. Отчасти такое углубление может быть оправдано тем, что в семиотике не принято уделять внимание телам знаков [53; 64], а приведённый материал позволяет что-то сказать о них. Однако еще большего внимания требует узко семиотическое рассмотрение палимпсестов.

Палимпсест как культурный артефакт обращает на себя внимание тогда, когда он представляет собой некоторую цельность (отдельный рассказ, отдельное строение) — отдельно существующую или включённую в другую цельность (фрагмент хроники, здание в квартале с соприкасающимися стенами). В противном случае такой артефакт воспринимается как беспорядочная груда фрагментов, какофония, эклектика, и сразу же ставится вопрос о разборке такого конгломерата на составляющие. После отсечения таких конгломератов остаются семиотические конструкции из более или менее сопоставимых по размерам компонентов, не нарушающих резко композицию из хотя бы относительно совместимых материалов и т. д., что и позволяет таким конструкциям выступать в качестве целостных артефактов.

Далее обнаруживается, что в состав такой конструкции входят компоненты, нарушающие парадигмы, или не входящие в них. Речь идёт о том, что, скажем, в литературном произведении начинает соседствовать лексика разных стилей, обнаруживаются грамматические и орфографические формы разных эпох и территорий, какие-то нерегулярные компоненты, не предусмотренные соответствующей узуальной грамматикой, и т. д. Это указывает на то, что альтернативные члены одной парадигмы утратили свою альтернативность и стали синтаксически совместимыми друг с другом.

Точно также в том, что кажется единым архитектурным сооружением, проявляются следы иной планировки, выясняется, что выделение асимметричных помещений внутренними перегородками не соответствует симметричному членению фасада окнами, т. е. опять же нарушается парадигматическая альтернативность симметрии и асимметрии. Такое же нарушение парадигматики наблюдается тогда, когда сквозь эстетически безупречный партер сада начинают пробиваться побеги, идущие от корней когда-то росших здесь деревьев.

Таким образом, общим свойством палимпсестов является то, что в них компоненты, бывшие в каждом синхроническом срезе в парадигматических отношениях, вступают в синтагматические отношения, что свидетельствует об ослаблении как парадигмы, так и правил синтагматической сочетаемости. За счет этого палимпсесты могут быть лишены композиционного совершенства и включать в себя более или менее произвольно соединённые компоненты, что придаёт громоздкость (не сложность!) представляющим их семиотическим конструкциям и исключает существование какого-то композиционного или содержательного канона палимпсеста, т. е. наличия парадигмы палимпсестов.

В такой ситуации складывается некоторый набор образцов (нечто вроде новой квазипарадигмы, объединяющей маркированные эталоны, не находящиеся друг с другом в отношениях оппозиции как в парадигмах) структурных компонентов палимпсестов с вхождением в неё новых членов. Такое ослабление культурных норм можно квалифицировать как декаданс [41; 52], что позволяет каким-то заносным, случайным компонентам стать облигатными членами такой квазипарадигмы. Если эта квазипарадигма оказывается нейтральной культурной нормой, то семиотические конструкции, которые считались до этого стилистически недопустимыми, оказываются вполне приемлемыми, и тогда можно говорить о формировании новой парадигмы, в которой члены бывших разновременных парадигм становятся одновременно присутствующими. Разновозрастность членов таких парадигм теперь выявляется только в специальных историко-этимологических исследованиях. Так, русская литература за XX век обогатилась просторечием и жаргонизмами подобно тому, как Эйфелева башня стала неотъемлемой частью образа Парижа в качестве маркированного компонента в противоположность множеству других построек (независимо от времени их создания) как компонентов немаркированных.

С описанной ситуацией связано одно из затруднений (иногда воспринимаемое как противоречие) эволюционной биологии, постулирующее, что усложнение организмов происходит благодаря увеличению их приспособленности к среде обитания. В таком случае, становится непонятным сосуществование, например, бактерий, появившихся около 4 млрд лет назад, с млекопитающими, возраст которых около 1/4 млрд лет.

Надо подчеркнуть, что для палимпсестов характерно отсутствие парадигм на разных структурных уровнях. Так, для текстовых палимпсестов (т. е. палимпсестов в прямом значении слова) не определён

алфавит: каждая последующая надпись может быть сделана, следуя графике и орфографии другой эпохи или на языке, использующем письмо с другим алфавитом. Более того, тогда, когда речь идёт о семиотиках, основанных на палитрах [58], то предполагается, что, скажем, живописное произведение выполняется в определённой гамме. В палимпсесте же в другом слое может быть и другая гамма, палитра.

Отсутствие парадигм палимпсестов выражается и в том, что у палимпсеста нет экземпляров как единиц с определённой организацией: если речь не идёт об отдельном свитке или переплетной крышке, то выделение границ палимпсестов весьма условно.

Таким образом, оказывается, что палимпсест существует в «семиотической системе» с открытым кодом, алфавит которой не определён и может быть расширен *ad hoc* без предварительной экспликации вводимого символа [60].

Палимпсесты как тип текстов (в узком и широком понимании) выделяются на основании особенностей тела знака, относящегося к плану выражения, и могут быть в разных отношениях с планом содержания.

Так, палимпсест может возникать просто как обновление (частичное и полное) надписи, нанесённой на пергамент, либо изображения на фреске или иконе. При этом план содержания может никак не меняться. Сохранение тематики, сюжетов будет и при правке рукописи или в маргиналиях, хотя последние могут быть посвящены уже совершенно другой тематике (так, маргиналии древних церковных книг нередко содержат заметки по кулинарии, лечению болезней или домоводству). Однако могут быть ситуации, когда разные пласты палимпсеста, сохраняя предметную область, относятся к разным жанрам (как в Закинфском кодексе). Но может быть и полная смена тематики (так, палимпсест Архимеда (http://www.archimedespalimpsest.org/), содержавший записанные в X веке в Византии тексты Архимеда, в XIII веке был использован повторно для записи христианских литургических текстов, а после 1938 г. — поверх части рукописи были помещены миниатюры в византийском стиле).

Аналогичные варианты относятся и к преемственности разных слоёв палимпсестов иной природы. Так, есть храмы, многие столетия сохраняющие свой статус, а есть переходящие от конфессии к конфессии или даже от религии к религии (как христианская София в Константинополе, ставшая мечетью Стамбула), или превращающиеся в склад в СССР. Подобным образом при смене биоценозов в ходе сукцессии имеет место их преемственность, а в ходе метабиоза, основанного на топических отношениях, может происходить полная замена таксономического состава организмов. Онтогенез в основном порождает палимпсесты, слои которых сходны друг с другом, хотя метаморфоз нарушает их преемственность (включая такие экзотические случаи, как торсионный процесс у брюхоногих моллюсков [28]).

В силу природы палимпсеста возможна такая ситуация, когда большие или меньшие его фрагменты представлены многими слоями листа (включая вклейки), каждый из которых является свободным полем с минимальным количеством знаков, т. е. представляет собой тело знака как репрезентацию плана выражения, но без плана содержания, что не будет лишать рассматриваемый объект статуса палимпсеста. Такого рода ситуации важны для того, чтобы, скажем, считать биосферу или ландшафт Земли палимпсестом [29], каковым он будет в силу того, что, с одной стороны, в нём присутствуют биологические организмы, обладающие, по крайней мере, палимпсестами генома, а с другой стороны, являющиеся культурными ландшафтами [18; 59] как палимпсестами антропосемиотики (о ландшафтах других планет, лишённых как биологической, так и культурной жизни, как о палимпсестах можно говорить только метафорически — это будут просто более или менее совершенные темпофиксаторы).

При этом, говоря о палимпсестах, надо учитывать, что легкость перехода от изначального узкотерминологического понимания палимпсеста к универсально-расширительному не результат какой-то небрежности и неаккуратности использования терминологии, а следствие широкого распространения самых разных процессов преобразования тела знака, которые приводят к результатам, напоминающим палимпсесты на пергаменте. Такие преобразования тела знака связаны как с задачами использования существующего тела знака для выполнения нового амплуа (например, переоборудование храма в концертный зал или обратно), так и с сохранением тела знака, выступающего в прежнем амплуа (ремонт, реконструкция, реставрация, реновация и т. д.), либо того и другого одновременно. Однако всегда такие изменения подчинены каким-то требованиям прагматики (компенсация старения, износа и разрушения, изменение образа жизни, появление новых технологий, изменение прав собственности, новые тенденции расселения, демографические изменения и т. д.).

**Палимпсест как инструмент динамики семиотических систем**

Принимая вышеизложенное во внимание, можно утверждать, что появление палимпсестов — это всегда результат каких-то изменений, связанных с ходом времени. Учитывая это, становится понятным, что палимпсесты, будучи ярким семиотическим феноменом, оказываются на периферии семиотики, поскольку центральные семиотические доктрины построены на принятии ахронии и панхронии (которые часто недифференцировано квалифицируются как синхрония [22] как основы построения семиотической системы.

То обстоятельство, что в палимпсестах регулярно происходит преобразование парадигматических отношений компонентов в синтагматические, делает палимпсесты одним из инструментов диахронических изменений семиотических систем, средством разрушения существующих оппозиций. Вклад палимпсестов в такие изменения предстоит оценить.

На первый взгляд, он кажется незначительным. Однако, учитывая почти универсальный характер процессов, которые ведут к появлению палимпсестов как в узком (начиная с подчёркивания текста и заметок на полях книг), так и в широком понимании, итоговая оценка роли палимпсестов в динамике семиотических систем может оказаться совсем другой. В связи с этим можно указать на очень интересную биосемиотическую концепцию происхождения жизни [70], основанную на понимании эпигенеза как формирования палимпсеста в предбиологической эволюции.

Таким образом, увеличение внимания к палимпсестам может привести к перемещению палимпсестов с периферии семиотики в её центральное поле, изменив тем самым структуру всей семиотики как области знания.

---

Материал, представленный в работе, вызвал очень живое обсуждение, причём некоторые из участников дискуссии сделали весьма значительный вклад в формирование окончательного текста. Автор благодарен всем им, в том числе, А. А. Богатырёву, В. В. Голикову, М. Д. Голубовскому, А. В. Домашенко, В. А. Дымшицу, В. П. Захарову, В. Л. Каганскому, К. Куллю (K.Kull), А. Е. Левинтову, А. Маркошу (A. Markoš), Ю. Н. Нешитову, В. П. Океанскому, А. П. Расницыну, М. Г. Стаценко, Г. Л. Тульчинскому, В. В. Фуфаеву, К. С. Чебанову, Б. Ф. Шифрину.

**Список литературы**

1. *Аверьянова Т. В., Белкин Р. С.* Криминалистика. — М.: Норма, 2000. — 990 с.
2. *Байбурин А. К.* Семиотические аспекты функционирования вещей // Этнографическое изучение знаковых средств культуры. — Л.: Наука, 1989. — С. 63–88.
3. *Беклемишев В. Н.* О классификации биоценологических (симфизиологических) связей // Бюлл. МОИП. — Сер. Биол. — 1951. — Т. 56. Вып. 5. — С. 3–30.
4. *Бергман Е.* Поведение собак. — М.: Мир, 1980. — 210 с.
5. *Богатырев А. А.* Элементы неявного смыслообразования в художественном тексте: учеб. пособ. — Тверь: ТвГУ, 1998. — 101 с.
6. *Булавина М. А.* Зачеркивание как один из приемов языковой игры в интернет-коммуникации // Полилингвиальность и транскультурные практики. — 2012(1). — С. 45–52.
7. *Булавина М. А.* Прием зачеркивания *в* Интернет-коммуникации // Рус. язык в школе. — 2014. — № 4. — С. 79–85.
8. *Верходанов О.* Реликтовое излучение как универсальный код. URL: https://postnauka.ru/video/93280. 2018. (дата обращения: 09.05.2020).
9. *Графова М. А.* Апсида церкви Санта Мария Антиква: факты и интерпретация // Визант. временник. — М., 2010. — Т. 69 (94). — С. 299–311.
10. *Григорьев Д. П., Жабин А. Г.* Онтогения минералов. Индивиды. — М.: Наука, 1975. —339 с.
11. *Добиаш-Рождественская О. А.* История письма в средние века. — М.: Книга, 1987. —320 с.
12. *Дымшиц В. А.* Феномен перекрывания генов с точки зрения эволюционной теории // Журнал общей биологии. — 1982. — № 43(4). — С. 571–573.
13. *Дымшиц В. А., Чебанов С. В.* Биологические идеи Велемира Хлебникова // Хлебниковские чтения. Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме. — СПб.: [Б. и.], 1991. — С. 91–100.
14. *Ельмслев Л.* Пролегомены к теории языка. — М.: КомКнига, 2006. — 248 с.
15. *Зализняк А. А.* Проблемы изучения Новгородского кодекса XI века, найденного в 2000 г. // Славянское языкознание: XIII Междунар. съезд славистов. — Любляна, 2003 г. Доклады российской делегации. — М., 2003. — С. 190–212.
16. *Золян С. Т., Жданов Р. И.* Геном как информационно-семиотический феномен // Философия науки и техники. — 2018. — Т. 23. — № 1. — С. 88–102.

17. *Жерихин В. В.* Избранные труды по палеоэкологии и филоценогенетике. — М.: Т-во научных изданий КМК, 2003. — 542 с.
18. *Каганский В. Л.* Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство. — М.: Нов. лит. обозр., 2001. — 576 с.
19. *Квинси Т., де.* Палимпсест человеческого мозга // Квинси Т., де. Исповедь англичанина, любителя опиума. — М.: Ладомир; Наука, 2000. — С. 143–155.
20. *Ковригина Л. Ю.* Негауссовое моделирование лексико-статистической структуры вариативного текста: на примере «Сказания о Мамаевом побоище»: дис. ... канд. филол. наук. 10.02.21. — СПб.: СПбГУ, 2014. — 356 с.
21. Короленко Псой. Постмодернистские частухи. URL: https://lyricsworld.ru/Psoy-Korolenko/Postmodernistskie-chastuhi-546514.html (дата обращения: 05.05.2020).
22. *Косериу Э.* Синхрония, диахрония *и* история: Проблема языкового изменения. — М.: URSS, 2010. — 208 с.
23. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970. — 384 с.
24. *Лотман Ю. М.* О семиосфере // Учен. зап. Тартус. гос. ун-та. — Вып. 641. (Труды по знаковым системам XVII). — Тарту: Тартус. гос. ун-т, 1984. — Т. 17. С. 5–23.
25. *Лотман Ю. М.* Семиотика культуры и понятие текста // Лотман Ю. М. Избр. ст. — Таллинн: Александра, 1992. — Т. 1. — С. 129–132.
26. *Мейен С. В.* Принципы исторических реконструкций в биологии // Системность и эволюция. — М.: Наука, 1984. — С. 7–32.
27. *Микулаш Р., Дронов А.* Палеоихнология — введение в изучение ископаемых следов жизнедеятельности. — Прага: Геол. ин-т Акад. наук Чешской Респ., 2006. — 122 с.
28. *Миничев Ю. С., Старобогатов Я. И.* Проблема торсионного процесса и проморфологические перестройки у трохофорных животных // Зоол. журн. — 1972. — Т. 51. — № 10. — С. 1437–1449.
29. *Митин И. И.* Место как палимпсест: мифогеографический подход в культурной географии // Феномен культуры в российской общественной географии: экспертные мнения, аналитика, концепты / под ред. А. Г. Дружинина и В. Н. Стрелецкого. — Ростов-н/Д.: Изд-во Южного федер. ун-та, 2014. — С. 147–156.
30. *Моррис Ч.* Основания теории знаков // Семиотика. Антология. Сост. Ю. С. Степанов. — М.: Академ. проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. — 702 с.
31. *Поплевко Г. Н.* Методика комплексного исследования каменных индустрий. — СПб.: Изд-во Дмитрий Буланин, 2007. — 388 с.
32. *Разумовский С. М.* Избранные труды: сб. науч. ст. — М.: КМК Scientific Press, 1999. — 560 с.
33. *Резникова Ж. И., Новгородова Т. А.* Роль индивидуального и социального опыта во взаимодействии муравьев с тлями-симбионтами // Докл. РАН. — 1998. — Т. 359. —№ 4. — С. 572–574.
34. Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира / под. ред. Б. А. Серебреникова. — М.: Наука, 1988. — 212 с.
35. *Северцов А. Н.* Морфологические закономерности эволюции. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1939. — 610 с.
36. *Соссюр Ф.* Курс общей лингвистики // Тр. по языкознанию. — М.: Прогресс, 1977. — С. 9–273.
37. *Сукачев В. Н.* Идея развития в фитоценологии // Сов. ботаника. — 1942. — № 1. — С. 5–17.
38. *Таранов Г. Ф.* Корма и кормление пчёл. — М.: Россельхозиздат, 1986. — 158 с.
39. *Тахтаджян А. Л.* Об эволюционной гетерохронии признаков // Докл. АН Армянской ССР, 1946. — Т. 5(3). — С. 79–86.
40. *Терехова М. В.* Костюм как текст и язык культуры // Вестн. СПбГУКИ. — 2016. — № 2(27). — С. 62–64.
41. *Толмачев В. М.* Декаданс: опыт культурологической характеристики // Вестн. Москов. ун-та. Сер. 9. Филология. — 1991. — № 5. С. 18–28.
42. *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. Структура художественного текста *и* типология композиционной формы. — М.: Искусство, 1970. — 214 с.
43. *Фёдоров В. В., Давыдов В. А.* Пространственный текст как палимпсест // Пространство и Время. — 2017. — № 1 (27). — С. 120–125.
44. *Финогентов В. Н.* От монотемпорализма к политемпорализму // Науч. ведомости БелГУ. Сер. Философия. Социология. Право. — 2018. — Т. 43. — № 1. — С. 17–27.
45. *Фридман В. С.* От стимула к символу: Сигналы в коммуникации позвоночных. — Ч. 1–2. — М.: УРСС, 2016. — 560+424 с.
46. *Фуфаев В. В.* Экономические ценозы организаций. Труды по общей теории ценозов. — М. — Абакан: Центр системных исследований, 2006. — 86 с.
47. *Фуфаев В. В.* Структурно-топологическая самоорганизация S-распределений электропотребления техноценозов. На примерах организаций региона, предприятий отрасли и регионов России // Электрика. — 2010. — № 12. — С. 3–10.
48. *Хайдеггер М.* Введение в метафизику. — СПб.: НОУ «Высшая религиозно-философская школа», 1998. — 302 с.
49. *Хасбиуллина Н. Р., Бовин Н. В.* Гипотезы о происхождении естественных антител: взгляд гликобиолога // Биохимия. — 2015. — Т. 80. Вып. 7. — С. 980–997.
50. *Хот Дж.* Бог после Дарвина. Богословие эволюции. М: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2011. — xii + 236 с.
51. *Чебанов С. В.* Культурный статус колбасных изделий // Знание — сила. 1995. 1995 № 8. —С. 23–24.
52. *Чебанов С. В.* О стиле организмов // Прикладная и структурная лингвистика. — Вып. 6. — СПб.: СПбГУ, 2004. — С. 38–71.
53. *Чебанов С. В.* Семантофоры: взгляд биосемиотики и прагмалингвистики // Науч. чтения–2004: матер. конф. — СПб.: Филол. ф-т СпбГУ, 2005. — С. 243–252.

54. *Чебанов С. В.* Блюдо как культурно-нормативный способ потребления пищи: роль ритуала и экологические последствия // Страницы: богословие, культура, образование. — М.: ББИ, 2010. — № 14(3). — С. 421–448.
55. *Чебанов С. В.* Типология семиотических зачёркиваний в реконструкции Летнего сада // Вестн. Санкт-Петерб. гос. ун-та технологии и дизайна. Сер. 2. Искусствоведение. Филол. науки. — 2014. — № 3. — С. 47–57.
56. *Чебанов С. В.* На пути к семиотически осознаваемой биологии: биосемиотика замещает синтетическую теорию эволюции // Метод: Московский ежегодник трудов из обществоведческих дисциплин. Вып. 9: Методологические аспекты трансдисциплинарного трансфера знаний. — М.: ИНИОН РАН, 2019. — Т. 9. — С. 151–173.
57. *Чернин А. Д.* Гамов в Америке: 1934—1968 // Успехи физических наук. — 1994. — Т. 164. Вып. 8. — С. 867–878.
58. *Чертов Л. Ф.* Алфавит и палитра // Чертов Л. Ф. Знаковая призма. Статьи по общей и пространственной семиотике. — М.: Языки славянской культуры, 2014. — С. 180–186.
59. *Шер М.* Палимпсесты. — М.: Ad Marginem, 2017. — 216 с.
60. *Эко У.* Открытое произведение. — М.: Академ.роект, 2004. — 384 с.
61. *Эшер Д.* Искусство натурального сыроделия. Традиционные технологии приготовления сыра в домашних условиях. — М.: Эксмо, 2017. — 320 с.
62. *Юшкин Н. П.* Топоминералогия. — М.: Недра, 1982. — 288 с.
63. *Chebanov S.V.* Man as participant to natural creation. Enlogue and ideas of hermeneutics in biology // Biology Forum. — 1994. — № 87 (1). — Pp. 39–48.
64. *Chebanov S.V.* Semiotics of the contents and semiotics of expression: the role of sign's body // Körper — Verkörperung — Entkörperung. Body — Embodiment — Disembodiment. — Kassel: Kassel University Press, 2004. — Pp. 1132–1144 (CD).
65. *Eco U.* A Theory of Semiotics. — Bloomington: Indiana U.P., 1976. ix+354 p.
66. *Friedberg E. C., Walker G. C., Siede W.* DNA repair and mutagenesis. — Washington DC: ASM Press, 1995. — 1118 p.
67. *Hoffmeyer J.* Signs of Meaning in the Universe. — Bloomington: Indiana University Press, 1996. — 176 p.
68. *Kleiner K.* Bean there, dung that // New Scientist. — 2004. — Vol. 184. — No. 2469. Pp. 44–45.
69. *Kull K.* Semiotic ecology: Different natures in the semiosphere // Sign Systems Studies.Vol. 26. — 1998. — Iss. 1–25. — PP. 344–371.
70. *Markos A., Svorcova J.* Epigenetic Processes and Evolution of Life. — Boca Raton, Florida: CRC Press, 2019. — 240 p.
71. *Nöth W.* Ecosemiotics // Sign Systems Studies.Vol. 26. —1998. — Iss. 1–25. — Pp. 332–343.
72. *Starks D., Nhan Ph.* An Exploration Of Stasis And Change: A Park In The Old Quarter Hanoi As A Palimpsest // Social Semiotics. — 2019. — Pp. 1–20.

*Шелковников А. Ю.*

Доктор философских наук, доцент, профессор кафедры философии Института социально-гуманитарного образования Московского педагогического государственного университета. Москва, Россия.
E-mail: shelkovnikov71@mail.ru

## Роль вторичных моделирующих систем в социальной семиотике

**Аннотация.** В статье рассматриваются некоторые аспекты социальной семиотики. В качестве основного объекта социально-семиотического анализа выступает социальный текст — знаковая система с ярко выраженной социальной семантикой. Статья адресована специалистам в областях гуманитарного знания, студентам, аспирантам и всем, интересующимся проблемами социально-философского круга.
**Ключевые слова:** семиотика, вторичная моделирующая система, текст, социальная семантика.

*Shelkovnikov A. Yu.*

Doctor of philosophical science, docent, professor of the Department of Philosophy, Institute of Social and Humanitarian Education, Moscow State Pedagogical University. Moscow, Russia. E-mail: shelkovnikov71@mail.ru

## The Role of Secondary Modeling Systems In Social Semiotics

**Annotation.** The article discusses some aspects of social semiotics. The main object of socio-semiotic analysis is the social text, i. e. a sign system with pronounced social semantics. The article is addressed to humanitarian specialists, students, postgraduates and everyone, who is interested in the problems of the socio-philosophical circle.
**Key words:** semiotics, secondary modeling system, text, social semantics.

Семиотика с самого начала носила социальный, или даже социологический, характер. Вчитаемся в «Курс общей лингвистики» Ф. де Соссюра: «Следовательно, можно представить себе науку, изучающую жизнь знаков в рамках жизни общества; такая наука явилась бы частью социальной психологии, а следовательно, и общей психологии; мы назвали бы ее семиологией (от греч. *semeion* — «знак»). Она должна открыть нам, что такое знаки и какими законами они управляются. Поскольку она еще не существует, нельзя сказать, чем она будет; но она имеет право на существование, а ее место определено заранее. Лингвистика — только часть этой общей науки: законы, которые откроет семиология, будут применимы и к лингвистике, и эта последняя, таким образом, окажется отнесенной к вполне определенной области в совокупности явлений человеческой жизни» [4, 54]. Отсюда явствует, что семиотика, или семиология, изначально проектировалась в качестве социальной дисциплины. Ф. де Соссюр, основатель европейской семиотики, определяет эту науку как «изучающую жизнь знаков в рамках жизни общества». Автор подчеркивает проективный характер науки о знаках. Показательно, что, по мысли швейцарского лингвиста, семиология должна стать частью социальной психологии, которая, в свою очередь, является элементом общей психологии. Лингвистика же понимается как раздел науки о знаках, ее частный случай. Следует обратить внимание на то, что наука об обществе именуется де Соссюром не социологией, а социальной психологией. Семиология должна изучать «жизнь знаков»; социальная психология изучает «жизнь общества».

«Точно определить место семиологии — задача психолога; задача лингвиста сводится к выяснению того, что выделяет язык как особую систему в совокупности семиологических явлений. Вопрос этот будет рассмотрен нами ниже; пока запомним лишь одно: если нам впервые удается найти лингвистике место среди наук, то это только потому, что мы связали ее с семиологией» [4]. Современным исследователям может показаться удивительным, что задачу определения структурного положения семиологии автор возлагает на плечи психолога. В семиотических дискуссиях XX века голоса психологов звучали скромнее прочих. Это обстоятельство связано с тем, что гуманитарные тенденции прошедшего столетия, связанные с семиотикой, структурализмом, формализмом и т. п., отличались антипсихологизмом, унаследованным от феноменологии, аналитической философии, математической логики, а также от антипсихологических тенденций в самой психологии, например, в бихевиоризме, в рефлексологии. В семиотических штудиях явно первенствовали лингвисты, литературоведы, фольклористы, специалисты по мифологии, а также исследователи кибернетического круга. Но основатель структурной лингвистики, Ф. де Соссюр, человек, стоявший у истоков как семиотики, так и структурализма, явно усматривал определяющее значение психологии в вопросах систематизации научного знания. Основная причина, как нам кажется, в том, что современная де Соссюру психология была качественно иной. Это была психология до кризиса, приведшего к дифференциации, в результате которой возникли взаимоисключающие антропологические парадигмы, создавшие невероятную путаницу в интерпретации человеческо-

го опыта. Психоанализ, бихевиоризм, гештальт-психология, рефлексология, марксистская психология, экзистенциальная и гуманистическая психологии, трансперсональная психология и многие другие подарили современной культуре настолько различные модели человеческой психики, что у современного человека, желающего ознакомиться с основами психологической науки, возникает непреодолимое препятствие в виде калейдоскопа антропомоделирующих фантасмагорий. У Ф. де Соссюра еще была возможность говорить об общей психологии как таковой. Но почему же все-таки Ф. де Соссюр уделяет такое внимание психологии? Потому что знак, с его точки зрения, это психологический феномен. Знак как единство означающего и означаемого является единством психологических явлений, процессов.

«Языковой знак связывает не вещь и ее название, а понятие и акустический образ… <…> Языковой знак есть, таким образом, двусторонняя психическая сущность…» [4, 99].

Приведем еще несколько характерных высказываний: «…существует точка зрения психологов, изучающих механизм знака у индивида; этот метод самый легкий, но он не ведет далее индивидуального акта речи и не затрагивает знака, по природе своей социального» [4, 55].

«Но, даже заметив, что знак надо изучать как общественное явление, обращают внимание лишь на те черты языка, которые связывают его с другими общественными установлениями, более или менее зависящими от нашей воли, и таким образом проходят мимо цели, пропуская те черты, которые присущи только или семиологическим системам вообще, или языку в частности. Ибо знак всегда до некоторой степени ускользает от воли как индивидуальной, так и социальной, в чем и проявляется его существеннейшая, но на первый взгляд наименее заметная черта» [4]. «Кто хочет обнаружить истинную природу языка, должен прежде всего обратить внимание на то, что в нем общего с иными системами того же порядка; а многие лингвистические факторы, кажущиеся на первый взгляд весьма существенными (например, функционирование органов речи), следует рассматривать лишь во вторую очередь, поскольку они служат только для выделения языка из совокупности семиологических систем. Благодаря этому не только прольется свет на проблемы лингвистики, но, как мы полагаем, при рассмотрении обрядов, обычаев и т. п. как знаков все эти явления также выступят в новом свете, так что явится потребность объединить их все в рамках семиологии и разъяснить их законами этой науки» [4].

Приведенного достаточно, чтобы понять, что семиотика как таковая является именно социальной семиотикой, так как все объекты семиотики суть социальные объекты. Другой вопрос, что есть основания говорить о социологической семиотике как об одном из направлений науки о знаках. Любая знаковая система является системой социальной. Но мы можем говорить о том, что существуют знаковые системы с социальной доминантой. В этом смысле мы можем предложить понятие социального текста. Социальным текстом можно назвать текст со специфической социальной семантикой. Под социальной семантикой мы понимаем систему значений, в которой можно усмотреть социальную акцентуацию. Такая акцентуация выделяется на основании определения какой-либо коммуникации как общественной. Что такое общественная коммуникация? Нам представляется, что главным признаком общественной коммуникации является неформальное общение. Формальное общение, в самом широком смысле этого выражения, есть общение, находящееся в функциональной зависимости от какой-либо специальной парадигматики. В этом смысле все институциональные формы общения могут рассматриваться в качестве формальных. Имеются в виду коммуникации, актуализирующиеся в контекстах науки, искусства, религии, мифа, спорта, моды, права, идеологии, политики, философии, магии, медицины и т. п. К неформальной коммуникации относится сфера так называемого обыденного языка. Неформальное общение трудноопределимо, так как любое определение формализует. В семиотической терминологии сфера обыденного, неформального общения может быть приблизительно определена как коммуникация с некодифицированной парадигматикой. Таким образом, любое институционально неспециализированное общение может быть рассмотрено в качестве неформального, обыденного, или же общения как такового.

Спектр общения необычайно широк — от разговора за обеденным столом до функционирования общественной организации. Но организации мы сейчас рассматривать не будем, так как в этом случае мы имеем дело с определенной социальной формализацией «простого» общения. В качестве примера мы можем взять переписку одной из многочисленных групп в социальных сетях. Скажем, пусть это будет переписка волонтерской группы (например, зоозащитников) «ВКонтакте». Мы можем взять переписку за месяц (или за год). Здесь очень важны границы, благодаря которым выделяется текст. Всякий текст, благодаря своей отграниченности от языкового пространства, в котором он функционирует, является вторичной моделирующей системой. Естественный язык общения есть первичная моделирующая система, поскольку он моделирует реальность дискурсивными средствами. Всякий специализированный

язык представляет собой вторичную модель, так как использует исходный язык в качестве материала для создания новых форм и значений. Языки искусства, науки, философии, религии и другие — суть вторичные моделирующие системы. Вторичные языковые модели обладают двойной парадигматикой. Первая парадигматика — естественноязыковая, присущая национальному языку общения; вторая — возникшая благодаря преобразованию первичного языка. Например, слово «животное» в естественном языке общения, как правило, не включает в свой понятийный объем человека. Сравним такие характерные и часто встречающиеся высказывания, как: «Ты ведешь себя, как животное…», «Это не люди, это — животные (или звери)». Слово «животное» как биологический термин (элемент языка науки, вторичной моделирующей системы), безусловно, включает в себя «человека», в соответствии с зоологической классификацией. Мы можем констатировать, что терминологическое значение слова «животное» отличается от естественноязыкового. Терминологическое значение, конечно, вторично. Но вторичное значение при этом полностью не вытесняет первое. Оно лишь определенным образом трансформирует его. Это доказывается тем, что и биолог, употребляющий данное слово в терминологическом значении, и не-биолог, употребляющий это же слово в общеязыковом значении, будут согласны друг с другом в том, что живые существа, не являющиеся растениями (не считая промежуточных форм), являются животными. Вопрос о человеке, скорее всего, останется дискуссионным и открытым.

Но всякий текст, даже обыденный, разговорный, т. е. не специализированный, благодаря семиотической границе, отделяющей его от других текстов и от контекста, становится вторичной моделирующей системой. Всякий текст, благодаря своей семиотической автономности, образует систему внутренних значений, отличных от фона, от среды. Вернемся к волонтерской переписке. Волонтеры, хорошо знакомые друг с другом, могут использовать слова и выражения, имена, специфические сокращения, клички животных и т. д., известные только в этом кругу общения. Таким образом, при анализе такого текста исследователь обнаружит весьма специфические форму и содержание. Естественно, такой текст будет обладать характерными парадигматикой и синтагматикой, семантикой, синтактикой и прагматикой, синхронией и диахронией и прчими семиотическими параметрами. Структурно-семиотическая методология, сложившаяся в тартуско-московской школе, дала блестящие образцы анализа художественного текста как знаковой системы [5]. Термин «вторичные моделирующие системы» также возник в этой школе. Помимо художественных текстов, объектами семиотического анализа становились миф, ритуал, игра, мода, формы светского этикета и пр. Заметим, что в «Трудах по знаковым системам» и других изданиях по семиотике, связанных с тартуско-московским семиотическим кругом [1], практически отсутствует анализ обыденного дискурса. Исключение представляют сборники [2,3], посвященные общим вопросам семиотики устной речи. Тем не менее, методология структурно-семиотического анализа, великолепно отработанная в отечественной семиотической традиции, может быть перенесена на исследование обыденного неформального общения.

Могут ли быть социальные процессы, события объектами семиотики? На наш взгляд, нет. Представляется, что социальная событийность постольку становится семиотическим объектом, поскольку репрезентируется в каком-либо тексте, в какой-либо знаковой системе. Это может быть письменный текст, аудиозапись, фильм. Только текст как знаковая система может быть объектом семиотического анализа. Если некто наблюдает некоторое социальное событие, например, митинг или благотворительную акцию, то само феноменологически наблюдаемое еще не может быть описано или проанализировано семиотически. Но видео- или фотосъемка этого события уже может стать семиотическим объектом. Рассказ об этом событии, особенно при условии его фиксации, также семиотизируется, т. е. для формирования объекта социальной семиотики необходима выраженная, артикулированная вторичная моделирующая система, которая функционирует как заместитель реального, или кажущегося реальным, социального события.

## Список литературы


1. Московско-тартуская семиотическая школа. История, воспоминания, размышления. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. — 384 с.
2. Семантика номинации и семиотика устной речи: Лингвистическая семантика и семиотика. I; отв. ред. М. Шелякин. Тарту, 1978. — 136 с. // Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та. Вып. 442.
3. Семиотика устной речи: Лингвистическая семантика и семиотика. II; отв. ред. М. Шелякин. Тарту, 1979. — 176 с. // Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та. Вып. 481.
4. *Соссюр Ф. де.* Труды по языкознанию. — М.: Прогресс, 1977. — 695 с.
5. Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. — М.: Гнозис, 1994. — 560 с.

*Ширинкин П. С.*

Кандидат географических наук, доцент, Пермский государственный институт культуры, Пермь, Россия. E-mail: Kafedra304@yandex.ru, ethnic1@yandex.ru

# Перспективы использования «символических» ресурсов в практике регионального туризма и социокультурной деятельности

**Аннотация.** Статья посвящена поиску путей объединения социокультурной деятельности и культурного туризма на основе общего спроса, продукта потребления, полиморфного образно-географического восприятия пространства и использования «нематериальных» ресурсов, для которых предлагается более перспективный термин, приближенный к семиотике в целом — «символический» ресурс.

**Ключевые слова:** социокультурная деятельность, культурный туризм, образ, нематериальный и символический ресурс.

*Shirinkin P. S.*

Ph.D. of geographical Sciences, associate Professor, Perm state Institute of culture, Perm, Russia. E-mail: Kafedra304@yandex.ru, ethnic1@yandex.ru

# Prospects for using "symbolic" resources in the practice of regional tourism and socio-cultural activities

**Annotation.** The article is devoted to the search for ways to combine socio-cultural activities and cultural tourism on the basis of General demand, consumer product, various types of imaginative geographical perception of space and the use of "intangible" resources, for which a more promising term, closer to semiotics-"symbolic" resource is proposed.

**Key words:** socio-cultural activities, cultural tourism, image, intangible and symbolic resource.

Современный потребитель понимает, что многие из приобретаемых им товаров или услуг могут полностью или частично включать в себя нематериальные или субъективные (по своему содержанию) ресурсы. Примечательно, что от этого его интерес к товару или услуге не снижается и все чаще он не нуждается в обретении «правды», «объективности» и «истины», на первый план выходят другие понятия: «смысл», «значение», «имидж» и даже «вера». Наблюдается массовое стремление прикоснуться к чему-то загадочному, великому, сакральному, «особо значимому» смыслу, будто бы доступному «именно» и «только» конкретному индивидууму. Особенно это актуально для потребителя продукта в сфере культуры, социокультурной деятельности и туризма, где спрос весьма сложен, дифференцирован и многослоен. В нем скрыто непосредственное отношение к подлинным переживаниям, эмоциям и ощущениям человека, «рождающимся» в результате эмпирического опыта познания культурной дестинации. Большинство потребителей стремится к получению «подлинных» впечатлений, лично освоенных, приобретенных и гносеологически персонализированных.

Потребитель при освоении культурного продукта платит (финансово, психологически и физически) не столько за производство услуг, связанных с обеспечением его знакомства с достопримечательностями, а за желаемые впечатления. Таким образом, в социокультурной деятельности, как и в туризме, производится, продается и потребляется нематериальный продукт — впечатления [3].

Отмечается все большая ориентация спроса в сфере культуры и туризма на внутренний рынок, а дрейф ожиданий и предпочтений потребителей с очевидностью фиксируется к нематериальным аспектам региональных культур [10]. Речь идет о различного рода обрядах, верованиях, шаманизме, архаичных религиях и просто мифах и легендах из эпоса древних и коренных народов. Особый интерес у потребителя вызывают: святые места поклонения, святилища; городища, «места силы», топонимы (этнонимы); национальные особенности жилища, народные промыслы, праздники; обряды; фольклор и эпос; национальный костюм и его смысловое значение; археологические объекты и артефакты, имеющие «особую энергетику»; памятники архитектуры, связанные с определенным периодом в культурной жизни этноса и др. [ 5, 6] Все эти потребительские мотивы и предпочтения в сфере «непознанного», архаичного, мифического и легендарного надо активнее исследовать и использовать в прикладном аспекте социокультурных мероприятий [14].

Все большую роль и значение при реализации социокультурного и туристского продукта играют даже не территориальные имиджевые и брендовые аспекты, а сдвиг от овеществленной ресурсной базы, сервиса, гостеприимства и стоимости тура, к «продаже» местных персоналий-краеведов, народных ма-

стеров, знатоков языка и фольклора — в целом к театрализации, анимации — зрелищной интерпретации страниц исторического прошлого, часто с заметной долей генерализации. Очевидна перспектива «сращивания» крупных и популярных социокультурных и одновременно туристских мероприятий.

Человек генетически, априори, мыслит и воспринимает окружающее пространство самыми разнообразными образами; в условиях массовой культуры это приобретает особый смысл и значение. Образы субъективны и полиморфны и являются, по сути, «отражением» восприятия окружающего пространства, при этом они обычно имеют пространственно-территориальный (географический) базис. Можно предположить, что относительно процесса «присвоения» продуктов культуры и туризма, эти образы имеют схожий характер среди определенных сегментов, подчиняясь классическим законам спроса и предложения. Восприятие внешней среды, особенно в рамках культурного события, крайне субъективно и индивидуализировано, но происходит этот процесс через своеобразные «кварки», элементы, фрагменты, внешней среды, которые в семиотике и культурологии давно получили понятие «образы» [2]. Синонимами географического образа являются: образ территории, образ региона, образ места, образ пространства, — как инвариант рассматривается понятие «культурного ландшафта». [11].

«Цельное» и «неделимое» образно-географическое пространство распадается на дискретные фрагменты: образуется локальный миф, с многочисленными субъективными «пустотами», наполняя эти пробелы легендарным, сказочным, фольклорным нарративом, характерным для данной местности [16].

Мифы, легенды и сказки сегодня, как и во времена становления индустрии путешествий, остаются чрезвычайно важной основой для зарождения туристической мотивации к совершению поездок. При этом культурная или туристская легенда, взятая «на вооружение», часто может превосходить по своей значимости реальную туристскую привлекательность территории.

Термин «нематериальные» применительно к ресурсам известен достаточно давно и активно используется в экономике промышленности, как обозначающий все, противоположное материальным активам. Он применяется в этнографии, культурологии, социологии, философии, как обозначающий те аспекты и элементы, в том числе в культуре, которые нельзя увидеть и ощутить; к ним относят обычно фольклор, эпос, мифы, легенды и т. д. и т. п.

Среди самых разнообразных ресурсов, в различной степени используемых в социокультурной сфере и туризме, наряду с природными и культурно-историческими, все более возрастает роль нематериальных ресурсов, в которые традиционно включают фольклор, эпос, сказы, национально-этнические традиции и т. п.

У понятия «нематериальный ресурс» есть синоним, который используется значительно реже: в гуманитарных науках встречается термин «символический», «символические ресурсы»: он кажется куда более перспективным и более соответствующим различным семиотическим исследованиям. Сегодня наиболее частое употребление словосочетания «символические ресурсы» можно наблюдать в политологии и политике. «Символические ресурсы» понимаются как «символическая политика» — особый род политической коммуникации, нацеленной не на рациональное осмысление, а на внушение устойчивых смыслов посредством инсценирования визуальных эффектов» [8].

Первоначально, в прикладных исследованиях и проектах в сфере туризма, использовался в качестве нематериального ресурса термин «легенда», как наиболее оптимальный среди синонимов: миф [7], сказка, эпос и даже байка. Применительно к потребителю в культуре и туризме было реализовано словосочетание «туристская легенда», а сам процесс получил название «туристского легендирования». Легенда, миф, по сути, являются отдельным и важнейшим туристическим ресурсом, пусть не осязаемым, но не менее значимым, чем природный или культурный объект, который непосредственно может использоваться в туризме или социокультурной деятельности [ 9].

Позднее термины «легенда» и «легендирование» оказались более уместными только для целей туризма, методологически они достаточно узкие и весьма опосредованно связаны со сферой семиотики в целом, которая дала бы им больше возможностей и объективности использования. Эти термины сложно воспринимались практиками сферы культуры, которые, больше привыкли к термину «нематериальный», и понятие «легенда» устойчиво ассоциируется у них с предложением потребителю ложной и псевдоисторической информации.

Для целей туризма и социокультурной деятельности назрела необходимость переосмысления этой группы ресурсов и ее концептуального переименования в «символические» — это «идеологически» ближе к семиотике и более гармонично согласуется с терминами «миф», «легенда», «сага» и т. п. Безусловно, символические ресурсы уже имеют хорошо подготовленную методологическую платформу в работах

Д. Н. Замятина [ 1, 2], Н. Ю. Замятиной, О. А. Лавреновой [4], И. И. Митина, Б. Б. Родомана, В. В. Абашева и др., однако сам термин там практически не используется.

Символические ресурсы — это группа нематериальных культурных ресурсов, аспектов и их элементов из различных субкультур (мифы, легенды, сказки, эпосы, былины, предания и т. д.), характерных для определенной территории / населенного пункта. Символические ресурсы затрагивают как овеществленные объекты природного плана (живой и неживой природы), исторические события, выдающихся личностей, туристические мероприятия, информационные проекты и пр., так и не материальные. Символы представляют собой уникальные образные отражения для восприятия самобытности, этнических и культурных традиций, производственно-хозяйственного и социально-бытового уклада жизнедеятельности населения. В основе огромного многообразия нематериальных ресурсов лежат даже не они сами, а их символическое отражение в сознании человека, в процессе восприятия окружающего мира [9].

Человек воспринимает окружающий мир в виде образов различной сложности, в которые вплетаются архаичные и современные социальные мифы, поэтому символические ресурсы и символизацию вообще предлагается рассматривать не только как значимую часть культурно-исторического наследия и ресурс одновременно, но и как отдельную перспективную метасистему [12].

Выяснилось, что мифы, легенды и когнитивные системы образов из категории символических ресурсов наиболее значимы для потребителя в поиске покупочного решения. Именно символические ресурсы лежат в основе мотивов посещения социокультурных мероприятий [ 10].

Спрос на символические ресурсы в ближайшие годы будет достаточно высок, по следующим причинам:

1. Современное мировоззрение, несмотря на уровень развития науки и образование не является «законченным», «завершенным», «цельным». В нем достаточно места для разного рода субъективных представлений об окружающем мире и процессах, в нем происходящих.
2. Образование, с одной стороны, становится все более специализированным и профильным, с сокращением естественно-научной и гуманитарной составляющей, а с другой стороны, — появляются предметы и дисциплины теологического плана, начиная со школы, несколько «равнозначных» систем «мироздания», через образовательный процесс, предлагаются человеку на выбор.
3. Жизнь и работа в городской среде становится все более сложной и стрессовой. Одним из самых беспокоящих факторов является рост персонального удаленного контроля за человеком: вместе с комфортом он получает «оковы» информационной среды.
4. Современный человек не находит ответы на «вечные» вопросы жизни: о бытии, мироздании, смысловом предназначении и т. д.

Степень погружения туриста в символические ресурсы весьма различна: от примата веры и до саркастического, снисходительного отношения, как к своеобразному легкому жанру, но, что примечательно, без потери или снижения спроса. Активное включение символических ресурсов в туристский и социокультурный продукт не является предложением потребителю дезинформации, этим символические ресурсы в культуре и туризме отличаются от их применения в политике и социологии при похожем механизме реализации.

Сфера социокультурной деятельности и туризма все больше воспринимается человеком как сфера рекреации «без границ», где если даже контроль существует (паспортный, визовый, пограничный, общие вопросы безопасности и т. д.), то в плане «символизма» и нематериальной культуры полету мысли и фантазии ограничений нет и быть не может. Поэтому использование «символических» ресурсов в диалектическом взаимодействии социокультурной деятельности и культурного туризма так перспективно. В культуру пришла так называемая «экономика культуры», со своими объективными законами и понятиями, в том числе спроса и предложения. Современный потребитель нуждается в новых формах социокультурной работы и готов голосовать за них собственными деньгами [11]. Культурный туризм, как инструмент, элемент, фрагмент социокультурных практик и деятельности вообще, является индикатором объективности и эффективности социокультурного процесса, а также содержит в себе перспективный комплекс ресурсов. В нем сосредоточен активный потребительский спрос и значительные внебюджетные средства. Культурный туризм уже методически «подменяет» социально-культурную деятельность и активно использует ее методы и формы работы: современный «культурный» турист нуждается в «показе», «шоу», «анимации» и т. д. Наконец, совместная эксплуатация ресурсов объединяет социокультурную деятельность и туризм.

В широком смысле слова культурный туризм — это духовное присвоение личностью богатств культуры через путешествия и экскурсии. Культурный туризм может стать пропульсивным механизмом, направлением, своеобразным руслом, в котором смогут проявить себя не только все муниципалитеты и городские округа страны, но и предпринимательские сообщества, общественные структуры, творческие коллективы и даже персоналии. Культурный туризм легко встраивается в календарную систему социокультурных проектов на любой территории. Именно на уникальные культурные проекты, которые проектируют и реализуют специалисты социокультурной деятельности, можно привлечь гостей со всей России и даже мира, создав в регионах подлинный туристский мотив, который воплотится в реальные поездки, посещения и принесет ожидаемый доход [11].

Исследовательские срезы, полученные с туристических групп, показывают значительный отложенный спрос на использование в социокультурном и туристском продукте символических ресурсов [10]. С этой группой практически любая территория, даже с минимумом природных и культурно-исторических ресурсов, может обрести конкурентное преимущество. Сохранение устойчивого спроса на социокультурные и туристские события позволяет рассматривать культуру и туризм не только в качестве важнейшей статьи пополнения бюджета, но и приоритетных направлений национальной политики в развитии практически каждого региона РФ, муниципалитета и городского округа. Эксперты отмечают дрейф туристских предпочтений россиян от зарубежных к собственным культурным и туристским продуктам. Символические ресурсы по своему потенциалу и перспективам могут оказаться сегодня не менее значимой группой, чем культурно-исторические ресурсы территории, и способны пропульсивно влиять на культурно-имиджевый потенциал и территориальные бренды [ 12–15].

В любом социокультурном мероприятии можно активно внедрять и использовать символические ресурсы, и это воздастся посещаемостью, эффективностью и внебюджетной составляющей. Сегодня наблюдается процесс деглобализации и углубления виртуализации; эта тенденция, возможно, ожидает культуру в целом, социокультурную работу и даже туризм (!); «путешествовать», находясь дома, безопасно и очень бюджетно. В этой ситуации за символическими ресурсами и символизмом вообще большое будущее и статус подлинных ресурсов. Использование символических ресурсов в культуре, социокультурной деятельности и туризме — это еще и эффективный переход к экономике культуры.

**Список литературы**

1. *Замятин Д. Н.* Гуманитарная география: пространство, воображение и взаимодействие современных гуманитарных наук // Социол. обозр. — 2010. — Т. 9. — № 3. — С. 26–50.
2. *Замятин Д. Н.* Культура и пространство. Моделирование географических образов. — М.: Знак, 2006. — 488 с.
3. *Зорина Г. И.* Основы туристской деятельности / Зорина Г. И., Ильина Е. Н., Мошняга Е. В. — М., 2003. — С. 200–201.
4. *Лавренова О. А.* Пространства и смыслы: Семантика культурного ландшафта и поэтические метафоры [Электрон/ресурс] // Культурная география. — 2011. — № 4.
5. *Киросова Т. А., Шубницына Е. И.* Этнографическая составляющая внутреннего туризма как составляющая инновационного развития Республики Коми // Финно-угорский мир. — 2011. — № 2/3. — С. 86–89.
6. *Курина В.* Культурно-познавательные возможности этнического туризма // Культура общения и стратегии языкового функционирования. — Самара: СГАКИ, 2011. — С. 156–159.
7. *Митин И. И.* Мифогеография: новые механизмы интерпретации пространства [Электрон.ресурс]. URL: http://imitin.at.tut.by (дата обращения: 08.07.2020).
8. *Поцелуев С. П.* «Символическая политика»: К истории концепта // Символическая политика: сб. науч. тр. / РАН. ИНИОН. Центр социал. науч.-информ. исслед. отд. полит. науки; отв. ред.: О. Ю. Малинова. Вып. 1: Конструирование представлений о прошлом как властный ресурс. — М., 2012. — С. 17–53.
9. *Ширинкин П. С.* К вопросу об использовании символических средств и ресурсов в развитии гуманитарного потенциала территории // Человек. Культура. Образование. — Сыктывкар: Изд-во СГУ им. Питирима Сорокина, 2016. — С. 84–95.
10. *Ширинкин П. С., Швецова О. А.* К вопросу об исследовании образно-географического восприятия территории (на примере северного и северо-западного Прикамья) // География и туризм. — 2018. — С. 76–82.
11. *Ширинкин П. С.* Культурный туризм в Пермском крае: анализ потенциала и перспективы развития: коллектив. моногр. / П. С. Ширинкин, А. А. Лисенкова, А. Ю. Мельникова. — Пермь: Перм. гос. ин-т культуры, 2017. — 192 с.
12. *Ширинкин П. С.* Проблемы и перспективы вовлечения символических ресурсов в сферу туризма (на примере Пермского края) // Современные проблемы сервиса и туризма. — М.: РГУТИС. 2016. — Т. 10. — № 3. — С. 99–107.
13. *Ширинкин П. С.* Символические ресурсы в социально-культурной деятельности: аспект вузовской подготовки кадров // Культура и образование. — М.: МГИК. — 2016. — № 4 (23). — С. 69–75.
14. *Ширинкин П. С.* Туристское легендирование как метод использования символических средств и ресурсов в развитии гуманитарного потенциала территории // Философ. науки. — М., 2016. — № 4. — С. 103–113.

15. *Ширинкин П. С.* Туристское легендирование как метод развития территории // Диалоги о культуре и искусстве: матер. VI Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием (Пермь, 26–27 окт. 2016 г.). В 2 ч. Ч. 1 / отв. ред. А. В. Макина; редкол.: А. А. Лисенкова; Я. А. Афанасенко, Е. В. Баталина-Корнева, А. В. Бушмаков, М. М. Чудинова. Пермь: Перм. гос. ин-т культуры, 2016. — С. 210–222.
16. *Штейнгольц Б. И., Кропочкин А. Л.* Опыт создания современного информационного ресурса по культурному туризму // Развитие профессионального гостеприимства в РФ: проблемы и решения: сб. ст. В 2 ч. Ч. II. — Пермь: Перм. гос. ин-т искусства и культуры, 2007. — 200 с.

*Шталенкова К. И.*

Магистр социологии, докторант совместной программы по философии Европейского гуманитарного университета (ЕГУ). Ассистент Департамента гуманитарных наук и искусств ЕГУ (г. Вильнюс, Литва).
E-mail: kseniya.shtalenkova@ehu.lt

## Семиотический подход в визуальном анализе денежных знаков

**Аннотация.** Данная работа посвящена исследованию значения визуального анализа денежных знаков с точки зрения использования семиотического инструментария, разработанного Роланом Бартом в его книге «Мифологии» (1957), а также концептуализации материальных денег согласно категориям, сформулированным Мэтью Энгельке в его статье "The Objects of Evidence" (2008). В соотношении этих двух концепций дизайн денег рассматривается как идеологический инструмент, продвигающий специфические визуальные образы, чувствительные к конкретным социокультурным условиям. В контексте визуальных трансформаций денежных знаков в исторической перспективе данная методология представляет эпистемологический интерес для анализа знания и антропологических подходов к его артикуляции.

**Ключевые слова:** банкнота, визуальный анализ, дизайн денег, идеология, монета, национальный нарратив, семиотика.

*Shtalenkova K. E.*

Master of Sociology, PhD student at the joint program in philosophy at European Humanities University (EHU). Assistant lecturer in the Department of Humanities and Arts at EHU (Vilnius, Lithuania).
E-mail: kseniya.shtalenkova@ehu.lt

## Semiotic Approach to Visual Analysis of Currency Designs

**Annotation.** This paper is dedicated to the significance of visual analysis of currency designs implementing semiotics apparatus developed by Roland Barthes in his book "Mythologies" (1957), as well as conceptualizing material money according to the categories outlined by Matthew Engelke in his article "The Objects of Evidence" (2008). In the correlation of these two concepts, currency design is considered as the ideological tool promoting specific images corresponding to certain sociocultural circumstances. In the context of visual transformations of currency designs in historical perspective, this methodology is of epistemological interest for knowledge analysis and anthropological approaches to its articulation.

**Key words:** coin, currency design, ideology, history, national narrative, paper money, semiotics, visual analysis.

В данной работе рассматриваются особенности визуального анализа денежных знаков в контексте использования семиотического инструментария, который был разработан Роланом Бартом в его книге «Мифологии», увидевшей свет в 1957 г. [3] При этом сначала предлагается концептуализировать материальные деньги согласно категориям «объекта свидетельства», сформулированным Мэтью Энгельке в его статье "The Objects of Evidence", которая была опубликована в 2008 г. [4]. Далее в соотношении с концепцией Энгельке реконструируется модель мифа по Барту применительно к дизайну денег как идеологическому инструменту, формирующему художественно-символический образ в конкретных социокультурных условиях. В качестве демонстрации применения данной методологии описываются визуальные трансформации денежных знаков в исторической перспективе, что представляет интерес в эпистемологическом смысле как анализ знания и антропологических подходов к его артикуляции.

В отношении концепции Энгельке здесь намеренно используется перевод определения *evidence* как «свидетельство», а не «данные» (что было бы, возможно, более уместно в контексте антропологического анализа), поскольку в таком случае сохраняется коннотация материального зримого подтверждения, которое может служить доказательством (еще один возможный перевод для *evidence*) существования той или иной социокультурной практики. Так, сам по себе метод не создает объект, что и является причиной обращения к эпистемологии, позволяющей установить специфику взаимоотношений объекта и знания, которое он может производить и благодаря которому он может существовать. Концепцию свидетельства необходимо рассматривать в контексте спектра вопросов, предъявляемых к конкретному полю. Так, вопросы позволяют трансформировать свидетельство из статуса инструмента (*evidence-as-tool*) для получения (или «добычи») знания в статус свидетельства как качественного объекта (*evidence-as-quality*) или условия (*evidence-as-condition*), в котором разворачивается и проявляется та или иная практика, становясь очевидной или «засвидетельствованной» (*evident*). Отсюда появляется возможность более перспективного и многомерного анализа, основанного на взаимном дополнении дедуктивного и индуктивного методов исследования. При этом Энгельке отмечает, что объект свидетельства всё же детерминируется не только за счет вопросов, но также посредством противоборствующих давлений и режимов, в условиях которых формируется как само свидетельство, так и перечень вопросов, предъявляемых к

нему. Так, объекты свидетельства не просто указывают на какие-либо факты и истины (*truth*), но всегда существуют в конкретной ситуации и для конкретных индивидов, которые имеют к ней отношение. В связи с этим социальное свидетельство (*social evidence*) не обладает объективностью, но должно рассматриваться лишь в контексте функций и значений тех социокультурных практик и ритуалов, в условиях которых оно может рассматриваться как своего рода «улика».

Что же касается аспектов, которыми характеризуются объекты свидетельства, то Энгельке выделяет четыре основные категории. Во-первых, это масштаб (*scale*) — каким образом объекты свидетельства могут охватывать различные сферы, связанные с формированием знания. Во-вторых, это количественный и качественный аспект объектов свидетельства — какова возможность сортировать и классифицировать их как данные, способные формировать знание в той или иной сфере. В-третьих, это достоверность (*certainty*) — доказательство и адекватность интерпретаций, основанных на конкретных объектах свидетельства. В-четвертых, это интенциональность (*intention*) в смысле агентности объектов свидетельства — для каких целей они используются и как включены в воспроизводство конкретных социокультурных практик.

Если рассматривать деньги как объект свидетельства в предлагаемых категориях, то можно убедиться, что они имеют крайне широкий охват сфер, связанных с производством знания. Так, если говорить о масштабе денег как объекта свидетельства, то деньги являются одними из наиболее распространенных медиа коммуникации на социально-экономическом, политическом и культурном уровнях. Кроме того, материальные деньги представляются наиболее распространенным, тиражируемым средством массовой визуальной коммуникации.

В отношении количественного и качественного измерения объекта свидетельства деньги могут быть рассмотрены в своей множественности в перспективе междисциплинарных исследований. Это позволяет не отделять особенности экономической значимости денег от их символических функций, а оценить, каким образом эти два аспекта взаимно обусловливают эвристический потенциал денег как объекта исследований, рассматриваемого в контексте конкретного исторического периода.

Далее, достоверность денег как объекта свидетельства может рассматриваться на двух уровнях. В первую очередь это деньги прежних эпох, которые сообщают конкретные данные о периодах, в условиях которых они были выпущены. (Такой потенциал денег как объекта исследования рассматривается нумизматикой в качестве вспомогательной исторической дисциплины, однако она не позволяет включить в исследовательское поле многоаспектность денег как материального свидетельства, которые предлагается рассмотреть в этой работе далее.) Во-вторых, это и поддельные деньги, которые также могут быть рассмотрены в контексте конкретных обстоятельств, которые обусловили деятельность фальшивомонетчиков. В-третьих, это также неизданные или не введенные деньги на сломе эпох и при смене властей, которые позволяют проследить, как проектировалось существование и развитие конкретного режима власти, который был свергнут, что в особенности интересно в отношении идеологического аспекта дизайна денежных знаков.

Что же касается интенциональности денег, то они используются на различных уровнях коммуникации, зачастую совмещая сразу несколько из них. Так, деньги могут использоваться как финансовое средство и свидетельство политического суверенитета, признаваемого гражданами государства. Кроме того, существует социальная дифференциация денег в зависимости от конкретных задач, для которых эти деньги используются. Это подробно проанализировано в исследовании Вивианы Зелизер «Социальное значение денег» [1], которое построено на основе критики тезисов «Философии денег» Георга Зиммеля [6], преимущественно касающихся психологии использования денег. В отношении дизайна денежных знаков агентность проявляется как в идеологическом плане, связанном с конституированием субъекта и конструированием идентичности, включая влияние на особенности формирования коллективной исторической памяти, а также в смысле охраны от подделок, что в свою очередь продиктовано финансовыми соображениями и политической безопасностью.

Основываясь на этом, можно сказать, что материальные деньги в полной мере являются зримым свидетельством истории как в отношении денежных знаков, созданных в прежние исторические периоды, так и в контексте истории повседневности. При этом важными являются не только материальные деньги сами по себе, но также связанные с ними частные социокультурные практики. Это может быть, к примеру, называние денег конкретных выпусков (например, «думки», «керенки», «вавилонки» на стыке революций начала XX в.), что свидетельствует об особом эмоциональном восприятии денег. Другим примером также может быть использование денег не по своему финансовому назначению, а например для арт-практик, когда материальные деньги трансформируются в арт-объект или его часть, приобретая новое символическое значение вплоть до отрицания своей первоначальной функциональности.

Говоря же о визуальных репрезентациях денежных знаков как материальных свидетельств истории, следует обратиться к модели мифа как деполитизированного высказывания, избранного историей, по Барту. Так, обращаясь к его работе «Миф сегодня» [3, с. 109–164], можно заключить, что миф состоит из семиологических систем языка и собственно мифа, где последний приобретает метастатус, выстраивая собственную систему на основе первого, в контексте чего и происходит натурализация значений, с одной стороны лишаемых политического характера, а с другой — воспевающих вещи, которые за ними сокрыты. Обе системы представлены Бартом как трехчастные, часть звеньев у которых совпадают, что на уровне соотношения с визуальными аспектами дизайна денег может быть представлено следующим образом:

- означающее (уровень языка) = смысл = художественно-выразительные средства;
- означающее (уровень мифа) = форма = национальный нарратив;
- означаемое (уровень языка и мифа) = концепт = национальный «дух»;
- знак (уровень языка) = означающее (уровень мифа) = форма = национальный нарратив;
- знак (уровень мифа) = значение = государственный «имидж».

Отсюда появляется возможность интерпретировать «имидж» того или иного государства через национальные нарративы, используемые в дизайне соответственных денежных знаков, которые стремятся отобразить национальный «дух», оперируя художественно-изобразительными средствами и их пластическими свойствами. При этом интересно, что их особые сочетания в пределах национальных нарративов также отображают символическую борьбу за легитимацию идей в поле культурного доминирования, что приобретает материальное значение на уровне денежных знаков как объектов свидетельства.

Если же говорить о визуальных трансформациях денежных знаков в перспективе изменений их влияния на конструирование идентичности и исторической памяти индивидов, то следует говорить не только о различиях в сюжетах, которые используются в нарративах, но и в самих формах денег. Так, монеты оказываются наиболее каноническим денежным носителем, основные визуальные характеристики которого в смысле своего рода каноничности были закреплены еще в античные времена. С момента изобретения монет в Малой Азии в VII в. до н. э. в их дизайн включались различные изображения, обладающие символическим значением репрезентации конкретной местности и, соответственно, власти, утвержденной в пределах этой местности. При этом важно заметить, что особое место в данных репрезентациях занимают изображения человека, однако в период расцвета полисов на монетах появляются только стилизованные портреты богов-покровителей, в то время как первым реальным правителем, изображенным на монетах, оказывается Александр Македонский. Любопытно, что большинство выпусков монет с его портретом, наделенным божественной атрибутикой, было отчеканено после смерти Александра — этот прием, по мнению ряда исследователей, его преемники использовали с тем, чтобы легитимировать собственную власть, обращаясь к наследию империи, которую создал Александр [5]. Такая практика в формировании дизайна монет может считаться одной из первых попыток идеологического манипулирования посредством визуальных репрезентаций денежных знаков.

Другим интересным примером идеологического манипулирования является использование в дизайне монет периода Римской Республики портретов исторических противников Рима едва ли не как его основоположников либо преданных союзников, что использовалось властями с целью закрепить историчность Республики и искусственно расширить ее хронологию, а также дополнительно «облагородить» происхождение ее граждан. Что же касается Римской империи, то этот период характеризуется наиболее явным использованием монет в качестве средства пропаганды, связанной с событиями повседневности, которые освещали милитаристские кампании Империи и прославляли деятельность императоров и членов их семей вплоть до обожествления после смерти. В свою очередь монеты Византийской империи с использованием в дизайне портретов живых правителей и святых, включая Иисуса Христа, переформатируют дискурс исторических репрезентаций, принятых в Риме. Сюжеты монет государств, возникавших в Западной Европе, начиная с этого времени и до XVIII в., преимущественно конструировались в пределах тех вариаций, которые сложились в дизайне монет в античное время, однако портреты правителей занимают здесь основное место.

С появлением банкнот в Европе в XVII в. возникает новая традиция дизайна: если первоначально это бумажные деньги, для оформления которых в основном используются шрифтовые композиции, то с развитием печатных технологий появляются также и возможности использовать в дизайне банкнот изображения. Так как этот момент совпадает с Французской революцией и распространением идей Просвещения в Западной Европе в целом, когда под государством подразумевается не только монарх, но некая общность индивидов, то и в дизайне банкнот используются вовсе не портреты живых правителей,

а преимущественно аллегории. Наиболее показательным здесь является пример правления Наполеона Бонапарта, поскольку в дизайне монет его репрезентации явно отсылали к дискурсу Римской империи, в то время как банкноты изображали аллегорию Свободы (Марианну) и другие персонификации, связанные с периодом Французской республики, а не империи Наполеона. Вместе с этим в других государствах, существовавших в XIX в. практиковалась в целом схожая система: для дизайна монет использовались портреты живых правителей, что согласовывалось с общей традицией, а визуальные репрезентации банкнот в основном были связаны с абстрактными образами. Однако в некоторых случаях также формировались и исторические нарративы, связанные с национальной культурой, как в случае банкнот Российской империи с изображениями правителей прежних эпох.

Репрезентации обычных людей, близкие к фотографическим изображениям, которые характерны для выпусков банкнот в Европе после Первой мировой войны, в основном обязаны своим появлением социалистическим движениям, поскольку в изображениях, которые мало отличались от газетных передовиц, можно увидеть стремление продублировать реальность и подтвердить ее правдивость через дизайн денег. При этом такие репрезентации достигли своего апогея при тоталитарных режимах, где фокус на физической силе имеет стабилизирующий эффект, как в случае оккупационных денег Третьего рейха, например. Что же касается советских рублей, то изображения обычных людей, преимущественно с милитаристским динамичным акцентом, начиная с 1937 года вытесняются портретами Ленина, которые сначала указывают на недавнюю повседневность и как бы очерчивают скорое приближение светлого будущего, а позднее монументализируются, консервируя идеи об этом будущем в настоящем. Вместе с этим, в этот же период в странах с подчеркнутым национальным движением, как например Польская Республика, в дизайне банкнот активно используются портреты исторических деятелей, что стало популярной практикой и после распада Советского Союза, как наиболее типичный способ сконструировать представление об историчности того или иного государства. В этом отношении, как для денег межвоенного периода, так и для денег, выпускаемых после падения Берлинской стены и распада Советского Союза, важны и объекты, которые не включены в нарративы, несмотря на появление в рамках других медиа визуальной коммуникации. Например, на советских деньгах не изображались женщины и практически не изображались крестьяне (в отличие от советских плакатов), а на такой современной международной валюте, как евро, изображены несуществующие объекты, а не действительные памятники архитектуры, продвигаемые на уровне других визуальных репрезентаций Европейского Союза.

Вместе с этим, начиная с 1980-х годов в дизайне денег различных стран постепенно проявляются и сюжеты, которые не связаны с портретами (например, нидерландские гульдены с изображением маяка, подсолнуха, бекаса). Появляются новые способы репрезентации историко-культурного наследия через денежные медиа, при этом чем нейтральнее нарративы, тем скорее это связывается с представлением о кризисе власти и отрицании официального исторического дискурса, что также объясняется высокой инфляцией и недоверием к государственным деньгам на экономическом и политическом уровне. (Подробнее эти тенденции на примере денежных знаков государств Восточной Европы рассматривается в главе 4 монографии «Деньги и идеология: [R]эволюция белорусскости длиной в 100 лет» [ 2, с. 117–142]). Также в каждом государстве осуществляются выпуски памятных монет и банкнот, которые связаны с особыми датами и позволяют включить в дизайн более широкий перечень культурных объектов, однако следует отметить, что в отличие от денег для обращения, с памятными монетами взаимодействует гораздо более узкая аудитория.

Таким образом, дизайн денежных знаков связан со способом рассмотрения истории, поскольку во-первых, как зримый объект материальные деньги являются свидетельством истории, а во-вторых, дизайн денег в своем визуальном аспекте устанавливает особую точку зрения на исторический дискурс, что позволяет прояснить семиотический инструментарий.

**Список литературы**

1. *Зелизер В.* Социальное значение денег. — М.: Дом интеллектуальной книги «Издательский дом ГУ ВШЭ», 2004. — 283 с.
2. *Шталенкова К.* Деньги и идеология: [R]эволюция белорусскости длиной в 100 лет. — Вильнюс: ЕГУ, 2018. — 296 с.
3. *Barthes R.* Mythologies. — N. Y.: The Noonday Press; Farrar, Straus & Giroux, 1991. — 164 p.
4. *Engelke M.* The objects of evidence // The Objects of Evidence. Anthropological Approaches to the Production of Knowledge. — Hoboken, New Jersey: John Wiley and Sons, 2009. — Pp. 1–20.
5. *Kakavas G.* Hellenistic royal portraiture on coins // Pergamon and the Hellenistic Kingdoms of the Ancient World. — N. Y.: Metropolitan Museum of Art, 2016. — Pp. 70–76.
6. *Simmel G.* The Philosophy of Money. — London, N. Y.: Routledge, 2004. — 543 p.

# Знак и действие: нарративные и перформативные практики

*Герасимов С. В.*

Кандидат педагогических наук, доцент кафедры связей с общественностью
Санкт-Петербургского государственного экономического университета,
научный сотрудник Санкт-Петербургского государственного университета, E-mail: votje82@mail.ru.

# Перформативы и нарративы в процессах генерации социальной реальности

**Аннотация.** Развитие человеческой цивилизации неразрывно связано с процессом построения социальной реальности. С силу необходимости выживать и бороться за ресурсы коллективно, удовлетворять свои индивидуальные и коллективные желании, люди конструируют массив объяснений действительности, который в пределе и стремится к полному отражению действительности, но никогда не совпадает с ней. Люди постоянно совершают работу по созданию значений и смыслов сущностям и событиям, создают конвенциональный мир знаково-символического пространства, чтобы обеспечить взаимодействие членов социума. В этом процессе необходимая и достаточная роль принадлежит языку. Сам же язык состоит из речевых актов, которые, в свою очередь, состоят из нарративов и перформативов. С помощью нарративов и перформативов осуществляется осмысливание, концептуализация образа мира, а также его структурирование и разделение на уровни правил, системы, устойчивых логических связей и уровни реализации, применения этих правил, практическое существование в социальной реальности. Подобная двухуровневая система находится в процессах постоянной реакции на текущие события, позволяет упрощать процессы индивидуального поиска оптимальных решений, за счет групповых знаний, умений и навыков. Кроме этого, система социальной реальности работает, как машина по обучению новых членов социума путем трансляции им общих ценностей и норм, обеспечивая определенный порядок бытия.

**Ключевые слова: п**ерформативы, нарративы, социальная реальность, смыслообразование, публичные коммуникации, текст, речь.

*Gerasimov S. V.*

Ph. D. of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Public Relations of St. Petersburg State University of Economics, Researcher at St. Petersburg State University. E-mail: votje82@mail.ru.

# Performatives and narratives in generation processes social reality

**Abstract.** The development of human civilization is inextricably linked with the process of building social reality. Because of the need to survive and fight for resources collectively, to satisfy their individual and collective desires, people construct an array of explanations for reality, which ultimately strives to fully reflect reality, but never coincides with it. People are constantly doing work on creating meanings and meanings for entities and events, creating a conventional world of sign-symbolic space in order to ensure interaction between members of society. In this process, the necessary and sufficient role belongs to the language. The language itself consists of speech acts, which, in turn, consist of narratives and performativities. With the help of narratives and performatives, the image of the world is comprehended, conceptualized, as well as structured and divided into levels of rules, systems, stable logical connections and levels of implementation, application of these rules, practical existence in social reality. Such a two-level system is in the process of constant reaction to current events, allows you to simplify the processes of individual search for optimal solutions, due to group knowledge, skills. In addition, the system of social reality works like a machine for training new members of society by transmitting to them common values and norms, providing a certain order of being.

**Key words:** performatives, narratives, social reality, sense formation, public communication, text, speech.

### Процесс конструирования социальной реальности

Процесс создания социальной реальности становится возможным благодаря системе публичных коммуникаций. Как и сама реальность, генезис социальной реальности представляет собой постоянно обновляющуюся систему связей и рефлексий, возникающих у группы людей. Система коммуникаций в социуме связана с необходимостью реализации совместной деятельности, порождением и коррекцией норм и ценностей, коллективной реакцией на события, фиксацией и передачей персональных и коллективных опытов. Современная система публичных коммуникаций представляет собой открытую сеть, состоящую из различных каналов обмена, распределения, интерпретации, хранения и трансляции информации. Согласно М. Кастельсу, «сети представляют собой открытые структуры, которые могут неограниченно расширяться путем включения новых узлов, если те способны к коммуникации в рамках данной сети, то есть используют аналогичные коммуникационные коды» [8, с. 495].

Основу современной дискуссии составили произведения Ф. Бэкона, Т. Дезами, Э. Кабе, Т. Кампанеллы, Дж. Локка, Дж. Милля, Т. Мора, Р. Оуэна, Ж. Ж. Руссо, К. Сен-Симона, А. Смита, Ш. Фурье, Д. Юма. В XX веке, а также в новейшей истории можно отметить работы Дж. Агамбена, Дж. Бьюкенена, Т. Вебле-

на, Ж. Делеза, Ж. Дерриды, А. Камю, Т. Куны, П. Курца, И. Лакатоса, Б. Латура, Дж. Мура, Ж. П. Нанси, А. Печчеи, Х. Плеснера, К. Поппера, В. Райха, Дж. Серля, Э. Тоффлера, Э. Фромма, М. Фуко, Ф. Фукуямы, Ю. Хабермаса, М. Хайдеггера, Р. Холмса, Т. де Шардена, Л. фон Штейна, К. Ясперса и др. Среди сочинений русскоязычного пространства необходимо отметить работы: М. М. Бахтина, С. Т. Золяна, И. А. Ильина, Л. П. Карсавина, А. А. Леонтьева, А. Ф. Лосева, Н. О. Лосского, Ю. М. Лотмана, В. В. Розанова, В. С. Соловьева, Г. Л. Тульчинского, Н. Ф. Федорова, С. Л. Франка, Г. Г. Шпета., М. Н.Эпштейна и др.

Процесс создания и изменения социальной реальности состоит из центра и периферии, находящихся в постоянном обновлении. Центр, или ядро, социальной реальности представляет собой концепт, включающий основные установки, модели реальности. Такое ядро наиболее стабильно и консервативно. Д. С. Лихачев описывает свойства концепта следующим образом: «Концепты возникают в сознании человека не только как “намеки на возможные значения”, “алгебраическое их выражение”, но и как отклики на предшествующий языковой опыт человека в целом — поэтический, прозаический, научный, социальный, исторический и т. д.» [9].

Согласно П. Бергеру и Т. Лукману, ядром и основой социальной реальности оказывается система языка [2]. Такого же мнения придерживаются многие исследователи. М. М. Бахтин указывал на то, что хранение информации и обработка информации индивидом, его «дух» отображаются в форме текстов. Человек европейской культуры мыслит, создает знание и ценности чрез текстовую форму. «Дух (и свой, и чужой) не может быть дан как прямой объект естественных наук, а только в знаковом выражении, реализации в текстах и для себя самого, и для другого» [1, с. 294].

Процессы, формирующие текст, происходят из личного и коллективного осмысления действительности, проходя через одинаковые алгоритмы. Сначала происходит событие, как некоторое изменение состояния действительности, имеющее значение для человека или группы людей [6]. Возникает ситуация — процесс сравнивания состояния до и после события. Этому событию или сущности присваивается некоторый знак, который обязательно должен быть связан с другими событиями и сущностями через время и пространство и тоже знаковым способом. Таким образом конструируется последовательная система знаков, упорядоченная в пространстве-времени и читаемая всеми членами социума. Связь между действительностью и пространством, созданным из знаков, зависит от уровня развития общества, мастерства персонажей, создающих текст. Все процессы, протекающие в пространстве публичной коммуникации, возможны только за счет памяти. Память выступает как хранилище предыдущего опыта, процессов реакции на новые сущности и события, с одной стороны, и фиксатор конечного результата, в основе которого находится события, — с другой. Как заметил Ницще, «опыт возможен только благодаря памяти; память возможна только благодаря сведению духовного события к знаку» [10].

Общий алгоритм конструирования новой реальности состоит из нескольких этапов. В нулевой стадии конструирования присутствует культура как система отобранных тысячелетиями персональных и коллективных опытов, алгоритмы реакций и коллективного принятия решений. Эту систему в каждого приходящего члена социума загружают в первую очередь. До такой загрузки человек не считается полноценным участником социальной реальности. Мы можем это наблюдать в процессах обучения и инкультурации детей. Ребенку для вхождения в социум требуется сдать экзамен на «зрелость», продемонстрировать полноценное понимание предыдущего опыта. Другой пример: иностранец, как представитель другой культуры, должен пройти обучение, сдать формальный или неформальный экзамен на понимание социальной реальности того социума, в котором он планирует быть. Процессы самоконтроля социума, постоянные тесты на соответствие общему мнению уходят корнями в животную стадную, стайную природу человека [12], обеспечивают социальную и физическую безоасность. Источником формирования нового элемента социальной реальности может послужить событие природного или антропогенного характера. Под его воздействием происходит эмоциональный всплеск [7], возникает необходимость обсудить персональные реакции и сложить из них коллективную [16]. Причины эмоциональной реакции могут быть различными, основные из них обусловлены животными рефлексами, связанными с домом, семьей, пищей, сексом, безопасностью. При этом реакция может быть различной по эмоциональному значению: об безразличия до паники. Процессы складывания коллективного решения опираются на алгоритмы персонального восприятия. Эти процессы подробно описаны многими исследователями, так например, в работах А. Г. Чернякова [17]. В зависимости от индивидуального уровня развития каждого члена социума, их персонального опыта, создается множество реакций на сигнал. Далее обработка сигнала проходит различные пути, и эти пути — функция, зависящая от типа социума.

В идеальном обществе, где все члены равны по уровню развития и все пользуются коллективным опытом, равнодействующая возникает в результате коллективного обсуждения и математического ожидания случайной величины индивидуальных реакций. В реальной жизни уровни персонального опыта различны, как различны доступы к информации, связанные с возрастной и социальной стратификацией. В реальном обществе социальная реальность у каждого своя, также как и реальность личная. В таком случае понятие социальной реальности — это условное понятие, поскольку фактически происходит расщепление реальностей, которые частично пересекаются. Место такого пересечения и есть постоянно обновляющаяся конвенциональная концептосфера. В алгоритме конструирования реальностей возникшая синхронность восприятия конкретного события или сущности требует коллективной памяти, относительно которой происходит оценка новых событий. Коллективная память должна обладать большой инерцией, чтобы не находиться в состоянии постоянной трансформации в результате внесения в нее незначительных для выживания социума событий. Такие незначительные события отсеиваются и не сохраняются. При этом коллективная память должна обладать механизмом внесения в нее значимых событий и исключению незначимых, благодаря чему сохраняется ее релевантность действительности, обеспечиваются эволюция и совершенствование. Такой памятью могут служить различные объекты культурной сферы [15], в том числе и тексты. Текст является результатом и формой речи, а речь является реализацией языка.

Знак и текст являются особенной формой памяти. Они составляют возможность существования социальной реальности, благодаря связанности в них сущности и события в пространстве и времени они связаны с действительностью как модель и ее верификация. Созданная модель или основа социальной реальности прописывает правила бытия элементов, составляющих множество социума. При этом, как само общество, так и каждый его индивид, в каждый момент своего осознанного или бессознательного бытия верифицирует отдельно взятый элемент основы и приводит его в соответствие с действительностью. Это наглядно проявляется в любой игре. Есть правила, приемы, игровая логика, а есть реальный игрок в реальном пространстве, решающий в своих органах восприятия реальности реальную задачу. Подобный зазор существует между правилами поведения, законами, уставами, артикулами, и реальной практикой поведения граждан. В силу конвенциональности публичных нарративов они воспринимаются как факт, как закон, как норма, как ценность. Но между нарративом и реальностью всегда существует дистанция, связанная с особенностями индивидуального или группового восприятия реальности и самой реальностью. В нарративном отражении реальности событие или сущность обретают незаконные права «реального события», подтвержденного коллективным согласием. Такому отражению приписывается значение «истинное», и оно входит в состав ядра социальной реальности. Таким образом, зазор между действительностью и ее отражением — социальной реальностью — зависит от точности содержания объема знания в знаке, последовательности и расположения знаков во времени и пространстве. Как бы точны не были авторы, всегда возникающий зазор представляет собой основу для вариативного толкования текста, следовательно, дает место для реализации индивидуальной и групповой интенции, манипуляции [4].

С точки зрения Дж. Серля (а также М. Хайдеггера, Э. Гуссерля), людям, как и некоторым животным, свойственна интенциальность действий, которые он называет агентивными (явными) и неагентивными (латентными), при этом коллективные интенции связаны с совместным опытом достижения желаемой цели [13]. Поскольку социальная реальность стремится к действительности, но никогда ее не достигает, то это повод для перестройки старого восприятия, и место для фейковых реальностей. Как отмечает Г. Г. Почепцов, «вбрасываемая в массовое сознание сконструированная информация формирует схемы восприятия иных последующих сообщений. Им уже труднее пробиться, поскольку сформированы определенного рода информационные фильтры.

Текст несет в себе пропозицию, жизненный опыт и перформатив автора [5]. Возникающая неоднозначность, зазор в интерпретации действительности, становится основой для идентификации личности и группы, группы и общества. Кроме того, в этом пространстве возникают художественные произведения: литература, кино, театр, игры и так далее [19]. Социально-культурная сфера представляет собой (в отличие, например, от деловой сферы) наиболее субъективное отражение действительности социальной реальностью. Но в этом фантазийном, художественном пространстве могут возникнуть описания желаемого будущего, некоторые идеи и идеалы, по отношению к которым будут себя ориентировать и отдельные персонажи и группы. Интенция создает ценности, и создается ценностями. Таким образом, в зазоре между действительностью и реальностью создаются глубоко интенциональные теории социаль-

ной справедливости (например, Дж. Адамс или Дж. Ролз). По мере одобрения, кристаллизации таких интенций в социальной памяти, они институциализируются и становятся заповедями, законами. Пространство между концептом реальности и реальностью может содержать несколько противоречивых векторов консолидации [3], между которыми создается территория для маневрирования. Все то, что не смогло оформиться в виде императивов, может надолго остаться в латентной форме, в архитипическом сознании, в виде легенд, анекдотов, поговорок, былин мифов. В этом месте сочетаются контрадикторные понятия, здесь формируются бренды, которые пытаются сочетать пользу покупателя и продавца, фантазийные сюжеты вымышленной истории, здесь формируются технологии *soft power*, такие как, символическая политика [4].

В реальном социуме конструирование социальной реальности происходит в условиях взаимного влияния интенций отдельных лидеров или групп людей (об этом подробнее в работах Ф. Брентано, Э. Гуссерля, Дж. Серля и других исследователей [14]). В результате этого в текстах проявляется манипуляция — перформатив. Эта манипуляция преследует различные цели: обучение и инкультурацию новых членов в социум, обеспечение оптимизации производства и распределения товаров и услуг, захват и удержание власти или жизненных ресурсов, и так далее.

Как было показано, конструирование социальной реальности связанно с речью и текстом. Они создаются отдельными авторами, группами авторов и выносятся на публичное обсуждение. Обсуждение в публичном пространстве переплавляет отдельные идеи и сюжеты в единую, непротиворечивую картину мира. Генерация нарративов — это явление, происходящее в социальной реальности, описывающее коллективное действие, попытку договориться о дескриптивном определении окружающего мира с помощью непротиворечивых повествований. В тех случаях, когда законы действительности не позволяют сочетать и объяснять события и сущности, нарратив переходит в фэнтазийную, мифологическую, религиозную, трансцендентную или иную реальности. Дальше, после процессов селекции, множественных повторов, коллективное описание реальности может предстать в виде сжатых поучительных историй — примеров поведения в той или иной ситуации (былин, священных писаний, сказок и т. д.). При этом нарративы могут притянуть в себя модные обороты речи, сюжеты, героев. Существует и обратный эргономический процесс — отбрасывания всего несущественного. В результате длительной селекции и выдержки формируется текст как инструмент для обучения и воспитания на примере другого.

Возникшие в результате такой переплавки нарративы принимаются обществом за основу дальнейшей генерации реальности, опору для выстраивания нормативно ценностных поведенческих паттернов отдельно взятых людей и общества в целом. Каждый участник социума неизбежно начинает мыслить словами и текстами публичных нарративов. При этом у некоторых членов социума возникают нарации, отличные от групповых, но в любом случае публичные нарративы вносят свой вклад в формирование личного мировоззрения. «Нарративы играют ключевую роль в смыслообразовании, социально-культурных практиках, формировании идентичности личности» [16].

«Нарративы и перформативы со времен британского философа Джона Остина представляют собой противоположные понятия, входящие в объем родового понятия речевой акт. При этом понятия были разделены по признаку присутствия в тексте повествования или побуждения, описания или императива» [5]. Наличие перформативного начала в наррации определяет его явную или латентную цель — привести слушателя, зрителя, читателя к определенному состоянию выбора и подтолкнуть его к принятию необходимого решения [4].

Нарратив после социального одобрения становится образцом для подражания, инструментом для воспитания детей, выполняет функции идентификатора конкретного социума, его коллективной подписью под изложенном в нем наборе норм и ценностей. Нарратив после принятия замораживается, становится неприкосновенным для внесения корректив в его форму или содержание, сакральным, поскольку любой автор, попытавшийся изменить подобный текст, бросает вызов всему консолидированному обществу. Нарратив становится отправной точкой в спорах, примером для обучения, к нему обращаются за решением ежедневных вопросов, его используют в упрощенном виде как инструкцию к поступку. Алгоритм создания смыслобразующего повествования можно представить в виде алгоритма: «событие — реакция — возникновение ситуации — сравнительный анализ — синтез — заключение — нарратив». В алгоритме создания перформатива часто используются сокращенные рассуждения — энтимемы и эпихейремы, редуцирующие полный процесс нарратогенеза до алгоритма: «событие» — «совет». «Идет дождь — возьми зонт». Игнорируется рассуждение, есть пример и императив. Вот ход, например, стандартного генерирующего алгоритма в упрощенном виде: «Идет дождь — можно на-

мокнуть — нужна защита — человек должен взять зонт» для нарратива трансформируется в прямое указание: «Идет дождь — возьми зонт». Происходит генерация рекомендаций, экономящих время и мыслительные процессы. Поэтому нарративы и содержащиеся в них перформативы востребованы, они создают эргономический путь, избавляют индивида и социум от выбора. В том случае, когда принятый нарратив нарушается отдельно взятым персонажем или группой лиц, то общество выражает ему свое недовольство, порицание и даже преследует его в рамках закона. Поэтому управление наррацией напрямую связано и с *polises*, и с *politics*.

Конструирование социальной реальности — постоянно обновляющийся процесс, необходимый для цивилизованного существования общества. Поскольку этот процесс существует только в пространстве публичных коммуникаций, главное его свойство — это существование внутри социальной семиотики, в частности, существование его в языке, речи, тексте. При этом текст представляет собой основную форму существования социальной реальности. Нарративы — это многофункциональный инструмент, но основной его задачей является постоянное отражение действительности и строительство социальных реальностей. В свою очередь, нарративы обладают большими возможностями с силу их внутреннего перформативизма.

Нарратив формирует коллективное восприятие действительности, законы, интенции, алгоритмы принятия решений, нормирует поведенческие паттерны, делит воспринимаемый мир на «важное» и «второстепенное». Общественное мнение, закрепленное в нарративах, в свою очередь, определяет новостной потенциал события, голосуя своим вниманием или игнорированием. Наррация определяет и генерирует социальную реальность, которая, в свою очередь определяет наррацию, замыкая круг.

## Список литературы

1. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. — 424 с.
2. *Бергер П., Лукман Т.* Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. — М.: «Медиум», 1995. — 323 с.
3. *Герасимов С. В.* Векторы концептуализации реальности // Человек. Культура. Образование: науч.-образоват. и метод. журн. . — 3 (25) 2017. — С. 107–116.
4. *Герасимов С. В.* Инструменты формирования символической политики // Социально-полит. науки. — № 2. — 2016. — С. 77–83.
5. *Герасимов С. В.* Формирование нарратива из перформатива в публичных коммуникациях // Слово.ру: балтийский акцент. — 2020. — Т. 11. — № 1. — С. 34–49.
6. *Герасимов С.В., Тульчинский Г. Л.* События как семантическая основа конструирования реальности: перспективы перехода к динамической онтологии // Слово.ру: Балтийский акцент. — Изд-во БФУ им. И. Канта. — Т. 9. — № 3. — 2018. — С. 5–25.
7. *Инглхарт Р.* Культурная эволюция. Как изменяются человеческие мотивации и как это меняет мир. — М.: Мысль, 2018. — 347 с.
8. *Кастельс М.* Становление общества сетевых структур // Новая постиндустриальная волна на Западе. Антология. — М., 1999. — С. 494–505.
9. *Лихачев Д. С.* Концептосфера русского языка // Очерки по философии художественного творчества. — СПб.: Блиц, 1999. — С. 147–165.
10. *Ницше Ф.* Черновики: июнь–июль 1885 / под ред. А. А. Гусейнова // Собр. соч.: в 13 т. — М.: Культурная революция, 2013. — Т. 11. — 537 с.
11. *Почепцов Г. Г.* Информационно-психологическая война. — М.: СИНТЕГ, 2000. — 180 с.
12. *Риццолатти Дж., Коррадо С.* Зеркала в мозге: О механизмах совместного действия и сопереживания / Пер. с англ. О. А. Кураковой, М. В. Фаликман. — М.: Языки славянских культур, 2012. — 208 с.
13. *Серль Дж. Р.* Конструирование социальной реальности: пер. с англ. — СПб.: Питер, 1999. — 242 с.
14. Современная социальная философия / под общ. ред. Т. Х. Керимова. — Екатеринбург: Изд-во Урал. федер. ун-та, 2016. — 156 с.
15. *Тульчинский Г. Л.* Историческая память в символической политике и информационные войны // Философ. науки. — 2015. — (5). — С. 24–33.
16. *Тульчинский Г. Л.* Оценочно-эмоциональные факторы смыслообразования: нормативно-ценностные паттерны нарративов культуры // Человек, культура, образование. — 2018. — (4 (30)). С. 175–193.
17. *Черняков А. Г.* Онтология времени. Бытие и время в философии Аристотеля, Гуссерля и Хайдеггера. — СПб.: Изд-во ВРФШ, 2001. — 460 с.
18. *Gerasimov S.* Development of manipulation technologies. The University of Chicago Press, USA // Philosophy of Science. — No 5 (2). — December 2016. — Pp. 1523–1532.
19. *Gerasimov S., Tereshchenko P.* Public narratives in modern Russian cinematography // Russian Journal of communication. — 2020. — Т. 12. — № 1. — С. 32–47.

*Рогонян Г. С.*

доцент: НИУ ВШЭ в Санкт-Петербурге, Департамент социологии/
E-mail: grogonyan@hse.ru

## Нарратив и неопределенность действия

**Аннотация.** Статья содержит анализ соотношения роли нарративов, метафор, индексикалов, перформативов в конституировании представлений о реальности в контексте неопределеннос ти действия .
**Ключевые слова:** действитте, индексикал, нарратив, перформатив, реальность, скептицизм

*Garrs Rogonyan*

Associate Professor: NRU Higher School of Economics in St. Petersburg / the Department of Sociology
E-mail: grogonyan@hse.ru

## Narrative and Uncertainty of Action

**Abstract.** The article contains an analysis of the correlation of the role of narratives, metaphors, indexals, performatives in the reality constitution, taking into context of the actions indeterminacy.
**Keywords:** action, index, narrative, performative, reality, skepticism

Факты, утверждает А. Макинтайр в работе «После добродетели», это народная теория, имеющая аристократическое происхождение. Можем ли мы тогда допустить, что существуют и аристократические теории, имеющие (условно говоря) народное происхождение? Почему бы и нет. Более того, возможно, Макинтайр — как раз один из создателей подобной теории. Аристократическими эти теории можно назвать потому, что они предполагают особое, привилегированное отношение к реальности, или, если угодно, особый доступ к ней. Причем эта привилегия проявляется как в том случае, когда эти теории заявляют о принципиальной невозможности достичь объективной реальности, так и в том случае, когда они претендуют на создание самой этой реальности. А «народным» их происхождение можно назвать потому, что отталкиваются они от вполне обычных языковых феноменов. Наиболее показательными в этом смысле являются широко используемые в гуманитарных науках концепции метафоры, перформатива и индексикала, обладающие теоретической поддержкой со стороны философии языка или лингвистики.

Особый, аристократический доступ к реальности в этих концепциях заключается в том, что, согласно мнению многих исследователей, метафора, например, обладает присущим только ей когнитивным значением, предоставляя, тем самым, такой способ познания реальности, который отсутствует у буквальных, неметафорических способов выражения (М. Гессе, Д. Лакофф и Д. Джонсон, П. Рикёр и др.). Перформатив, сам будучи действием (а не его описанием) и, тем самым, вторгаясь в порядок событий и вещей в мире, вообще творит такую реальность, которой до него не было. Наконец, индексикалы, эти «родимые пятна» любой речи, свидетельствуют о неустранимом перспективизме всего нашего познания в целом. Иными словами, они свидетельствуют о контекстуальной зависимости нашего мышления и речи от таких параметров, как, например, субъект высказывания или время и место высказывания и т. д.

Понятие нарратива, однако, обладает особым статусом. Дело в том, что это понятие в том значении, в котором оно сегодня используется в гуманитарных науках, объединяет все эти свойства упомянутых языковых феноменов и, соответственно, присущие им привилегированные способы доступа к реальности (или, если угодно, ее конституирования). Нарратив почти всегда предстает сегодня как принципиально метафоричный, перформативный и контекстуальный одновременно. (Ф. Анкерсмит даже считает, что нарратив обладает своим собственным — нарративным значением, которое он называет «нарративной субстанцией»). Более того, нарратив не просто объединяет в себе эти свойства, будучи их воплощением, но и в принципе не может без них существовать и функционировать, поскольку основная идея нарративных концепций заключается в том, что нарратив конституирует реальность (неважно, ложную или объективную) подобно тому, как это делают метафоры, перформативы и индексикалы. Можно сказать поэтому, что концепция нарратива имеет, по сути, метафизический характер.

Речь здесь идет именно о метафизических притязаниях нарратива, а не о его прикладном значении (например, в психологии или особенно в литературоведении). Кроме того, стоит отметить, что сегодня понятие нарратива часто используют как синоним «представления». Например, часто можно встретить

выражение «нарратив о чем-то» в смысле именно нашего (или чьего-то) «представления о чем-то». Такое употребление также не находится в фокусе настоящего исследования.

Понятно, что концепции нарративного конституирования реальности могут сильно отличаться друг от друга: одни из них нацелены на историческую реальность, другие на субъективную, т. е. на автобиографическое конституирование собственного Я, третьи — на наше восприятие реальности в целом, начиная с малозначительных действий повседневной жизни и вплоть до научных теорий и экспериментов. При этом очень часто нарративные теории обладают подозрительной интуитивной убедительностью, даже если они при этом, кажется, противоречат нашему здравому смыслу (и причину такой убедительности еще только предстоит выяснить).

В этом нарративные теории очень сильно напоминают философский скептицизм. Более того, есть все основания полагать, что тезис о нарративном конституировании реальности — это и есть современная разновидность скептицизма, присущая именно нашей исторической эпохе. Если предыдущие скептические сценарии «нападали» на нашу способность мыслить рационально и непротиворечиво (скептицизм Пиррона и Секста Эмпирика), способность восприятия объективной реальности (Декарт), способность предсказывать и научно объяснять эту реальность (Юм), то новая версия скептицизма нападает на нашу способность понимать. Действительно, понимать что-либо для этой версии скептицизма значит всегда понимать (а также рассуждать и воспринимать) в рамках определенного нарратива, который за счет неявных ограничений делает такое понимание во многом произвольным.

С другой стороны, нарратив очень сильно напоминает понятие концептуальной схемы, которое было популярно полвека назад, и связанный с этим понятием тезис об онтологической относительности. Понятие нарратива в таком случае является своего рода продолжением лингвистического поворота в гуманитарных науках. Если с помощью концептуальной схемы, как правило, хотели указать на концептуальный характер содержания всякого переживания, то теперь речь идет уже о нарративной структуре этого концептуального содержания. При этом если концептуальные схемы в своем конституировании реальности упорядочивали, главным образом, чувственные данные, то нарративы уже упорядочивают действия, события и высказывания на интерсубъективном уровне: «нет никакого опыта вне концептуальной схемы» теперь становится ««нет никаких событий вне нарратива».

Но тогда можно спросить: разве не достаточно будет аргументов Д. Дэвидсона, выдвинутых им против дуализма концептуальной схемы и ее содержания, а также критики У. Селларсом так называемого Мифа Данного, чтобы указать на границы применимости тезиса о нарративном конституировании? Однако несмотря на свою эффективность, аргументы Дэвидсона и Селларса — это скорее только начало критики метафизических притязаний нарративных концепций. Дело в том, что если нарратив и является схемой, то принципиально динамичной, а не статичной, как это было раньше. Именно поэтому нарративные концепции претендуют на то, чтобы дать объяснение даже таким событиям нашей жизни, которые обычно ускользали от теоретиков концептуальных схем в силу своей незначительности. Более того, они стремятся в каком-то смысле уловить саму нашу жизнь и наполняющие ее события (а не только содержание нашего мышления и восприятия), превратив нарратив в метафору самой жизни.

Основная проблема здесь, на наш взгляд, заключена не в самих понятиях нарратива, метафоры, перформатива или индексикала — с ними все в порядке, когда имеют сугубо локальное применение. Проблема заключается в метафизическом тезисе о конституировании, который сопровождает эти языковые феномены в нарративных концепциях. Критике этого тезиса и будет посвящено наше исследование.

Здесь необходимо отметить, что основные аргументы концепций нарративного конституирования сфокусированы на понятии действия и на понятии личности, или Я (как автора этих действий или, наоборот, как лишь персонажа). В данном исследовании мы сосредоточимся прежде всего на том, как в нарративных концепциях понимается действие и каким образом от этого понимания зависит тезис о нарративном конституировании. Мы постараемся продемонстрировать, что действие не обязательно должно быть встроено в нарратив, чтобы быть осмысленным, указав, тем самым, на границы применимости тезиса о нарративном конституировании.

*Семёнова Е. А.*

Кандидат педагогических наук, старший научный сотрудник лаборатории литературы и театра ФГБНУ «Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования», Москва, Россия. E-mail: semenova05@list.ru

# Я не хочу иметь куклу — я хочу сама быть куклой. *Социальная семиотика [перформативной] анорексии*

**Аннотация.** В статье рассматривается такое амбивалентное женское расстройство пищевого поведения, как нервная анорексия, часто переходящая в свою противоположность — нервную булимию. Предлагается рассмотреть данное расстройство пищевого поведения в качестве автореферентного художественного высказывания и перформативного акта. В центре внимания автора находится такой специфический медиатекст, как «дневник анорексички», в котором образ анорексии выступает стилизованным эстетическим арт-объектом в интернет-среде. Нервная анорексия как автореферентный медиатекст рассматривается сквозь призму семиотической концепции женской анорексии "celebrity anorexia" Э. Бурке, эстетики перформативности Э. Фишер-Лихте и понятия «эстетический объект» М. М. Бахтина.

**Ключевые слова:** нервная анорексия, перформанс, нервная булимия, интернет, дневник.

*Semyonova E. A.*

PhD (of the Pedagogical Sciences), Senior Researcher of Laboratory of Literature and Theatre of the Institute of Art Education and Cultural Studies of the RAE, Moscow, Russia. E-mail: semenova05@list.ru

# I Don't Want to Have a Doll — I Want to be a Doll. *Social semiotics of [performative] anorexia*

**Annotation.** The article considers such an ambivalent female eating disorder as anorexia nervosa, which often turns into its opposite — bulimia nervosa. It is proposed to review this eating disorder as an auto-referential artistic statement, a performative act. The author focuses on such a specific artistic-biographical, literary Internet genre as "diary of an anorexic", in which the image of anorexia acts as a stylized aesthetic art object. The methodological basis of the research is the semiotic concept of "celebrity anorexia" by E. Burke, the theory of aesthetic of performance by E. Fischer-Lichte, and the concept of an aesthetic object by M. M. Bakhtin.

**Key words:** anorexia nervosa, performance, bulimia nervosa, Internet.

В настоящее время наблюдается рост женских расстройств пищевого поведения, для которых характерен волчий голод, переедание с последующим вызыванием рвоты [1, с. 59]. В российской медицинской науке и практике такие расстройства пищевого поведения, как нервная анорексия и булимия, рассматриваются преимущественно как заболевания, требующие медикаментозного, психотерапевтического лечения. У девушек и женщин, страдающих нервной анорексией, наблюдается перфекционизм, обсессивно-компульсивный синдром, низкая кооперативность, низкая масса тела, существенно нарушенные пищевые привычки, сопровождающиеся болезненными убеждениями и ценностями, касающимися формы тела и веса. Сегодня данный феномен все чаще обнаруживается у молодых женщин, чья профессиональная деятельность связана с искусством, шоу-индустрией, модой.

В связи с этим ощущается дефицит альтернативных, междисциплинарных методов и подходов к изучению феномена женской нервной анорексии, интегрирующих знания по философии, эстетике, антропологии, использующих опыт исследований в области психологии искусства и художественной одаренности.

В связи с тем, что в западной культуре больше трех десятилетий назад начали поднимать проблемы женской идентичности, феминизма, семиотики тела в культуре, анорексия заняла среди них свое место. Важно отметить, что существенно повлияли на изменение представлений о таком феномене, как женская анорексия, научные работы женщин, страдающих (страдавших) данными заболеваниями, написанные в 90-ые годы прошлого столетия и в первое десятилетие века нынешнего. Отдельный интерес представляет научно-публицистическая литература зарубежных исследовательниц, противопоставляющих свой взгляд на анорексию и булимию традиционным медикаментозным подходам.

Феминистка Сюзан Бордо, страдавшая анорексией, в своей книге "Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body" утверждает, что такие расстройства, как нервная анорексия и булимия, должны пониматься в связи с конкретными культурными контекстами, в рамках которых они возника-

ют. Она утверждает, что такие крайне экстремальные и гендерно обусловленные телесные практики, как ограничительное питание и косметическая хирургия, должны рассматриваться не как «причудливые или аномальные», а, скорее, как логические (хотя и экстремальные) проявления тревог и фантазий, порождаемых нашей культурой [8, с. 15]. Бордо считает, что пищевые расстройства у женщин исторически обусловлены. С одной стороны, эталоны женской красоты диктуют моду на худобу и стройность, с другой стороны, наравне с пропагандой здорового питания рекламируются высокоуглеводные продукты, вызывающие пищевую зависимость и приводящие к избыточной массе тела.

Наоми Вульф в своем бестселлере о женских расстройствах пищевого поведения замечает, что, с одной стороны, информация об аддиктивном характере и способах лечения РПП стала доступна каждому. С другой стороны, эти расстройства столь широко распространены, что, фактически, воспринимаются сегодня как нормальное явление. Н. Вульф отмечает, что сегодня известные модели на страницах журнала "Glamour" откровенно рекламируют свои фирменные рецепты голодания, рассуждают о весе, не стесняясь задавать вопрос: «А что плохого в том, чтобы вызывать рвоту?» Кроме того, в интернете появились сайты, пропагандирующие анорексию, свидетельствуя о появлении молодежной женской субкультуры, выступающей «за анорексию», находя анорексический внешний вид привлекательным [10, с. 6].

Развивающееся на протяжении нескольких десятилетий в западной культуре искусство перформанса, художественные практики, фокусирующиеся на экспериментах с телом, существенно расширили представление о женской нервной анорексии, позволив увидеть в ней явление, расположенное на границах искусства и психиатрии, гениальности и одаренности.

Элиза Бурке, посвятившая свое диссертационное исследование феномену "Celebrity anorexia", считает, что это явление есть диагноз постмодернистской культуры [9, с. 14]. Э. Бурке охватывает широкий круг вопросов о женской анорексии, вписывая их в общую проблематику западной культуры. Бирке поднимает проблему маскулинного и феминного взгляда на женщину. С точки зрения мужчины, в женщине всегда есть сочетание избыточности и недостаточности. Однако мужской взгляд отдает привилегию недостаточности в женском теле. Э. Бурке рассматривает проблемы постмодернистской женственности, уделяя внимание так называемым призракам женского пола. В главе, посвященной семиотике женского потребления [9, с. 170–218] и потребления женственности, женское тело представлено в негативном аспекте избыточности (беременности), которая мешает мужчине обладать женской недостаточностью. Бурке проводит довольно четкое различие между клинической анорексией и представлениями об анорексии в других контекстах, считая это необходимым для того, чтобы подойти к проблемам анорексического тела как к культурному объекту, по отношению к которому наблюдается пренебрежение к его субъектности [9, с. 170].

Во второй главе автор доказывает, что взгляд на женскую анорексию "celebrity", в том числе медиа репрезентация женского тела знаменитости в СМИ в XX веке созвучна представлениям об анорексии как о патологии и истерии XVIII–XIX вв.

И там, и там, анорексичное женское тело — тело непредсказуемое, эпатирующее и перформативное, являющееся выражением «девиантной субъективности» [9, с. 75].

Бурке высказывает очень важную мысль о том, что анорексия среди знаменитых голливудских актрис задала новые эстетические векторы, установила «эстетические границы», которые стали строго контролироваться медийным дискурсом [9, с. 75]. В этой ситуации эстетизация тела принесла в жертву само тело.

Эрика Фишер-Лихте в своей книге «Эстетика перформативности», опубликованной на немецком, ещё в 2004 году в Германии, анализирует культуру перформанса, а также общество, в котором данная культура становится нормой. Эрика Фишер-Лихте рассматривает теорию перформативов Д. Остина, сравнивая его раннюю и позднюю концепцию с теорией Джудит Батлер, согласно которой, перформативность представляет собой не речевой акт (согласно ранней трактовке Д. Остина), а телесное нереферентное действие, не связанное «с некой данностью неким внутренним содержанием или сутью», которая должна быть выражена [5, с. 46]. Это очень похоже на антисемантическую теорию юмора, согласно которой юмор не имеет семантики, т. е. какого-то дополнительного смысла, точно также как перформатив, создающий идентичность, которая является его значением. Батлер понимает перформативность не как выразительность, а как драматичность, поскольку действия всегда драматичны, когда порождают тело с его индивидуальными, половыми, этническими и культурными признаками [5, с. 47]. Именно эта драматичность придает телесным актам перформера особое качество, приводящее в замешательство

зрителя. Джудит Батлер отмечает, что философы редко рассматривают действие в театральном аспекте, однако, нередко проводят ассоциативные параллели между действием, теориями перформативности и актерского искусства. Д. Батлер считает гендер не «застывшей идентичностью», а подвижной, обусловленной культурой, которая требует от личности определенной стилизации в теле и поведении. Перформативные акты предполагают стилизацию невербальных и вербальных средств выражения (телесных жестов, движений, внешности, голоса, речи и пр.), создавая иллюзию «идеальной» женской идентичности [6, с. 519,520].

Драматизм женского тела, вписанного в культуру, состоит в том, что культура требует от женщины циклично повторяющегося перформативного поведения, подчиняя ее законам моды, стиля. В результате в обществе становится нормой двойственное, маскарадное существование тела.

Э. Фишер-Лихте приводит в качестве примера такого двойственного перформативного поведения перформанс Марины Абрамович «Уста Святого Фомы», в котором, с одной стороны, зрители оказывались в ситуации добровольного соучастия в самоистязании, так называемом эксцессе поведения перформансистки, которая ела на глазах у зрителей мед из большой стеклянной банки, затем не спеша, запивала съеденный мед красным вином, и вырезав себе на животе звезду, ложилась на ледяной крест. Публика боялась нарушить замысел перформанса, воспринимая его как искусство. С другой стороны, зрители испытывали муки при виде такого самоистязания. Нечто подобное можно наблюдать в тех театральных перформансах, где патологическая телесность вселяет ужас и одновременно обладает невероятной притягательностью. В данном случае речь идет не о приеме десемантизации действия и деконструкции персонажа перформера [5, с. 154], не о преображении тела перформера с помощью художественных и нехудожественных средств, а об использовании тела как знака, которое отличается от нормального своими уродствами, инаковостью и пр. Такими были спектакли группы «Сочиетас Рафаэлло Санцио». В частности, в спектакле «Юлий Цезарь» на сцене Хеббель-театра в 1998 году в Берлине, труппа привлекала внимание зрителей за счет феноменальности тел актеров, гипернатуральности, разрушающей восприятие персонажа. Пропуская описание всех неординарных персонажей данного спектакля, которое подробно дается в книге Фишер-Лихте, обратим внимание на двух участниц данного спектакля — девушек, страдающих анорексией, вызывающих бурную реакцию зрителей. По воспоминаниям очевидцев данного спектакля, у девушек «был настолько болезненный вид, что казалось, они находятся на грани жизни и смерти <…>» [5, с. 156].

Наше внимание привлек специфический, несколько унифицированный интернет-жанр, в котором образ женского анорексичного тела конструируется как эстетический объект.

В свою очередь нами было выявлено 335 тыс. публикаций с хэштегом #анорексия и 28 000 тыс. публикаций с хэштэгом #bulimia, из которых 33,8 тыс. хэштегов составили те, в состав которых входят дополнительные слова, словосочетания или фразы. В большинстве случаев такие дополнительные слова представляют глаголы (уйди, уходи, держи, приходи, заболеть). Часто встречаются слова и словосочетания, выражающие личностное отношение к анорексии как к субъекту (#анорексияждименя; #анорексиядержименя, #анорексияпривет, #анорексия моялюбовь, #булимияуходи; #булимияпривет).

Чаще всего такие хэштеги приводят нас к аккаунтам, контент которых — женские истории об анорексии, представляющие смешанные медиатексты в жанре «дневник анорексички», содержащие визуально-литературные образы анорексии [7, с. 503].

Как правило, в таких аккаунтах преобладает авторская манера изложения текста, стремление эпатировать за счет описания неординарной истории в стиле дневника. Семиотика отношения к еде при анорексии формирует своеобразную, узнаваемую интернет-риторику анорексичного тела.

Однако в интернет-среде сложно определить, вымышленная ли это или реальная история человека, страдающего данным заболеванием. Несмотря на то, что многие девушки с диагнозом «нервная анорексия» действительно проявляют страсть к ведению автореферентных дневников, в которых подробно, скрупулёзно приводятся схемы, формулы, ведутся математические подсчеты потребляемых калорий, углеводов, жиров, объем выпитой жидкости, масса в граммах съеденного в день, они редко их афишируют. Однако мы проанализировали контент некоторых интернет-аккаунтов девушек-актрис и моделей, страдающих анорексией в хронической форме, и пришли к выводу, что они имеют нечто общее с теми, кто не страдая данными заболеваниями, использует семиотику анорексии в различных рекламных целях, в том числе, чтобы эпатировать или создавать необычный интернет-контент. Контент таких интернет-аккаунтов часто содержит стандартный набор: фотографии балерин, моделей, актрис, красиво сервированных блюд, сладостей, цветов, романтичных фотопортретов, селфи на фоне живописных

ландшафтов, нередко сопровождаемых эпатажными высказываниями; фото, на которых изображены фрагменты стройного, дистрофичного тела (талия, бедра), лица (рот, глаза). Часто фото сопровождается комментарием, в котором сочетается раскаяние, презрение к себе, самоуничижение с подробным описанием своего ежедневного рациона питания.

Можно сделать некоторые, промежуточные выводы. Во многих автобиографических описаниях своего заболевания наблюдается автореферентность, персонификация данной симптоматики анорексии [2, с. 381].

Анорексия в интернет-среде проявляет себя как особый, специфический художественно-биографический жанр, расшатывающий дихотомию представлений о теле. В данных синтетических медиатекстах в жанре дневника используется та же стратегия, что и в театральном перформансе, когда внимания привлекается за счет демонстрации фото и видео реального анорексичного «феноменального тела» [5, с. 160], перемежаясь с вымышленным персонажем, описанным в форме новеллы, биографического описания. В результате такого переключения образ становится привлекательным для зрителя-читателя своей амбивалентностью, совмещая два плана восприятия: перформативный и художественный. Наши результаты совпали с исследованиями Э. Сеабер взаимосвязи между анорексией и писательской деятельностью, изучающей загадочное влияние на читателя такого жанра как «про-ана», представляющего описание жития анорексички, написанного в столь романтичном, меланхолическом ключе, что интернет-читательницы настолько очаровываются художественной интерпретацией некоей женственной, хрупкой, почти обожествленной фигурой богини «Аны», что стремятся подражать ей [7, с. 484,485].

Рассматривать жанр дневника анорексички как «эстетический объект» позволяет концепция эстетического объекта М. М. Бахтина, который к эстетическим объектам относил эстетические высказывания, являющиеся «частью коммуникационной сферы» и имеющие событийный характер [4, с. 369]. Согласно М. М. Бахтину, эстетический объект невозможно осмыслить вне интенции к творчеству и созданию художественной формы. Для Бахтина эстетический объект выступает как архитектоническое целое, постичь которое можно только направив к нему, устремив свою избыточную эстетическую активность, окрашенную участно-волевой интонацией [3, с. 14–16].

Основанием считать перформансами подобные интернет-аккаунты, исповедующие анорексическое поведение как образ жизни, являются работы Д. Батлер, доказавшей, что циклично воспроизводимые перформативные акты, включающие стилизацию телесных жестов, движения, внешности, создают иллюзию «идеальной» женской идентичности, подчиняя личность законам моды, стиля. Таким образом, перформативный акт начинает выполнять функцию маскировки под свободу выражения, инсценирования свободы самовыражения, вращаясь вокруг «сокрытия и демонстрации» [9, с. 78].

Можно сказать, что в целом всплеск женской нервной анорексии позволяет увидеть в нем симуляцию, завуалированный перформативный акт, разоблачающий скрыто культивируемые идеалы анорексичного женского тела, сдерживающие процессы реализации в современной культуре творческого потенциала женщины, вытесняя ее андрогинное, самоироническое начало. Свидетельством этого служат довольно редко встречающиеся аккаунты, посвященные анорексии, в которых можно прочесть иронические высказывания, например, такие: «Если человек шутит про голод, анорексию и булимию, обрати на это внимание», «Чтобы весить меньше, надо не все лапки на весы ставить», «Когда мне лень, калории сгорают от стыда», «Я всегда говорила: «Где еда, жди беды», «Я использую ED по низкой цене моей жизни» и т. д.

В результате дефицита в обществе здоровой самоиронии такие речевые акты, как «Я не хочу иметь куклу — Я сама хочу быть куклой» воспринимаются не как художественный образ, а как руководство к действию, нередко становясь причиной высокой смертности среди девушек, подпадающих под очарование анорексии как перформанса.

**Список литературы**

1. *Брюхин А. Е.* Случай тяжелой вомитомании у больной нервной анорексией / А. Е. Брюхин, М. С. Артемьева, М. Б. Сологуб // Журнал неврологии и психиатрии им. С. С. Корсакова. — 2004. — № 9. — С. 59–61.
2. *Семенова Е. А.* Карнавальный потенциал личности в норме и патологии // Уличный театр против театра военных действий: сб. науч. тр Междунар. Бахтинской науч.-практ. конф. (16–18 окт., 2019 г.). М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2020. — С. 372–386.
3. *Бахтин М. М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. — М.: Худож. лит-ра, 1986. — С. 26–90.

4. *Шеппард Д.* «Общаясь с мирами иными…»: противоположные взгляды на карнавал в новейших российских и западных бахтиноведческих исследованиях // М. М. Бахтин: pro et contra. Творчество и наследие М. М. Бахтина в контексте мировой культуры. — Т. II. — СПб.: РХГИ, 2002. — С. 443–458.
5. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д. В. Трубочкина. — М.: Междунар. театральное агенство "Play&Play"; Изд-во «Канон+». 2015. — 376 с.
6. *Butler J.* Performative Acts and Gender Constitution: An Essay Phenomenology and Feminist Theory // Theatre Journal.— 1988. — Vol. 40 (40). Pp. 519–531.
7. *Seaber E.* Reading Disorders: Pro-Eating Disorder Rhetoric and Anorexia Life-Writing // Literature and Medicine. — 2016. — Vol. 34 (2). — Pp. 484–508.
8. *Bordo S.* Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body. — Berkeley: University of California Press: London, 1993.
9. *Burke E.* Celebrity anorexia a Semiotics of Anorexia Nervosa A thesis submitted in fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy // School of Literary, Visual and Performance Studies Monash University, January, 2003.
10. *Wolf N.* The Beauty Myth: How Images of Beauty are Used Against Women. — London: Vintage, 2002.

*Шифрин Б. Ф.*

Кандидат физико-математических наук, доцент, ГУАП, кафедра физики, доцент, Санкт-Петербург, Россия.
E-mail: bshifrn1@yandex.ru

# Семиотические механизмы «странного» (к вопросу об органонах поэтики)

**Аннотация.** Ставится вопрос об исследовании тех инструментов, посредством которых трансформируется семиотическая ситуация, приобретая модус странности, необычности, инаковости и т. п. Семиотическая ситуация имеет много прагматических срезов. То, что в одном срезе воспринимается как странное, в другом — как абсурдное и т. п. Вопрос об эффектах остранения можно ставить только с учетом прагматических аспектов. При этом описание эффектов может делаться в диагностической манере. В статье описаны эффекты: 1) прагмасемантического переключения; 2) «раздваивающейся картинки (или «утко-зайца»); 3) метаязыкового комментария; 4) неустойчивости / переразложения единиц («монолитов») языка. Странность объекта, если ее понимать как эвристический импульс, обнаруживает парадокс. Эвристическую странность испытываешь, когда перестаешь понимать простое. Парадокс состоит в том, что механизмы остранения и другие, повышая сложность текста, делают его менее странным. Парадокс разрешается на пути перехода от сложности статической к динамичной сложностности и ее наблюдателю.

**Ключевые слова:** прагматика, модель, список переменных, прочее (*не входящее в список*), эффект остранения, модус странности, сложность, палимпсест, полифоносемантика .

*Shifrin B. F.*

Ph.D of physics and math, associate professor, Saint Petersburg State University of Aerospace Instrumentation, Department of Physics, St. Petersburg, Russia. E-mail: bshifrn1@yandex.ru

# Semiotic mechanisms of the “strange” (on the question of organons of poetics)

**Annotation.** The article raises the question of studying the tools by which the semiotic situation is transformed, acquiring a modus of strangeness, otherness, etc. The semiotic situation has many pragmatic cross sections and sub-levels. What is perceived as strange on one sub-level seems absurd on another, and so on. The question of the effect of alienation can only be raised if pragmatic realities are taken into account. In this case, the description of effects can be made in a diagnostic manner.

This article describes: 1) pragmatic (pragma-semantic) switch effect; 2) the effect of an ambiguous image (the rabbit–duck illusion effect); 3) metalanguage comment effect; 4) instability of language units effect (a case of ambiguous speech articulation, etc). The strangeness of an object, if understood as a heuristic impulse, reveals a paradox. Heuristic strangeness is experienced when you stop understanding something simple. The paradox is that the mechanisms of accentuation of strangeness (ambiguity, etc.), increasing the complexity of the text, make it less strange. The paradox is resolved on the way from static complexity to dynamic complexity and its observer.

**Key words:** pragmatics, model, list of variables, not included in the list, effect of alienation, modus of strangeness, complexity, palimpsest, polyphonosemantics

### К постановке вопроса

1. Семиотику можно понимать как вбрасывание в мир неких моделей. Модель — это расширение понятия функции (многоместного отношения). Модель имеет заведомо оговоренный список **переменных** (параметров, опций). Определенность области определения входит в само понятие функции. Но зато сама переменная — это горизонт варьирования, вакансия, а не «данность» / «определенность», свойственная вещи. Другой пример — аксиоматика геометрии, по образцу, предложенному Д. Гильбертом. Геометрию можно строить не на базе точек, прямых и плоскостей, но на базе объектов I рода, II рода и III рода, подчиненных определенной системе отношений.

Под влиянием этой концепции философия науки «взяла на вооружение» переход от онтологии субстанции (акцента на подлежащее, на объект как пучок свойств / качеств) к онтологии функций (акцент на предикат). Это мы находим в у Э. Кассирера в его исследованиях проблемы образования понятий. [10].*

2. Оговоренность списка переменных означает, что данное функциональное устройство или не будет реагировать на список иного формата, или преобразует его, так что часть переменных получат статус посторонних и допущены не будут. Итак, с посторонним модель церемониться не будет. Поэтому фундаментальной оказывается проблема **прочего**. От прочего в научном описании отделываются

* Есть основания приписать этот переход и Л. Витгенштейну [11].

формулой «при прочих равных условиях» (замечание ОлвинаТоффлера [15]). Прочее не входит в список факторов, «действующих лиц», но было бы неверно отнести его к списку недействующих (посторонних) лиц, поскольку такого списка не может существовать. Невозможность выставить список всех недействующих лиц есть основной постулат модели в ее действительных исполнениях. Театр не знает, как быть с выбегающей на сцену кошкой, поскольку это может быть не кошка, а что или кто угодно. Понятие «что угодно» («кто угодно») не формализуемо. В социологических практиках при моделировании опросов (т. е. признакового пространства), стараются исходить из требования «операциональной определенности». Но именно здесь проблема прочего дает о себе знать, проявляясь как неустранимость эффектов эмерджентности*.

Когда модель пытаются применять к «совсем другим» переменным, это называется метафорой. Но, вообще говоря, это и есть способ существования моделей в человеческом мире. У каждой из них есть опции по умолчанию. Конечно, подобные опции могут и включаться в список основных параметров (рубашка должна быть такого-то цвета, галстук таким-то). Зависит от спектакля. Контекст действа подразумевает «постановочный модус» происходящего. Но этот модус не является тотальным, ибо существует прочее. Нельзя сказать, что весь мир театр. Прочее входит в зал без билета и даже так, что здесь его как бы и нет: оно не в счет.

2. Основная проблема соотношения мира человеческого языка и мира языка искусственного (т. е. модели, автомата и т. п.) — непереводимость прочего на язык искусственно оговоренного. Прочее нельзя избыть расширением списка действующих лиц (или лиц посторонних). Прочее возникает в пойэзисе, в феноменальном, а не категориальном поле.

Прочее возникает уже и при актуализации соприсутствия двух естественных языков. В этом случае говорят о «неэквивалентности». Когда возникла проблема машинного перевода с языка на язык, проблему неэквивалентности по-новому заметили. Но казус прочего при взаимодействии с машиной остался «вынесенным за скобки», поскольку в терминах этого взаимодействия (с машинной точки зрения) его даже невозможно сформулировать.

3. Модели путешествуют, транслируются из одной среды в другую, из одного жизненного мира в другой, испытывают приключения. Они подобны программам, пересадка которых в иную информационную среду не является простым актом копирования, а иногда существенно изменяет свойства этих программ и их связи с окружением. Это значит, что в данной работе феномен функции, механизма («машины»), модели рассматривается не в сугубо категориальном, но в пойэзисном пространстве актуализации. Пойэзисный опыт — опыт путешествия в изменяющейся перспективе встречного, сопутствующего и неожиданного.

В данной работе ставится вопрос о тех методах (органонах) поэтического действия, которые способны ответить на вызов феномена странного (необычного, озадачивающего) в его прагматической многослойности / гетерогенности. Но эта формулировка требует поправок, ибо она гипостазирует странное, равно как и его «вызов»; ситуация странного такой объектизацией не схватывается.

### Странное, необычное, озадачивающее: «прагматические срезы»

1. Дискурс странного, «миры странного» как мотив и тема — всё это вышло на уровень рефлексии в эпоху, когда европейский романтизм решал вопросы преемственности и отталкивания по отношению к сентиментализму, фольклорно-гротескной традиции и пр. Кабинеты редкостей, путешествия как провоцирование необычного и диковинного. Микроскопия, оптические инструменты, делающие мир масштабно-относительным (в добавление к картам, с их нерешенным вопросом о способах проецирования, т. е. об органонах представления мира). Возможно, это мы провоцируем странное; впрочем, поскольку речь идет о явлении, можно начать с вопроса о симптоматике странного; отмечу только два момента:

1. Сторонность странного, его «очужденность» как некая качественная дистанцированность; оксюморонное сопряжение дальнего и крупного плана.

2. Что-то не так в привычном способе данности размера, количества, числа (как являемого группой предметов) [20].

---

* По словам Г. С. Батыгина, насколько велик класс эмерджентных переменных, неизвестно [3]. В связи с концепцией «операциональной определенности» вопрос о прочем затронут в статье Шифрина [20]

Дискурс странного не умещается в плоскости «теории остранения» (не сводится к приемам остранения / обновления вещи). Если прислушаться к самому переживанию, то страннеет не вещь как таковая — страннеет мир; страннеет и собственное (?) *я*.

Эмоционально-экспрессивный строй переживания странности, являет, с точки зрения психологии эмоций, весьма поразительный факт. Изумление предстает в своем начале так же, как испуг: возникает шок, оцепенение. Эта завороженность далее трансформируется либо в эмоцию страха, либо в некую озадаченность и интерес [9].

В дальнейшем мы делаем акцент на когнитивном компоненте «переживания странности». Здесь обозначается и специфическая тонкость проблемы. Странность, недоумение, озадаченность не есть просто ряд приблизительно синонимических слов или преемственно связанных переживаний. Это состояния, испытываемые в разных ситуациях включенности в контексты происходящего, в разных прагматических срезах. Персонаж может испытать чувство несообразности, бессмыслицы как экзистенционально переживаемого абсурда. Но может, как участник игры, отдать себе отчет в странности как «предложенной» загадке (впрочем, и игра в загадки может иметь для действующего лица не условно-игровые, но реально-жизненные последствия). С позиции детектива (как персонажа) странность ситуации — это именно импульс исследования: его позиция аналогична позиции философа и ученого. Для читателя тип дистанции усложняется. Автор может провоцировать у читателя ощущение странности, показав героя, озадаченного неким странным для него объектом (отнюдь не странным для читателя). Странной предстает сама эта озадаченность, поскольку в рассказе от первого лица «озадаченный» это «сам автор» (Хармс Д. «Что это было?»)*. Выведение на сцену образцов человеческой глупости имеет огромную традицию: с глупостью играют всерьез. Здесь странность и озадаченность берется в кавычки, тематизируется. Прагматическая многоуровневость характерна, в частности для эффекта очуждения: Брехт выдвигает более радикальные средства деавтоматизации восприятия, нежели это мыслилось в контурах теории остранения Шкловского.

Итак, именно из-за этого многообразия обликов и уровней присутствия странного / необычного в разных мирах и срезах текстуальной, речевой, социальной и прочей реальности мы не можем ограничиться тезисом о деавтоматизации восприятия читателя (зрителя) как потребности, удовлетворяемой приемом «остранения вещи». Разве не бывает так, что происходящее с персонажем (не с читателем!) событие странности становится ключевым мотивом текста («Алиса в стране чудес»)? Но та «дистанция странности», которая при этом актуализируется, предстает нам не в тональности телесного оцепенения, и отнюдь не в пространстве кунсткамеры (хотя и в его коннотативном присутствии). Дистанция оказывается способной к превращению: она как бы становится на сторону ментального в его споре с протяженным. В одном из эпизодов кэрролловской сказки Лев и Единорог не просто оживают, покидая «витрину» старинной песенки, но происходит своеобразная инверсия. Диковиной и экспонатом оказывается Алиса.

— А я-то всегда был уверен, что дети — просто сказочные чудища, — заметил Единорог. — Как ты сказал? Она живая?

— Она говорящая, — торжественно отвечал Зай Атс.

< … > Лев устало посмотрел на Алису.

— Ты кто? — спросил он, зевая после каждого слова. — Животное?.. Растение?.. Минерал?..

Не успела Алиса и рта раскрыть, как Единорог закричал:

— Это сказочное чудище — вот это кто!

— Что ж, угости нас пирогом, Чудище, — сказал Лев и улегся на траву, положив подбородок на лапы. [12, с. 189–190].

### От обычного к «странному» / «инаковому»: эффекты и пойэзис

Для ситуации, рассматриваемой в разных прагматических планах, не удается обойтись одним эпитетом: «странное»? «инаковое»? «озадачивающее»? Выражение «модус странности» тоже не очень помогает, но, возможно, оно подразумевает и странность отсутствия гепероним а. Каждый из эффектов, о которых пойдет речь, отнесен к своей «площадке». Есть и общие моменты: 1) во всех случаях происходит сдвиг (девиация) от «обычного»; 2) этот сдвиг имеет свой семиотический механизм; 3) коль скоро речь

* «Механизмы озадачивания» по Хармсу рассмотрены в работе [Шифрин, 2005].

идет о механизмах, надо допустить и прочее, участие которого носит проблематический характер; оно присутствует атмосферически.

1. Эффект прагмасемантического переключения. Прагмасемантическое переключение испытывает, например, вещь, превращенная в музейный экспонат. «Переключение» может показаться и вполне обыкновенным. А. К. Байбурин отмечает, что вопрос об утилитарном versus знаковом статусе вещи становится особенно сложным с учетом того, что в причастность вещи к символическим практикам может цениться столь же высоко, как и ее «бытовое» амплуа. Вещь выступает участником действа наравне с людьми [2]. Интересно, что сейчас «объект» стал ключевым актантом на театральной сцене: см. [14].

Случаи, когда переключение предстает как в самом деле странное, должны быть кем-то выделены, отмечены как курьез, ошибка и т. п., тем самым обретая оттенок семиотической коллизии. Большая Королевская Печать, превращенная в орудие для раскалывания орехов («Принц и Нищий» М.Твена) или хвост ослика Ио-Ио, пропавший и обнаружившийся в качестве шнурка к дверному звонку (Винни-Пух) — два примера такого рода. Существенно, что провоцирующим фактором такого переключения, «переключателем», может выступать нечто, само по себе мало значащее или побочное, мелочь. Точные аналоги прагмасемантического переключения в случае не предметного, а речевого действия, отыскать непросто. Формально важно, чтобы то же самое слово выступило в другой функции, то есть нужен специальный случай полисемии. «Кто зовется Второпяхом? — … — Второпях зовут отца!» — находка Б. Заходера в его переводе 5-й главы «Алисы». В первом значении «зовут» (а тем более «зовется») уже и не действие.

Оговорки и опечатки тоже приводят к прагматическому переключению ситуации. Изменение даже одной буквы может переключать высказывание в иной план. Впрочем, мы тут имеем частный случай более общего явления — контаминации двух выражений, планов, топик. Контаминациями являются и слова-портмоне (в терминологии Л. Кэрролла). М. Мамардашвили, в своей лекции о психоанализе, ссылается на такого рода игры, как дающие некий ключ к концепции ошибочных действий [13]. В данной работе мы будем ориентироваться на многообразие стратегий полифоносемантической поэтики (А. Горнон). Эта поэтика идет гораздо дальше «квазиомонимии» или омофонии (возникающей при варьировании каких-то фонем, особенно редуцированных). Но сейчас приведу пример, близкий именно к прагмасемантическому переключению:

ворон
кричал «сыктывкар!», «сыктывкар!»
над Москвой
в журавлях пролетая*.

2. Эффект «раздваивающейся» картинки («утко-заяц»). Рисунок можно видеть как зайца, но можно и как утку — в описании Витгенштейна это случай ЗУ-головы [6].Но ситуация не чисто статическая: согласно Витгенштейну, есть некий способствующий аспект, который можно заметить, а можно и не заметить, тогда события инакового видения не произойдет. С этим дополнительным концептом («высвеченный аспект») — витгенштейновский концепт «видеть как» приобретает смысл не **видеть это как**, но **у-видеть это как**. Т. е. тут не застывшая метафора, например, не сам по себе кружок в качестве воздушного шара, а динамика, превращение чего-то второстепенного в фактор происходящего. В случае кружка́ это будет такая с виду незначимая опция, как расположение кружка не в центре и не внизу белой страницы, а где-то с краю и повыше.

Эффект загадочной картинки запускает исполнение темы по нескольким колеям. В отличие от чисто психологического казуса (видишь что-то одно: или Утку, или Заяца), поэтическая установка восприятия такого феномена требует культивирования органона специфического / расширенного восприятия, удерживающего в поле внимания весь пучок линий одновременно. Такой органон требуется уже и при восприятии «непереводимых игр языка» (в том числе и «оговорок по Фрейду»). В случае полифоносемантической поэзии эту призываемую текстом способность восприятия можно трактовать как особый случай синестезиса. Таким образом, востребуемый органон не только удерживает в поле восприятия некий палимпсест, но и пытается решить задачу сопряжения дистанцированных слоев. Эта задача прида-

* Здесь и ниже приводятся отрывки стихотворений. См: [8, с. 143–144].

ния смысла, расширяющая рамки обычной семантики. Традиционный источник семантической неопределенности, омонимия, означает сомнение относительно предмета в известном мире референции. Но в случае расслоения текста модус неопределенности драматически заострен не по отношению к предмету (денотату), а по отношению к самому миру референции. Реальности «размножились», и выбор адекватного мира связан с проблемой релевантности, имеющей давние истоки*.

3. Эффект метаязыкового комментария

3.1. Метаязыковой комментарий (термин Р. Якобсона) нередко фигурирует как способ элиминирования неких концептуальных лакун языка. В то же время, такой комментарий не просто налегает на слой текста, уплотняя палимпсест, но парадоксальным образом приводит к разряжениям, зияниям, окнам, дырам, как это мы встречаем, например, в картинах Р. Магритта. Таков уже вербальный комментарий «это не трубка» («это не яблоко») на его полотнах, но еще «красноречивее» прямое явление дыр и окон с их немотивированностью. Окна, зеркала с их рамками, а часто и пустые вертикально поставленные рамки или дыры, — это не только странные предметы, это и сигнал рамочного, метауровня поэтики картины. Феномен «знака, прозрачного для значения» являет тут «прозрачность» совсем иного типа, контрастирующую с привычной непрозрачностью вещей интерьера. Интерьер насыщен для нас, прежде всего, прагматическими контекстами. Если явление неких дыр, рамок и окон прагматически не мотивировано, мы сталкиваемся не с референтной, а с прагматической непрозрачностью или странностью (таковы, скажем, ворота в чистом поле).

3.2. Метаязыковой комментарий осуществляется «другим». Он ведет свою игру. При этом поведение, картина мира и вообще позиция того, кто подвергается этому воздействию, ставится под вопрос; фигурирует как нечто, основывающееся на иллюзии.

Тут во всех случаях подключается механизм, трансформирующий речевые констатации: манипулируя с констатациями, он производит сдвиг акцента. Дело не только в том, что адресат воздействия испытывает озадаченность, некий сбой происходящего как обнаружение своего автоматизма; не в том, что он констатирует: «у меня, оказывается такой стереотип, установка: мое действие – машина?» Нет, следующим шагом он (уже усомнившись в своем происходящем) сдвигает акцент с предиката («действовать как машина») на полюс субъекта: «Разве это действие — моё? Это кто-то другой тут действовал (за меня)». Мы ведь внешние детерминирующие факторы относим к неким правилам, алгоритмам, машинам. А собственное пространство исполнения мыслим, исходя из неких допущений спонтанности.

В такой ситуации воздействующий может не просто поощрять адресата к деавтоматизации как разоблачению прежних стереотипов, но и навязывать, ввиду его растерянности, новую призму видения, будущий автоматизм. Тут человека (1) лишают прежних запрограммированностей, опираясь на эффект сбоя и озадаченности, но, (2) возможно, для того, чтобы превратить в объект манипулирования и перепрограммировать. У Брехта в его теории театрального действа, воздействующее вмешательство с акцентом на (1) фигурирует как очуждение (речь идет не об обновлении объекта, а о радикальной критике инструмента, органона восприятия). Но в пьесах Брехта демонстрируются и орудия, применяемые протагонистом-демагогом, или неким социальным институтом, с тем, что бы перепрограммировать обывателя. Например, превратить живущего своей жизнью маленького человека, упаковщика (или грузчика) в «боевую машину» британской армии («Что тот солдат, что этот»). Это превращение осуществляется с привлечением многообразных средств метаязыкового комментария (интересный анализ этих метаязыковых действий проведен Е. Эткиндом [22]) .

Но далее приходится поставить под вопрос и позицию самого Брехта. Можно ли предоставить человеку, у которого спала повязка с глаз, право свободного зрения, или же ему надо надеть какие-то защитные очки, возможно, в самых гуманных целях? Это отдельный вопрос. Всю эту ситуацию стоило бы осмыслить еще и в терминах (и моделях) (1) «своей игры» и (2) «своего сна», — моделях, которые, по-видимому, первым с полной отчетливостью применил к миру странного Л. Кэрролл. Что касается (1), то вот характерный обмен репликами: — Твой путь? — переспросила Королева. — Не знаю, что ты хочешь этим сказать! Здесь все пути — мои. [12, с.134]. Что касается (2): заявление одного из персона-

* В социологии А. Шюца эта тема разбирается с привлечением своего рода мысленного эксперимента, описанного философом-скептиком Карнеадом. Диспозиция следующая. Зимней порой, неожиданно попав в плохо освещенное помещение, «человек усматривает в углу моток веревки <…>. На самом ли деле это моток веревки или это змея? И то, и другое возможно» [21, с. 249–255].

жей (Труля-ля), что Алиса всего лишь персонаж чужого сна, оказывает на нее действие. «Нет, пусть уж лучше это будет мой сон, а не сон Черного Короля!» [12, с.193].

Лингвистические исследования последнего времени указывают на то, что метаязыковой комментарий имеет большой арсенал манипуляционного воздействия, в частности, «очуждая» обычную коммуникацию. Обычная коммуникация основана на том, что по умолчанию люди принимают слова в их переносном значении («постулат идиоматичности» [16]). Как показано в работе [15], имеется многообразие стратегий, при которых говорящий лишает собеседника этой презумпции, настаивает на том, что его (говорящего) утверждения верны в самом буквальном смысле слова. Получается, что слушатель «сам по себе» пребывал в некотором сне языка; согласившись с этим, он оказывается сбитым с толку. Таким образом, проблематика де-идиоматизации языка обнаруживает актуальность и с социологической точки зрения. Метаязыковые речевые акты не есть регион, отгороженный от обычного речевого обихода, повседневная речь пронизана этими актами. Говоря о ценности остранения в поэтике, мы имеем в виду эвристическую перспективу, присущую дискурсу странного. Но это не означает, что этот дискурс не может быть использован в иной перспективе.

3.3. Наши стереотипы визуального восприятия в значительной мере обусловлены влиянием живописи, мы уже перестаем замечать некие инструменты и коды, которые некогда были Новостью. Магритт вывел на обозрение ряд самых разных «призм», обеспечивающих художественную иллюзию. Матаязыковая рефлексия осуществляется уже и критической мыслью и креативностью ребенка, как реакцией на нормативность и непоследовательность системы языка, почему-то не дающей полной воли ни одной модели словообразования. Монолитность фразеологических оборотов (идиом), как и другие случаи нечленимости, вполне могут подвергнуться остранению, как любая привычная вещь. Отсюда такая креативная практика, как «антипословицы», осуществляемая приемом контаминации. Акт де-идиомизации в этих случаях решает поэтическую задачу. Вот есть фразеологический оборот, с его природной скрюченностью-упакованностью: «нашла коса на камень». У А. Горнона (личное сообщение) в его полифоносемантике это превращается в строчку: «нашла коса на поле камень». Тут в качестве ортопедической шины, выпрямляющей скрюченность, выступила модель «найти что-то там-то. Семантическим “переключателем” выступил в данном случае фактор полисемии (или даже омонимии) слова “нашла”. Вот другой пример (воспроизведено в некотором приближении к графике автора [8, с. 100–101]):

Природа не терпит пус **т о Т** **или э т о Т ?** —
ей по барабану!

Здесь (помимо метаязыковой рефлексии) мы имеем дело с ЗУ-головой, раздвоением слова и высказывания. Но на смысловом уровне здесь нет не сопряженности слоев. Они соотнесены. Но и близкое к сленгу выражение «по барабану» в этом приключении получает особую смысловую подсветку, поскольку барабан именно и пуст внутри. Заметим еще, что другой цвет и тип шрифта именно и сигнализирует о раздвоении текста на высказывание и «реплику» отчасти по его поводу, отчасти вообще «в сторону». Древняя натурфилософская проблема: пустота и атомы-монолиты, или же — никакой пустоты и делимость без предела — берется тут в кавычки опытом натурфилософии языка: слово в череде отталкиваний-подхватываний уже не будет монолитом.

4. Эффект неустойчивости / переразложения «единиц — монолитов» языка при их соположении в речевом потоке пойэзиса: преемственность как отталкивание с переиначиванием.

Слово имеет фонетическое, морфологическое, композитное строение, обеспечивая «монолитность» за счет неких «стяжений». Есть и стяжение словосочетания. Когда стяжение преодолевается, это производит сильное впечатление. Вот начало одного из стихотворений.

*Нули пла нет отбоя от сердец.*
*Сотворена как все мы понаслышке*
*Неделица.*
*Отбросил мосолыжки*
*Застывший на посту день холодец.* [7]

Фразеологизм «нет отбоя от» оказался, как реплика со стороны, «периначивающим подхватыванием» начальной констатации («нули планет»). Слово «планет» утратило безусловность своего «гравитационного» поля. Можно сравнить это и с отрывом электрона от атома при соединении атомов в

молекулу. Но «и нет отбоя» тоже не удержалось как целое (как и слово «отбой»), под влиянием подхватывающего выражения (но и топики!) «бой сердца», и далее уже контекста «*времени жизни*».

Приходится поставить под сомнение саму лингвистическую концепцию сборки высказывания из единиц. Это концепция мыслит поэтическое высказывание как процесс выбора по двум осям. Слово выбирается «по оси» парадигматики, а сопряжение слов происходит по оси синтагматики. Но почему-то при этом не учитывается, что слово не есть монолит или константа, и даже простая рядоположенность изменяет весь состав происходящего. А главное, всякое стяжение оказывается динамичным, так что ни слово, ни сочетание слов не оказывается равным себе (зато в последней строке мы обнаруживаем совершенно иное состояние «конденсата», его можно назвать «морфемой общности». Застывший день, сту**деный** день, сту-день. Но и холо**дец** это еще и холодный день. Слова как бы отраженно повторяют друг друга). … Коллизия временных шкал, наслоение времен. Попытка разобраться с ритмами и масштабами времени. Время астрономическое; время, отсчитываемое сердцебиением; «время нашей жизни» (о начале которого мы знаем понаслышке). Но вот о чем стоило бы подумать. Механика или гравитация (силы стяжения) отвлекается от моментов атмосферических, от того самого прочего. Говоря о языке самом по себе, мы уже делаем это. Но слова сопрягаются ни чем иным, как исполнением, голосом. От нюанса ударения и голосоведения зависит, произойдет ли событие смысла (читал книгу со слипшимся страницами, и они вдруг разлиплись). Монолитность слова — это еще и то, что решается спонтанно интонационным поступком. Тот, кому довелось слушать эти стихи в авторском исполнении, не станет толковать о них в терминах «гравитации». Тут иное пространство исполнения.

**Заключительные замечания**

1. Сложностность. Сложность палимпсеста может представать как статическая, равная себе. Но недостаточность такого представления была замечена. Появилась концепция сложностности. Интересно, что ее формулируют в русле идей синергетики, а не в контексте, скажем, «внутрикадрового монтажа». При внутрикадровом монтаже палимпсестное соприсутствие изобразительного ряда, музыки, шумового и голосового рядов (а это еще не всё) поощряет незапрограммированное восприятие. А. Горнон в наших беседах однажды привел пример кожуры, какой-нибудь банановой шкурки, которую зритель скорее всего и не приметил, но позже на ней поскользнулся человек. И обнаружилась некая линия сюжетно-тематического развития. Такой чисто кинематографический способ повествования.

Сложностностный подход выдвинул вопрос о наблюдателе сложностности [1]. Сложностность не то же самое, что измеряемая тем или иным способом структурная сложность, сложность алгоритма и т. п. Сложностность являет себя в процессе, при взаимодействии с «наблюдателем сложностности». Конечно, это не совсем определенная фигура, и логика взаимодействия, мыслимая в духе принципа неопределенности — логика не классическая. Логике классической с прочим не совладать. Тут, скорее, уместна интуиция дхарм, которые, по выражению А. М. Пятигорского, не есть….возникают, возникают. Палимпсест тоже не вполне есть. Вдруг начинают проступать какие-то слои, которых здесь не было.

2. А. Бергсон, исследуя вопрос о восприятии изменчивого, приходит к выводу, что тут наилучшим решением было бы дополнить логическую мысль органоном расширенного восприятия [4]. Он говорит, что в этом надо брать пример с художников. Этот призыв Бергсона буквально совпал с программой, выдвинутой органической школой русского авангарда (Е. Гуро, М. Матюшин и их последователи). Расширенное смотрение — это охват, т. е. восполнение зрения, заимствующее опыт осязания, объятия. Это, в сущности, кинестезис, тут осязание и пластика движения, наподобие дирижера, интегрирует целую группу инструментов. Если исходить из того, что бытие многослойно, человеку требуются и разные инструменты соприкосновения в разных слоях его опыта, воображения, общения с иным. Полифоносемантика обращается к подобной интуиции.

Надо, впрочем, иметь в виду, что синестетические практики индивидуальны. Они нередко соединяются с некими практиками развития детей. Об органоне детскости, как чутком к полифоносемантике, хотелось бы сказать несколько слов. Детскость заменяет всякое бессмысленное уродство чем-то имеющим смысл. Такова ее оптика (или акустика). Уже и в «ослышках» мы имеем не ошибку, но некий метод видения и разумения. «Смело мы в бой пойдем / За власть Советов // И как один умрем / В борьбе за это». Пятилетний мальчик из белорусско-еврейского местечка слышал это так: «И крокодилов бьём в борьбе за это». Мальчик не мог понять (да и принять) этого революционного монстра, оборот «как один умрем». Такой квазимонолит он заменял развернутым высказыванием («крокодилов бьем»).

3. Разговор о странном, как мы видим, расширяется, вобрав в себя и тему «расширения восприятия». Предлагать в ситуации уяснения некие ограничивающие контуры с одной стороны, необходимо, с другой, — рискованно. Казалось бы, здесь становится уместной характерная интонация методологической рефлексии, которую (не имея под рукой оригинала этого высказывания) можно передать примерно так: «Мало того, что проблема не имеет ответа, она не имеет и вопроса».

Казалось бы, на это нечего возразить. Эта формулировка не промахивается. Она феноменологически точно передает саму суть переживания озадаченности / странности. Но в нашем случае речь идет не изнутри данного переживания, а с позиции осмысления, и сюда этот тезис уже не вполне подходит. Вопрос **можно** поставить.

Во-первых, это вопрос о том, почему феномен сложностности и ее (сложностности) требований к «наблюдателю» — почему этот вопрос оказывается сопряжен с вопросом о феномене странного, странно-озадачивающего. Ведь в том, что сложное может озадачивать, ничего странного нет. И, обратное: странность мы испытываем именно тогда, когда замечаем, что перестали понимать какую-то простую вещь.

Сделаем следующий шаг. Концепция сложностности не берет сложность как факт данности (например, данности палимпсеста). Сложностность являет себя в процессе взаимодействия, взаимодействия кусков и слоев текста, их взаимных отталкиваний и подхватываний (подхватывающих отталкиваний), зачеркиваний и снятия зачеркиваний в новых вариантах (поверх старых), что собственно говоря, означает, что мы не имеем эту данность как текст (черновик еще не текст, настаивает С. М. Бонди [5]) — не имеем вне стратегий и реальной практики наблюдателя сложностности. Сложностность актуализируется нашим усилием осмысления со-присутствия разных слоев в перспективе целого, или точнее, нашей причастность к особому модусу этого со-присутствия.

На наших глазах обнаруживается зачеркивание или всплывание слоев палимпсеста, о коих вообще не было представления. Мы не знаем, кому вменить акт зачеркивания или «всплывания». Это эффекты пойэзисного происходящего. Коль скоро разговор идет в этом ключе, итогом данного рассмотрения нам представляется общая постановка вопроса о пространстве исполнения поэтического текста.

## Список литературы


1. *Аршинов В. И., Свирский Я. И.* Сложностный мир и его наблюдатель. Часть первая // Философия науки и техники. — 2015. — Т. 20. — № 2. — С. 70–84.
2. *Байбурин А. К.* Семиотические аспекты функционирования вещей // Этнографическое изучение знаковых средств культуры. — Л.: Наука, 1989. — С. 63–88.
3. *Батыгин Г. С.* Лекции по методологии социологических исследований: учеб. для вузов. — М.: Аспект-Пресс, 1995.
4. *Бергсон А.* Восприятие изменчивости // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. — Мн.: Харвест, 1999. — С. 926–958.
5. *Бонди С. М.* Черновики Пушкина. Статьи 1930–1970 г. — 2-е изд. — М.: Просвещение, 1978. — С. 152–157.
6. *Витгенштейн Л.* Философские исследования // Витгенштейн Л. Философские работы. Ч. 1. — М.: Гнозис, 1994. — С. 277–307.
7. *Горнон А.* Зримые стихи //Аполлон: альманах. — Бюллетень № 2. — Спб.: Апполон, 1999. — С. 168–171.
8. *Горнон А.* 25-й кадр, или Стихи не о том (полифоносемантика). — СПпб.: Контраст, 2014.
9. *Изард К. Э.* Психология эмоций. Спб.: Изд-тво «Питер», 2000. — С. 137, 190–195.
10. *Кассирер Э.* Познание и действительность. Понятие субстанции и понятие функции. — М.: ИТДКГ «Гнозис», 2006. — С. 8–35.
11. *Катречко С. Л.* Категория «взаимодействие» как основание онтологии // современная онтология – III. Категория взаимодействия. — СПб., 2009. — С. 83–91.
12. Кэрролл Л. Приключения Алисы в стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в зазеркалье. — 2-е изд.; изд. подг. Н. М. Демурова. — М.: «Наука», Гл. ред. физ.-матем. лит-ры, 1991.
13. Мамардашвили М.. О психоанализе. Лекция // Логос. — № 5 (1994). — С. 123–140.
14. *Пави П.* Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. — С. 205–207.
15. *Тоффлер О.* Наука и изменение (предисловие) // Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. — М.: Прогресс, 1986. — С. 11–33.*Радбиль Т. Б.* Метаязыковой комментарий как средство манипуляции адресатом // Логический анализ языка. Адресация дискурса. — М.: Индрик, 2012. — С. 411–423.
16. Серль Дж.Р. Косвенные речевые акты // Новое в зарубежной лингвистике: Вып. VIII. Лингвистика текста. М., 1978.
17. Шекспир У. Гамлет в русских переводах XIX–XX вв. / сост. О. И. Шайтанов. — М.: Интербук, 1994. — С. 265.
18. *Шифрин Б. Ф.* «Я озадаченное» в поэтике Даниила Хармса // Столетие Даниила Хармса: матер. науч. конф., посв. 100-летию со дня рожд. Даниила Хармса; науч. ред. А. Кобринский. – СПб.: ИПЦ СПГУТД, 2005. — С. 238–243.

19. *Шифрин Б. Ф.* Поэтика странного в русском модернизме: от Хармса к Хлебникову // Художественный текст как динамическая система: матер. междунар. науч. конф., посв. 80-летию В. П. Григорьева (Ин-т русского языка им. В. В. Виноградова РАН. Москва, 19–22 мая 2005 г.). — М., 2006. — С. 579–586.
20. *Шифрин Б. Ф.* Неопределенность и недоопределенность: концепты, мотивы, образы // Язык как медиатор между знанием и искусством. — М.: Азбуковник, 2009. — С. 358–364.
21. *Шюц А.* Избранное: Мир, светящийся смыслом; пер. с нем. и англ. — М.: Рос. полит. энцикл. (РОССПЭН), 2004. — 1056 с.
22. *Эткинд Е.* Бертольт Брехт. — Л.: Просвещение, 1971. — С. 29–43.

# Текст и затекстовое пространство литературы

*Кривогорницева Е. А.*

Бакалавр, Санкт-Петербургский государственный университет.
E-mail: st055067@student.spbu.ru

# «Смотрит, да не видит»: интерпретация романа В. Набокова «Лолита» в русскоязычном фанфикшн

**Аннотация.** Данная статья посвящена исследованию рецепции «Лолиты» Владимира Набокова современным массовым читателем. Одним из возможных способов интерпретации литературного текста является фанфикшн — вторичный текст, созданный на основе первичного оригинала. В отличие от текстов массовой культуры, к которым традиционно обращаются исследователи, фанфикшн по «классической» литературе не обладает собственным устойчивым фан-сообществом. Анализ опубликованного в Рунете фанфикшн по «Лолите» показал, что роман мало влияет на восприятие текста будущим автором (фикрайтером): интерпретация во многом зависит от конвенций, разделяемых им. Эти конвенции обусловлены различными социокультурными факторами: например, вовлечённостью фикрайтера в другие фан-сообщества. В свою очередь, тип интерпретации оказывает значительное влияние на выбираемую фикрайтером форму организации фанфика.

**Ключевые слова:** Владимир Набоков, фанфикшн, рецептивные исследования, сетевая литература, онлайн-сообщества

*Krivogornitceva E. A.*

Student, Saint-Petersburg University. E-mail: st055067@student.spbu.ru

# "They Do Not Want to Look": Interpretation of V. Nabokov's "Lolita" in Russian Fanfiction

**Annotation**. The article is devoted to the study of reception of Vladimir Nabokov's "Lolita". One of the possible ways to interpret literature is fanfiction, i. e. a secondary text based on some original one. Unlike "mass culture" fanfiction, fanfiction based on "classical" literature does not have its own fan-community. An analysis of the fanfiction on "Lolita" written in Russian language shows that the novel itself has little effect on its reader's perception. Interpretation rather depends on the shared conventions that are determined by socio-cultural factors such as participation of the reader in other fan-communities. In turn, interpretation influences the way fanfiction is written and organized.

**Key words:** Vladimir Nabokov, fanfiction, study of reception, Internet literature, online communities

О том, каким, по мнению Владимира Набокова, должен быть идеальный читатель, сказано достаточно как им самим, так и исследователями его творчества [7, с. 23–32]. В мае 1975 года в интервью, данном французскому журналисту Бернару Пиво, Набоков выделяет два типа читателей: первого он называет «читателем-простаком», а второго — «читателем-мудрецом», оценивая способность читателя как реципиента правильно дешифровать сообщение автора. Набоков, таким образом, различает «плохую» (поверхностную) интерпретацию литературного произведения и «хорошую», соответствующую авторским интенциям. Получается, что Владимир Набоков рассчитывал, что его тексты будут интерпретироваться идеальным читателем. В терминах рецептивной эстетики [5, с. 201–225] это имплицитный читатель, заключённый в структуру произведения.

Соответствует ли сегодняшний массовый читатель имплицитному читателю текстов Владимира Набокова? Современная русскоязычная молодёжь давно возвела писателя в ранг культовых и даже модных авторов: знакомства с сюжетом хотя бы одной «Лолиты» достаточно для того, чтобы подтвердить свою «начитанность». Популярность набоковских произведений не могла не вызвать появление вторичных текстов, «фанфиков», созданных по мотивам «Лолиты» и других романов. Фанфики примечательны тем, что на их создание и содержание влияет не только исходный текст, но и сообщество, в котором находится автор фанфика (фикрайтер), а также прочие вторичные тексты, основой которых является тот же оригинал. Строго говоря, фанфик представляет собой текст, порожденный не столько исходным текстом, сколько его интерпретацией, получившей всеобщее одобрение, т. е. основан на конвенциях, детерминированных социокультурными факторами. В докладе делается попытка описать этот тип семиозиса и дать ему характеристику, обратив особое внимание на то, как фанфикшн работает с текстами «классической» литературы, которых намного меньше, чем произведений массовой культуры.

На сегодняшний день в крупнейшей русскоязычной библиотеке фанфикшн «Книга Фанфиков» размещено около ста фанфиков, созданных по мотивам произведений Владимира Набокова. Их анализ показывает, что среди русскоязычных фикрайтеров наиболее популярным набоковским романом стала написанная в 1955 году «Лолита»: ей посвящено 89 текстов. Фанфикшн по «Лолите» отличается доста-

точным разнообразием: так, говоря о форме организации текста, можно выделить три его типа: стихотворный, прозаический и «литературоведческие» статьи. Добавим, что сравнительно небольшое количество опубликованных текстов, а также отсутствие активного читательского отклика в случае текстов, посвящённых только набоковским героям, свидетельствует о том, что в русскоязычном пространстве на данный момент не существует устойчивого фан-сообщества, посвящённого творчеству писателя.

Рассматриваемый нами фанфикшн иллюстрирует три возможных типа интерпретации оригинального текста Набокова: по этому признаку его можно разделить на три неравные части. Наиболее большой является первая часть, включающая в себя 58 текстов. В результате интерпретации первого типа появляются тексты с достаточно подробным описанием психологического и эмоционального состояния обоих главных героев: так, фикрайтеры часто описывают события романа глазами Лолиты. В этом случае фикрайтеров гораздо больше интересуют уголки сознания героев, которые Набоков якобы утаил либо скрыл от первого взгляда читателя, нежели «пропущенные» в сюжете романа сцены (подобных фанфиков очень немного). Следует отметить, что в фанфиках этого типа принимают участие только герои Набокова, что неудивительно. Как правило, вариации на тему «что мог чувствовать герой» наивны и зачастую основываются на клише из любовных романов, противореча при этом оригинальному тексту: например, в фанфиках встречается описание ответной любви Лолиты к Гумберту и её одержимости им. Стоит заметить, что в случае текстов массовой культуры фикрайтеры пользуются оставленными создателями «лакунами» для того, чтобы «доделать» или «переделать» оригинальный сюжет [2, с. 321–322]. Поэтому «нежелание» читателей «Лолиты» заполнить эти пропуски по собственному усмотрению довольно необычно.

Для того чтобы читателям было легче найти подходящий фанфик, фикрайтеры «маркируют» текст общепринятой терминологией. В частности, эта терминология включает в себя маркировку текстов по их планируемому размеру. Все четыре возможных на «Книге фанфиков» размера текста в порядке возрастания располагаются следующим образом: «Драббл», «Мини», «Миди», «Макси». Фикрайтеры не склонны к тому, чтобы долго рассуждать о чувствах героев: практически все тексты, относящиеся к первому типу, имеют пометку «Драббл» или «Мини» (согласно «Книге Фанфиков», это тексты размером до двадцати машинописных страниц). Выбору небольшого размера текста способствует и отсутствие читательского интереса к «моно-Лолитным» фанфикам, о чём мы уже говорили выше. Так, читатели достаточно редко оставляют к ним комментарии, и лишь единичные тексты достигают хотя бы пятидесяти «лайков» (для сравнения: наиболее популярные из опубликованных на «Книге Фанфиков» работ могут набрать до 3 000 отметок «нравится» от читателей).

Кроме того, именно к первой части относятся все стихотворные фанфики по Лолите, которые составляют половину всего фанфикшн по Набокову, выложенного на «Книге Фанфиков»: 47 текстов имеют пометку «Стихи». Можно было бы предположить, что корни такой исключительной любви к поэзии лежат во включённых в текст романа стихотворных отрывках: тем не менее, это предположение будет ошибочным. Сравнительный анализ показал, что ни семантика, ни структура фанфикциональных стихотворений не совпадают с набоковскими. Так, если Набоковым используется несколько стихотворных метров, каждый из которых напрямую связан с испытываемыми Гумбертом эмоциями, то фикрайтеры тяготеют к знакомому по школьным урокам литературы и привычному для русской классики XIX века пятистопному ямбу. На наш взгляд, здесь прослеживается прямая взаимосвязь с традиционным массовым представлением о литературе, в которой лирика и малая проза представлены идеальными медиаторами для выражения «духовных переживаний» героя. Помимо этого, определённое значение имеет и наивный взгляд на поэзию, как на более «сложную» форму организации литературного текста: если фикрайтер обладает достаточными литературными «знаниями», чтобы писать «по Набокову», то от него ожидается и соответствующее литературное «мастерство».

Вторая часть насчитывает 23 фанфика — это тексты, нарратив которых совмещает в себе элементы несколько диегесисов (в терминологии фанфикшн такие тексты называются «кроссоверами»). Здесь герои Набокова, как правило, вообще не принимают участия в описываемых событиях. Авторы текстов второго типа видят в «Лолите», в первую очередь, интересный любовный сюжет между людьми с большой разницей в возрасте. Элементы диегесиса, имеющие отношение к этой истории, заимствуются ими в тот или иной текст массовой культуры: например, в мультсериал «Рик и Морти» или уже ставший культовым сериал «Игра Престолов». Кроме любовной истории, таких фикрайтеров привлекает лингвостилистика романа: так, довольно часто ключевые для читателя-фикрайтера эпизоды «перепечатываются» из оригинального текста буквально дословно, с заменой лишь некоторых деталей и имён. Как пра-

вило, такие тексты достаточно активно читаются фанатами не самого набоковского романа, а тех героев, которые были поставлены фикрайтером на место Лолиты и Гумберта. Таким образом, коммуникация между авторами и читателями основывается на процессе «узнавания» общего для них культурного кода. Стоит отметить, что довольно часто читатели не замечают прямых заимствований текста и/или сюжета из «Лолиты», делая комплименты «таланту» фикрайтера.

Тексты второго типа написаны исключительно в прозе. Это вполне объяснимо, поскольку для фикрайтеров в тексте важны события в сюжете. Кроме того, в этом случае фикрайтеры гораздо охотнее берутся за написание длинного текста фанфика: десять из двадцати трёх фанфиков — почти половина — помечены как «Миди» или «Макси» (от двадцати одной машинописной страницы). Одной из возможных причин этого является то, что автор работает с уже готовым сюжетом, который достаточно просто перенести в новый текст: не нужно придумывать новых сюжетных ходов. Другой фактор, с большой долей вероятности влияющий на выбор фикрайтером размера будущего текста — это большая читательская аудитория, пришедшая из активного фан-сообщества, от которой автор ожидает поддержки в виде «лайков» и комментариев и которая ожиданием продолжения (называемого обычно «продой») будет стимулировать автора продолжать работу над текстом. Впрочем, наличие среди этих десяти фанфиков сразу нескольких текстов, имеющих статус «заморожен», показывают, что часто ожидания автора не оправдываются, и он так и не заканчивает свою работу.

Наконец, третью часть составляют различного рода и формата критические рецензии на «Лолиту», написанные фикрайтерами. Их сравнительно немного: на «Книге Фанфиков» опубликовано всего четыре текста. «Критики» останавливаются на разных аспектах романа: одних интересует проблема «выросших» нимфеток в современном обществе, других — гинекологические проблемы, с которыми могла столкнуться Долорес Гейз из-за раннего сексуального опыта, третьи сравнивают «Лолиту» с прочими произведениями Набокова, например, «Камерой Обскура» или «Волшебником». Так или иначе, все они проводят параллели между романом и реальной жизнью: Гумберт — педофил без всякого представления о совести и морали, Лолита является прекрасным примером распущенного и потерянного поколения, а сам роман призван показать обществу, как вести себя не нужно. Тексты третьего типа являются прозаическими, достаточно короткими (размер «Драббл» или «Мини») и написаны в публицистическом стиле. Несмотря на то, что публикация критических статей не является основной задачей «Книги Фанфиков» (более того, этот раздел появился на сайте не так давно), читательский отклик здесь присутствует: как правило, читатели вступают с фикрайтером в дискуссию, либо соглашаясь с автором и делая комплименты его наблюдательности и интеллекту, либо не соглашаясь с ним и приводя контраргументы.

Таким образом, можно сделать вывод, что интерпретация оригинального текста фикрайтером напрямую влияет на его выбор формы организации фанфика. Более того, все описанные нами способы весьма далеки от определения «хорошего чтения», предложенного нам Набоковым: иметь терпение, быть внимательным к деталям и не торопиться делать преждевременные выводы. Все рассмотренные нами интерпретации основываются на обобщениях, а детали не только неправильно интерпретируются, но и вовсе упускаются читателем из виду, подтверждая предложенную гипотезу о специфичности семиозиса фанфикшн. Для фикрайтера исходным является не текст оригинала, а его конвенциализированная интерпретация, основанная на референциальной системе ожиданий («горизонте читательского ожидания») [10, с. 59–66], сформированной общим литературным опытом участников фан-сообщества, и часто даже не предполагающая знакомство с оригинальным текстом. Так, в описании к одному из фанфиков нам встретилось сожаление, что Набоков так и не написал стихов, посвящённых Лолите. Независимо от того, представляет ли собой фанфик публицистическое или художественное, стихотворное или прозаическое произведение, фикрайтер является «плохим», поверхностным, реципиентом: он не способен расшифровать код «Лолиты» и, тем самым, весьма далёк от имплицитного читателя Владимира Набокова.

**Список литературы**

1. *Bronwen T.* What Is Fanfiction and Why Are People Saying Such Nice Things about It?? // Storyworlds: A Journal of Narrative Studies. — 2011. — № 3. — С. 1–24.
2. *Re V.* The Monster At The End of This Book. Metalepsis, Fandom, and World Making in Contemporary TV Series // World Building. Transmedia, Fans, Industries. — Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017. — Pp. 321–342.
3. *Бойд Б.* Владимир Набоков: Американские годы: Биография; пер. с англ. — СПб.: Симпозиум, 2010. — 950 с.

4. *Бойд Б.* Владимир Набоков: Русские годы: Биография; пер. с англ. — М.: Изд-во «Независимая газета»; СПб.: Симпозиум, 2001. — 695 с.
5. *Изер В.* Процесс чтения: феноменологический подход // Соврем. литературная теория: антология. — 2004. — С. 201–225.
6. Книга Фанфиков. URL: http://ficbook.net (дата обращения: 20.04.2020).
7. *Набоков В. В.* Лекции по зарубежной литературе. — М.: Независимая газета, 1998. — 512 с.
8. *Проффер К. Р.* Ключи к «Лолите». СПб.: Симпозиум, 2000. — 302 с.
9. *Самутина Н. В.* Практики эмоционального чтения и любительская литература (фанфикшн) // Нов. литерат. обозр. — 2017. — № 143(1). — С. 246–269.
10. *Яусс Х. Р.* История литературы как провокация литературоведения // Нов. литерат. обозр. — 1995. — № 12. — С. 34–85.

*Кудина А. Ю.*

Аспирант кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета.
E-mail: kudina555@mail.ru

# Межтекстовые связи «текста-продолжения» «1985» Д. Далоша и романа-антиутопии «1984» Дж. Оруэлла*

**Аннотация.** В статье на материале романа Д. Далоша «1985» рассмотрена проблема «текстов-продолжений», которые получили широкое распространение в эпоху постмодернизма и для которых характерны игра, ирония и принцип деконструкции. Исходный текст, роман-антиутопия Дж. Оруэлла «1984», и вторичный текст, роман Д. Далоша «1985», исследуются с позиций теории «вторичных текстов» М. В. Вербицкой. «Повествовательная стратегия», избранная автором «текста-продолжения», может быть определена как нелинейный нарратив.
**Ключевые слова:** теория интертекста, вторичный текст, «текст-продолжение», нарратив.

*Kudina A.Yu.*

Postgraduate Student at the Department of History and Theory of Literature, Tver State University.
E-mail: kudina555@mail.ru

# The Intertextual Relations of "Text-continuation" "1985" by D. Dalosh and Dystopian Novel "1984" by G. Orwell

**Annotation.** The article is devoted to the problem the "text-continuation", which was widely distributed in the era of postmodernism. The principle of a play, the principle of irony, the principle of a deconstruction are the specific features of postmodern text. The research is based on the analysis of intertextual relations of the initial text ("1984" by G. Orwell) and of the "text-continuation" ("1985" by D. Dalosh) according to theory by M. V. Verbitskaya. The "narrative strategy" chosen by the author of the "text-continuation" can be defined as a non-linear narrative.
**Key words:** the general theory of intertext, secondary text, "text-continuation", narrative.

Проблема вторичных текстов в последнее время становится одной из наиболее актуальных проблем теории литературы, лингвистики, теории языка, культурологии, кроме того, проблема первичности и вторичности является одной из основополагающих онтологических проблем и поэтому подвергается также широкому философскому осмыслению.

В современном литературоведении, а также философии и герменевтике существует множество терминов, обозначающих связи между разными текстами художественной литературы, а также текстами в широком смысле: интертекст, чужой текст, чужая речь, чужое слово, прецедентный текст, собственно заимствование, а также реминисценция, аллюзия, цитата и т. д. Терминологическое многообразие свидетельствует о том, что изучением данной проблемы заняты разные гуманитарные дисциплины, в целом, и различные отрасли филологического знания, в частности, имеющие свои особые методологии и методы исследований. Кроме того, осмысление и теоретическое описание данного феномена находится на стадии активного научного изучения.

В этом аспекте развиваются теории интертекстуальности (Р. Барт, И. П. Ильин, Ю. Кристева, Н. А. Кузьмина, Н. А. Фатеева, У. Эко и др.), диалогичности (М. М. Бахтин, М. Н. Кожина и др.).

Несмотря на активное исследование интертекстуальности в сфере художественного дискурса проблему межтекстового взаимодействия нельзя считать исчерпанной.

При изучении феномена вторичных текстов с точки зрения теоретического литературоведения нам, безусловно, следует обращаться к теории интертекста, которая берет свои истоки в работах Юлии Кристевой и французских постструктуралистов. В свою очередь, французские исследователи во многом являлись последователями идей М. М. Бахтина, в работах которого рассматривались первичные и вторичные речевые жанры. Идея ученого о том, что «вторичные (сложные) речевые жанры» включают в себя множество трансформированных «первичных (простых) речевых жанров» («Эти первичные жанры, входящие в состав сложных, трансформируются в них и приобретают особый характер: утрачивают непосредственное отношение к реальной действительности и к реальным чужим высказываниям» [2, с. 239]), получила развитие в работах постструктуралистов, связанных с теорией интертекста.

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта №19–312–90039.

Кроме того, исследуя одну из главных теорий Бахтина о полифоничности романов Достоевского (о сосуществовании в художественном тексте нескольких «голосов»), Ю. Кристева приходит к выводу о том, что художник помимо существующей объективной действительности всегда имеет дело с предшествующей и современной ему литературой, с которой он находится в постоянном «диалоге» [7, с. 441].

Н. Пьеге-Гро рассматривает интертекстуальность как «устройство, с помощью которого один текст перезаписывает другой текст, а интертекст — это вся совокупность текстов, отразившихся в данном произведении, независимо от того, соотносится ли он с произведением in absentia (например, в случае аллюзии) или включается в него in praesentia (как в случае цитаты). Таким образом, интертекстуальность — это общее понятие, охватывающее такие различные формы, как пародия, плагиат, перезапись, коллаж и т. д.» [9, с. 48].

Термин «вторичный текст» в отечественной лингвистике и литературоведении впервые появился в 1983 г. благодаря М. В. Вербицкой, также опиравшейся на работы М. М. Бахтина. Её докторская диссертация посвящена теории вторичных текстов, среди которых особое место занимает пародия [4, с. 84]. По мнению М. М. Бахтина, пародиями и смежным с ним явлениям присуще общее свойство, которое заключается в том, что «слово здесь имеет двоякое направление — и на предмет речи, как обычное слово, и на другое слово, на другую речь» [2, с. 112]. Исходя из этого, Вербицкая в своей работе выделяет такие относительно несамостоятельные тексты, как пародия, стилизация, перифраз и т. п., именно подобные тексты она относит ко вторичным текстам, противопоставляя им тексты, обладающие оригинальностью, своеобразием, в которых присутствует индивидуальная авторская манера. По Вербицкой, вторичный текст — это «произведение стилистически вторичное, воспроизводящее важнейшие особенности стиля протослова, которые и придают этому последнему художественное многообразие» [4, с. 24].

В исследованиях Пьеге-Гро и Вербицкой названы конкретные виды вторичных текстов, среди которых, однако, отсутствует «текст-продолжение». Исследователь Ю. В. Флягина в своей диссертации «Литературное продолжение как предмет лингвопоэтического исследования» (2000 г.) рассматривает «продолжение» как «законченное литературное произведение, имеющие все формальные признаки своего жанра, которое создается писателем как вторая (третья и т. д.) часть оригинального произведения другого писателя с использованием действующих лиц оригинального произведения, места и времени действия и с учетом всего опыта этих действующих лиц, то есть всех обстоятельств и событий оригинала и их последствий для персонажа. Таким образом, продолжение является лишь разновидностью того, что в западной традиции получило название “sequel”» [11, с. 3].

На наш взгляд, данное определение является не совсем точным, так как жанр претекста в продолжении сохраняется не всегда. Таким образом, «текст-продолжение» — это вторичный текст, являющийся продолжением исходного текста, который стал прецедентным для культуры в целом и известным большинству ее носителей. Важной особенностью «текста-продолжения» является смена автора. «Текст-продолжение» может иметь свойства и других вторичных текстов: в нем может, как в стилизации, имитироваться стиль автора исходного текста; также он может быть построен на основе литературной игры, представляя различные варианты завершения оригинального произведения и др.

В этой связи особый интерес представляет рассмотрение межтекстовых связей «текста-продолжения» Д. Далоша «1985» и известного романа-антиутопии Дж. Оруэлла «1984».

Роман Дж. Оруэлла «1984» имеет два известных продолжения. Одним из них является роман Э. Берждесса «1985», представляющий собой вариант квазипродолжения (Берджесс заимствует из романа «1984» саму идею антиутопии и хронотоп, помещая в «текст-продолжение» новых персонажей).

Роман Дьердя Далоша «1985» впервые был опубликован в 1983 году, по прошествии тридцати четырех лет после выхода оригинального романа Джорджа Оруэлла «1984» в 1949 году.

Само название романа венгерского писателя «1985» указывает на тесную связь с известным романом-антиутопией. Роман Далоша написан в постмодернисткой манере и обладает всеми характерными для подобных произведений чертами, в основе которых лежит посмотдернистская игра и всеобщий плюрализм.

Интересной особенностью данного «текста-продолжения» является нелинейный нарратив. Нарратив в современном представлении есть «текстопорождающая конфигурация двух рядов событийности: референтного и коммуникативного» [10, с. 8]. Событие, о котором рассказывается, вступает во взаимодействие с событием рассказывания, и второе (с точки зрения сюжетной нарратологии) не менее, а более важно, чем первое. В романе Далоша событие рассказывания эксплицировано в сносках к основному тексту. Данные сноски авторизованы: их дает историк, который выстраивает все повествование

«1985» на основании попавших в его руки документов и дневниковых записей главных героев романа Оруэлла. Происходит удвоение за счет того, что в сносках историка имеются не только пояснения основного текста, но и своя отдельная сюжетная линия, связанная с событиями собственной жизни историка-повествователя.

Название романа Далоша указывает на то, что события, о которых пойдет речь в романе, являются продолжением событий, описанных в оригинальном тексте Оруэлла. Причем временной период, разделяющий действие претекста и вторичного текста, невелик и составляет всего лишь год. Таким образом, в «1985» изображена жизнь героев непосредственно после «1984» года.

Далош «снимает» трагичность финала романа Оруэлла, благодаря чему появляется возможность написания «текста-продолжения». В финале оригинально текста «1984» личность главных героев оказывается разрушенной, их воля сломлена и подчинена Старшему Брату. Несмотря на все мучения, испытанные Смитом в стенах Министерства любви, он до последнего не мог отказаться от Джулии и предать ее. «Они не могут в тебя влезть, — сказала Джулия. — Но они смогли влезть» [Оруэлл 1991, 54–55]. О'Брайену все–таки удалось поработить волю Смита, используя против него его самый большой страх. Финальная встреча Уинстона и Джулии и их взаимное признание в предательстве друг друга символизируют метафорическую победу тоталитарного государства над человеческой личностью, которая стала возможной благодаря манипуляциям со страхом.

В начале «текста-продолжения» «1985» пафос финала претекста как бы сглаживается: оказывается, что Старший Брат умер, Уинстон Смит и Джулия Миллер живы и достаточно благополучны, О'Брайен больше не занимает пост в тайной полиции, а участвует в издании литературного приложения к газете «Таймс».

Смерть Старшего Брата представлена в ироническом ключе, благодаря чему «текст-продолжение» приобретает черты пародии:

«По решению Специальной государственной комиссии с целью улучшения состояния больного у него были временно удалены правая рука и левая нога. Одновременно были приняты меры к временному удалению левой почки. […]

Специальная комиссия, расширенная до 250 членов за счет введения в ее состав общественных деятелей, приняла решение об ампутации и правой ноги нашего любимого Вождя. […]

После ампутации левой руки, вызванной гангреной, Старший Брат в трехминутном выступлении по радио обратился к населению Океании с пожеланием, чтобы его временное недомогание не помешало празднованию недавней небывалой побед Военно-воздушных сил Океании над пиратской авиацией варварской Евразии». [1, с. 299–300].

Далее следует рассказ о резекции правого легкого и о повторном удалении левой руки Старшего Брата, что позволяет сделать вывод о том, что у него было две левых руки. В качестве причины смерти Старшего Брата названо «временное недомогание». Данная ситуация является абсурдной, что является свидетельством принадлежности данного произведения текстам, написанным в постмодернисткой манере.

1985 год становится годом «лондонской весны», как его называет историк в примечании к дневниковым записям Смита. Далош заимствует героев из претекста, но их судьбы уже не кажутся столь трагичными. «Текст-продолжение» нельзя назвать антиутопией в строгом смысле слова. Сюжет антиутопии в основном строится на внезапном отказе одного из членов общества следовать привычному ритуалу: конфликт начинается, когда герой осознает себя как личность. В антиутопии типично царит атмосфера страха, панического страха не соответствовать нормам, принятым в обществе, и страха продолжать жить в этом обществе, а точнее существовать в нем в постоянном подчинении. Вольнодумство, предательство общественной идеи, неподчинение наказываются крайне жестоко: от насильственного внушения веры в идеи общества и государства до ареста или ссылки [6, с. 68].

Так, например, главный герой романа «1984» Уинстон Смит, несмотря на все пережитые потрясения и страдания, становится вновь востребованным и нужным империи человеком. В романе Далоша оказывается важна именно личность главного героя, его способности и профессиональные умения.

Бывший палач Смита, О'Брайен, приглашает Смита на встречу и предлагает место главного редактора литературного приложения к газете «Таймс». Безусловно, О'Брайен не забыл произошедшее между ним и Смитом в 1984 году, но называет неописуемые страдания, причинные Смиту, прошлогодним эпизодом» и оправдывает себя тем, что он, О'Брайен, был младшим офицером и был вынужден выполнять приказ. Уинстон получает работу, в которой появляется место творчеству, что было невозможно

в романе Оруэлла: «Немного критики, немного поэзии, а позже, может быть, и немного политики» [1, с. 305]. Безусловно, вся жизнь общества продолжает подчиняться принципам ангсоца, но наблюдаются определенные послабления: «Литературное приложение не может идти вразрез с основными принципами ангсоца и партии, но ангсоц — понятие достаточно широкое, — добавил О'Брайен, едва заметно подмигнув мне, — и его можно интерпретировать по-разному» [1, с. 305].

Меняются и сами лозунги Океании: мир — это уже не война, как раньше, а мир теперь означает поражение. О'Брайен отмечает, что империя не может оставаться такой, какой она была до смерти Старшего Брата, и именно Смит призван помогать в формировании ее нового образа.

Далош пытается сохранить основные черты характера главного персонажа. В процессе работы в литературном приложении к газете «Таймс» у Смита начинает зреть идея освободительной революции. Несмотря на все послабления, произошедшие в общественной и политической жизни, он не доволен тем, что вся власть в Океании сосредоточена в руках партии. Общественная борьба Смита, как и в «1984», не увенчалась успехом: он стал врагом народа.

Джулия, изображенная Оруэллом как поверхностная, но пылкая девушка, в «тексте-продолжении» действует в логике развития персонажа, предложенной автором претекста. Она занимает позицию партии и оправдывает Старшего Брата: «Не забудем, что власть Старшего Брата означала не только застенки и тюрьмы, но и созидательный труд миллионов людей, которые силой своего разума и рук сделали Океанию великой» [1, с. 306]. Благодаря верности идеалам партии Джулия поднимается на самую вершину власти, а Смит, по ее собственному выражению, оказывается «на мусорной свалке истории».

Когда Смита арестовывают во второй раз, он видит Джулию и произносит: «Да, твое место с ними» [1, с. 418]. Данная развязка оказывается символичной и перекликается с финалом романа Оруэлла, который заканчивается обоюдным предательством главных героев. Несмотря на то, что в «1985» Старший Брат умер, у него остаются последователи.

Таким образом, «1985» представляет собой «текст-продолжение», со всеми характерными для него чертами: заимствование персонажей, хронотопа из оригинального текста. Кроме того, роман Далоша обладает оригинальными чертами: нелинейный нарратив, связанный с образом историка, в примечаниях которого представлены многочисленные отсылки к роману «1984». «Текст-продолжение» «1985» совмещает в себе черты текста-завершения с элементами пародии. Роман Д. Далоша, написанный в постмодеристской манере, в целом сохраняет жанр антиутопии. Данные особенности вторичного текста лежат в основе сильных межтекстовых связей между оригинальным текстом Дж. Оруэлла и «текстом-продолжением» Д. Далоша.

**Список литературы**

1. *Далош Д.* 1985 / Дж. Оруэлл, Д. Далош. 1984. 1985. — М.: Текст, РИК «Культура», 1991. — С. 295–426.
2. *Бахтин М. М.* Проблема речевых жанров / Эстетика словесного творчества. — М.: Иск-во, 1979. — С. 237–280.
3. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. — СПб.: Азбука СПб, 2015. — 416 с.
4. *Вербицкая М. В.* Теория вторичных текстов (на материале современного английского языка). — М.: Изд-во Москов. ун-та, 2000. — 220 с.
5. *Вербицкая М. В.* Теория вторичных текстов: На материале современного английского языка: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.04. — М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2000. — 47 с.
6. *Коломейцева Е. Ю.* Литературная антиутопия: проблемы жанровой дифференциации // Филол. науки: матер. науч.-метод. конф. — 1999. — С. 66–69.
7. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман / Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. — М: Прогресс, 2000. — С. 427–475.
8. *Оруэлл Дж.* 1984. / Дж. Оруэлл, Д. Далош. 1984. 1985. — М.: Текст, РИК «Культура», 1991. — С. 9–294.
9. *Пьге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности. — М.: Изд-во ЛКИ, 2008. — 240 с.
10. *Тюпа В. И.* Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова). — Тверь, 2001. — 58 с.
11. *Флягина Ю. В.* Литературное продолжение как предмет лингвопоэтического исследования: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. — М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2000. — 31 с.

*Семенова Н. В.*

Доктор филологических наук, профессор кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета.
E-mail: ninasemenova@yandex.ru

## Итеративное повествование в рассказе А. П. Чехова «Анна на шее»

**Аннотация.** В статье излагается гипотеза об увеличении доли итератива в поздних рассказах А. П. Чехова. Показано чередование итератива и сингулятива, определяющее ритмическую организацию, и роль квазиэпилогов в передаче циклической повторяемости жизни. Рассматриваются лексические индикаторы итератива и их семантизация в тексте.

**Ключевые слова:** итератив, сингулятив, эпилог, А. П. Чехов, «Анна на шее».

*Semenova N. V.*

Doctor of Philological Sciences, Professor of the Department of Literature History and Theory of Tver State University.
E-mail: ninasemenova@yandex.ru

## Iterative narration in the story of Anton Chekhov's "Anna on the neck"

**Annotation.** The article sets forth the hypothesis of an increased usage of iterative in late Chekhov's stories. The alternation of an iterative and a singular is shown, which determines the rhythmic organization, and the role of the quasi-epilogue in presentingm the cyclic repeatability of life. The lexical indicators of the iterative and their semantization in the text are considered.

**Key words:** iterative, singular, epilogue, Anton Chekhov, "Anna on the nec".

Мнение об ослаблении событийности в рассказах А. П. Чехова сегодня стало общим местом в чеховедении. Исследователи объясняют такую особенность позднего творчества Чехова «невыделенностью событий из полного случайностей жизненного потока» [18, с. 146, 163, 165, 167 и др.], «общим чеховским мироощущением, в частности ощущением безвыходности большинства жизненных ситуаций, находящихся в тисках застойности быта и социальной неподвижности» [7, с. 242]. Описывая художественный мир Чехова, Ю. К. Щеглов видит в основе его «дурн[ую] завершенность современной действительности и ряд ее характерных последствий — таких, как стагнация, выхолащивание жизни, оскудение и обессмысливание коммуникации между людьми и фактическое их разъединение» [20, с. 208].

Можно предположить, что следствием редукции события могло бы стать возрастание роли итератива в коротких чеховских текстах. В. И. Тюпа включает итеративное повествование в «фон событийности», выделяя наряду с «описательным итеративом» «повествовательный итератив» [13, с. 51].

В лингвистике итератив понимается как один из вариантов передачи множественности ситуаций грамматическими средствами; итератив представляет собой «результат абстракции от множества конкретных действий» [8, с. 272]. Сходным образом Жерар Женетт понимает «нарративную повторяемость» как «мысленную конструкциию, которая устраняет из каждого конкретного события все то, что относится собственно к нему, сохраняя то, что оно разделяет со всеми другими событиями того же класса и что является некоторой абстракцией» [3, с. 141]. Типы повествовательных техник выделяются на основе двух признаков: «событие повторяется или нет, высказывание повторяется или нет» [3, с. 141]. С помощью «псевдоматематических формул» (где П — произошло, И — изображено) определяются четыре типа отношений повторяемости: 1П/1И, nП/nИ — сингулятив; 1П/nИ — повторное повествование; nП/1И — «излагать один единственный раз (или скорее: за один единственный раз) то, что произошло n раз» — итеративное повествование [3, с. 143].

Сравнивая эпопею «В поисках утраченного времени» с нормами классического романа, где доля итератива не превышает 10 %, Женетт отмечает, что у Пруста итератив получил беспрецедентное значение в отношении текстового объема, тематической важности, степени формальной проработанности. Приводятся показатели присутствия итератива: в «Комбре» 115 страниц итератива против 70 сингулятива, в «Любви Свана» — 91 против 103, в «Жильберте» — 145 против 113 [3, с. 145].

Итератив в поздних рассказах Чехова не преобладает безусловно, но доля его достаточно высока для малой эпики: «Душечка» — 63 %, «Скучная история» — 50 %, «Скрипка Ротшильда» — 27 %, «Анна на шее» — 25 %, «Человек в футляре» — 23 %. Женетт в своих подсчетах исходил из количества страниц.

Мы определяли процент итератива по числу печатных знаков. Однако значимость итератива определяет не только количественный показатель («точность здесь невозможна» [3, с. 145]), но и его место в композиции и характер функционирования.

Картина итератива в рассказе Чехова «Анна на шее», по меркам Женетта, представляется приближенной к модернистским текстам. «Анна на шее» начинается с ряда сингулятивных эпизодов: проводы на платформе молодых, Анна и Модест Алексеич в купе поезда, сцена на полустанке. Однако уже здесь сингулятив «заражен» итеративом: им передан краткий рассказ о прежней жизни героини: «А по ночам слезы и неотвязчивая, беспокойная мысль, что скоро-скоро отца уволят из гимназии за слабость и что он не перенесет этого и тоже умрет, как мать» [17, с. 163]. Здесь итеративный сегмент подчинен сингулятивным сценам, мотивируя причины неравного брака.

Начиная с предложения «Жили они на казенной квартире» и вплоть до конца первой главы повествование ведется итеративом. Итеративный характер повествования «поддерживается действительно повторяющимся и рутинным образом жизни» [3, с. 149], в данном случае — чиновничьей. В первое время замужества жизнь Анны подчиняется «дурной повторяемости», которая свойственна существованию ее мужа. Во всех этих ситуациях представлены тождественные наборы актантов. Присутствие мужа в жизни Ани обозначено во всех темпорально маркированных сценах: «Когда Модест Алексеич уходил на службу, Аня играла на рояле, или плакала от скуки, или ложилась на кушетку и читала романы, и рассматривала модный журнал» [17, с. 164 — здесь и далее сохранена пунктуация источника — Н. С.]. «За обедом Модест Алексеич ел очень много и говорил…» [17, с.164]: темы его речей выдают кругозор и амбиции чиновника, человека со средствами. «После обеда муж отдыхал и громко храпел…» [17, с. 165]. «По вечерам муж Анны играл в карты со своими сослуживцами, жившими с ним под одной крышей в казенном доме» [17, с. 165]. Повторяемость в жизни обозначается итеративными обстоятельствами цикличности: «за обедом», «после обеда», «по вечерам». Предложение с обстоятельством цикличности получает итеративное значение, поскольку «ситуация, обозначаемая в предложении, соотносится с каждым из повторяющихся периодов времени» [15, с. 41–42].

Семья Ани, отец и мальчики, тоже подчиняется определенному укладу жизни. Но Петр Леонтьич — натура нервная, художественная, и отсутствие в жизни его семьи «застойности» подтверждается вариативностью циклических повторений. «После обеда обыкновенно он [Петр Леонтьич] наряжался; бледный, с порезанным от бритья подбородком, вытягивая тощую шею, он целых полчаса стоял перед зеркалом и прихорашивался, то причесываясь, то закручивая свои черные усы, прыскался духами, завязывал бантом галстук, потом надевал перчатки, цилиндр и уходил на частные уроки. А если был праздник, то он оставался дома и писал красками или играл на фисгармонии, которая шипела и рычала; он старался выдавить из нее стройные, гармоничные звуки и подпевал, или же сердился на мальчиков: “Мерзавцы! Негодяи! Испортили инструмент!”» [17, с. 165]. Повторное употребление в рассказе обстоятельства «после обеда» показывает, что Аня на этот момент вписана и в тот, и в другой циклический круг. «Став “блестящей”, дорогой, ценимой окружающими вещью, героиня теряет человечность» [12, с. 100]. Чеховеды говорят в этом случае о «падении» [16, с. 230], «отпадении от нормы» [14, с. 55], гибели души [6, с. 102].

Итеративизация повествования проявляется и в использовании обстоятельства узитативности «обыкновенно», которое обозначает «относительно регулярное повторение ситуаций, характеризуемое как некоторая эмпирически наблюдаемая вероятностная закономерность» [15, с. 42]. В рассказе оно встречается три раза: «А Аня слушала его, боялась и не могла есть, и *обыкновенно* вставала из-за стола голодной» [17, с. 164]; «После обеда *обыкновенно* он наряжался…» [Чехов 1985, с. 165]; «И мальчики, приходившие к Ане в гости, *обыкновенно* в рваных сапогах и поношенных брюках, тоже должны были выслушивать наставления» [17, с. 167].

Воспоминания о покойной матери во второй главе переданы итеративом, близким к функции описания; нравственный портрет матери Ани создается «аккумуляцией итеративных черт». «Ее покойная мать сама одевалась всегда по последней моде и всегда возилась с Аней и одевала ее изящно, как куклу...» [17, с. 168]. При использовании обстоятельственного слова «всегда» повторение ситуации «не ограничено временными рамками» [1, с. 165], особая приверженность матери Ани моде подтверждает ее французское происхождение [10, с. 42–43]. В том же значении обстоятельство «всегда» фигурирует в воспоминаниях героини о семье и детских страхах, связанных с разного рода «силами»: «Когда-то в детстве самой внушительной и страшной силой, надвигающейся как туча или локомотив, готовый задавить, ей всегда представлялся директор гимназии…» [17, с. 166]. Если принять во внимание, что итеративом

среди прочего изображаются устойчивые ментальные и эмоциональные состояния, это проливает дополнительный свет на характер героини.

Обстоятельство «всегда» возникает и в итеративной вставке в сцене бала: «Да, его сиятельство шел именно к ней, потому что глядел прямо на нее в упор и слащаво улыбался, и при этом жевал губами, что делал он всегда, когда видел хорошеньких женщин» [17, с. 170]. Направление мыслей его сиятельства получает в этом случае объяснение: «М-да… Нужно назначить вам премию за красоту… как в Америке… М-да… Американцы…» [17, с. 170]. А. П. Чудаков отмечает в «Анне на шее» «бессмысленные фразы в речи князя» [18, с 191], но можно предположить здесь отголоски «Конкурса красоты», прошедшего в США в 1880 году («Анна на шее» написана в 1886 году).

Особую функцию выполняет в рассказе глагольная форма «случалось», синонимичная аналитической конструкции с итеративным значением «бывало»: «Случалось, что Модест Алексеич ходил с Аней в театр» [17, с. 165]. Слово «случалось» в данном контексте выражает «нерегулярную повторяемость в прошлом, причем ранее основной линии повествования» [4, с. 143]. Театр, как карнавальное пространство, может быть «местом встречи и контакта разнородных людей» [2, с. 145], поэтому в театр Модест Алексеич ходит не часто и не отпускает там жену от себя ни на шаг. Этот эпизод, как и эпизод с посещением «своих» и обедом на квартире мужа, представляет собой «псевдоитератив». «Условность» псевдоитератива Женетт видит в наличии «сцен, поданных как итеративные, тогда как вследствие богатства и точности деталей никакой читатель не может всерьез поверить, чтобы они происходили несколько раз без каких-либо изменений» [3, с. 147]. Псевдоитератив — типичная фигура нарративной риторики: «Повествование, буквально утверждающее: «это происходило все время» следует понимать фигурально: «все время происходило нечто в этом роде, одной из реализаций которого является изображаемое событие» [3, с. 147]. Очевидно, что не всякий раз Модест Алексеич в театральном буфете «брал грушу, мял ее пальцами и спрашивал нерешительно: «Сколько стоит?» [17, с. 166], а узнав о цене, клал грушу на место и выпивал бутылку сельтерской воды. Не всякий раз за обедом он, «держа нож в кулаке, как меч <…> говорил: «Каждый человек должен иметь свои обязанности!» [17, с. 164] и т. д.

Описание бала, за исключением одного случая итерации, выполнено сингулятивом. Сцена бала занимает почти треть рассказа, и это дало основание исследователям говорить о композиционной «аритмии» [5, с. 153]. Однако если исходить из того, что ритм повествования выстраивается на чередовании итератива и сингулятива, то аритмии здесь нет. Такой тип повествования характерен для литературы модернизма.

Итеративный эпилог маркирован комплексным обстоятельством цикличности «каждый день под утро»: «Возвращалась она домой каждый день под утро и ложилась в гостиной на полу, и потом рассказывала всем трогательно, как она спит под цветами» [17, с. 172]. Трижды употребленная в финале усилительная частица «всё» [11, с. 228] создает дополнительную экспрессию, в норме эпилогу не свойственную: «А Аня всё каталась на тройках, ездила с Артыновым на охоту, играла в одноактных пьесах, ужинала, и всё реже и реже бывала у своих» <…> Мальчики теперь не отпускали его одного на улицу и всё следили за ним, чтобы он не упал» [17, с. 173].

А. П. Чудаков заметил, что, за исключением визита Модеста Алексеича к его сиятельству, «дальнейшие события жизни героини, данные в обобщенном изложении <…> занимают всего около двадцати строк» [18, с. 203]. Примечательно здесь упоминание об «обобщенном изложении», что коррелирует с более строгим термином «итеративное письмо». В другой раз Чудаков пишет о «характеристических эпизодах» в рассказах Чехова [18, с. 145], имеющих, на наш взгляд, все признаки псевдоитератива.

Рассматривая «типичный эпилог чеховских новелл последнего периода», Ю. К. Щеглов определяет его как «картину жизни, остановившейся в своем развитии и вышедшей на путь циклических повторений (такой финал имеют, помимо «Ионыча», «Анна на шее», «Учитель словесности», «Володя большой и Володя маленький», «Три года», «Моя жизнь», «Скрипка Ротшильда» «Душечка» и др.)» [20, с. 238]. Здесь еще более недвусмысленно называются черты итератива, вплоть до лексических индикаторов итератива и обозначения грамматических способов его выражения. О концовках этого типа сказано, что они «всегда снабжены указаниями на их повторяемость и передаются в формах обыкновения (обычно в настоящем, реже в прошедшем несовершенного времени)» [20, с. 238].

Значение квазиэпилогов можно определить исходя из формулы, предложенной Женеттом: «повторяемое событие» тождественно «отсутствию события». Женетт указывал на «стихийно устанавливаемую связь между нарративным вдохновением и повторяемым событием, то есть, в некотором смысле, отсутствием события» [3, с. 152].

Центральный эпизод, перевернувший жизнь героини и завершившийся репликой-пуантом: «Подите прочь, болван!» — в записных книжках Чехова обозначен как финал истории [9, с. 487]. Однако дописанный эпилог «гасит» событие: более значимым оказывается не «изменение жизненной ситуации», а «повторение одной и той же ситуации» [19, с. 245]. И этой «потребностью повторения» определяется место итератива в «Анне на шее».

## Список литературы

1. *Акимова Т. Г.* Типы многократного действия в английском языке // Типология итеративных конструкций. — Л.: Наука, Ленинград. отд., 1989. — С. 161–178.
2. *Бахтин М. М.* Собр. соч. в семи томах. Т. 6. — М.: Русские словари славянской культуры, 2002. — 800 с.
3. *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс // Работы по поэтике. Фигуры. — Т. 2. — М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1998. — С. 308–434.
4. *Князев Ю. П.* Выражение повторяемости действия в русском и других славянских языках // Типология итеративных конструкций. —Л.: Наука, Ленинград. отд., 1989. —С. 132–145.
5. *Кройчик Л. Е.* Поэтика комического в произведениях А. П. Чехова. — Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1986. — 276[2] с.
6. *Линков В. Я.* Художественный мир прозы А. П. Чехова. — М.: Изд-во Москов. ун-та, 1982. — 128 с.
7. *Мелетинский Е. М.* Историческая поэтика новеллы. — М.: Наука, 1990. — 278 с.
8. *Падучева Е. В.* Высказывание и его соотнесенность с действительностью. — М.: Наука, 1985. — 272 с.
9. *Полоцкая Э. А.* Примечания // Собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. — Т. 9. — М.: Наука, 1985. — С. 435–537.
10. *Семенова Н. В.* Анализ рассказов А. П. Чехова «Спать хочется» и «Анна на шее». — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2020. — 51 с.
11. Словарь русского языка: В 4 т. АН СССР, ин-т рус яз. / под ред. А. П. Евгеньевой. — 2-е изд., испр. и доп. — Т. 1. — М.: Рус. язык, 1981. — 696 с.
12. *Степанов А. Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. — М.: Языки славянской культуры, 2005. — 400 с.
13. *Тюпа В. И.* Введение в сравнительную нарратологию. — М.: Intrada, 2016. — 145 с.
14. *Химич В. В.* О художественной системе Чехова // Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Кн. I. Новые художественные стратегии. — Екатеринбург: Урал. отд. РАН, Урал. отд. РАО, 2005. — С. 50–72.
15. *Храковский В. С.* Семантические типы множества ситуаций и их естественная классификация // Типология итеративных конструкций. — Л.: Наука, Ленинград. отд., 1989. — С. 5–53.
16. *Цилевич Л. М.* Сюжет чеховского рассказа. — Рига: Звайгзне, 1976. — 238 с.
17. *Чехов А. П.* Собрание сочинений и писем: В 30 т. // Сочинения: В 18 т. Т. 9. — М.: Наука, 1985. — 544 с.
18. *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. — М.: Наука, 1971. — 292 с.
19. *Шмид В.* Нарратология. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.
20. *Щеглов Ю. К.* Молодой человек в дряхлеющем мире (Чехов, «Ионыч») // Проза. Поэзия. Поэтика. Избр. раб. — М.: Нов. литерат. обозр., 2012. — С. 207–240.

*Шмелёва Е. В.*

Магистр, кафедра истории и теории литературы, Тверской государственный университет, Тверь, Россия.
E-mail: lizashmeleva@gmail.com

# Система точек зрения как смыслообразующая категория в рассказе В.В. Набокова «Катастрофа»

**Аннотация.** В статье рассматривается влияние системы точек зрения на восстановление события в рассказе В. Набокова «Катастрофа». Помимо бытового сюжета, в рассказ через авторские точки зрения вводится тема потусторонности смерти и искусства.

**Ключевые слова:** точка зрения, событие, мотив, потусторонность, рассказ, композиция.

*Shmelyova E. V.*

Master, Department of History and Theory of Literature, Tver State University, Tver, Russia.
E-mail: lizashmeleva@gmail.com

# The System of Viewpoints as a Sense-Making Category in The Short Story "«Details of a Sunset" by V.V. Nabokov

**Annotation.** This article presents the influence of the viewpoints' system on the event's reconstruction in short story "Details of a Sunset" by V. Nabokov. In addition to the household plot, the short story introduces the theme of death's and art's otherworldliness through the author's points of view.

**Keywords:** point of view, event, motif, otherworldliness, short story, composition.

Как известно, В.В. Набокова именуют писателем «изощрённой сложности». В рассказе Набокова «Катастрофа», который построен как комбинация точек зрения, «запутанная» система точек зрения позволяет прочитать новеллу по-разному. Следствием этого могут оказаться разные варианты восстановленного события.

Вольф Шмид определяет «точку зрения» как «образуемый внешними и внутренними факторами узел условий, влияющих на восприятие и передачу событий» [9, с. 67]. Таким образом, по Шмиду, нарративный материал, становясь объектом «перспективы», формирует историю: посредством определенной точки зрения происходит «отбор отдельных элементов из принципиально безграничного множества элементов, присущих событиям» [9, с. 68]. Поэтому для интерпретации произведения важно идентифицировать носителя той или иной точки зрения. Б.А. Успенский в «Поэтике композиции» рассматривает четыре плана, в которых может проявляться точка зрения: план идеологии, фразеологии, психологии и пространственно-временной характеристики. Все эти планы находятся во взаимосвязи. Из этой концепции следует, что автор может вести повествование, используя точку зрения повествователя либо персонажа. Успенский отмечает, что, как правило, точки зрения совпадают на всех четырёх уровнях. Но это условие не является обязательным, что и прослеживается в рассказе «Катастрофа». В таком случае необходимо установить, кому и на каком уровне принадлежит точка зрения, а также к выявлению каких смыслов приводит учёт данных разграничений.

Безусловно, выражением авторской точки зрения является заглавие «Катастрофа», которое допускает, кажется, единственное истолкование: приказчик Марк Штандфусс нелепо гибнет под колёсами омнибуса. Введение авторской точки зрения также позволяет читателю догадаться о неизбежности трагической развязки. Марку во сне явился покойный отец и «стал молча и сильно щекотать его — не отпускал» [6, с. 370]. Этот жест продублирован наяву приятелем Марка Адольфом, ткнувшим его в рёбра. Мебельные фургоны, которые видит Штандфусс вечером после помолвки, стоят «что громадные гроба». Тем самым обозначены пространственная граница между жизнью и смертью и попытка пересечения этой границы героем: Марк выдувает в щёлку забора: «Клара… Клара… о, Клара, моя милая…» [6, с. 369]. Тема «потусторонности» смерти возникает в финале рассказа («А Марк уже не дышал, Марк ушёл, — в какие сны — неизвестно» [6, с. 374]).

С другой стороны, можно воспринимать заглавие как точку зрения романтизированного героя Марка Штандфусса. Через неделю у него свадьба, и он счастлив. Он не знает, что Клара ушла от него; он не понимает, что его сбил омнибус; в предсмертном видении он видит Клару, и они «так счастливы теперь» [6, с. 373]. Но в иллюзорный мир вторгаются проблески реального: «Он почувствовал, что устал, хочет спать. Обнял Клару за шею, притянул, откинулся назад. И тогда опять хлынула боль, и всё стало

ясно» [6, с. 373]. Момент понимания, что счастья всё-таки нет, и есть катастрофа для героя: «И какая боль…Господи, сердце вот-вот наткнётся на рёбра и лопнет… Господи, сейчас… Это глупо. Почему нет Клары…» [6, с. 374].

Любопытно, что английский вариант рассказа имеет иной заголовок. В. В. Набоков даёт в предисловии по этому поводу следующий комментарий: «Крайне маловероятно, чтобы я был виновен в том, что рассказу навязали это одиозное название: "Катастрофа" <…> Теперь я дал ему новое название ("Details of a Sunset" — «Подробности заката»), которое обладает тройным преимуществом — соответствует тематическому фону рассказа, несомненно, приведёт в недоумение тех читателей, которые "пропускают описания", и приведёт в ярость критиков» [5, с. 763]. Можно предположить, что таким образом (на английский рассказ переведён в 1976 г.) автор избегает прямого перевода слова «катастрофа», что обозначилось бы как "disaster" (в буквальном значении 'под несчастливой звездой'). При этом в рассказе частотны мотивы звезды (искры, света и прочее) и счастья, казалось бы, обещанного герою судьбой.

Как известно, Набокова крайне интересовала тема двух потусторонностей: смерти и искусства. Исходя из того, что автор утверждает свою непричастность к русскоязычному заглавию и настаивает на ином варианте, название "Details of a Sunset" указывает на значимость эпизодов с описанием заката (и особенно второго, где детали более тщательно прописаны) и маркирует их как точку зрения автора на метафизическую проблему. Описание заката дано в рассказе дважды: до аварии и после.

**До аварии:** «Посмотрев на часы, он решил не заходить домой, а прямо ехать к невесте. От счастья, от вечерней прозрачности чуть кружилась голова. Оранжевая стрела проткнула лакированный башмак какого-то франта, выскочившего из автомобиля. Еще не высохшие лужи, окруженные темными подтеками, живые глаза асфальта — отражали *нежный вечерний пожар*. Дома были серые, как всегда, но зато крыши, лепка над верхними этажами, золотые громоотводы, каменные купола, столбики,— которых днем не замечаешь, так как люди днем редко глядят вверх,— были теперь омыты ярким охряным блеском, воздушной теплотой вечерней зари, и оттого *волшебными,* неожиданными казались эти верхние выступы, балконы, карнизы, колонны, резко отделяющиеся желтой яркостью своей от тусклых фасадов внизу» [6, с. 371].

Уже в первом фрагменте наблюдается несовпадение точек зрения. На уровне психологии — это точка зрения главного героя, который вот-вот должен встретить свою невесту, что подтверждается следующей за описанием заката репликой: «О, как я счастлив, — думал Марк, — как все чествует мое счастье» [6, с. 371]. Но в плане фразеологии и, следовательно, идеологии — это скорее точка зрения автора, а не приказчика Марка Штандфусса: сравнение темных подтёков луж с «живыми глазами асфальта», цветовые эпитеты: «нежный вечерний пожар», «яркий охряной блеск», «воздушная теплота вечерней зари», «желтая яркость».

Также важно отметить слова «нежный» и «волшебный» как маркеры темы искусства. В новелле «Лик» Набоков определяет искусство как «невероятно нежный мир, сизый, легкий, где возможны сказочные приключения чувств, неслыханные метаморфозы мысли» [7, с. 369]. Эпитет «волшебный» отсылает к повести «Волшебник», заглавие которой указывает не на извращенность героя, а на его задатки художника: «Вздор; я не растлитель. В тех ограничениях, которые ставлю мечтанию, в тех масках, которые придумываю ему, когда, в условиях действительности, воображаю незаметнейший метод удовлетворения страсти, есть спасительная софистика. Я карманный вор, а не взломщик» [3, с. 15–16].

**Описание заката после аварии:**

> «Улица была широкая и веселая. Полнеба охватил закат. Верхние ярусы и крыши домов были дивно озарены. Там, в вышине, Марк различал сквозные портики, фризы и фрески, шпалеры оранжевых роз, крылатые статуи, поднимающие к небу золотые, *нестерпимо горящие лиры*. Волнуясь и блистая, празднично и воздушно уходила в небесную даль вся эта зодческая прелесть, и Марк не мог понять, как раньше не замечал он этих галерей, этих *храмов*, повисших в вышине» [6, с. 372].

Опять имеет место несовпадение пространственной точки зрения Марка («Там в вышине Марк различал») и фразеологической точки зрения автора. В сравнении с первым фрагментом, изображающим архитектурные элементы фасадов общими понятиями («крыша», «лепка», «громоотводы», «каменные купола», «столбики», «выступы», «балконы», «карнизы», «колонны»), во втором описании эти элемен-

ты детализированы и обозначены с использованием профессиональной лексики, что также говорит об авторском присутствии («портики», «фризы», «фрески», «шпалеры»). При этом появляются две новые «подробности» заката: «храмы, повисшие в вышине» и «крылатые статуи, поднимающие к небу золотые, нестерпимо горящие лиры». Этими деталями вводится в рассказ тема потусторонности искусства.

Введение пространственной точки зрения героя может быть здесь интерпретировано как дозволенность увидеть эту потусторонность. Пребывая в коме, Марк видит галлюцинацию, представляющую собой склейку его ожиданий и впечатлений дня: проблески сознания, вызываемые болью, заставляют героя что-то понять, о чём он пытается сообщить персонажам из своего видения: «Иностранец на реке совершает вышеуказанные молитвы…» [6, с. 373]. В данной реплике слова «*выше*указанные молитвы» семантически коррелируют с «храмами, повисшими в *вышине*». Эту фразу можно интерпретировать следующим образом: Марку дозволено увидеть «зодческую прелесть», но не приобщиться к ней. В мире искусства уже занял место Иностранец — отзеркаленная фигура Марка Штандфусса. Можно вспомнить рассуждения главного героя из романа «Взгляни на арлекинов!» о зеркальности миров: «Теперь я признаюсь, что в ту ночь, и в следующую и ещё раньше, меня донимало неясное сознание того, что моя жизнь — это непохожий двойник, пародия, неудачная версия жизни другого человека, в этом или ином каком-то мире. Мне казалось, что некий злой дух побуждает меня подражать этому другому человеку, другому писателю, который был и будет всегда несравнимо значительней, здоровее и беспощаднее, чем ваш покорный слуга» [2, с. 103]. Так, в реальности счастье Марка лишь имитация жизни какого-то Иностранца, который действительно счастливец (иностранец в тексте — тот, в кого была когда-то влюблена Клара и к кому она возвращается, но иностранец — это еще и Набоков, писатель-эмигрант). Загадочная фраза «Иностранец на реке совершает вышеуказанные молитвы…» содержит прямую отсылку к стихотворениям Набокова «Река» и «Молитва», написанным в Берлине в 20-е годы. Иностранец, именуемый «бездомный», «странник» в стихотворении «Река», творит молитву русской речи в стихотворении «Молитва». Таким образом, однозначно маркируется наличие авторской точки зрения в рассказе, где центральные мотивы стихотворений оказались сведены в пределах одной фразы.

Мотив зеркала в рассказе сопряжён с мотивом счастья: герой, «пошатываясь от хмеля и счастья», «сквозь тёмный блеск шёл домой»; когда Марк рассказывал Кларе о том, «как они уютно и нежно будут жить», она расплакалась, у нее было «растерянное» и «бледное» лицо — это «от счастья», решил Штандфусс, вероятно увидев невесту в отражении, когда та «быстро-быстро стала приглаживать перед зеркалом яркие волосы свои, цвета абрикосового варенья» [6, с. 370]; в момент катастрофы Марк также совершает прыжок в отражение: «Внизу гладким, блестящим потоком стремился асфальт. Марк спрыгнул» [6, с. 372]. Эта сцена перекликается со стихотворением Набокова «Река»:

и оттуда беззвучно ныряю
в отраженный закат...
Ослепленный, плыву наугад,
ширяю,
навзничь ложусь — и не ведаю, где я —
в небесах, на воде ли [4].

Мотив зеркала проявляется и на уровне композиции: рассказ начинается с того, что «в зеркальную мглу улицы убегал последний трамвай» [6, с. 368]; и в целом новелла поделена на две противоположные части. В первой Марк «сквозь тёмный блеск» идёт домой после помолвки, на следующий день его сбивает омнибус. Во второй (отзеркаленной части) Иностранец не сбит омнибусом («Тоже…чуть не попал под омнибус…»), он идёт не домой, а к Кларе по светлой «широкой и весёлой» улице; в доме у невесты множество гостей, очевидно, помолвка. Описания заката также даны с противоположной пространственной точки зрения: до аварии Марк видит «нежный вечерний пожар», отраженный в «еще не высохших лужах»; после катастрофы Штандфусс различает подробности, уже находясь «там, в вышине».

Имя главного героя также знак авторского присутствия. Марк Штандфусс— анаграмма имени Макс-Рудольф Штандфус (энтомолог, исследовавший влияние окружающей температуры во время куколочной стадии на окраску самой бабочки). Это обстоятельство акцентирует внимание на значении имени: М. Михеев замечает, что «Штандфусс можно перевести как стоячая нога [или лежачий камень], ср. (нем.) Standbein— опорная нога; standfest— прочный, устойчивый» [1]. Можно предположить ещё одну интерпретацию имени. Герой рассказа «неустойчив»: «шёл домой, пошатываясь», «споткнулся о

ноги толстого человека», «хотел приподнять шляпу и чуть не упал», «больно ударился коленом» и т.д. Такое прочтение подтверждается появлением авторской точки зрения в сцене перехода персонажем границы реального и ирреального мира, где «косо стоит *на трёх ножках* (опять момент неустойчивости! —Е. Ш.) маленький соломенный стул, одинокий и смешной» [6, с. 372]. Проблема потусторонности смерти, таким образом, закономерно сопрягается с главным героем, Марком, у которого нет опоры в жизни, в отличие от внутритекстового и биографического автора, обретающего эту опору в искусстве.

**Список литературы**

1. *Михеев М.* Заметки о стиле Сирина: еще раз о не-русскости ранней набоковской прозы.URL:http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_11_12/08.htm (дата обращения: 29.04.2019).
2. *Набоков В.* Взгляни на арлекинов!: роман // Владимир Набоков; пер. с англ. А. Бабикова. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. — 352 с.
3. *Набоков В.* Волшебник: повесть // Владимир Набоков. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. — 144 с.
4. *Набоков В.* Река. URL: http://nabokov-lit.ru/nabokov/stihi/295.htm (дата обращения: 29.04.2019).
5. *Набоков В.* Русский период // Собр. соч.:В 5 т. —СПб., 2004. Т. 1. — 832 с.
6. *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. —М., 1990. Т.1.
7. *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. —М., 1990. Т.4.
8. *Успенский Б.А.* Поэтика композиции // Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995. — 360 с.
9. *Шмид В.* Нарратология. —М.: Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.

# Политика и коммуникация sub specie semioticae

*Акопов С. В.*

Доктор политических наук, профессор Департамента прикладной политологии,
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург, Россия).
E-mail: sergakopov@gmail.com

# Суверенность как сакральная структура

**Аннотация.** На сегодняшний день понятие «суверенитет» является одним из наиболее активно используемых, как в политической теории, так и в практической политике. Представленная статья посвящена обсуждению методологических проблем изучения суверенности в качестве перформативной сакральной языковой структуры. На основе анализа современного состояния исследований, суверенность рассматривается как разновидность перформативной дискурсивной практики, апеллирующей к конструированию и поддержанию коллективной идентичности. Автор обращает внимание на необходимость не сводить понимание политической символики суверенности к чисто знаковой составляющей, и намечает пути дальнейшего философского рассмотрения этого феномена в рамках изучения символической политики.

**Ключевые слова:** суверенитет, государство, дискурсивная практика, идентичность, миф, сакральное.

*Akopov S. V.*

Doctor of Political Sciences, professor at The National Research University Higher School of Economics
(St.Petersburg, Russia).
E-mail: sergakopov@gmail.com

## Sovereignty as a Sacral Structure

**Annotation.** The concept of "sovereignty" in modern world is one of the most actively used, both in political theory and in practical politics. The article is devoted to a discussion of the methodological problems of studying sovereignty as a sacral structure. Based on the analysis of the current state of research, sovereignty is seen as a form of performative discursive practice that appeals to the construction and maintenance of collective identity. In the second part of the research, the author suggests to study symbols of sovereignty beyond just treating them as signs, and paves ways to further philosophical conceptualization of this phenomena within the framework of symbolic politics.

**Key words:** sovereignty, state, discursive practice, identity, myth, sacral.

Данное исследование продолжает анализ суверенности в качестве нарративной и перформативнойе практики, имеющей символическую структуру. Ранее было выявлено три основания «суверенности» как символической структуры. Во-первых, дискурсивные практики способствуют продвижению того или иного типа понимания суверенности, параллельно делая дискурс о суверенности сценой символической борьбы по навязыванию разных способов (легитимного) видения социального мира. Во-вторых, помимо непосредственно «контента» высказывания, дискурс о суверенности обладает еще и перформативным свойством, когда каждый новый факт публичного воспроизведения того или иного способа артикуляции суверенности одновременно становится политическим перформативом — актом (практикой), инициирующим целые поля взаимосвязей, изначально пронизанных определенными субъектными позициями влияния и авторитета. В-третьих, те или иные воплощения суверенности в качестве дискурсивной и перформативной практик будут непосредственно влиять на конструирование тех или иных моделей политической идентичности. Дискурсивные практики и символические формы «суверенности» оказываются тесно переплетенными с моделями политической идентификации, и можно рассматривать суверенность как перформативную дискурсивную практику по конструированию последней (см. [1]).

**Суверенность** (sovereignty) нами будет пониматься как все то, что позволяет именно данной инстанции стать сувереном, то есть позволяет задавать порядок внутри территориальной политии и взаимодействовать с властителями других территорий [2, с. 20]. При этом мы исходим из того, что коллективная идентичность, как ее определил британский ученый Майкл Фриден, может представлять собой набор глубоко укоренившихся культурных, религиозных, гендерных и этнических атрибутов и привязанностей, в то время как мышление в категориях суверенитета может рассматриваться в качестве «мифической, консолидирующей защитной структуры» [11, p. 120], которая маскируется окончательностью своей авторизации (is dressed up in the finality of authorization) [11, p. 123]. Это подводит нас к рассмотрению следующей проблемы: каким образом современное государство осуществляет контроль над

символическими репрезентациями собственной «суверенности», а также обеспечивает легитимность дискурса о такой суверенности, артикулируя ее от лица своих граждан.

Американо-британская исследовательница Синтия Вебер попыталась описать этот феномены в рамках своей концепции «перформативных государств». По ее мнению, государство осуществляет контроль и легитимацию суверенности через умелое балансирование практик «суверенности» и «интервенционизма». По мнению С. Вебер, суверенитет и легитимация политической интервенции являются составными частями единого целого, причем в паре «суверенитет / интервенция» именно «суверенитет является основополагающей концепцией, в то время как понятие "интервенции" обретает смысл лишь в соотношении с понятием "суверенитета"» [14, p. 201–202]. Опираясь на работы Жана Бодрийяра, С. Вебер указывает, что понятие Бодрийяра о симуляции также может быть применено и к (символическим) практикам суверенности. Это справедливо в силу того, что, как и в феномене симуляции, у суверенности нет однозначного соотнесения с эмпирической реальностью: никакое «домашнее сообщество» не может быть *a priori* выделено в качестве единственного основания, служащего основой для суверенной власти в государстве [14, p. 215]. Эта мысль С. Вебер, на наш взгляд, поддерживает рассуждения шведского теоретика Иенса Бертельсона о том, что суверенитет — это во-многом то, как мы сами решаем его определить — "«sovereignty is what we make of it" (см. [10, vi] (с очевидной аллюзией на название классической книги по конструктивизму в международных отношениях А. Вендта). Причем, по словам Вебер, единственный путь для суверенитета оставаться «невидимым» — это постоянно отсылать самого себя к другой категории — к категории интервенции. Интервенцию С. Вебер даже метафорически называет «алиби» суверенитета, потому что интервенция всегда подразумевает нарушение какого-то (чьего-то) суверенитета [14, p. 215]. Таким образом, мы можем сделать вывод, что любое выделение (государством) того или иного основания суверенности всегда есть результат произвольного, властного конструирования, посягания на абсолют, или «симулирования» полноты суверенности.

Исследовательница из Сассекского университета излагает две стратегии того, каким образом можно «симулировать» суверенитет (и успешно выступать от лица источника суверенной власти). Во-первых, отмечает С. Вебер, все государства — это свидетельства попыток обеспечить эффективный контроль над репрезентациями суверенитета, причем как репрезентациями политическими, так и символическими. «Политическая» репрезентация предполагает обмен между государством и его гражданами: гражданин разрешает государству выполнять свои обязательства, поскольку государство соблюдает свою обязанность репрезентации интересов граждан как внутри страны, так и за ее рубежом. Однако вообще делает такие отношения между государством и его гражданами возможным второй тип репрезентации: репрезентация «символическая». «Символическая» же репрезентация понимается С. Вебер как акт изображения официального мифа. В этом случае то, что изображается, является источником суверенной власти, «народа». Символическая репрезентация представляет собой стратегию, в рамках которой суверенная власть государства, оказывается «прописана», выражаясь словами Вебер [Ibid, p. 216] (или «изобретена», используя выражение Р. Брубейкера) в форме официального мифа, который, собственно, и служит основополагающим принципом государственности.

Очевидно, что этот вывод лишь промежуточен и является продолжением длинной дискуссии о понимании символического и мифологического в рамках исследований по символической политике. Здесь можно обозначить авторский подход к этой проблеме. Мы придерживаемся подхода к «мифологическому» и «символическому», обозначенного работами таких отечественных авторов, как П. Флоренский, Я. Голосовкер и ученика П. Флоренского — А. Лосева, согласно которому «миф есть в словах данная чудесная личностная история» [4, с. 204]. В зарубежной литературе похожая точка зрения, помимо других авторов, представлена К. Юнгом, Э. Фегелином, Г. Выдрой, Н. Ювал-Дэвис. При всей разноплановости этих авторов, их объединяет изучение проблематики символического и сакрального. Как писал известный германо-американский философ Эрик Фегенлин, «человек, существующий во времени, ощущает себя участником вечного» [13, p. 264], а укорененность такого отчуждения ("alienation") в самой структуре человеческого существования является онтологической предпосылкой к пониманию символов бессмертия [Ibid, p. 267]. Фегелин в конечном итоге сравнивал подобную промежуточность жизни, переживаемой в напряженности существования (*tension of existence*) с греческим понятием *daimonios aner,* введенным еще Сократом и позднее развитым Платоном [Ibid, p. 267].

Современный политический антрополог Г. Выдра, со свой стороны анализируя природу политического воображения и политической идентичности, признает участие в политическом коллективе как способ, который позволяет отдельным людям испытать чувство «священного» или «сакрального»

(*sacral*). Он пишет о ряде сакральных практик, «обладающих легитимностью в силу того, что они решают экзистенциальные проблемы людей в имманентном мире» [15, p. 8]. Следуя теории мимесиса Рене Жирара, Выдра признает символический механизм жертвоприношения, который должен направлять и контролировать вспышки политического насилия [Ibid, p. 11]. Однако религия для Кембриджского ученого является лишь одним из возможных контейнеров сакрального. Его цель «не увидеть, как религия стала светской, а скорее, наоборот — изучить как гражданская и светская жизнь оказалась подчинена сакральным целям» [Ibid, p. 13]. Как указала еще британская исследовательница Нира Ювал-Дэвис, «мы видим, что большинство современных националистических идеологий включают, а не полностью заменяют религиозную принадлежность» [16, p. 10]. Как религия, так и национализм содержат много страсти, в которой нет действительной рациональной причины или личной заинтересованности. Ссылаясь на Бенедикта Андерсона, Ювал-Дэвис утверждает, что сила современных националистических идеологий заключается в том, что они заменяют собой «священное». «Священное», составляющее сердце религиозной сферы, порождает, вероятно, самые сильные представления о верности и жертве» [Ibid]. Опираясь на эту литературу, можно предположить, что осуществление суверенности как дискурсивной и перформативной практики, конструирующей определенную модель коллективной идентичности, может происходить через воздействие на определенным образом понимаемую мифологическую и сакральную природу политического воображения.

Следуя указанной традиции в трактовке символа, как сакрального (П. Флоренский, Я. Голосовкер, А. Лосев, К. Юнг, Э. Фегелин, Г. Выдра), можно предположить, что человек сам по своей антропологической природе существо глубоко символическое и сакральное. Как отмечал отечественный философ Александр Косарев, символ — это не просто знак, он упирается в символическую природу человека, поэтому он представляет собой единство сознательного и бессознательного, логического и алогического, средство, позволяющее человеку заглянуть в безбрежный океан смыслов, или, говоря словами отца Павла Флоренского — в небесную «лазурь вечности» [3, с. 93].

В работе «Истоки истории и её цель» философ Карл Ясперс писал: «Вся наша жизнь полна символов. В них мы ощущаем присутствие трансцендентности и соприкасаемся с трансцендентностью, с подлинной действительностью» [6, с. 231]. Однако как нам дешифровать такие символы и пробиться к их глубинным (менее исторически приходящим) смыслам и значениям — вот задача, которую мы должны ставить перед собой сегодня. В каких терминах такое измерение суверенитета определять и какими средствами его можно анализировать и «операционализировать»? Каким образом можно «нащупать» то, что Иенс Бартельсон называл имплицитными структурами и способами объективации опыта в символических формах суверенитета [10, p. 2]?

Очевидно, что для этого необходимо более глубокое погружение в понимание природы символического. Большинство современных определений рассматривают символическое как простой синоним знаковости. В данной статье автор солидарен с интерпретацией политических мифов, предложенной в статье О. Малиновой, которая вслед за итальянской исследовательницей К. Боттичи предлагает видеть в политическом мифе коммуникативный процесс и работу над общим нарративом: современные мифы отвечают на фундаментальную потребность человека не просто наделять вещи смыслом, но и придавать им «значимость», иметь что-то, к чему я чувствую «близость» (цит. по [5, с. 17].

Соглашаясь с вышеприведенным утверждением, выскажем предположение о том, почему так происходит — откуда берется фундаментальная потребность современного человека в чем-то «значимом», в том, чтобы чувствовать «близость» (сознательно выделяем чувственный, аффективный аспект восприятия суверенности). Можно предположить, что в человеке общества модерна появляется новое качество онтологического одиночества, которое заставляет его искать «значимое» и себе «близкое», иначе говоря, потреблять мифы о суверенности. Мысль об «онтологическом одиночестве» сама по себе не нова в психологии и философии, даже в политической философии. Еще Ханна Арендт исследовала этот феномен и провела различие между одиночеством (*loneliness*) и уединением (*solitude*): «Одинокий человек — это тот, кто оказывается в окружении других, с которыми он не может установить контакт, чьей враждебности он подвергается. Человек же, пребывающий в состоянии уединения, напротив, уединен и в силу этого способен “быть вместе с самим собой”. Другими словами, в одиночестве я “один”, вместе с собой и, следовательно, “два в одном”, тогда как в одиночестве я на самом деле один, покинутый всеми остальными» [9, p. 476].

Возможность более подробного обоснования тесной связи между суверенностью, коллективной идентичностью, одиночеством и уединением выходит за рамки данной статьи (см. [8]), однако эта связь

помогает на наш взгляд, осмыслить сакральную природу суверенности. Вероятно, что эта сакральная природа отражает потребность в создании общих «значимых» («близких») нарративов и мифологем, использующих экзистенциальную потребность современного человека по преодолению собственного одиночества в глобальном мире. Не исключено, что разные типы такого преодоления достигаются с помощью актуализации разных моделей политической идентификации: национальной, цивилизационной, космополитической или транснациональной. В этом смысле мифы о суверенности — это не просто постмодернистская игра со знаком и означаемым, направленная на субъективное желание элит манипулировать своими согражданами с помощью узко понимаемой «символической политики», но объективный ответ на запрос на антропологическую потребность «одинокого» человека общества модерна. Такое понимание, по-нашему, позволяет (конечно, лишь отчасти) снять намеченное в литературе противопоставление и теоретическую развилку между «узким» (действия элит по внушению и манипуляцией массовым сознанием) и «широким» пониманиями символической политики (активно участвуют не только «мифотворцы», но и их аудитория) (подробнее см.: [5, с. 15]. Можно предположить, что и «элиты», и «аудитория» одновременно онтологически погружены в одну и ту же среду — работу (или «заботу», согласно М. Фуко) по поиску «значимых» и «близких» им нарративов, направленных на преодоление собственного тревожного одиночества. Успешность дискурсивной и перформативной практик суверенности в конкретном обществе — вне зависимости, идет ли в этом обществе дискуссия о суверенности в отношении, например, проблемы БРЕКСИТа (Великобритания), либо независимости (Каталония, Шотландия и др.) — в значительной степени может быть обусловлена способностью элит стать «значимыми» и «близкими», «достучаться» до структур «жизненного мира» (А. Щюц) своего одинокого гражданина.

**Список литературы**

1. *Акопов С. В.* «Суверенность» как политическая структура // Полит. наука. — 2020. — № 2. [В печати]
2. *Ильин М. В.* Суверенитет: развитие понятийной категории // Суверенитет. Трансформация понятий и практик: моногр. / под ред. М. В. Ильина, И. В. Кудряшовой; Москов. гос. ин-т междунар. отношений (ун-т) МИД России. — М. : МГИМО-Университет, 2008.
3. *Косарев А. Ф.* Философия мифа: Мифология и ее эвристическая значимость. — М.: Per Se, 2000.
4. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа. — М.: Мысль, 2001.
5. *Малинова О. Ю.* Миф как категория символической политики: Анализ теоретических развилок // Полис. Полит. исслед. — 2015. — С. 12–21.
6. *Ясперс К.* Смысл и назначение истории: пер. с нем. — М.: Политиздат, 1991.
7. *Aalberts T.* "Sovereignty". Ed. by BerenskoetterF. // Concepts in World Politics. — London: SAGE Publications, 2016. — Pp. 183–199.
8. *Akopov S.* 2020. Russia's 'Fortresses of Solitude': Social Imaginaries of Loneliness After the Fall of the USSR // Social Science Information. Thousand oaks: Sage. (in print). 2020.
9. *Arendt H.* The Origins of the Totalitarianism. — Orlando: A Harvest Book, 1994.
10. *Bartelson J.* Sovereignty as Symbolic Form. — London: Routledge, 2014.
11. *Freeden M.* The Political Theory of Political Thinking: The Anatomy of a Practice. — Oxford: Oxford University Press, 2013.
12. *Lebow R. N.* National identities and international relations. — Cambridge. England, Cambridge University Press.
13. *Voegelin E.* Immortality: Experience and Symbol // The Harvard Theological Review. — 1967. — Vol. 60. — No. 3 (July). Pp. 235–279.
14. *Weber C.* Reconsidering Statehood: Examining the Sovereignty // Intervention Boundary Author(s): Source: Review of International Studies. — 1992. — Vol. 18. — No. 3 (July). Pp. 199–216.
15. *Wydra H.* Politics and the Sacred. — Cambridge University Press, 2015.
16. *Yuval-Davis N.* Power, Intersectionality and the Politics of Belonging // FREIA Working Paper Series. — 2011. — No. 75. ISSN: 0907-2179.

*Шустов А. В.*

Кандидат психологических наук, Лаборатория социально-политических технологий «АМП СПб», Санкт-Петербург, Россия.
E-mail: 9748006@mail.ru

# История глазами политического психолога: что могло стать невидимым со сменой смысла понятия “imperium”?

**Аннотация.** Понятие “imperium”, имевшее в республиканском Риме значение «власть», «полномочия», в наши дни повсеместно переводится как «империя», если относится к эпохе, начавшейся с Октавиана Августа. Рассматриваются доказательства того, что такой перевод является ошибочным в применении как минимум к периоду до 138 года, а также возможные последствия данной ошибки для современной политической теории и практики.

**Ключевые слова:** империя, власть, imperium, государство, Римская империя, Византийская империя, значение.

*Shoustov A.V.*

Ph.D., “AMP SPb”, Laboratory for Social and Political Technologies, Saint Petersburg, Russia.
E-mail: 9748006@mail.ru

# History from a standpoint of political psychologist: what could had become invisible after a notion of ‘imperium’ shifted its meaning?

**Annotation.** A notion of “imperium”, which meant “power” in republican Rome, now is normally translated as “Empire”, if it is related to the period began from Octavian Augustus. Presented are the arguments, proving that such approach is false at least for the times up to 138 AD and the possible consequences of such a mistake for the contemporary political theory and practice.

**Key words:** Empire, power, imperium, state, Roman Empire, Byzantine Empire, meaning.

Хорошо известно, что со сменой эпох и с течением времени слова могут менять свой смысл. Однако, зная и признавая это теоретически, специалисты в области общественных наук часто забывают использовать такое знание на практике. Особенно серьёзные последствия пренебрежение сменой смыслов может иметь при междисциплинарном взаимодействии. Например, историки, особенно специализирующиеся в соответствующей эпохе, если их спросить, могут рассказать о разнице, которое имел тот или иной термин в прошлом (в Античности или в Средние века) и в наши дни. Однако их коллеги по обществознанию — политологи, социологи, экономисты, социальные психологи — изучали все эти исторические периоды в объёме общих, сильно упрощённых учебных курсов. Им не пришлось зубрить классические языки и знакомиться с нюансами словоупотребления, а также организации общественно-политической жизни конкретных исторических периодов. Не задумываясь об этом, они по умолчанию считают семантику своего языка единственно возможной, а ключевые понятия — всегда имевшими одни и те же значения.

Нам пришлось столкнуться с такой проблемой при углублённой работе с восприятием понятия «империя», которое относится как к исторической науке, так и к политической, людьми разных эпох. Выяснилось, что тот политический организм, который сегодня принято называть «Византийской империей», населявшими эту страну людьми никогда не назывался не только «Византийской», но и «империей». В греческом языке, которым пользовались средневековые ромеи (римляне), в соответствующих контекстах использовались разные слова, но только не транслитерация латинского “imperium”. Более того, возникли основания сомневаться в том, что и италийские римляне, произнося “imperium Romanum”, имели в виду то же, что и мы сегодня, т. е. «Римскую империю», государство с определённой территорией. А ведь именно так сегодня это латинское словосочетание переводят практически всегда!

Политические психологи, в отличие от историков или политологов, склонны в своей работе уделять особое внимание тому, как наши предки и современники преломляют в собственном сознании события прошлого. Нам кажется важным понять, могут ли изменения в восприятии политических явлений Древнего Рима, произошедшие с течением веков (если они имели место), влиять на научный кругозор представителей обществоведческих дисциплин и на набор инструментов, используемых современными политиками-практиками. Отталкиваясь от заинтересовавшего нас важнейшего политического понятия “imperium”, следует, прежде всего, разобраться, какие изменения в его значении произошли за две с лишним тысячи лет.

Относительно недавно появилось исследование Джона Ричардсона [4], в котором автор проанализировал, используя компьютерную обработку текста, все случаи применения понятия “imperium” в классических римских текстах юридического, полемического, мемориального, художественного свойства вплоть до 138 г. н. э. Круг этих текстов хотя и довольно широк, но конечен и хорошо известен специалистам. Своей задачей Ричардсон поставил определение того, когда и как у понятия “imperium” появляется значение территории (или, как он это называет, «территориальный привкус»), а также того, как влиял на развитие «Римской империи» сдвиг в мышлении римлян, проявляющийся в этом изменении смысла [4, p. 9].

Как известно, изначально (в республиканский период) понятие “imperium” относилось к набору властных полномочий, которые Римская республика вручала военачальнику или гражданскому чиновнику для выполнения определённой задачи на определённой территории, подчинявшейся Риму, в течение ограниченного периода времени. До эпохи Октавиана Августа понятие “imperium” существует, если не вдаваться в детали, в следующих основных вариациях:

1) индивидуальных империй (а) власть магистратов и промагистратов; б) приказ, команда, ордер, отдаваемый магистратом или промагистратом);
2) империй народа Рима (а) власть народа в противопоставлении указанному выше индивидуальному империю; б) вся организационная сущность Рима абстрактным образом; в) власть Римского народа, применяемая к не-римлянам, особенно за пределами Италии).

Как уже было сказано, в противоположность таким древним значениям существует полностью овладевший умами современных исследователей концепт, который предполагает перевод понятия “imperium” как «империя» почти во всех случаях, относящихся к эпохе Октавиана Августа и позже. «Империя» же, в свою очередь, сегодня понимается исключительно как территориальное политическое образование в духе поствестфальского политического порядка [1, с. 154].

В своём исследовании Ричардсон разделяет рассмотренные им источники на несколько периодов. Сначала это эпоха до Октавиана, затем идёт время правления Августа, далее десятилетия Юлиев – Клавдиев и период с 69 по 138 год. Что он обнаруживает?

По мнению автора, происходит отчётливое нарастание использования понятия “imperium” в «территориальном смысле». В подтверждение этого он привёл все до одного случаи, которые считает примерами появления интересующего нас понятия в «территориальном» смысле. Кроме того, он подсчитал общее количество случаев использования понятия “imperium” во всех иных возможных смыслах. К сожалению, в книге им не представлены сводные цифры по анализируемым периодам, а вот мы сочли необходимым их вычислить. В результате получилось, что до Августа понятие “imperium” в «территориальном» смысле не используется вообще. В период Августа — 6 (шесть) раз. В период Юлиев–Клавдиев — 10, а в период 69–138 годов — 26. Казалось бы, рост налицо. Однако следует посмотреть, какое количество эти примеры занимают на фоне общих масштабов употребления понятия “imperium”. Получается, что для периода Августа это 6 из 690, для периода Флавиев — 10 из 499, а для 69–138 годов 26 из 540. Не слишком впечатляющие показатели.

Они оказываются ещё более ничтожными, если более пристально рассмотреть те случаи использования понятия “imperium”, которые Ричардсон считает имеющими «территориальный привкус». Мы оценили каждый отрывок классического текста, отнесённый им к этой категории, с большим пристрастием, пытаясь понять, в каких случаях отсутствуют сомнения в том, что этот смысловой оборот может иметь только «территориальное» значение. Получилось, что безусловных случаев, в которых использование не может иметь никакого другого значения, кроме территориального, в период Августа нет вообще (напомню, это среди 690 случаев появления термина в эту эпоху), для периода Юлиев – Клавдиев — 3 из 499, а для 69–138 годов — 3 из 540. Позволим себе утверждать, что такие показатели никак не свидетельствуют о том, что к 138 году в Риме у понятия “imperium” появилось значение территориальной сущности.

Дабы ничтожность этих цифр проявила себя ещё более ярко, упомянем приведённые автором случаи использования понятия “imperium” применительно к власти, которую пчелиная матка реализует по отношению к своей семье. Оно также встречается 3 раза в период Юлиев – Клавдиев [4, p. 159]. Неужели такой прецедент позволит сформулировать имеющее научный смысл утверждение: «в I веке растёт применение понятия “imperium” в апиологии»?

Полагаем, скрупулёзная работа Ричардсона доказывает как раз обратное тому, что он заявляет, подводя итоги своего труда [4, p. 192]. Представляется, что минимум до середины II века понятие

“imperium” по-прежнему означает лишь власть, полномочия, но никак не государство в его территориальном аспекте.

Конечно, хотелось бы, чтобы работа, хронологически доведённая Ричардсоном до конца правления императора Адриана, была продолжена, развёрнута в последующие исторические периоды самим автором данного замечательного исследования или его коллегами. Это даст возможность достоверно установить, когда же всё-таки “imperium” начинает означать «империя» в том смысле, в котором это слово использовалось в Новое время.

До проведения соответствующей ревизии источников нельзя ничего утверждать наверняка, однако можно сформулировать гипотезу, которую как раз и могло бы позволить проверить такое исследование. Гипотезу относительно знаменитых попыток Карла Великого, а затем германских Оттонов «восстановить Римскую империю», как это сегодня повсеместно понимают [2, с. 33; 77]. Ведь если у понятия “imperium” во второй половине I тысячелетия сохранялся прежний смысл («власть», «полномочия»), то латинский девиз указанных императоров “renovatio imperii Romanorum” следовало бы переводить как «восстановление римской власти», «восстановление полномочий Рима» (если под Римом понимать не город как политический центр, а сакральные полномочия, выросшие из власти римской республиканской общины). И такой перевод никак не поколебал бы тех фактов о деятельности средневековых германских императоров, которые надёжно и достоверно установлены исторической наукой.

Отсутствие «территориального» смысла при употреблении понятия “imperium” римлянами первых веков Новой эры позволило бы объяснить отсутствие данного понятия в греческом языке времён так называемой «Византийской империи», которое дало толчок нашим изысканиям. Но могут быть и более существенные последствия. Если римляне как минимум до середины II века не воспринимали “imperium Romanum” как «Римскую империю» (в том смысле, который мы вкладываем в это понятия сегодня, после формирования Вестфальского мировосприятия), то правильно ли в современном обществознании по умолчанию применять к их временам данную историко-политическую категорию? А далее отличия в восприятии сущности римской власти (“imperium Romanum”), которая, по идее, имеет не территориальную, а глобальную протяжённость (в масштабах “orbis Romanus”), может заставить нас изменить восприятие событий 395 года, которые конвенционально считаются моментом разделения «империи» на Западную и Восточную. Ведь если был безграничный «Римский мир» и не было территориальной «Римской империи», то и поделить её было невозможно! Далее следует ещё более фундаментальное событие — «падение Западной Римской империи», которое в силу отсутствия самой империи в территориальном смысле правильнее было бы характеризовать как «отступление власти Рима с территории Италии» (имея в виду Новый Рим на Босфоре).

Такие радикальные вопросы о пересмотре отношения к использованию понятия «Римская империя» применительно к политическим образованиям поздней Античности и Средних веков могут вызвать недоумение, однако призывы не меньшей радикальности звучат в наши дни в смежных разделах исторической науки. Начиная с 2015 года, после выхода книги Энтони Калделлиса «Византийская республика: народ и власть в Новом Риме» [3], не утихают споры вокруг неё. Автор обратил внимание на многочисленные признаки сохранения республиканских институтов и политических практик в императорский период, а также в те века, когда линию римской преемственности поддерживали «византийцы», которые сами себя, безусловно, считали римлянами, хоть и говорившими всё больше по-гречески. По его мнению, политическое образование, которое сегодня практически все называют «Византийской империей», есть все основания считать Римской республикой, разве что вступившей в другую фазу своего существования.

Посягательство Калделлиса на фундаментальный концепт вызвало решительное неприятие его коллег, однако их критика концентрируется, прежде всего, на последней главе книги, в которой автор разбирает особенности сакрального смысла императорской власти. Что касается тезиса о республиканской сущности организации власти в Константинополе, то его критика гораздо более слабая.

Хотя радикальные предложения об изменении восприятия привычных исторических категорий не могут быть приняты одномоментно, их обсуждение в любом случае станет стимулом для обновления подхода учёных к своей работе. Сужение кругозора специалистов в области общественных наук, очевидно, ограничивает авторов новых теоретических концепций и особенно практических технологических разработок, так как вне их арсенала остаются политические инструменты, известные историкам и бывшие эффективными на протяжении немалых исторических периодов. Такие инструменты не используются практиками не потому, что те считают их неэффективными, а потому, что об этих инструментах

даже не упоминали в рамках обзорных учебных курсов, которые слушает подавляющее большинство. В специальной же литературе об этих инструментах если и говорят, то мимоходом и в уничижительно-пренебрежительном тоне как о тех, неэффективность которых была показана в истории.

Для иллюстрации приведённого утверждения приведём два примера римских политических практик, которые мы «не видим» из XXI века.

Одна из них — это назначение двух равноправных лиц, обладающих высшей исполнительной властью, в пределах территории с большой протяжённостью. Данная традиция идёт из глубин римской истории, когда каждый год избирались два консула с равными правами. Продолжена она была в императорский период, причём наиболее ярким примером является правление Диоклетиана совместно с Максимианом с 286 по293 год, а затем с ещё двумя младшими императорами до 305 года. Хотя тетрархия взорвалась войной сразу после отставки Диоклетиана, всё же существование двух формально равноправных императоров с титулом «Август» многократно встречается в течение последующих веков.

Здесь всплывает ещё одна невидимая нам из пределов современного политического мышления практика: назначение императором соправителя при своей жизни, зачастую за много лет до смерти. Важно заметить, что римские и «византийские» императоры-соправители — это не то же самое, что наследники в монархиях Нового времени. Да, они обычно оставались править в случае смерти назначившего их соправителя, как это происходило и с наследниками монархов. Однако юридически круг полномочий обоих соправителей был идентичен, чего не встречалось в европейских монархиях, начиная с Высокого Средневековья. А на практике позже назначенный соправитель (формально избранный) часто был активнее назначившего его императора. Такая практика позволяла делать переход управления от возрастного императора к более молодому гораздо более плавным и безболезненным.

Для политического психолога особенно интересно обнаруживать, что коллеги по общественным наукам именно «не видят» фундаментальных отличий, а потому они даже не обсуждают вопрос, как уживались сначала два консула, а позже — два высших правителя-императора в Риме и Константинополе на протяжении многих веков. Можем мы представить себе общественную жизнь в США, если бы там были избраны два президента: один от республиканцев, другой от демократов, и им пришлось бы править совместно, как-то договариваясь? Или если бы в России президент Путин назначил себе соправителя, который имел бы юридически все те же полномочия, что и сам Путин, а последний, тем не менее, не стал бы «хромой уткой», которой предстоит вот-вот уйти, а сохранил бы всю полноту своей власти на неопределённое время?

Полагаем, что предложенная дискуссия может принести плоды, выходящие за рамки исторической науки и лежащие в широких пределах обществоведческих дисциплин, таких как политология, социология, политическая психология, даже экономика. Эта работа со смыслами, извлекаемыми из человеческого опыта разных эпох с помощью широко известных терминов и научных категорий, может дать выдающиеся теоретические и практические результаты.

## Список литературы

1. *Гаджиев К. С.* Империя // Большая рос. энцикл. Т. 11. — М., 2008. — С. 154.
2. *Pann Ф.* Священная Римская империя германской нации. — СПб.: Евразия, 2009. — 427 с.
3. *Kaldellis A.* The Byzantine Republic: People and Power in New Rome. Harvard University Press, 2015.
4. *Richardson J.* The Language of Empire : Rome and the Idea of Empire From the Third Century BC to the Second Century AD. — Cambridge University Press, 2008.

*Эпштейн М. Н.*

PhD, professor, Emory University (Atlanta)

## Двуликий Хронос. Знаки времени, обращенного вспять

**Аннотация.** Статья содержит рассмотрение новейшего поворота исторического времени в России, ам также —как социальная семиотика может артикулировать этот процесс в системе понятий и терминов.

**Ключевые слова:** время, некрократия, новомосковия, топохрон, тотальгия, ухрония, хронократия, хроноцид, шизофашизм

*Milhail Epstein*

PhD, professor, Emory University (Atlanta)

## Two-faced Chronos. Signs of time reversed

**Abstract.** The article contains a review of the latest turn of historical time in Russia, and also, how social semiotics can articulate this process in a system of concepts and terms.

**Key words:** time, necrocracy, Novomoskovia, topochron, totalgia, chronology, chronocracy, chronocide, schizophasism

> — Мертвые следуют за нами, — сказал Леголас. — Я вижу тени всадников, тусклые стяги, как клочья тумана, копья, точно заиндевелый кустарник. Они следуют за нами. — Да, мертвецы не отстают. Они откликнулись на зов, — сказал Элладан.
>
> *Толкиен «Властелин колец»*

### Время, назад! От ретро- к некро-

Социальная семиотика — это дисциплинарное поле на пересечении семиосферы и социосферы. Один из важнейших параметров социума — его ориентация во времени, обращенность в прошлое, настоящее или будущее. Хотя физическое время однонаправленно, историческое время обладает гораздо большей пластичностью и в этом отношении сближается с пространством. Время может забегать вперед и поворачивать вспять, зацикливаться и образовывать кольцевые структуры, растягиваться и сжиматься, течь прерывно и непрерывно, порождать архаизмы и анахронизмы... Социальная семиотика времени, или хроносемиотика, имеет дело с тем, что на языке традиционной историософии называется «поступательным» или «вращательным» ходом истории, а также ее «причудами» и «аномалиями».

Понятие «ретромании» приобрело известность после выхода книги британского музыкального критика и журналиста Саймона Рейнольдса «Ретромания. Поп-культура в плену собственного прошлого» (2011).* Со смесью иронии, горечи и ностальгии Рейнолдс пишет о том, что будущее поп-культуры — это ее прошлое: воссоединение музыкальных групп, переиздания классических альбомов, римейки, мэшапы... При этом ресурсы прошлого не безграничны, и что случится, когда они исчерпаются? Не ожидает ли нас катастрофа, ведь создавать новое мы уже разучились?

Ретромания, которая стала утверждаться в России в XXI в., имеет две характерные черты.

Во-первых, масштаб. Это не поп-музыка и не поп-культура, а вся жизнь страны, система ее ценностных ориентаций и поведение на мировой арене. Это ретро-идеология властей, ретро-психология масс, стремление повернуть вспять вектор истории, возрождение ретро-советской и ретро-имперской ментальности и традиций.

Во-вторых, выход за рамки ретро-. Ретромания, описанная Саймоном Рейнольдсом, обращена в глубину прошлого лишь на несколько десятков лет, воссоздавая стили 1960-х — 1980-х. Подобное ретро имело место и в России с середины 1990-х гг., воплощаясь в таких проектах, как «Старые песни о главном», возрождавшие позднесоветскую эстраду, или в ностальгических фильмах, таких как «Над темной водой» (Д. Месхиев). Позже, в 2000-ые стал входить в моду ранее осмеянный брежневский полити-

* https://www.amazon.com/Simon-Reynolds/e/B000APL612/ref=dp_byline_cont_ebooks_1. Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past. London: Faber and Faber Ltd, 2011.

ческий стиль «застой» с его установкой на «стабильность», или «стабилизец», как ерничали в конце 2010-х. Но дальше — все более крутой обрыв в прошлое. Рамки «ретро» уже стали узки для того обвала в архаику, который происходит в России, с особым ускорением после 2014 г. Вспоминается неосуществленный проект поворота северных рек на юг, чтобы заставить их орошать азиатские пустыни. Время оказалось более податливой субстанцией, чем вода, и на знамени новейшей эпохи написано «Время, назад».

Как и в XX веке, Россия идет впереди планеты всей, совершая безудержный прыжок — однако уже не в коммунистическое будущее, а в феодальное прошлое. Стремительно захлопывается окно в Европу и возрождаются идеалы допетровской Московии. Снова в чести Иван Грозный и опричнина. Это уже не ретро-, а архе-, АРХЕОКРАТИЯ, контрастно-симметричная советской футурократии... Вернулся государственный гимн советских времен — музыка А. Александрова на слова С. Михалкова. Победа над нацистской Германией в 1945 г. объявлена главным «скрепообразующим» событием российской истории. Центр национального самосознания сдвигается все глубже в старину. Был учрежден (в 2005 г.) праздник «народного единства» в честь разгрома польского гарнизона в Москве в 1612 г. — День освобождения от польско-литовских захватчиков. Главным лицом Отечества, победителем широкомасштабного телевизионного конкурса «Имя Россия» признан (в 2008 г.) «святой благоверный» князь Александр Невский. Распространил ордынскую власть на Новгород, где выкалывал глаза тем, кто противился игу. XIII век. Получается, что за последующие восемь веков ни один великий ученый, писатель, композитор, мыслитель, полководец не просиял на отечественном небосклоне ярче, чем этот князь, бивший челобитную татаро-монголам.

А далее происходит еще один, радикальнейший поворот к новой политической метафизике — к НЕКРОКРАТИИ. Причем она сразу претендует на законодательной статус, т. е. мыслится именно как система власти. Приведем гротескный, но вместе с тем характерный пример. Выступая в Санкт-Петербурге на конференции «Вера и дела: социальная ответственность бизнеса» (2016), директор Института экономических стратегий (ИНЭС) РАН Александр Агеев заявил о необходимости законодательного обеспечения прав умерших на участие в общественной жизни страны. Это еще не технически затруднительное физическое воскрешение предков, к которому призывал Николай Федоров в своей философии общего дела, но, так сказать, электоральное, политически мотивированное воскрешение. Размышляя о Великой Отечественной войне как о точке консолидации общества, Агеев предложил предоставить избирательное право 27 миллионам советских граждан, погибшим на войне:

> «...Погибшие смогли бы влиять на текущие дела в стране, к развитию и спасению которой они имели непосредственное отношение. Например, за них могли бы голосовать их семьи, объяснил ученый. Он также заявил, что право голоса, возможно, должны получить сразу несколько предыдущих поколений, а не только те, кто погиб в войне. Причина та же: они должны иметь возможность влиять на текущие события, которые становятся продолжением их собственной жизни».*

Это говорит не дряхлый ветеран и не телевизионный пропагандист, а Александр Иванович Агеев— генеральный директор Института экономических стратегий Российской академии наук, директор Международного научно-исследовательского института проблем управления, заведующий кафедрой управления бизнес-проектами НИЯУ МИФИ, доктор экономических наук, профессор МГИМО...

Сколь ни эксцентрическими кажутся эти призывы предоставить умершим избирательные права, они приоткрывают мистическую основу амбиций нынешней власти. Понимают ли российские некроманы, что, привлекая в свои ряды мертвецов, они сами, по сути, пополняют их ряды? Чаадаев, первый самобытный русский мыслитель, свои «Философические письма» подписывал «Некрополис» (имелась в виду Москва — «город мертвых»). И вот чаадаевский сарказм, совершив полный круг в истории страны, оборачивается государственным проектом Некрократии. А мертвые души, на скупке которых рассчитывал преуспеть Чичиков, заложив их в Опекунский совет и получив в кредит по двести рублей за каждую, теперь превращаются в инструмент извлечения политического капитала: на дополнительные голоса десятков миллионов умерших можно легко провести в депутаты всех, кого пожелает власть.

---

* https://www.newsru.com/russia/20may2016/elections.html

Конечно, остается вопрос, за кого и за что они будут голосовать? Погибшие в Великой Отечественной — за Сталина, в гражданской — за коммунизм и монархию, в Первой мировой — за царя... Как бы не разразилась новая гражданская война между мертвецами, несущая им повторную гибель!

Главная фигура некрократии — служитель войны, тот, кто готов убивать и умирать. В современной России даже новорожденных заворачивают в пеленки цвета хаки, а младенцев наряжают в военную форму, т. е. готовят им участь пушечного мяса, как будто они прямо рождаются на *тот* свет. Детские коляски производятся в виде танков. Проводятся парады детских войск. Юнармейцы получают привилегии при поступлении в вузы...

Смысл этих новых обрядов ясен. Когда родители одевают своих детей в армейскую униформу, они по сути совершают ритуальное жертвоприношение, т. е. дают своё согласие на их превращение в пушечное мясо. Смерть символически встречает новое поколение уже у колыбели. Кажется, Россия дожила до очередной революции, не политической, а апокалиптической, — в одной отдельно взятой стране, где мертвые берут власть над живыми. Собственно, этого можно было ожидать: целый век символом политический власти оставался труп в столице страны. Да и зомбоящик недаром трудился — расплодил миллионы зомби. Так что нынешняя ситуация чем-то напоминает революционную, и напрашивается почти знакомая формула: «Суверенная клептократия плюс танатализация всей страны».

### Танатализация всей страны

**Танатализация** (thanatalization, от thanatos — греческий бог, олицетворяющий смерть) — усиление инстинкта смерти в обществе, его преобладание над инстинктом любви (эросом). Танатализация — то, о чем писали Гоголь в «Мертвых душах», Чаадаев в «Философических письмах», Чехов в «Человеке в футляре», Платонов в «Котловане» и «Чевенгуре» (где есть образ «мертвого брата», соприсущего человеку), Шаламов в «Колымских рассказах», Юрий Мамлеев в «Шатунах». Общее у этих произведений — представление о стране и обществе как о царстве смерти, где немногие, оставшиеся в живых, отчаянно пытаются спасти себя и ближних.

Еще в начале XX в. Д. С. Мережковский говорил о трех смертях, которые необходимо преодолеть России, чтобы выжить. Это сила мертвого, механического, деспотического государства; косность омертвевшей церковной иерархии, ставшей частью государства и утратившей связь с жизнью духа; и власть тьмы, народного невежества, покорности, забитости, рабства. Некрократия уже исторически правила в России, но у Мережковского все-таки прорывалась надежда на революцию духа. Кончилось все это революцией 1917 года, нетленным трупом в самом центре страны, ГУЛагом на ее необъятных просторах и попыткой превратить весь мир в концлагерь социализма.

*Танатофилия* советской эпохи, с ее культовым символом, мавзолеем, получает дальнейшее развитие в постсоветскую эпоху. Танатализация общества проявляется в его милитаризации, культе силы и оружия, умножении всяких запретов, росте цензуры, в страхе перед всем живым и самостоятельным, в ненависти к свободе и стремлении все уравнять и стабилизировать. Процветает культ войны, ее жертв и жрецов — воинов. Милитаризируются политика, экономика и даже религия. Церковь мобилизуется на прославление армии и воинской доблести. Чего стоит один только строящийся в Подмосковье Главный храм Вооруженных сил России, с приделом Святого Илии Пророка как покровителя Воздушно-космических сил и Воздушно-десантых войск, и приделом Святой Варвары Великомученицы как покровительницы Ракетных войск стратегического назначения.* Поп-культура раскручивает образы битв и жертв, встраивая их даже в потребительские товары. Одержимость смертью проникает в эротику и создает новый жанр: pornography превращается в warnography. Нагота оказывается прельстительней в сочетании со знаками войны.** Фрейд противопоставлял инстинкты Эроса и Танатоса, однако в некрократии они сливаются воедино. Мертвое постепенно берет власть над живым.

Как известно, в СССР был разработан комплекс автоматического управления массированным ядерным ударом, который назывался «Периметр», или «Мертвая рука». Даже после поражения страны эта система способна нанести ответный удар по противнику и гарантировать его ядерное уничтожение. Этой способностью России поразить врага насмерть даже после собственной гибели сегодня похваля-

* https://hram.mil.ru/

** https://pobedobesie.info/foto/
https://naive-citizen.livejournal.com/132175.html

ются политики и пропагандисты. У нынешнего режима, в отличие от советского, нет ни малейшего шанса на победу в мировой войне, если он захочет ее развязать. Нет идей, перспектив, экономических ресурсов, нет никакого будущего, кроме прошлого, причем такого отдаленного, что ему не выжить в XXI веке. Победить он не может, но уничтожить мир — вполне. Ради чего?

В гламурно-официозном фильме Ф. Бондарчука «Сталинград» есть одна пронзительная фраза, как будто выплывшая с другого уровня глубины. Немецкий капитан в исполнении Томаса Кречмана замечает: с вами, русскими, невозможно нормально воевать, потому что вы сражаетесь не ради победы, а ради мести. Моральное различие в том, что воля к победе диктуется верой, надеждой, любовью, а месть — только ненавистью. Во время Великой Отечественной было ясно, за что стоит умирать, хотя и тогда ненависть к врагам все-таки преобладала над любовью к социалистическому отечеству. Что же говорить о нашем времени! Единственная цель возможной войны — месть более свободным, предприимчивым, удачливым, тем, у кого есть история, право, наука, техника, прорывы в будущее?

Говорят, что мертвые хватают живых; и чем ближе они к могиле, тем сильнее хватка. «Мертвая рука» — это не только система автоматического ядерного удара, это антиистория, это сила, которая тащит живых в царство мертвых. Умирающая империя, уходя, готова громко хлопнуть крышкой гроба.

*Некрократия*, *танатализация*... Непривычные понятия. Дело в том, что в эпоху великого поворота времени общепринятые политические термины, такие, как «фашизм», «тоталитаризм», «либерализм», «демократия», взятые из лексикона других эпох, не дают адекватного представления о постсоветской и особенно послекрымской России. Масштаб, вектор и скорость общественно-исторических перемен нуждаются в терминах из области психологии, метафизики, общей теории систем. Речь может идти об энтропии, о хаосе, о законах термодинамики, о стреле времени, о борьбе жизни и смерти...

Ниже предлагается дополнительный ряд новых понятий, позволяющих осмыслить это второе лицо современного Хроноса, обращенное вспять.

### Тотальгия

**ТОТАЛЬГИЯ** (totalgia; скорнение слов «тотальность» и «ностальгия», от греч. algos — «страдание, боль»; производные: тотальгический, totalgic; тотальгировать — предаваться тотальгии) — тоска по целостности, по тотальности, по тоталитарному строю. Для многих граждан бывшей советской сверхдержавы тотальность — это весьма притягательный, ностальгический образ полноты бытия. Тотальгия — чувство многостороннее, она бывает идейной, зрительной, вкусовой и даже обонятельной и осязательной. Тотальгия может разыграться при виде орденоносной газеты, когда соскребываешь старые обои на даче, либо когда ешь сгущенку или копченую колбасу, деликатесы советских времен.

Тотальгия — это тоска по единению с народом. «Хотеть, в отличье от хлыща / В его существованье кратком, /Труда со всеми сообща /И заодно с правопорядком». (1931). Такова раннесоветская поэтическая формула тотальгии у Б. Пастернака. Тогда, в начале 1930-х гг., тотальгия еще была обращена в коммунистическое будущее, как мечта интеллигента-одиночки о слиянии с новой породой людей. Постсоветская тотальгия в основном была обращена в брежневский застой. Но со временем все более заметны формы уже не возвратной, но наступательной тотальгии, тоски по тоталитарному будущему: неофашизм, неонацизм, евразийство... Тотальгией многое объясняется в России XXI в.: властная вертикаль, отсутствие разделения властей, ось «вождь – народ»... В этой тотальгии трудно отделить утопию от пародии, а мемуар — от пиара. И вот уже весь народ поет тотальгические «песни о главном».

### Хроноцид

**ХРОНОЦИД** (chronocide, греч. chronos время и лат. caedere — убивать) — времяубийство, насилие над естественным ходом времени, над историей, эволюцией; разрушение связи времен, принесение одного времени в жертву другому.

Новейшая история превратила суффикс «-цид» — «убийство» — в один из продуктивных способов словообразования. «Цареубийство, отцеубийство, братоубийство, геноцид, экоцид»... Особенно блистательную карьеру сделал этот суффикс с тех пор как в 1944 г. термин «геноцид» был введен в обиход американским юристом польского происхождения Рафаэлем Лемкиным. На исходе XX в., обобщая его богатый криминальный опыт, стало насущным и понятие «хроноцид».

Хроноцид, геноцид и экоцид, как правило, связаны прямой линией революционной преемственности. Революция начинается хроноцидом, идейным убийством прошлого и настоящего во имя абстрактного будущего. Потом революция начинает поглощать жизнь реальных людей, переходя в геноцид —истребление целых народов, сословий и классов, которым суждено остаться в прошлом, ибо они недостойны будущего. Наконец, уставшая революция, отчаявшись дать обещанное и разрушив производительные силы общества, подводит себе итог в хищном потреблении и уничтожении природы — в экоциде. Расправившись со временем, революция обрушивается на людей и наконец опустошает живую среду обитания. Обычно последствия геноцида и экоцида поддаются объективному учету — демографические потери населения, истощение природных ресурсов...

Но первое звено в этой цепи — именно хроноцид, незримый переворот в сознании людей, освобождающих себя от прошлого — или от будущего... Если на заре XX века революция мыслилась как расправа с проклятым прошлым, прыжок в грядущее царство свободы, то на закате прошлого века и особенно на восходе нынешнего ностальгически освящаются глубины прошлого и идея правой, обращенной вспять «революции» — тотальной реакции. С точки зрения радикального традиционализма, представленного наследием Р. Генона, Ю. Эволы и других крайне правых теоретиков, «основной задачей является Реставрация Интегральной Традиции во всем ее тотальном измерении» (А. Дугин). Идеология неоархаики — еще одно покушение на время, на этот раз — убийство проклятого будущего во имя священного прошлого. Как всегда, хроноцид вызывает призрак революции — уже не лево-прогрессистской, а фашистской, национал-социалистической. Великая Традиция, забытая в ходе тысячелетий, должна быть освобождена от гнилых наслоений мнимого прогресса.

Вслушаемся в голос новой революции, провозглашающей свободу прошедшего от будущего: «Основной нашей задачей... является Реставрация Интегральной Традиции во всем ее тотальном измерении. Традиция, по определению Рене Генона, это совокупность богооткровенных, нечеловеческих Знаний, которые определяли строй всех сакральных цивилизаций — от райских империй Золотого Века, исчезнувших много тысячелетий назад, до Средневековой цивилизации...»* Значит, все, что случилось после Средневековья: Микеланджело и Леонардо, Шекспир и Гете, Моцарт и Кант — это отступление, предательство или ошибка. Все, что принесло Новое время, да и само свойство новизны, должно сгореть в искупительном пожаре последней революции. «Грядет огонь глобальной Национальной Революции, Социалистической Революции, Последней Революции, которая завершит цикл упадка человеческой истории».** Правая революция, которая пинком провожает в прошлое XX век, да и все Новое время, — это оборотень той левой революции, которая отвергала наследие «эксплуататорских» обществ и рывком распахивала дверь навстречу бесклассовому будущему.

### Ухрония

**УХРОНИЯ** (uchronia. от греч. u — «не, нет» и chronos — «время») — безвременье, вневременье, мир остановленного времени; тип общества или политического режима, в которых фактор времени, исторического изменения сведен к минимуму.

По способу образования и значению термин «ухрония» соотносится с «утопией» (буквальное «безместие», «место, которого нет»). По мере своего осуществления, утопия — обращенная в будущее или в прошлое — переходит в *ухронию*, разрыв самой истории, остановку времени. Место, которого нет, становится временем, в котором ничего не происходит. Если мир, каким он изображается в утопии, прекрасен и совершенен, значит, в нем уже нечего делать времени. Антиутопии Замятина, Оруэлла — это еще и антиухронии, разоблачения того хроноцида, времяубийства, в котором состоит главное историческое преступление утопических режимов.

Как слову «утопия» в русском языке дополнительную выразительность придает его перекличка со словами «утопить», «утопление» (что обыгрывается Андреем Платоновым), так смысл «ухронии» проясняется созвучием слова с «хоронить», «захоронение»: это похороны времени, захоронение жертв, принесенных на алтарь будущего или вечности.

---

* О нашем журнале. Как мы понимаем традицию // Милый Ангел. Эзотерическое ревю. — М.: Артогея, 1991. — Т. 1. — С. 1.

** Этот текст А. Дугина — один первых опубликованных манифестов российской и международной «консервативной революции».

В начале 1990-х гг. в моде была идея «конца истории», якобы счастливо завершенной разрешением всех конфликтов в пользу всепобеждающей западной демократии (Ф. Фукуяма). Эта ухрония на демократический лад сопоставима с ухрониями тоталитарного или идеократического образца.

### Новейшее средневековье

**НОВЕЙШЕЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ** (Newest Middle Ages) — характеристика современной эпохи, отмеченной конфликтом цивилизаций и ростом религиозного и политического фундаментализма.

Некоторые считают, что исторически XX век завершился не 31 декабря 2000 г., а 11 сентября 2001 г., когда рухнули башни-близнецы в Нью-Йорке и началась война западной цивилизации и исламистского фундаментализма. Но может быть, это слишком поспешные выводы и XXI век во всей своей умопомрачающей реальности еще не наступил?

Ведь и XX век, как полагают многие, начался 28 июля 1914 г., вместе с Первой Мировой войной, о чем писала Ахматова в «Поэме без героя»:

А по набережной легендарной
Приближался не календарный —
Настоящий Двадцатый Век.

«Новым средневековьем» назвал грядущий XX век Николай Бердяев в своей одноименной книге (1924). Его приметы — коммунизм, фашизм, евразийство, идеократия, индоктринация масс, отрицание ценностей Нового времени: гуманизма, индивидуализма, рационализма и демократии. Казалось, Новое средневековье, начавшееся в 1914 г., ушло в прошлое вместе с крушением фашизма и коммунизма и с падением «железного занавеса» в 1989 г., т. е. продлилось примерно 75 лет. Следующая декада, 1990-ые, прошла под знаком эйфории от глобальной победы демократии и рационализма западного стиля — человечество вернулось на магистраль Нового времени.

Однако XXI в. начался со взрывного рецидива нового средневековья, теперь исходящего от исламизма и, как становится ясно, от России, примкнувшей к этому новейшему медиевализму. В ней стали возрождаться архаические черты не только дореволюционной, но и допетровской эпохи, включая противопоставление себя Западу, отход от секуляризма к религиозному фундаментализму, милитаризация, ограничение роли науки и просвещения...

Новейшее средневековье XXI в. отличается от Нового средневековья XX в. тем, что оно постсекулярное, постутопическое и постфутуристическое, т. е. опирается на религиозно-национальную традицию, на традиционализм как таковой, и обращено в прошлое, а не в будущее. У него, в отличие от тоталитаризма XX в. (особенно коммунистического), нет опоры внутри западных обществ, оно может рассчитывать лишь на силовую внешнюю экспансию либо на автаркию. Многие черты Новейшего средневековья художественно предвосхищены в повести В. Сорокина «День опричника» (2006). Новейшее средневековье пришло на смену постмодерной эпохе, которая отделяет его от Нового средневековья и определяет разницу между ними, в частности, разницу между фашизмом 1920–1940 гг. и шизофашизмом начала XXI века.

### Шизофашизм

**ШИЗОФАШИЗМ** (schizofascism) — фашизм под маской борьбы с фашизмом. Собственно фашизм — цельное мировоззрение, соединяющее расовую теорию, империализм, национализм, ксенофобию, великодержавность, антикапитализм, антидемократизм, антилиберализм. Шизофашизм — это расколотое мировоззрение, своего рода карикатура на фашизм, но серьезная, опасная, агрессивная карикатура. Это фашистская истерика, за которой скрывается вполне холодное сознание своих меркантильных расчетов. Шизофашизм проявляется в истерической ненависти к свободе, демократии, ко всему чужестранному, к людям иной идентичности, а также в поиске врагов и предателей среди своего народа. Но это шовинистическое мировоззрение находится в шизофреническом расколе со стремлением использовать те самые блага, которые обеспечивает «враг»: приобретать недвижимость за рубежом, давать образование детям в странах «Гейропы» и «Пиндостана», проводить там отпуск, хранить капиталы в банках и т. д.

Шизофашизм отличается от традиционного фашизма цинизмом и коррупцией, а также новейшим ноу-хау: чем глубже пропасть между идеалом и фактом, тем больше это импонирует массам. Пропа-

ганда лжет откровенно, в расчете, что народу ложь понравится, если она «наша», нам льстящая, а их «уделывающая». Такую «правильную», «патриотическую» ложь (типа «распятого мальчика на площади») встречают с особым воодушевлением. Наглость обмана и оправданное им насилие как бы служат гарантией того, что лгущий — свой, до гробовой доски, поскольку он теперь повязан ложью и кровью. Боязливая ложь может уклоняться от истины на несколько градусов, ложь посмелее — на 90 градусов, а совсем отважная и наглая — на 180, т. е. быт прямо обратной истине. Шизофашизм вбирает в себя некоторые черты постмодерна: презрение к реальности, культ гиперреальности, насаждение симулякров, приоритет означающих над означаемыми, — но при этом отрывает их от рефлексии, игры, иронии и ставит на службу архаическим общественным структурам, инстинктам власти и массовой сплоченности. Особо яркая черта шизофашизма — действовать под маской борьбы против фашизма.

### Новомосковия

**НОВОМОСКОВИЯ** (Neomuscovy) — новое российское государство, сосредоточенное вокруг Москвы и расширенно воспроизводящее очертания средневековой Московии.

В 2014 г. был введен в действие проект «Новороссия», расширение «русского мира» за границы России в сторону юга и запада. Но в результате Россия стала ускоренно двигаться в обратном направлении, к Московии. Так называли русское государство допетровской эпохи, с XV в. до конца XVII в., с его стремлением отгородиться от Запада, над которым оно превозносила себя как оплот истинной, православной веры.

Вот что писал Н. Бердяев о Московском царстве: «Московский период был самым плохим периодом в русской истории, самым душным, наиболее азиатско-татарским по своему типу, и по недоразумению его идеализировали свободолюбивые славянофилы. Лучше был киевский период и период татарского ига, особенно для церкви, и уж, конечно, был лучше и значительнее дуалистический, раскольничий петербургский период, в котором наиболее раскрылся творческий гений русского народа. Киевская Россия не была замкнута от Запада, была восприимчивее и свободнее, чем Московское царство, в удушливой атмосфере которого угасла даже святость (менее всего святых было в этот период)… Московское царство было тоталитарным по своему принципу и стилю. Это была теократия с преобладанием царства над священством» («Русская идея», 1946).

Петровские реформы взломали замкнутость московской Руси и открыли ее Западу. Именно в эту эпоху, XVII–XIX вв., название «Россия» вытесняет «Московию». В отличие от Московии, Россия позиционировала себя как часть западной цивилизации. И в советскую эпоху, несмотря на железный занавес, Россия все еще продолжала петровский курс на «глобальную цивилизацию» и даже расширила круг своих геополитических притязаний на весь земной шар как арену «мировой революции»». После распада Советского Союза это пространство стало схлопываться, сначала до размеров СНГ. Но в XXI в. «русский мир» еще больше сузился, не вопреки, а именно благодаря стремлению России сохранить свое влияние на постсоветском пространстве военными мерами.

Как ни парадоксально, именно попытка неоимпериальной экспансии может обернуться для России сжатием ее пространства до размеров, примерно совпадающих с той Московией, какой она была до начала петровских реформ. Вместо чаемого географического расширения в Новороссию получается историческое сужение в Новую Московию, азиатскую страну, отгородившуюся от мира. Появление этой Новомосковии, т. е. изоляция, автаркия — одно из проявлений инстинкта смерти: страна забивается в свою историческую утробу. Такую «обратную» биологию общественного организма — стремление свернуться в эмбрион — глубоко раскрыл Платонов в «Котловане» и ««Чевенгуре»...

Еще один парадокс состоит в том, что именно «питерские» опрокинули петровский вектор развития России — радикальнее, чем большевики, которые направляли ее в сторону наибольшей всемирности, третьего Интернационала («а четвертому не бывать»). Если сразу после распада СССР казалось, что Россия возвращается к своей дореволюционной идентичности, к петровскому проекту сближения с Западом, то в последнее время резко обозначилось дальнейшее нисхождение страны по лестнице инволюции — к исторически более ранней матрице Московии. Основное сходство не географические очертания, а политический изоляционизм, который парадоксально сочетается с экспансионизмом.Так что уместнее говорить о новом политическом проекте власти не как о Новороссии, но как о Новомосковии. Дальнейшая логика инволюции может повлечь ее еще дальше — в период «феодальной раздробленности» русских земель…

### Топохрон

**ТОПОХРОН** (topochron; инверсия понятия «хронотоп») —преобладание топоса над хроносом, пространства над временем в определенной культурно-исторической модели.

Применяя бахтинское понятие хронотопа к российской или советской цивилизации, обнаруживаешь закономерность: хронос в ней вытесняется и поглощается топосом. Сама история этой страны, как писал В. О. Ключевский, состояла в непрерывной колонизации новых земель, завоевании пространства на все четыре стороны света, а затем — как настаивал Н. Ф. Федоров, ссылаясь на распахнутость и «небоемкость» русской равнины, — и на «пятую» сторону, в направлении открытого космоса. История России — проекция ее географии, и исторические периоды отмечаются не чисто временными изменениями, а расширениями в пространстве.

> «Периоды нашей истории — этапы, последовательно пройденные нашим народом в занятии и разработке доставшейся ему страны до самой той поры, когда, наконец, он посредством естественного нарождения и поглощения встречных инородцев распространился по всей равнине и даже перешел за ее пределы. Ряд этих периодов — это ряд привалов или стоянок, которыми прерывалось движение русского народа по равнине...»*

Поскольку Россия привыкла исторические вопросы решать географически, этой стране принадлежит столь большое место в пространстве, что ей трудно найти свое место во времени. На протяжении последних трех веков, с эпохи петровских реформ, Россия жадно стремилась войти в историю, но лишь для того, чтобы превзойти ее, мгновенно опередить степенно шествующие историческими путями западные народы и оказаться «по ту сторону истории», в царстве вечной истины и остановленного мгновенья. Среди народов, условно говоря, исторических и неисторических, Россия выбрала свой особый, «сверхисторический» путь: входя в историю, тут же готовиться к выходу из неё.

Время в России вытесняется пространством (физическим и метафизическим) — это архимедов закон погружения большого географического тела в историческую среду. Чем обширнее становилась Россия, тем медленнее текло в ней историческое время — и, наоборот, сокращаясь в пространстве, она убыстрялась во времени. Обременяясь новыми землями, Россия впадала в исторический сон и прострацию, что случилось в результате победных походов в Европу 1812 и 1945 годов. И наоборот, после неудачных войн — Крымской, Японской, Первой мировой — Россия теряла части своей территории и тут же получала толчок исторического ускорения — реформы и революции. Неудача афганской войны выявила предел пространственного расширения коммунизма и, подтолкнув империю к перестройке, вызвала ее развал. С отдачей Восточной Европы и республик, сбросив тучное пространство Советского Союза и социалистического лагеря, Россия 1990-х превратилась в самую динамичную (хотя и потенциально кризисную) часть мира. А как только опять погналась за расширением «русского мира», присвоила части Грузии и Украины, нацелилась на воссоздание империи, — так время в ней не только затормозилось, но и побежало назад. Произошел обратный размен: времени на пространство.

* * *

В заключение — еще одно понятие, которое относится к другому лицу Хроноса, обращенному вперед. Это не значит — воспевать будущее и звать его на смену всем нынешним ретро-, архео- и некро-. Это значит — восстановить в правах само время, его неудержимый ход. Существующий политический словарь пестрит разнообразными «-кратиями»: демократия, аристократия, плутократия, охлократия, автократия, бюрократия... Но одной «-кратии» в нем явно недостает.

### Хронократия

**ХРОНОКРАТИЯ** (букв. «власть времени» — времяправие, времядержавие, от греч. chronos — «время» + kratos — «власть») — диктатура времени как определяющий фактор общественной жизни. Это форма политического устройства, основанная на признании времени решающим фактором обновления структур власти и общества.

---

* Ключевский В. О. Курс русской истории. Ч. 1. Лекция 2 // Соч.: Вв 8 т. Т. 1. — М., Гос. изд-во полит. лит-ры, 1956. — С. 32.

Хронократия предполагает безусловную сменяемость всех уровней и органов власти в строго отмеренные сроки. Для каждого сегмента культуры выделяется особый временной фактор, или запас новизны, в течение которого данное явление перестает восприниматься как легитимное и должно уступить другому. Президенты, автомобили, компьютеры, учебники, течения живописи, направления моды меняются в определенном порядке и ритме, по-разному заданном для каждой категории. Например, фиксированный срок правления для президента, сезон моды для стиля одежды, несколько недель для проката фильмов в кинотеатрах... Время — фактор легитимизации любого режима власти, даже если речь идет о властителях дум и мод. Время — хозяин, а президенты и корпорации — его слуги.

Хронократия не только совместима с демократией, но и составляет ее необходимое условие. Тоталитарные режимы, объявляющие себя «народными демократиями», могут и в самом деле пользоваться поддержкой большинства, но им чужд принцип времявластия. «Народный вождь», «лидер нации» возвышается над временем, а не подвластен ему. Идея демократии становится смутной и противоречивой, если она не дополняется режимом хронократии. Время умнее народа и лучше застраховано от политических ошибок. Все-таки этот механизм — время — запущен не нами. Хронос старше и сильнее демоса.

# Трансмедиальная нарратология

*Дейкун И. Д.*

ФГБОУ «Литературный институт имени А.М. Горького».
E-mail: iliariy@mail.ru

# Принцип «максимального отклонения» в медиа «гибридах». На материале сравнительного анализа эмблем, текстографии черновых рукописей и театров памяти

**Аннотация.** В этой статье посредством сравнительного анализа интермедиальных структур эмблемы, театра памяти и рукописей выявляются общие для всех трех классов объектов общие принципы эмблематичности, внутренней незавершенности и мнемонической прагматики. На основании этого проводится анализ связи прагматики и перцептивных практик данных объектов и их структуры. Делается вывод о фундаментальном различии способа конструирования нарратива при их прочтении как семиотического текста. Это служит мотивацией для смены парадигмы и, исходя из постнарратологической перспективы текста как базы данных, предлагается принцип «максимального отклонения» как адекватное описание прагматики и образа их прочтения.

**Ключевые слова:** черновик; эмблема; театр памяти; Френсис Йейтс; интермедиальность; воображаемые миры.

*Deykun I. D.*

Maxim Gorky Literature Institute.
E-mail: iliariy@mail.ru

# Principle of maximal departure in media hybrids on the example of comparative analysis of baroque emblem, literary drafts and mnemonic machines

**Annotation.** In this article the general principles of emblematicity, internal incompleteness, and mnemonic pragmatics that are common to all three classes of objects are revealed through a comparative analysis of the intermediate structures of the emblem, memory theater, and manuscripts. Based on this, the analysis of the relationship between pragmatics and perceptual practices of these objects and their structure is carried out. It is concluded that there is a fundamental difference in the way narratives are constructed when they are read as semiotic texts. This serves as a motivation for changing the paradigm and, based on the postnarratological perspective of the text as a database, the principle of "maximum deviation" is proposed as an adequate description of pragmatics and the way they are read.

**Key words:** draft; emblem, memory theater; Frances Yates, intermediality; possible worlds.

## Введение

В «Искусстве памяти» Френсис Йейтс пишет, что «в новое время [искусство памяти] представлялось весьма незначительным» [12, с. 6]. Именно в эту эпоху и произошло оформление той эпистемы, то есть тех мыслительных априори, которые определили характер гуманитарных наук. Речь идет о делении искусств на роды по свойствам носителей, предложенном в 1766 году Лессингом в «Лаокооне». Он отмечал континуальный характер вербальных искусств и симультанный визуальных. Это разграничение оказалось настолько влиятельным, что еще в 30-х годах XX века служило отправной точкой для эстетических теорий таких знаковых теоретиков современного искусства, как Майкл Фрид и Климент Гринберг. В рамках этой эпистемы выборка объектов и категориальный аппарат исследований взаимообусловлены, что означало исключение или маргинальный статус исследований артефактов смешанного характера. Это стало причиной довольно позднего пере-открытия эмблемы, начала изучения мнемотехники практически с нуля и авангардистского характера науки о черновых рукописях.

Впрочем, эпистемическая инерция проявилась и с началом в 40-х годах XX века эмблематического бума, в рамках которого отчетливо определились два классических подхода. Марио Прац выделил вербальную природу эмблемы, в то время как Артур Хенкель и Альберт Шёне настаивали на иконической. А в 1955 году в своей статье «Тициановская аллегория благоразумия» Эрвин Панофский проводит последовательный иконологический анализ знаменитой эмблемы Тициана, почти не затрагивая ее вербальный компонент. Он, правда, определяет ее с ссылкой на предисловие Клаудио Миноса, говоря, что она «по природе своей является отчасти символом (с той лишь разницей, что не столько универсальна, сколько конкретна), отчасти загадкой (с той лишь разницей, что отгадать ее достаточно просто), отчасти апофегмой (с той лишь разницей, что. скорее, визуальна, чем вербальна) и отчасти пословицей (с той лишь разницей, что это ученая, а не ходячая истина)» [20, с. 176–177]. Как видно, здесь отмечается ее принципиально смешанный, пограничный характер. Отечественный исследователь эмблематики Алек-

сандр Махов говорит, что «сущность эмблемы следует искать в определенном соотношении ее компонентов» [17, с. 25], и приводит слова Жана-Марка Шатлена о двояком происхождении этого феномена из изображения и из эпиграммы.

Непонятной природой обладает и черновая рукопись. Она не отвечает фундаментальным принципам текста. В статье «Текст в тексте. К нарратологии» Лотман пишет, что с точки зрения литературоведения «текст мыслится как отграниченное, замкнутое в себе конечное образование» [15, с. 149], при этом важна категория границы. Это побудило французскую "critique génétique » начать с переопределения предмета и соответственного ей обоснованию подхода. Дело в том, что генетическая критика выходит за рамки классической филологической работы «восстановления» первичного текста или подготовки рукописи к изданию. Она стремится рассматривать черновую рукопись как «авантекст» — «нечто структурированное» (Жан Бельмен-Ноэль), то есть динамику, а не структуру, текстопорождения (Альмут Грезийон), то есть, как определяет это С. Зенкин, генетисты создают теоретический конструкт на основе анализа черновиков [11, с. 509]. Генетисты выстраивают анализ не структуры, а динамики, перемежения и напластования «вариантов» и метатекстуальных образований.

Возможно, в этой чисто теоретической надстройке и кроется причина большей организованности движения, некоторые исследователи и вовсе останавливаются на определении.

Напротив, Френсис Йейтс сетует на отсутствие научных разработок предмета и получает своеобразную легитимацию, проведя курс по истории искусства памяти в стенах института Варбурга, чья библиотека, если не является сама «театром памяти», то точно наследует донаучным практикам организации знания [1]. В остальном ее предмет по своей научной судьбе схож с эмблемой, разве что фоновые возможности разработки простираются от эзотерики до нейрофизиологии. В рамках же истории искусства Йейтс обозначает общность интересов ее и Варбурга, сотрудничество с Гомбрихом. Она остается верна «истории искусств» в том, что говорит о прагматике машин в прошедшем времени.

### Типология «гибридов»: эмблематическое, вариации, мнемоника

Однако нельзя остановиться только на сходствах в исторической судьбе этих наук. Почти синхронность их разработок «Искусство памяти» (1966), «Текст и авантекст» (1972), «Этюды из истории изображения семнадцатого века» (1975) отражает общую специфику протестных эпистемологических установок, выражающихся в критическом отношении к таким тотализирующим абстракциям, как «текст», «изображение», а также в поиске новых объектов для исследования. В этом плане мы не можем сказать, что первичнее, построение теории или нахождение объекта. Удивительным, однако, является не это, а как бы доступность всех трех классов, или некоторых подклассов в этих трех классах, общему знаменателю.

### Эмблематическое в черновой текстографии

Прежде всего выделим, вслед за Даниэлем Расселом [5], то, что можно назвать «эмблематическим» и то, что сам ученый, находясь в рамках дисциплины относил к истории эмблемы как «протоэмблематическое». Речь идет о всех структурах, где изображение соединяется с текстом таким образом, что эти два гетерогенных элемента оказываются в отношении парафраза или взаимного комментирования. Это может быть отношение текст-иллюстрация, гравюра и разъяснение. В случае авантекста лучше сказать о «вездесущности графической субстанции» [2]. Надо уточнить, что если «графическое» вообще свойственно черновикам, то эмблематические структуры являются его кульминацией и встречаются не всегда. Ярким примером здесь являются рукописи Достоевского [10]. Борисова говорит о «творческом применении принципов эмблематического изображения мира и человека» [11, с. 12] у Достоевского.

### Эмблематическое в машинах памяти и мнемоническое в эмблемах

Но также эмблематическое кажется структурным «атомом» «театров памяти». Бэкон говорил о двух путях построения искусства памяти, «один суть пренотация, другой — эмблема» [12, с. 457]. Но эмблема, говорит далее Йейтс, толкуется скорее просто как образ, нежели как структура. Уже у Лейбница эмблемы должны были раскладываться в пространственную систему, а в Театре Джулио Камилло эмблема прочно заняла место в геометрической пространственной структуре наряду со знаками зодиака и девизами. Махов приводит двоякую цитату из предисловия Жан де Турне к «Историческим четверостишиям

из Библии» Клода Парадена, где он стирает границу между реальной архитектурой и воображаемой: «если у тебя [читателя], нет досуга для чтения ..., ты сможешь по крайней мере, обвесить комнаты памяти ее фигурами (tapisser les chambres de ta memoire des figures d'icelle...)...» [13, с. 16].

**Динамическое в эмблемах и театрах памяти**

Отсюда видна прагматика задействования эмблемы не только как феномена визуального искусства, но и в качестве мобильного элемента для создания и реконфигурации мнемонических систем. Здесь надо обозначить внутреннюю динамику мнемонических систем. В искусстве памяти Йейтс выделяет две традиции, одна из которых луллианская, берет начало от кругов Раймонда Луллия, другие, более статичные, а на самом деле, переносящие внешнюю комбинаторику Луллия в область ментального, представляют собой театры памяти. Структурно оба вида схожи: имеется геометрический каркас, например, наиболее расхожим является круг, который можно встретить в конструкциях Луллия, Камилло и Бруно, Лейбница использует квадрат наподобие логического. Каркас можно рассматривать как синтаксис, но такой, который лишь обозначает возможности динамики элементов, среди которых можно выделить текстуальные элементы, например, имена богов, термины, понятия, краткие описания ситуаций, и визуальные, чаще всего изображение вещи. Так, машина памяти предстает всегда in statu nascendi. Нетрудно заметить в самом принципе организации минимальной фразы, т. е. в сочленении одного–двух изображений и нескольких текстовых элементов уже рассмотренный нами принцип эмблематичности. Естественно предположить, что в основе глобальной динамики этих конструкций лежит динамика локальная, специфическое тяготение эмблемы к «переносимости», применяемости в разных контекстах или ситуациях, вещных или словесных. [13, с. 7]

**Мнемоническое в черновиках**

Однако, если мы находим свойственную черновикам динамику в эмблеме и в мнемонических конструкциях, нельзя игнорировать и возможность обратного. А именно — мнемонической природы гетерогенности черновиков. Здесь надо обратиться к другому параллельному авантексту концепту, а именно к «генотексту», разработанному Юлией Кристевой и к сопутствующей группе постструктуралистских разработок, таких как «текст» Барта и «сцена письма» Деррида. Кристева вводит оппозицию фенотекст / генотекст, говоря о последнем как о «неструктурированной смысловая множественность, обретающая структурную упорядоченность лишь на уровне фенотекста» [9, с. 39]. Это соответствует «динамической» концепции генетистов с той разницей, что акцент делается на процессе развертывания мысли. Не только черновик подтверждает эту неструктурируемость, методы письма Паскаля и Лотреамона сами по себе как бы вскрывают работу за авансценой фенотекста, структурно соответствует хаосу мыслепорождения, мыслерасположения. Но, помимо этого, природа и форма наиболее частотных элементов: скорописи, идеографий, овнешненного синтакиса в виде линий, стрелочек, обведений, — говорит об интенсивной работе индексального обозначения, которое соотносится с обозначенным Кристевой «соположением максим», как комментарий с пиктурой. В этом смысле термин Ж. Деррида «сцена письма», который применительно к текстам Достоевского употребила Е. Г. Новикова, означающим место в тексте, где «писатель бессознательно демонстрирует основные принципы создания данного текста» [19], можно соположить с термином Йейтс «театр памяти», редуцируя его до «сцены» — места в подготовительных материалах, где особенно ярко проявляются принципы выстраивания и фиксации смыслового и проблемного поля для будущего произведения. В этом смысле «сцена памяти» — это поле погони за мыслью и борьбы против ее забвения.

Если мы выводим то общее, что позволяет нам объединить эти артефакты в один класс, как эмблематичность, вариативность и мнемоническую прагматику, то соответственно встают следующие вопросы. Если эмблематичность — это принцип интермедиальности, то какова эта интермедиальность? Что в таком случае есть вариативность? И как она связана с прагматикой сообщения? Можем ли мы, наконец, сказать, что здесь характер интермедиальности влияет на существо сообщения так, что и прочтение обусловливает вариативность, выражающуюся в «реконфигурации» элементов сообщения.

**Принцип максимального отклонения**

Кажется, что нестандартную равнозначность визуальных и текстуальных компонентов скорее сообщает общая для всех трех феноменов мнемоническая прагматика. То есть возникает проблема характеристики мнемотехники как какого-то определенного вида коммуникации, и затем того, каким образом такая коммуникационная прагматика нуждается в гибридном характере носителя.

Отвечая на этот принципиальный вопрос, мы неизбежно оказываемся в области постклассической нарратологии, так как имеем дело с нестандартным актом коммуникации. То есть мы определенно точно не имеем дело с вымышленным, вербальным повествованием, адресованным читателю. Оставляя категорию взаимодействие с текстом, мы вынуждены понимать текст в семиотическом плане как «синтагматически оформленная последовательность наделенных смыслом знаков» [15, с. 150]. Надо уточнить, правда, что касательно нашей группы объектов речь идет о столь же «наделенных», сколь и «наделяемых» смыслом знаках. Иконологический анализ тициановской эмблемы, проведенный Панофским, чрезвычайная важность риторических топик для мнемоники и, вообще, история не только знака, но и слова, филологический компонент, говорит о значимости «наделенного» смысла, но пассивная форма здесь означает не коммуникативную интенцию автора, но скорее вообще сущность языка, его свойство как «панхронной замкнутой системы знаков» [15, с. 148]. Для понимания взаимодействия с таким текстом стоит понять, что «точка зрения» (см. главу «Точка зрения» [21] здесь принадлежит только создающему текст читателю. Иными словами, читатель становится нарратором, описываемый воображаемый мир которого либо инструментален по отношению к мнемонической прагматике, как в Театрах памяти, или к дидактической прагматике, как в эмблемах, либо инструментальны по отношению к самому воображаемому миру, как в черновиках. Такие прочтения представляют собой флуктуации прочтений, принципы которого нуждаются в прояснении.

Ясно, что образ прочтения неразрывно связан со спецификой текста, который, как мы видели, представляет собой дискретное соположение текстуальных и визуальных элементов. Елена Раевская выделяет три типа интермедиальности как медиальной транспозиции, интермедиальной референции и конфигурации медиа. Последнее обозначает концептуальное смешение установленных форм искусства [4]. Однако можем ли мы говорить о соположении элементов как о смешении? Двоякая история эмблемы к изображению или словесной форме говорит о фундаментальной независимости. В более сложных формах эмблематического ощутимо возведение дискретности, дизъюнктивного синтеза элементов в принцип. В этом свете уместнее понимать эмблематичность как между-медиа, интер-медиальность. Здесь принципиальна контингентность, именно она за счет разреженности структуры гарантирует фундирующее перцептивное вмешательство. Этот критерий разреженности коррелирует с малой информативностью «холодных медиумов», которые, в противоположность «горячим», задействуют сразу несколько органов чувств. Эффект подкрепляется тем, что и лубочные гравюры, составляющие эмблематические picturi, и росчерки, часто любительские идеограммы писателей, и плохо детализированные рисунки и символы, составляющие визуальное поле мнемонических конструкций отсутствием детализации и комбинаторным характером подпадают под концепцию «бедного изображения» [7]. Все это говорит, что как эмблематическое нуждается в достраивающем взгляде, в точке зрения. Но можно ли предположить принципы такого достраивания? И совпадают ли они с движением флуктуацией памяти? В предисловии к сборнику «Теория возможных миров и современная нарратология» Райан упоминает выведенный ею еще в 1991 году принцип «минимального отклонения», который гласит примерно следующее: «воображение, создавая вымышленные миры, не отклоняется без надобности от актуального мира» [6, p. 16]. Опираясь на пример линейных нарративов, она предлагает этот принцип к проблеме «фрагментарности» воображаемых миров. Однако этот принцип нуждается в коррекции применительно к фрагментарным структурам типа вышеупомянутых. Здесь надо определить сущность текста и сущность нарратива соответственно. Мы выяснили, что такие тексты принципиально фрагментарны и состоят из разнородных знаков, если быть точнее, из разнородных систем знаков, организованных в констелляции по образу классических носителей. Такой текст обладает качествами внутренней структурной динамики, контингентности значений, и представляет собой скорее то, что правильнее было бы, заимствуя у Дэниела Пандея, назвать «базой данных». Этот ученый очерчивает новый тип структуры с соответствующим образом коммуникации. Она описывается как переход от «один-к-множеству» к «множество-к-множеству». Это позволяет рассмотреть другие нелинейные типы нарративов при сохранении необходимой сложности воображаемого мира. В нашем же случае, когда природа воображаемого построения мира

инструментальна, приобретает ценность некоторого рода обратный принцип. Комбинаторный характер кругов Луллия и других «машин» памяти и вообще, мнемонических конструкций, организованных по форме круга, предполагает появление множества воображаемых мест, невозможных мест и невозможных событий, что ясно из полемики Роберта Фладда против подобных ars rotunda [13]. С другой стороны, сама интер-медиальность таких структур предполагает, в противоположность гомогенным текстам, «взрывной» синтез, результирующий в появлении нового смысла. Эту закономерность синтеза слишком гетерогенных элементов выявлял Лотман в статье «Культура и взрыв» [16]. Таким образом, кажется правомерным говорить о совершенно ином, свойственном этим структурам принципе «максимального отклонения», который обусловливается одновременно и прагматикой достраивающегося читателем инструментального мира, и самим характером медиальности этих объектов.

**Список литературы**

1. *Hagelstein M.* Mémoire et Denkraum. Réflexions épistémologiques sur la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg // La bibliothèque (auto)portrait. — 2008. — No5. Pp. 38–46.
2. *Lebrave L.* Manuscrits de travail et linguistique de la production écrite Jean // Modèles linguistiques, t. XXX. — Vol. 59. — 2009: Génétique de la production écrite et linguistique.
3. *Praz M.* Studies in seventeenth-century imagery. — Roma, 1975.
4. *Rajewsky I.* Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques. 6. 43. — 2005.
5. *Russell D.* Emblematic Structures in Renaissance French Culture. — University of Toronto Press,1995.
6. *Ryan M.-L., Bell A.* Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology. — University of Nebraska Press, 2019.
7. Steyerl H. In Defense of the Poor Image// e-flux Journal. 2009. November. No.10.
8. *Барт Р.* Нулевая степень письма: пер. с фр. — М.: Академ.роект, 2008. — 431 с. — (Философские технологии).
9. *Баршт К. А.* Рисунки и каллиграфия Ф. М. Достоевского. — Lemma, Press, 2018. — 456 с.
10. *Баршт К., Тороп П.* Рукописи Достоевского: рисунок и каллиграфия // Текст и культура. Труды по знаковым системам XVI. 1983: Учен. зал Тартуск.гос. ун-та. Вып. 635. — С. 135–151.
11. *Борисова В. В.* Эмблематика Ф. М. Достоевского: моногр. — Уфа, 2013. —153 с.
12. *Зенкин С.* Работы о теории: Статьи. — М.: Нов. литерат. обозр., 2012. — 560 с.
13. *Йейтс Ф.* Искусство памяти, Фонд поддержки науки и образования «Университетская книга». СПб., 1997.
14. *Кристева Ю.* Семиотика: Исследования по семанализу / Пер. с фр. Э. А. Орловой. — М.: Академ. Проект, 2013. — 285 с. — (Философские технологии).
15. *Лотман Ю. М.* Статьи по семиотике и топологии культуры // Избр.статьи: В трех томах. — Таллин: Александра, 1992.
16. *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. — М.: Гнозис; Издат. группа «Прогресс», 1992. — 272 с.
17. *Маклюэн Г. М.* Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева; закл. ст. М. Вавилова. — М.: Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц., «Кучково поле», 2003. — 464 с.
18. *Махов А. Е.* Эмблематика: макрокосм. — М.: Intrada, 2014. — 600 с.
19. *Новикова Е. Г.* Живописный эксфрасис в романе Ф. М. Достоевского «Идиот». Ст. 1. Визуальное и словесное в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Вестн. Томск. гос. ун-та. Филология. — 2013. — №5 (25).
20. *Панофский Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства / Пер. с англ. В. В. Симонова, ред. А. К. Лепорк. —СПб.: Гуманит. изд-во «Академический проект», 1999.
21. *Шмид В.* Нарратология. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.

*Егоров Г. А.*

Бакалавр искусств, Санкт-Петербургский государственный университет.
E-mail: st016596@student.spbu.ru

# К проблеме интермедиальной транспозиции: «Пена дней» Бориса Виана и Эдисона Денисова*

**Аннотация.** Одной из центральных проблем в современной трансмедиальной нарратологии остается проблема переноса нарратива из одного медиума в другой. Любопытным случаем подобной транспозиции становится перевод литературного текста в музыкальный, в частности, перевод романа в оперу. В XX веке ярким примером такого интермедиального переноса становятся «Пена дней» Бориса Виана и ее оперная адаптация Эдисоном Денисовым. На материале этих двух произведений в статье будет подробно рассмотрен случай перевода литературного нарратива в музыкально-драматический текст с помощью выявления, с одной стороны, музыкальности текста Виана и тех средств, за счет которых она создается, с другой стороны — через выявление методов, с помощью которых литературный текст воплотился в оперном медиуме.

**Ключевые слова:** Б. Виан, Э. Денисов, интермедиальная транспозиция, нарратив.

*Egorov G. A.*

Bachelor of Arts, Saint-Petersburg University.
E-mail: st016596@student.spbu.ru

## Intermediality in the Froth on the Daydream by Boris Vian and Edison Denisov

**Annotation.** Transposition of narrative is still one of the central problems of the modern transmedial narratology. Transposition of a literary piece into a musical piece, in particular a novel into an opera, is one such example. In the 20th century a particularly striking case occurred: "Froth on the Daydream" by Boris Vian was adapted for an opera by Edison Denisov. By looking at the material of these two pieces, the case of transposition from literature to music will be examined in greater detail by identifying, on the one hand, the musicality of the original text and the methods of which this musicality is made, and on the other hand, by identifying the tools with which the literary piece was translated into the opera medium.

**Key words:** B. Vian, E. Denisov, intermedial transposition, narrative.

Среди всей плеяды работ Бориса Виана, будь то музыкальная критика, поэзия или детективы-мистификации, главным произведением остается роман «Пена дней», написанный в 1946 году. Банальный по сути любовный сюжет погружен французским писателем в причудливую фантасмагорическую форму, придающую роману не нарочитую сюрреалистичность, а скорее гармоничное сосуществование нескольких пластов, главной связующей темы и всевозможных вариаций и мотивов, что придает тексту особую музыкальность.

Ее для себя отметил и русский авангардный композитор Эдисон Денисов: безмерно вдохновленный прочитанным, он задумывает сочинить оперу по мотивам романа Виана Для воплощения этой идеи ему потребуются двенадцать лет, четыре из которых уйдут лишь на создание партитуры. В основе либретто — сам текст Виана на языке оригинала, однако Денисов вносит туда свои изменения. Мировая премьера оперы с успехом состоялась в Париже в 1986 году. Сам Эдисон Денисов считал «Пену дней» вершиной своего творчества.

Данная транспозиция ставит существенный вопрос о границах взаимодействия двух медиа: литературного и музыкального. Несмотря на то, что интермедиальные переводы литературного текста в оперу имеют богатейшую историю, случай с транспозицией «Пены дней» обладает рядом важных особенностей. Так, перед композитором стояла непростая задача, связанная с адаптацией текста, который, с одной стороны, далек от классического нарративного канона, с другой — выстроен при помощи различных музыкальных принципов. Этот случай проблематизирует нарратологические поиски, связанные с границами медиа и процессами перевода нарратива из одного медиума в другой. Если в 60-е годы, в эпоху расцвета структуралистских идей, нарратологи считали, что «история не зависит от технического способа ее воспроизведения и может быть перенесена из одного медиума в другой без потери своих сущностных качеств» [6, p. 4], то в актуальной постклассической нарратологии ученые ставят вопрос об ограничениях, связанных со специфическими особенностями медиума [9]. В этом аспекте проблема

* Статья подготовлена в рамках НИР СПбГУ «Междисциплинарные исследования нарратива: между типологией и «топологией», ID в системе PURE: 50926569

интермедиального перевода «Пены дней» на язык оперы позволяет не только переосмыслить факт влияния медиума на конструирование нарратива, но и исследовать способы сохранения тех самых «сущностных свойств истории» (по Бремону), которые связаны не только с фабульно-сюжетной основой нарратива, но и с его медиальной формой. Для изучения данного вопроса, во-первых, необходимо выяснить, какими способами создается «музыкальность» в романе Виана и как она проявляется в несвойственном ей медиуме (литературном тексте). Во-вторых, следует уточнить, с помощью каких средств в опере транспонируются особенности литературного языка, который уже изначально заключает в себе музыкальную природу.

**Музыкальность романа «Пена дней»**

Джаз был важнейшей составляющей жизни Виана, поэтому неудивительно, что музыка проникает и в его литературное творчество. Музыкальность «Пены дней» неразрывно связана с джазом и его музыкальными принципами, находя воплощение как в выборе имен персонажей и топонимов, так и в композиционных и стилистических приемах, используемых писателем. Роль музыки в романе настолько велика, что некоторые критики называют «Пену дней» Элингтоновским романом [11, p. 118] (по фамилии кумира Виана — американского джазового музыканта и композитора Дюка Эллингтона, чьи произведения и отсылки к ним всплывают на протяжении почти всего повествования). Джазовая составляющая проявляется как в виде диегетической музыки (музыка, которую слушают или играют герои произведения), так и в самой композиции произведения, в синтаксисе фраз, игре слов и неологизмах. Таким образом, музыкальность проявляется на двух важнейших пластах романа: как внутреннем, содержательном, который выводит музыку почти как отдельного персонажа романа, так и на внешнем, выражая себя в нарративной структуре и синтаксисе.

**Джаз в диегетическом пространстве романа**

В романе упоминаются восемь джазовых композиций, большинство из которых принадлежат Дюку Эллингтону. В основном они несут в себе дополнительную семантическую нагрузку, раскрывающую внутреннее состояние героев и отображающее характер ситуаций, в которых они находятся [10Jihlavcová 2015]. Наиболее любопытна для нашего исследования композиция «Хлоя», которая, помимо того, что повторяет имя главной героини, объединяет в себе ведущие лейтмотивы произведения, которые будут рассмотрены далее.

Помимо очевидной взаимосвязи между этой песней и возлюбленной Колена и ее отсылке к древнегреческому роману «Дафнис и Хлоя», благополучная развязка которого вступает в контрапункт с финалом «Пены дней», «Хлоя», лейтмотивом проходя через все повествование, несет в себе ряд и других важных значений, придающих роману целостность и многоуровневость, Полное название песни звучит как «Хлоя (Песня с болота)», она упоминается в тексте семь раз и по мере нарастания трагизма происходящих событий полностью исчезает из повествования, словно умирая вместе с главной героиней. Песня с самого начала заключает в себе эротико-романтический топос, ведь именно под нее танцуют “biglemoi” — достаточно откровенный танец, предназначенный для двух партнеров, и предвосхищает встречу Колена с его будущей возлюбленной. Одинаковое имя возлюбленной и песни порождает также мотив растерянности Колена, который порой не может различить Хлою-Мелодию и Хлою-девушку, появляющуюся в тексте лишь как воплощение его желания. Так Жан-Луи Потро говорит «о путанице между женщиной и музыкой из-за их одинаковой чувственности» [10, p. 45]. Эта идея подтверждается также и тем, что Хлоя никогда не ставится в центр повествования, уступая место описанию чувств и мыслей самого Колена (например, когда Хлоя уезжает в горы на лечение, все что мы узнаем о ее жизни там — это письмо, прочитанное Коленом), и при первой их встрече Колен недвусмысленно подчеркивает ее эфемерную природу в своих двух фразах: «Это не вас ли аранжировал Дюк Эллингтон?» и «Да, это именно вы» (Колен это произносит на вечеринке у Изиз, когда играет Хлоя-песня). Также, как справедливо замечает Жихлавцова, на протяжении повествования Колен в отношениях довольно безынициативен, в то время как Хлоя выступает инициатором физических контактов между ними: «Несмотря на их любовь с первого взгляда, мы видим, что Колен остается преимущественно пассивен. Он не пытается позвать ее на свидание и не делает ничего, чтобы снова ее увидеть, лишь продолжает плыть по течению» [10, p. 45]. Подобный инфантилизм ставит под вопрос истинность чувств Колена к Хлое-девушке, как и природу их отношений.

Смешение музыки и женщин, двух вещей, ради которых готов жить Колен, проявляется и в описании главных героинь, Ализы и Хлои, где «буги» преподносится как их главное качество: «[…] одно и то же слово “буги” используется как для описания Хлои — “их сердца бились в унисон в ритме буги”, так и для описания Ализы, которая “родилась из буги-вуги, горячая и энергичная”» [11p. 120]. Таким образом, граница размывается не только между Хлоей-песней и Хлоей-девушкой, но уже между Хлоей, Ализой и самой музыкой.

Для внесения еще большего хаоса, Виан пользуется и игрой слов, усиливая музыкальное измерение в восприятии девушки Колена : «[…] например, когда Хлоя прижимается своим виском [la tempe] к щеке [la joue] Колена, слово “висок” может быть заменено “темпом” [на французском слова висок и темп созвучны — la tempe и le tempo], а смысл слова “щека” при этом может приобрести музыкальную интерпретацию [существительное “щека” (la joue) созвучно глаголу “играть” (jouer), который используется и для игры на музыкальном инструменте]» [11, p. 118]. В результате возникает эффект неразличения: «Хлоя то ли девушка, то ли мелодия.» [3, p. 46]. Более того, сам Колен порой предстает как музыкальный инструмент: когда он кашляет, и Хлоя стучит ему по плечу, он резонирует в ответ «как балиийский гонг» [2].

Кроме установления особого смыслового прочтения образа главной героини, композиция «Хлоя» выстраивает сложную конфигурацию семантических отсылок к нарративному строю романа. Оказываясь включена в текст на правах внутренней редупликации, или mise en abyme, композиция становится своеобразным «внутренним зеркалом», предсказывающим трагические события романа (см. [7 Так, подзаголовок композиции («Песня с болота») проявляется в романе в трех главных состояниях: в видоизменении и деградации жилища Колена, которое обрастает грязью, постепенно погружается во мрак и влажность, все больше становясь плодом объединения природного и вещного миров (вспомним Изиз, которая сравнила холод пола в изменившейся квартире Колена с болотом [2]), и редуцируется вплоть до полного самоуничтожения; болезнь Хлои представляет собой паразитическую кувшинку, поселившуюся в ее легких, а сама Хлоя в итоге будет захоронена на болотном острове.

Помимо семантической функции, музыка в мире Виана способна непосредственно воздействовать на реальность, меняя пространство (комната Колена и Хлои обрела сферическую форму после прослушивания) и, вполне вероятно, материализовываясь в объекты — мы можем в таком ключе рассматривать кувшинку в легком Хлои, ведь при первом осмотре доктор замечает, что в груди у девушки играет довольно странная музыка.

Кроме того, Жихлавцова замечает, что музыка для Виана носит и антиклерикальную функцию, является способом для высмеивания и критики церкви: «Для писателя музыка — это также и средство для высмеивания церкви. Его церковные персонажи музыкально находятся в модусе веселья, который далеко не приветствуется в этой религиозной сфере.» [10, p. 32]. Таким образом, музыка используется и для создания гротескного контраста, которым пропитан мир «Пены дней».

Музыка проникает и в топонимы, которые представляют собой имена известных композиторов и музыкантов, связанных с джазом: квартира Колена выходит на улицу Луи Армстронга, существуют также улицы Сиднея Беше и Джимми Нуна, а стекольное предприятие называется «дом Гершвина». Немаловажно также и то, что имя лучшего друга Колена, Шика (Chic), может нас отсылать как к знаменитому барабанщику Чику Уэббу, как отмечает Смит в своей работе [12, p. 206], так и являться половиной от названия города Чикаго, одного из важнейших центров в истории формирования джазовой музыки.

В итоге вся реальность, в которой живут герои, буквально проникнута музыкой. Джаз является дополнительной семиотической средой, введенной в диегетическое пространство «Пены дней», и создает общий контекст для их существования, сопровождая все важнейшие события романа.

### Джаз в вербальной и нарративной структуре романа

Роман Виана подтверждает замечание Бразговской о том, что литературный текст может «[…] воспроизводить формально композиционные и гармонические структуры музыки.» [1, с. 36]. Так, в нем используются различные джазовые принципы как на уровне вербальной организации текста, так и в плане общего нарративного построения, что порой уподобляет «Пену дней» музыкальной импровизации за счет свободной игры с лексическими, синтаксическими, композиционными элементами. Помимо этого, подобный игровой прием проводится и на уровне самих героев.

В первую очередь бросается в глаза нарочитая взаимозаменяемость главных персонажей, которую подметил В. В. Шершавидзе в статье, посвященной игровой поэтике романа: «Игровая поэтика опре-

деляет условность персонажей романа, представляющих кукольные маски. Они похожи друг на друга; одинаково мыслят, говорят, одеваются. Колен часто путает Хлою с Ализой, а Хлоя говорит Ализе: «Знаешь, если б я не была женой Колена, я б хотела, чтоб его женой стала ты» [4, с. 53]. Данный прием позволяет Виану выстраивать тонкие аллюзии и параллелизмы, аналогично перекличке тем в музыкальных произведениях, что усложняет общую форму романа и втягивает внимательного читателя в игру с писателем. Взаимозаменяемость персонажей также проявляется в игре с их именами, которые будучи звукоподобными друг другу, могут быть разбиты на мотивы и переставлены между собой. Это можно заметить как в именах Колена и Николя, которые, как подметила Смит, на французском языке представляют собой «имена-матрешки», где «восемь букв имени Николя [Nicolas], содержат в себе все пять букв имена Колена [Colin], так и в именах Ализы и Изизы [12, p. 205].

Игра слов проявляется не только в именах, она проходит через весь роман диссонантными яркими пятнами и превращает процесс чтения в приключение, наподобие прослушивания изощренной джазовой импровизации. Так, Смит подобным образом анализирует диалог из сцены продажи пианококтейля, который на русском языке, к сожалению лишен всей полноты своих ассоциаций в виду непереводимости словосочетания “l’érable mouché” [12, p. 214–215]:

— C’est de l’érable mouché, dit Colin.

— Je vois, dit l’antiquitaire. [13 p. 110]

(Русский вариант:

— Он из клена птичий глаз, — сказал Колен.

— Вижу, — сказал антиквар. [2, с. 293].)

Используя “Mouché” (отглагольное прилагательное от «сморкаться») вместо “moucheté” (пятнистый, в крапинку), “antiquitaire” вместо “antiquaire” (антикватор — антиквар), Виан здесь на манер джазовых и блюзовых исполнителей играет с нашим ожиданием «правильной» ноты или правильного слова, редуцируя или, наоборот, увеличивая в них буквы, по аналогии с романом в целом, который заставляет нас колебаться между двумя мирами «Пены дней»: миром жестокой фантасмагории и идиллической жизнью Колена.

Помимо этого, мы можем заметить синкопы в ритме текста, которые создаются за счет частого использования междометий и слов состоящих из двух или одного гласного звуков (si, oui, non, quoi, mais, c’est, bon, sûr, ah, oh, zut) и авторских вставок на английский манер типа “he said”, “she said” и т. п. [12, p. 217–218].

Что касается нарративного уровня, то Борис Виан, подобно музыкальным композиторам, инвертирует в нем различные компоненты, например, в сцене продажи пианококтейля Колен предлагает покупателю меньшую цену, чем тот предлагает; в более общем виде сам нарратив «Пены дней» можно представить как инверсию истории Дафниса и Хлои, к которой отсылает имя главной героини. Последнюю инверсию можно проинтерпретировать и как прием контрапункта — сосуществовании различных контрастных пластов, которыми наполнен мир романа. Помимо Дафниса и Хлои, контрапункт прослеживается противостоянием идиллии первой половины книги и трагедийным исходом второй; одновременным сосуществованием детско-игрового и абсурдно-жестокого; сюжетом Колена и Хлои, который дублируется, несколько видоизменяясь, Азизой и Шиком; важными сценами романа, которые представляют собой свадьбу и похороны, игру на пианококтейле и его продажу и т. д.

### Опера «Пена дней»: особенности интермедиальной транспозиции

Несмотря на то, что опера обладает медиальными характеристиками, в значительной степени приближенными к дитературному медиуму (в частности, содержит в себе вербальный элемент — либретто), интермедиальная транспозиция с литературного языка на музыкально-драматический язык оперы связана с рядом существенных ограничений. В первую очередь, роль здесь играет специфическая асимметрия медиальных средств: транспозиция такого рода всегда предполагает перенос однородного (вербального) нарратива мультимедиальными средствами оперного языка, что приводит к «перераспределению» стилистических и нарративных особенностей между различными семиотическими пластами. Во-вторых, даже на уровне перевода текста романа в либретто возникают неизбежные трансформации:

опера не является чисто драматическим произведением, ей присущи гипертрофированная условность, аффективность персонажей, в результате чего текст, на котором может быть основано либретто, будет в любом случае так или иначе значительно редуцирован. В этой связи наш анализ должен быть сосредоточен не только на сохранении сюжетно-фабульной основы романа оперными средствами, но и на дополнительных источниках смыслообразования, создаваемых за счет мультимедиальной природы оперного искусства.

### Нарративно-композиционная структура оперы

Событийная структура оперы в целом повторяет структуру романа. Так, в опере прослеживаются два драматургических плана, абсурдный и лирический*. Вдова Эдисона Денисова и музыковед Мария Денисова-Бруггеман также подтверждает, что опера повторят симметричную конструкцию самого романа, и каждая из двух ее линий обладает собственным тематическим материалом**. Все это перекликается с ведущим виановским приемом контрапункта, пронизывающим произведение.

Подобно специфике виановской концепции текста, в опере тоже используются необычная рассредоточенная развязка и отсутствие явно выраженной кульминации. С помощью выстраивания такой драматургии Денисов сглаживает трагизм происходящего на сцене, что позволяет зрителям ощутить парадоксальность мира виановских героев, где жестокое и абсурдное являются обыденной частью повседневности, а также лишить оперу резких эмоциональных всплесков, развивать в ней действие постепенно, по принципу постепенного крещендо — аналогично динамике повествования в литературном оригинале.

Таким образом, нарративно-композиционная структура оперы, за счет драматургии и специфически выстроенных кульминации и развязки, «поддерживает» переплетение двух семантических пластов романа — логического и абсурдного, что сглаживает их оппозиции и позволяет приблизиться к динамике оригинального текста. Такое выявление осевых формообразующий приемов (одновременный контраст и нарастающая динамика) в тексте и их использование в драматургической структуре позволяет транспонированию свершиться.

### Реконструирование мира истории

Что касается реконструкции мира истории в оперном медиуме, то, как было упомянуто выше, редукция так или иначе неизбежна. Ведь необходимо подчиняться условности сценического мира и ограниченным возможностям сценографии и драматургии. Однако, роман Виана при всей своей многосложности обладает очень важным преимуществом — рассмотренный ранее контрапункт оппонирующих элементов является приемом, на котором сконструирован нарратив истории. Эта особенность делает текст особенно выгодным для транспонирования в мир оперы, поскольку опера — это драматическое, т. е. оперирующее конфликтами (оппозиционными силами), искусство. Но несмотря на то, что в целом содержание оперы «Пены дней» повторяет структурный каркас истории (существуют две сюжетные линии, представляющие два полюса мира — лирический и абсурдный), главное ее отличите от литературного оригинала состоит в намеренном смещении семантических акцентов. Денисов, оставляя общей событийный ряд нетронутым, вторгается в оригинальный текст, изменяя финальную сцену разговора Христа с Коленом, попутно вкрапляя в антиклерикальный роман Виана церковные музыку, тексты и символику. Это кардинально меняет прочтение романа и трансформирует его в настоящее духовное произведение.

Однако, наряду с добавлением религиозных элементов, Денисов привносит в «Пену дней» и другие компоненты: опираясь на статью его вдовы, известно, что композитор для работы с либретто привлек дополнительные тексты, помимо религиозных, отвечавшие его личным поэтическим и философским замыслам.*** Поэтому нельзя не задаться вопросом: для чего же Денисов привлек другие произведения? С одной стороны — это, безусловно, способ насытить ткань оперы аллюзиями и ассоциациями, подоб-

---

* Холопов, Ценова, https://wikilivres.ru/Эдисон_Денисов_(Холопов,_Ценова)/Глава_IV#1.1._.D0.9E.D0.BF.D0.B5.D1.80.D0.B0_.C2.AB.D0.9F.D0.95.D0.9D.D0.90_.D0.94.D0.9D.D0.95.D0.99.C2.BB

** Denisova-Bruggeman, https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2192199661098685&set=a.1680093148976008&type=3&theater

*** Там же.

но тексту Виана. Но с другой стороны, вкрапление посторонних текстов носит и сугубо утилитарную функцию, облегчающую транспонирование романа в мир сцены: «у Виана были большущие, огромные важные главы с самым разным текстом, но при этом вообще не было ни одного диалога. Откуда их было взять? Сам писать я не хотел. Пришлось пойти на очень большой литературный монтаж и ввести довольно много стихотворных текстов из других сочинений Бориса Виана, в частности и из его шансон» [5, с. 272]. Таким образом, многочисленные песни Бориса Виана, звучащие в опере, являются компромиссом между следованием букве романа и возможностями сценической интерпретации.

Что касается авторского музыкального содержания, то основной блок представляет собой додекафонию, которую характеризуют отсутствие тонального центра, устойчивости, обильное движение по хроматизмам. Ломаные вокальные партии достаточно монотонны, им часто вторят солирующие пассажи деревянных духовых, напоминающие искаженные джазовые импровизации. При этом сам музыкальный язык, подобно тексту, делится на два противостоящих пласта, отображающих основной контраст романа: «первый пласт – это язык людей, которые буквально живут, как дети […] и второй пласт – это уже язык, практически, механических существ […].»

Подобно либретто, в музыке также присутствуют различные цитаты и вставки, носящие те же цели: привнести в сценический мир аллюзии и подтексты, наполняющие роман Виана, и изменить антиклерикализм истории. Так, Денисов широко использует вкрапления джазовых композиций, которые являются переработанными фрагментами произведений Дюка Эллингтона, что, естественным образом, коррелирует с текстом оригинала. Кроме этого, постепенное исчезновение джазовых вставок из оперы также несет определенную семантическую нагрузку — в тексте Виана по мере развития действия музыка также исчезает. Также в опере присутствует измененная тема томления из оперы Вагнера «Тристан и Изольда», выступающая в функции аллюзии к трагичной судьбе героев. Связь Вагнера и Денисова проявляется также и их общим интересом к теме красоты, эротизма и смерти, которой проникнуты и, конечно, сам роман Виана и опера: «Тот же самый эротизм повсеместен и у Денисова: в сценах-дуэтах Колена и Хлои он подхватывается чувственностью джазоподобных тем, как и в дуэте Хлои и Ализы. Этому эротизму противопоставляется, как и у Вагнера, беспощадная судьба, которая выжидает, а затем переламывает четырех главных персонажей, Колена, Хлою, Ализу и Шика.»*. Все это указывает на то, что музыкальные цитаты выбирались с особой тщательностью и вдумчивостью, чтобы усилить и заострить внимание на важнейших мотивах романа. Кроме того, композитор использовал пародийные вальсовые и эстрадные элементы в музыке, которые по его словам, представляют собой «необходимые аллюзии, они указывают нам на мир примитивный, на мир пошлый, на ту чисто животную, если хотите, разгульную радость, которой многие из нас пытаются заслониться от всего высокого, прекрасного, что есть только в истинной любви, в истинной духовности» [5, с. 273]. Эти вульгарные вставки в «ученом» додекафоннном контексте музыкального сопровождения усиливают ощущение парадокса и абсурда происходящего.

Денисов при этом не останавливается сугубо на музыкальных или литературных элементах. Так, один из важнейших мотивов деградации окружающего мира транспонирован в мир оперы с помощью света: разрушение жилища Колена, нарастание трагедийности соответственно передается уменьшением освещенности сцены. Также, с помощью декораций Денисов заостряет внимание на привнесенном им в роман религиозном аспекте: для этого используется огромный крест, присутствующий в ряде сцен. Все это показывает какими многочисленными возможностями обладает опера для транспонирования литературного текста.

## Заключение

Таким образом, транспонирование текста в музыкально-драматический мир оперы может проявляться как в переносе основных смысловых структур в либретто, так и в уподоблении самого музыкального языка литературному языку оригинала. Это возможно с помощью умелой разработки музыкальной стилистики и привлечении музыкальных цитат, которые несут в себе важные смысловые коннотации. Однако, чтобы эти многочисленные музыкально-драматические средства действительно смогли транспонировать текст в музыку, необходим тонкий анализ литературного оригинала и выявление его характерных стилистических черт, наряду с основной смысловой направленностью. Только при грамотном сопоставлении выявленных особенностей с безграничными возможностями музыкальной

* Там же.

интерпретации, возможно рождение произведения в новом медиуме с его одновременным родством с первоначальным текстом. При этом различного рода «искажения» неизбежны: в данном случае Эдисон Денисов редуцировал роман до лирической истории двух влюбленных — иначе многослойное произведение Бориса Виана просто не поддалось бы для транспозиции в мир сцены, где свои условия диктуют уже конфликтная драматургия и внимание зрителя. Ввиду всего этого можно заключить, что каждый медиум обладает своими характерными особенностями, которые невозможно игнорировать, и которые, так или иначе, отразятся структурно и семантически на полотне оригинального произведения при его интермедиальной транспозиции, с одновременным привлечением к нему новых смыслов и интерпретаций. Какого рода же будут эти смыслы, зависит от каждого конкретного случая.

**Список литературы**

Печатные источники:

1. *Бразговская Е. Г.* Вербализация музыки как межсемиотический перевод // Критика и семиотика. — 2014. — №1. — С. 30–47.
2. *Виан Б.* Пена дней. — СПб.: Издат.м «Кристалл», 2000. — 416 с.
3. *Лупенцова С. А.* Джазовые конструкции текста в романе Б. Виана «Пена дней» // Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр: сб. науч. тр. Вып. 2; под ред. О. Н. Турышевой. — Екатеринбург: Ажур, 2014. — С. 43–46.
4. *Шервашидзе В. В.* Игровая поэтика в романе Б. Виана «Пена дней» // Вестн. Рос. ун-та дружбы народов. — 2014. — С. 50–56.
5. *Шульгин Д.* Признание Эдисона Денисова. — М.: Композитор, 1998. — 438 с.
6. *Bremond C.* Le message narratif // Communications. — 1964. — No 4.— Pp. 4–32.
7. *Dällenbach, L.* Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme — Paris: Seuil, 1977. — 247 p.
8. *Fukagawa A.* La musique dans l'univers romanesque de L'Ecume des jours // GALLIA, bulletin de la Société de la langue et litterature francaises de "Université d'Osaka. — 1998. — No 38. — Pp. 41–48.
9. *Herman D.* Builduing Storyworlds across Media and Genres. In Storytelling and the sciences of mind. Cambridge: the MIT press, 2013. — 448 p.
10. *Jihlavcová M.* «Le motif de la musique dans l'œuvre de Boris Vian: L'Écume des jours»: Faculté des lettres, Département des études romanes de l'Université Palacky D'Olomouc. Olomouc , 2015. — 67 p.
11. *Soetaert N.* La musique de Boris Vian: la création de l'album L'Écume des jours // The Arbutus Review. — 2011. — Vol. 2. — No 1. — Pp. 116–122.
12. *Smith V.* La musique et l'écume des jours // Australian Journal of French Studies. — 1982. Vol. 19. — No 2. — Pp. 204–222.
13. *Vian B.* L'écume des jours. — Paris: Christian Bourgois Editeur, 1990. — 190 p.

Электронные источники

1. *Ерофеев В.* Борис Виан и «мерцающая эстетика». URL: http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-franciya/erofeev-vian-i-mercayuschaya-estetika.htm (дата обращения: 25.04.2020).
2. *Холопов Ю., Ценова В.* Эдисон Денисов. URL: https://wikilivres.ru/Эдисон_Денисов_(Холопов,_Ценова)/Глава_IV#1.1._.D0.9E.D0.BF.D0.B5.D1.80.D0.B0_.C2.AB.D0.9F.D0.95.D0.9D.D0.90_.D0.94.D0.9D.D0.95.D0.99.C2.BB (дата обращения: 25.04.2020).
3. *Denisova-Bruggeman M.* Pour le 90-e anniversaire d'Edison Densiov : opéra "L'écume des jours" d'après Boris Vian (1981). URL: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2192199661098685&set=a.1680093148976008&type=3&theater (дата обращения: 25.04.2020).

Мультимедиа:

1. Perm Opera Ballet Theatre (2019) Опера Эдисона Денисова «Пена дней» | L'Ecume des jours, Edison Denisov. URL: https://www.youtube.com/watch?v=nd_c1RGFL34&t=3867s (дата обращения: 25.04.2020).

*Еременко А. А.*

Магистр, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия. E-mail: : raduga_203@mail.ru

## Нарративная двумерность синтетического текста в видеоклипах Alt-J

**Аннотация.** Статья исследует динамичные отношения песни и видеоклипа. Освещается теоретический аспект видеоклипа как синтеза аудиального и визуального каналов медиации. Анализируются два видеоклипа британской инди-рок группы Alt-J. Видеоклип на песню "Breezeblocks" выполнен как обратное воспроизведение истории. Реверсивность репрезентации сопоставляется с процессом воспоминания, а в совокупности с интертекстом рефрена песни формирует ироничный дискурс представленной истории. В клипе на песню "In Cold Blood" сочетание отстранённого видеоряда, снятого с точки зрения мыши, и закадрового голоса расширяет семантику текста песни. На уровне названия клип связан с жанром документального романа Трумана Капоте, так что стратегия визуализации песни коррелирует стратегии нарративизации реальности. Делается вывод о нарративной двумерности видеоклипа.

**Ключевые слова:** видеоклип, Alt-J, синтетический текст, аудиовизуальные исследования, реверсивная наррация, нечеловеческая точка зрения, закадровый голос.

*Eremenko A. A.*

Master, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia. E-mail: raduga_203@mail.ru

## Narrative two-dimentionality of a synthetic text in the video clips by Alt-J

**Annotation.** The article examines the dynamic relationship between songs "Breezeblocks" and "In Cold Blood" by the British indie rock band Alt-J and their video clips. It proves that the visualization of the songs is similar to the narrativization of reality. The theoretical aspect highlights a synthetic audio-visual nature of the video clips. The video clip for the song Breezeblocks is made as a reverse reproduction of the story. The reversibility of representation is correlated with the process of remembrance, and together with the intertext of the song refrain forms an ironic discourse of the represented story. In the video for the song In Cold Blood, the combination of detached mouse's point of view footage and voiceover extends the semantics of the lyrics. On the title level there is connection with the genre of the documentary novel by Truman Capote. The video clip's approach of visualizing the song is similar to the novel's approach of narrativizing the reality. The conclusion is drawn about the narrative two-dimentionality of the video clips.

**Key words:** music video, Alt-J, synthetic text, audio-visual studies, reverse narration, non-human point of view, voice-over narration.

Музыкальный видеоклип или музыкальное видео (music video) является одной из основных форм современной поп-культуры. Возникшая в одно время с кино, практика «иллюстрирования» музыкальной композиции изначально имела рекламную цель — привлечь внимание потребителей. С течением времени данная функция не исчезла, но под влиянием развития кинотехники отношение к видеоклипу поменялось в сторону автономизации и эстетизации последнего.

Выделяют два аспекта видеоклипа — свободу визуальной стилистики и аудиоцентрическую природу [8]. По сути, соединение звукового и визуального рядов обличает в клипе монтажность. В отличие от фильма с визуальной первичностью, видеоклип исходит из первичности аудиальной, то есть самой песни. Эффект, порождаемый сочетанием песни и некоей визуальной истории, схож с эффектом так называемого. продуктивного монтажа, «благодаря которому мы узнаём вещи, которые нам не показывает само изображение» [1]. Применительно к жанру видеоклипа данное определение нуждается в уточнении: вторичный (по отношению к первичному звуковому) визуальный ряд направлен расширение возможных смыслов в первичном, аудиальном, ряде.

Музыкальное видео — интермедиальная интерпретация песенной композиции. Видео может быть референтно к тексту песни, либо являться автономным продуктом.

Существует множество классификаций типов видеоклипов, причём как в сопоставлении с самой музыкальной дорожкой, так и в качестве автономного произведения. В данной работе целью ставится не полное описание данного подвида синтетического искусства, а попытка описания двух конкретных видеоклипов как двух способов наррации в трансмедиальном искусстве. Обращение к видеоклипам мотивировано их форматом: короткий хронометраж легко воспринимается, что позволяет применять видеоэффекты, малопригодные для полнометражного кино, а именно: демонстрация визуального ряда через его замедленную перемотку (клип "Breezeblocks") и опосредованное использование нечеловеческой фокализации (клип "In Cold Blood").

Работа будет заимствовать как классическую научную терминологию, так и авторские неологизмы, направленные на максимально точную дескрипцию исследуемых объекта (видеоклип как монтаж звука и изображения) и предмета (трансмедиальная наррация).

Материалом выступят два видеоклипа на песни "Breezeblocks" и "In Cold Blood" современной британской инди-рок группы Alt-J. Многими критиками и слушателями отмечается эстетичность подхода музыкантов к визуализации их музыкальных композиций, некоторые клипы причисляют к видеоарту.

Несмотря на сами тексты песен, заслуживающие отдельного внимания и изучения, мы будем ограничиваться их анализом в той степени, в какой этого будет требовать анализ аудиовизуального ряда в целом. Поскольку соотношение аудиальности и визуальности моделируется в каждом конкретном видеоклипе, то подход к анализу будет аудиовизуальный (audio-visual studies). Такая формулировка эксплицирует равновеликость обоих средств медиации и обеспечивает гибкость для анализа их взаимоотношений.

Видеоклип "Breezeblocks" демонстрирует обратную перемотку событий, финалом которых выступает начало видеоклипа: лежащая в ванне с водой мёртвая женщина, удержанная сверху бетонной плитой (отсюда название — "breezeblock").

Такая реверсивная хронология (reverse chronology) может быть причислена к специальному типу сюжета, уникальная особенность которого заключается в обратной линеарности нарратива. В дальнейшем мы будем называть подобное явление реверсивной наррацией и реверсивной репрезентацией (последнее актуально именно для видеоклипа, в котором актуализируется изображение, звуковая дорожка же заранее известна и ограничена по времени звучания). В техническом смысле реверсивность некой длительности возможна только с технической продукцией, но реверсивный принцип предъявления некой истории косвенно можно обнаружить в литературе детективного жанра (предъявление конечного события вначале и выяснение причин, к нему приведших, в основной части) или модернистской прозе (например, «роман-монтаж», как у А. Бёклина, Д. Дос Пасоса, или «джазовый роман», как у Р. Олдингтона, в которых реверсивность мотивирована не интригой, а, скорее, репрезентацией фрагментарного восприятия мира).

До сих пор не было сказано о нарративности текстов и видеоклипов песен. Не уходя далеко в современную песенную форму, представляющую дериват провансальской баллады (чередование отличных друг от друга куплетов с повторяющимися рефренами), условимся подразумевать в песне нарративность в той или иной степени выраженности. В случае с "Breezeblocks" нарративность текста редуцирована: видеоклип восстанавливает историю, рефлексия над которой воплотилась в строках песни. Имплицитный иронизм в тексте воплощён вербально; в видео же именно реверсивная репрезентация маркирует ироничный дискурс, поскольку снижает диегетичность предъявляемой истории и обнажает её внедиегетический аспект (функция отмотки видеофайла). Один из участников группы сказал, что первые строки песни с описанием «лирической героини» заимствованы по синтаксису из инструкции на аэрозоле — ещё один факт, маркирующий иронизм текста песни. Развитие стратегии иронизации происходит в рефрене песни: "Please, don't go! I love you so! I love you so!" (здесь и далее тексты песен цитируются по интернет-ресурсу www.https://genius.com. — Е. А.), который строится на изменённых строках известной в англоязычном мире детской книжки «Там, где живут чудовища» ("Where the Wild Things Are", 1963) американского писателя и художника Мориса Сендака: "Oh, please don't go! We'll eat you whole! We love you so" (на данный интертекст указывают сами авторы песни). В песне нет фразы с глаголом "eat", но пролиферация тем любви и каннибализма создает образ аффективной любви, являющийся, по словам солиста группы, основным мотивом песни: "The song is about liking someone who you want so much that you want to hurt yourself and them, as well" [9]. Отсюда следует, что появление ножа в руках девушки в клипе можно прочитывать как намерение убийства, так и намерение буквально «съесть» мужчину-жертву.

В музыкальном видео звучащая песня и показываемый фильм могут либо гомодиегетичны по отношению друг к другу, либо гетеродиегетичны. Отношение звуков и изображений в кино описано в работе «Эстетика фильма». Авторы выделяют пять киносубстанций, две из которых — фотографическое изображение и надписи — относятся исключительно к немому кино, а остальные три — голос, музыкальный звук и аналогический звук (шумы) — к звуковому кино. В видеоклипе музыкальная композиция представлена эксклюзивно, в рамках теории кино такой тип «звука» называется «радиоречью», где подчёркивается единичность и гомогенность аудиального канала. При этом остальные киносубстанции: изображение, надписи, голос и шум — также присущи видеоклипу, что позволяет назвать последний

мини-фильмом (mini film), где морфема мини подчёркивает меньшую длительность в сравнении с полнометражным фильмом.

Реверсивная репрезентация ломает идентификацию зрителя, транспонирует симпатии к персонажам разыгранной в видеоклипе истории. В сочетании с песенным смыслом возникает эффект полифонии смыслов и нарративных инстанций, что делает относительной любую оценку и интерпретацию представленной вербально и визуально истории.

Кроме того, реверсивное видеоповествование демонстрирует процесс «отмотки воспоминаний», триггером которых выступает рефренная строка песни "I love you so". Два временны́х пласта, создаваемых расширением истории как в тексте песни, так и в клипе, задают двумерность рецепции. В одном случае, а именно в тексте песни без видеоклипа, считывается история романтической направленности. В случае клипа романтическая история подвергается деконструкции с первого кадра. Визуальная реверсивность эксплицирует интертекст песни, а именно претекст её рефрена — сюжет сказки со ключевой строкой "«We eat you all".

Таким образом, отмотка демонстрирует аберрацию мнения — без знаний, предшествующих данному событию, мы рискуем воспринять положение дел в корне не так, как оно есть / было на самом деле. Шире — это проблема наличия первоисточника и возможности существования начала как онтологической константы. Нарративные тексты своим существованием и структурой (бытием) конституируют эту идею. Визуальная отмотка назад эту идею дискредитирует, делая любую попытку суждения и интерпретации нерелевантной.

В видеоклипе на песню "In Cold Blood" используется фокализация на животном — лесной мыши. При этом анималистичная оптика не тотальна за счёт вкрапления в видеоряд людей в разных состояниях (смерть, предсмертная агония, занятие любовью, вождение автомобиля). По выражению Р. Барта, серия таких акциональных событий-знаков создаёт интригу предначертания, которая опирается на эмпирический опыт видения и слушания [2, с. 31]. Но визуальный номинативный ряд не приводит к разрешению интриги, а именно — что произошло со всеми этими людьми. Более того, выбранная в клипе оптика остранения и дегуманизации нивелирует необходимость «разрешить» данную ситуацию — то, что Барт именует герменевтической загадкой [2, с. 28]. Текст песни порождает интригу, появление людей в клипе её стимулирует, но взятая фокализация на мыши делает изначально заданную интригу минус-приёмом. Возникает герменевтический парадокс: нарративная инстанция оказывается центробежной по отношению к центростремительной стратегии интригизации.

Нечеловеческая точка зрения (non-human point of view) не реконструируется в клипе натурализированно от «лица» мыши, а передаётся фиксацией камеры на перемещениях животного. В коллективной статье о нечеловеческом нарративе выделяются две его функции: эмпатизация (empathy) и дефамилизация (defamiliarization) [6]. Так, история о выживании мыши эксплицирует механизм эмпатизации животному, а обилие окровавленных тел во второй половине клипа и равнодушие к ним камеры вводит контрстратегию дефамилизации судьбам людей.

По такому же принципу прочитывается название песни. В случае с мышью употребление словосочетания "in cold blood" («хладнокровно») несёт функцию эмпатическую, эксплицируя переживания, которые испытывал бы человек на месте мыши. Сцена итога кровавой расправы, наоборот, иллюстрирует бесчеловечность и жестокость людей друг к другу, что выявляет дефамилизирующую функцию названия песни.

До середины клипа и песни визуальный и аудиальный ряды контрастируют друг с другом, поскольку презентуют совершенно разные образы: в клипе представлена дикая природа, в тексте песни угадываются мотивы летней вечеринки и происшествия на ней ("pool", "bottom", "summer", "kiss me", "whiskey", "soda", "gin", "tonic", "blood", "killer" и т. д.). Только на второй половине клипа визуальный ряд дополняется телами людей и кровью, вводя мотивную референцию между вербальным и визуальным рядами. Два нарратива объединяются общим названием "In Cold Blood", которое отсылает к одноимённому тексту Трумана Капоте в жанре документального романа (nonfiction novel, novela testimonio), сюжет которого строится на реальном факте убийства членов американской семьи. По замечанию участника группы, другой референции, кроме номинативной, данное произведение не имеет, поэтому поиск интертекстуальных связей не является релевантным.

На уровне аналогии связь с документальным романом может актуализоваться в анализе закадрового голоса (voice-over narration), замыкающего текст песни с начала и с конца. По отношению к истории в песне этот нарратор гетеродиегетический, по отношению к визуальному преследованию мыши

нарратор экстрадиегетический (поскольку о нём ничего не известно, его присутствие ограничивается звучащим голосом за кадром). Появление инородной аудиальной фигуры в клипе можно сравнить с повествователем в документальном романе Капоте, поскольку задаётся двумерность истории: первичная история песни (событие убийства в романе) и вторичная семантизации этой истории (документалистика в романе).

Примерно на середине длительности песня прерывается — в клипе это наложение двух несвязных историй: момента убийства, маркированного выстрелами и момент, когда мышь чуть не упала с ветки от звуковой волны произведённых выстрелов. Синхронизация во времени и пространстве сопоставима с эффектом замедленной наррации от первого лица в прозе. Приостановка звуковой дорожки существенно меняет регистр видеоповествования. Предшествующая часть содержала исключительно съёмку дикой природы и напоминала натуралистический документальный фильм. Последующая часть клипа динамизирует повествование, вводя детективную минус-интригу, что сопоставляет видеоклип с прозаической ретроспективной наррацией от третьего лица.

Закадровый голос и пауза песни выступают как части процесса семантизации первичного песенного текста вторичным видеотекстом. Сам текст песни оставляет неопределённость содержания: произошла ли криминальная история или перед нами набор сравнений (“Jeff›s inflatables have sunk to the bottom”, “Cali you’re sinking like a bleeding stone”). В свете закадрового голоса неопределённость не исчезает, но оттачивается в полноценный приём убеждения, сродни притче или аллегории. Так, вступление содержит краткий рассказ о том, что лесная мышь находится в условиях постоянного выживания. Последняя фраза вступительного закадрового голоса нарратологически построена с точки зрения мыши в отличие от предшествующего рассказа о мыши как объекте: “It most be conscious — enemies are every there”. Примечательно, что именно в момент вербализации этой фразы камера движется вниз, преодолевая толщу земли. Это буквально приближает точку зрения на мышь как субъект.

Завершение клипа сохраняет колебание объективного и субъективного регистров при описании мыши с преобладанием последнего. Заключительные фразы задают темпоральную перспективу, отсутствующую в песне: “If it survives it will be because of a remarkable skill to adapt to almost any new environment on it’s way to the future. And the future indeed looks bright”. Примечательно, что эту фразу можно приложить и на побочную криминальную историю клипа, поскольку пара убийц, парень и девушка, с довольными лицами уезжают с места преступления и направляются навстречу солнцу. Хронотоп мыши сливается с хронотопом людей и текстуально, и визуально, что усиливается их сонахождением в одном автомобиле.

Таким образом, видеоклип в совокупности медиальных рядов демонстрирует метафорическое и метонимическое отождествление животного и человеческого. Песня выступает гибким материалом-медиатором этой идеи, поскольку предвосхищает визуальное тождество аудиальным — наложением на натуралистическую съёмку инородного звукового ряда, реферирующего вечеринке у бассейна.

Можно обнаружить другой уровень семантизации видеоклипом песни. Закадровый голос в начале и в конце клипа объединяет два разных текста — визуальный и аудиальный — в единый синтетический текст. Как рассказывают участники группы в одном из интервью, работа над песней заняла несколько лет, потому что изначально они имели интересную мелодию, но не имели слов для создания полноценного трека [7]. Первичность музыки над текстом приравнивает последний к визуальному ряду, поскольку является такой же попыткой репрезентации невербального кода музыки, как и видеоклип. Так, парадигматика работы творческого сознания воплощается в синтагматику рецепции готового аудиовизуального продукта в контексте музыкального альбома и всего творчества группы.

Анализ видеоклипа можно обобщить следующими утверждениями. Во-первых, в отношениях видеоклипа и песни наблюдается аллегоризм между историей в песне и историей, создаваемой визуальным рядом и закадровым голосом. Во-вторых, интертекстуальный паратекст мотивирует на аналогию визуализации песни и нарративизации истории. Наконец, первичность музыки над словами при создании песни коррелирует с первичной визуальности и вторичной аудиальности. Всё это работает на расширение семантики текста песни за счёт синтетической природы видеоклипа.

Феномен видеоклипа окончательно не изучен. Видеоклип находится на слиянии двух отличных друг от друга во всех аспектах искусствах — кино и песни. От кино видеоклип заимствовал визуальность как средство повествования и бытования. Песня же выступает матричной субстанцией для видеоклипа, поскольку обусловливает его существование.

Экспериментирования музыкантов с визуальным неслучайны, ведь участники группы закончили факультет изящных искусств, а изначальное название их группы было FILMS. Свой эстетический на-

строй музыканты выражают в создании видео к своим песням. Производство песни и динамика смыслов, оставшиеся «за кадром» законченной композиции, материализуются в кадре видеоклипа.

Два трансмедиальных произведения, рассмотренные в работе, демонстрируют интерференцию коммуникативных линий за счёт нарративной двумерности, заложенной в синтетическом устройстве видеоклипов. Текст песен и визуальный ряд могут либо совсем не коррелировать друг с другом, либо контактировать дискретно — в обоих случаях будет создаваться сетевая структура образов, отсылок и смыслов, стимулирующая к пристальному слушанию «лирического мира» Alt-J и расширению собственных перцептивных компетенций у слушателей.

**Список литературы**

1. *Балаш Б.* Дух фильмы. URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_007943312/viewer/?page=55 (дата обращения: 25.04.2020)
2. *Барт Р.* S/Z. М.: Ad Marginem, 1994. — 302 с.
3. *Бергала А., Верне М. Мари М., Омон Ж.* — М.: Нов. литерат. обозр., 2012. — 248 с.
4. *Alt-J.* In Cold Blood. URL: https://genius.com/11586394 (дата обращения: 27.04.2020).
5. *Alt-J.* Breezeblocks. URL: https://genius.com/Alt-j-breezeblocks-lyrics (дата обращения: 25.04.2020).
6. *Bernaerts L., Herman L., Caracciolo M., Vervaeck B.* The Storied Lives of Non-Human Narrators. URL: https://www.researchgate.net/publication/265714464_The_Storied_Lives_of_Non-Human_Narrators (дата обращения: 23.04.2020).
7. Song Exploder. Alt-J “In Cold Blood”. URL: http://songexploder.net/alt-j (дата обращения: 10.04.2020)/
8. *Vernallis C., Rogers H., Perrott L.* Transmedia Directors: Artistry, Industry and New Audiovisual Aesthetics. URL: https://books.google.ru/books?id=Peq-DwAAQBAJ&dq=narrative+music+video+laure+ryan&hl=ru&source=gbs_navlinks_s (дата обращения: 20.04.2020)
9. 3voor12 Song Stories. Alt-J “Breezeblocks”. URL: https://www.youtube.com/watch?v=3hz62YKMxVA (дата обращения: 15.04.2020).

*Кириченко В. В.*

Аспирант Санкт-Петербургского государственного университета, кафедра истории зарубежных литератур.
E-mail: kirlimfaul@gmail.com.

## Теория возможных миров как трансмедиальный метод исследования

**Аннотация.** Статья имеет целью проанализировать возможности теории возможных миров как трансмедиального метода. Изначально возникнув в области философских работ, эта теория вскоре вышла за рамки своей сферы применения, став некоторым универсальным формалистическим инструментарием, пригодным для различной гуманитарной аналитики, направленной на выявления структурно-функциональных явлений в разных культурных феноменах. Так, на протяжении статьи осуществлена попытка показать, как теория возможных миров способна осуществлять вклад в широкое нарратологическое измерение изучения культурных практик. В статье рассматривается применение метода возможных миров на материале научных исследований в области: литературоведения, лингвистики, историографии, музыковедения и компьютерных игр.

**Ключевые слова**: интердисциплинарность, трансмедиальность, теория возможных миров, теория литературы, нарратология.

*Kirichenko V. V.*

PhD student of St. Petersburg University, Department of Foreign Literatures. E-mail: kirlimfaul@gmail.com

## The theory of possible worlds as transmedial research method

**Annotation.** The article makes an attempt to consider the theory of possible worlds as a transmedial method. Originally arising in the field of philosophical works, this theory soon went beyond its scope, becoming some universal formal toolkit suitable for various humanitarian analytics aimed at identifying structural and functional phenomena in different cultural objects. Throughout the article, an attempt is made to show how the theory of possible worlds is capable of contributing to the wide narratological dimension in cultural practices study. The research discusses the application of the method of possible worlds on the material of scientific studies in the field of literary criticism, linguistics and translation, historiography, musicology, and games studies.

**Keywords**: interdisciplinarity, transmediality, theory of possible worlds, theory of literature, narratology.

### Проблема трансмедиального

В настоящее время все более и более актуальным становится поле трансмедиального пространства, поскольку один из главных трендов современности состоит в смешении различных форм интеракции, активизации множества языковых средств и синкретичности культурных объектов. В контексте этой логики взаимоналожения и взаимовключения феноменов культурного пространства можно говорить о необходимости изучения самого процесса трансмедиального перехода как динамической черты современного цифрового общества. Эпоха постгутенберговского социума уже по-другому заставляет нас видеть даже старые медиальные формы, а именно в контексте других технических обстоятельств. Как верно замечал Дженс Эдер: «Сегодня медиальная практика — это зачастую именно трансмедиальная практика» [10, p. 66]. Однако о важности изучения трансмедиальных процессов заговорили в 2010-ые гг., хотя сам термин «трансмедиальность» появился в начале 2000-х гг., в контексте актуальных событий, связанных с развитием широкополосного интернета и появления интернет-общества, когда слово «интернет» перестали писать с большой буквы, потому что оно стало уже некоторым повседневным и повсеместным «вычислением» (ubiquitous computing), или инструментом. Тем не менее, наиболее серьезной проблемой в современном понимании трансмедиальных процессов является отсутствие четкой исследовательской методологии, поэтому в рамках данной статьи предлагается обратить внимание на теорию возможных миров как на одну из доступных альтернатив для изучения трансмедиальности.

В настоящей работе выдвигается гипотеза о том, что теория возможных миров может быть использована как трансмедиальный метод исследования, поскольку она анализирует обобщенные явления в структурно-семиотическом ключе, уравнивая их по форме, но не по значимости, и выводя из этих явлений различные вариации семантических модальностей, необходимых для понимания смысла трансмедиальности, актуально понимаемой как обозначение медиально неспецифичных явлений, несвязанных твердо с одним конкретным медиумом и способных быть актуализированными в различных медиа.

### История возникновения теории возможных миров

Теория возможных миров берет свое начало в первых философских попытках осмыслить возможность существования других миров. В античности подобные размышления встречаются у Эпикура, однако они касаются главным образом миров как небесных тел. Впоследствии размышления об этом встречаются в заметках Дж. Бруно «О множественности миров» (1584–1591), а также у Б. де Фонтенеля «Рассуждения о множественности миров» (1686). Первую формализацию концепта «возможного мира» можно обнаружить в работе Г. В. Лейбница «Теодицея» (1710), в которой философ отмечал, что наш мир принадлежит к бесконечному множеству миров, хотя и является самым лучшим [3, с. 328]. В дальнейшем к понятию «возможного мира» обращался И. Кант и видел в нем мысленную реконструкцию существующего, при которой Бог не дает целому новых определений, но лишь изменяет порядок селекции и комбинации предикатов этого целого [1, с. 396]. После этого теория возможных миров еще долго остается важным вопросом сугубо в области философии. Однако уже во второй половине XX в., когда данная теория получает новое понимание в трудах представителей аналитической школы, она начинает постепенно выходить за рамки сугубо философского поля. Основной целью философов аналитической школы [15; 11; 16; 20] было решение проблем формальной семантики. Наиболее проблемные места формальной семантики заключались в истинных условиях контрфактуальных утверждений и высказываниях, измененных с помощью модальных операторов, выражающих необходимость и возможность, например: «Если бы Гитлер не родился, Второй мировой войны бы не было».

Теория возможных миров получает серьезное популярность благодаря научным изысканиям американского логика Дэвида Льюиса, одного из наиболее важных представителей аналитической философии. «Модальный реализм» (концепция Льюиса) полагает, что возможные миры такие же реальные, как и реальный мир. Но нужно помнить, что, например, сказать «x — возможен» — значит сказать, что существует возможный мир, где x существует. Сказать «x — существует», значит, сказать, что во всех возможных мирах x существует (подробнее см.: [16].

### Литературоведческий поворот в теории возможных миров

В своей статье “Truth in Fiction” Дэвид Льюис [17] предпринимает попытку опробовать теорию возможных миров в литературоведческом русле. Льюис применяет теорию как метод для определения того, при каких условиях утверждение относительно художественного мира, которое необязательно есть в тексте, может считаться истинным, например, высказывание «Эмма Бовари презирала своего мужа». Ученый считает, что художественная литература — это истории некоторого мира, «рассказанные как истинные», и этот мир отличается от того, который является актуальным для нас. Вымышленные истории не похожи на контрфактуальные утверждения тем, что они рассказаны с точки зрения актуального возможного мира, который читатели видят как актуальный правдоподобный (make-believe) мир, в то время как контрфактуальные выражения только описывают актуальный возможный мир (АВМ). Льюис адаптирует свое понимание истинных условий контрфактуальных выражений для работы с художественной литературой. По его мнению, утверждение в форме «если P, то Q» является истинным, если АВМ, где P и Q истинны, ближе к нашему актуальному миру, чем мир, где P — истинно, а Q — ложно. Например, «Эмма Бовари восхищалась своим мужем» — ложно, потому что мир, где женщина ведет себя, как Эмма Бовари, и восхищается своим мужем, гораздо сильнее удален от нашего актуального мира (просто по причине человеческой психологии), чем мир, где Эмма презирает своего мужа.

Начиная с момента публикации статьи Льюиса можно говорить, что теория возможных миров полностью вышла за пределы своей изначальной доктрины, что привело к появлению множества работ литературоведческой направленности, связанных с применением этой теории к художественной литературе и не только. Среди наиболее важных теоретиков возможных миров в литературоведении можно выделить: Умберто Эко [6], Томаса Павела (Pavel 1986), Мари-Лор Райан (Ryan 1991), Рут Ронен (Ronen 1994), Любомира Долежела (Dolezel 1998).

Как верно замечает И. В. Неронова: «Основной причиной заимствования из модальной логики представления о возможных мирах стала неудовлетворенность исследователей существующими подходами к рассмотрению художественного мира, в частности теорией мимесиса. «В литературе общепринято говорить о “мире Мильтона”, “мире романтизма”, “мире ‘Войны и мира’” и «невозможном мире Маркеса”, хотя, по-видимому, в каждом случае мы имеем в виду разные вещи. Распространенность понятия “мир” в литературных исследованиях и способ его использования иллюстрируют типичную ситуацию, в

соответствии с которой понятие с достаточно широким значением, как, например, “модель” или “структура”», используется как удобная метафора в разных контекстах и с разными целями», – поясняет Р. Ронен. [4, с. 278].

Стоит указать, что наиболее полное определение «возможному миру» вне контекста философских исследований дал Любомир Долежел, описав термин в шести пунктах: 1) вымышленные миры — это совокупности нереализованных возможных положений дел; 2) набор вымышленных миров неограничен и максимально разнообразен; 3) вымышленные миры доступны (accessible) через семиотические каналы; 4) литературные вымышленные миры неполны, в них есть лакуны; 5) вымышленные миры могут быть неоднородными по своей макроструктуре; 6) вымышленные миры создаются поэтикой текста [9].

**Трансмедиальные миры**

В контексте теории возможных миров еще в середине 2000-х гг. был предпринят ряд попыток проанализировать трансмедиальные отношения. Одним из главных результатов стало изобретение концепта «трансмедиального мира», который Лисбет Кластрап и Сюзана Тоска определили следующим образом: «это система абстрактного содержания, в которой можно вычленить ряд вымышленных историй и персонажей из различных медиальных форм. Трансмедиальный мир характеризуется тем, что реципиент и автор имеют общий мысленный образ «мировости» (worldness) (ряда отличительных черт его вселенной). Представление о «мировости» конкретного мира в основном исходит из первой представленной версии мира, но ее можно доработать и изменить с течением времени. Довольно часто у мира есть свое фанатское сообщество, которое также следит за всеми медиальными формами» [14]. Эти исследователи также выявили центральные элементы трансмедиального мира: 1) миф — центральное знание, которое необходимо иметь, чтобы успешно взаимодействовать или интерпретировать события в мире; 2) топос — окружение мира в определенный исторический период и детальная география; 3) этос — явная и скрытая этика мира и моральный кодекс поведения, которому должны следовать персонажи. Из выше перечисленного видно, что концепция «трансмедиального мира» так же, как и понятие «вымышленного мира», связано конкретно с фикциональным планом, но не формой выражаемого, т. е. первичным интересом данной концепции является интенсиональное (смысловое), а не экстенсиональное (элементы и формы выражения), обозначаемое, а не обозначающее.

**Интердисциплинарность метода возможных миров**

Претендуя на место всеобъемлющей теории, способной работать с различными культурными явлениями, концепция возможных миров оказывается интермедиальной и междисциплинарной. В этом смысле необходимо отметить, что данная теория не столько задает самостоятельную методологическую эпистемологию, сколько является набором инструментов, призванных формализовать язык научного исследования. Однако является проблематичным видеть за ней только расширение нарратологических исследований, поскольку нужно учитывать особенности ее терминологического аппарата и структурно-функционального отношения, выраженного в проблематике алетической, деонтической, аксиологической и эпистемологической модальностей Даже если воспринимать данную теорию как развитие нарратологии, то только уже как «другую нарратологию», не похожую на ту, с который мы встречаемся в работах, например Ж. Женетта. Тем не менее, интердисциплинарность теории возможных миров стоит понимать как преимущество в контексте исследования процессов трансмедиальности, поэтому кажется не лишним посмотреть, как данная теория справляется с различными медиальными формами.

В литературоведческом измерении теория возможных миров представлена наиболее широко, главной сферой применения метода оказывается нарративное пространство вымысла. В литературоведении позиция возможного мира или какого-то положения дел чаще всего закреплена за перспективой какого-то конкретного субъекта. Однако кажется наиболее интересным предложить одну из поздних разработок среди французских теоретиков возможных миров — «трансфикциональность» [24, 22]. Это явление в общем-то сильно схоже с проблематикой трансмедиальности за тем исключением, что трансфикциональность обязательно имеет отношение к вымыслу, тогда как трансмедиальные практики необязательно связаны с художественным опытом. Трансфикциональность, несколько смежная с интертекстуальностью, настаивает на изучении процессов перехода вымышленного содержания из произведения в произведение без учета медиальной специфики, т. е. можно рассматривать изменения, протекающие с персонажами первичного вымысла по отношению к его экранизации, игрофикации и

т. п. В чистом поле литературоведения трансфикциональность можно рассматривать как способ анализа больших вымышленных единств, в которых персонажи могут перемещаться из книги в книгу. Так, к примеру, в творчестве французского писателя Жоржа Перека (1936–1982) существует персонаж по имени Гаспар Винклер, который является авторским alter ego. Винклер наличествует в ряде романов Перека, и проблема состоит в том, что возможные миры его существования всегда разные, т. е. он не находится в одной вселенной вымысла и, более того, не обладает одним и тем же характером и психологией (подробнее см.: [2].

В области лингвистики и переводоведения понятие «возможного мира» принято понимать в значении, близком к витгенштейновскому, т. е. как «игру смыслов» или просто как вариативные смыслы слов. Так, А. В. Новикова исследовала актуализацию наносмыслов художественного мира как разновидность художественных миров. В своей статье исследовательница рассматривала «Алису в стране чудес» (1865) Л. Кэрролла в различных версиях возможного перевода нескольких отрывков из текста. Новикова приходит к выводу о том, что изучение возможных миров как наносмыслов текста в его вариативной детальной интепретации позволяет приходить к наиболее верному пониманию его идейно-смыслового содержания (подробнее см.: [5].

Теория возможных миров имеет место и применение в историографии. В своей статье [8] Любомир Долежел не только рассказывает о самой теории, об отличиях вымышленных и документальных возможных миров, но и рассматривает случаи контрфактуальной истории как способа историко-философского размышления, т. е. вопросы в духе «а что если бы?» имеют полноправную возможность изучения в рамках предмета «альтернативной истории». В части, посвященной искаженной (distorted) истории, Долежел говорит о любопытных случаях политического изменения истории в идеологических целях. Он анализирует случай известной фотографии политической истории СССР, на которой изображены Ворошилов, Молотов, Сталин и Ежов. Впоследствии, как известно, фигура Ежова исчезла с фотографии, как следствие, изменились «миры истории» СССР. Таким образом, можно видеть, как концепция возможного связана с политическим актуальным в контексте исторического развития.

Теория возможных миров имеет место и в музыковедении. Японский исследователь Масато Яко обратился к данной концепции в контексте своих исследований музыкальной гармонии. Автор говорит о том, что теория может быть полезна как инструмент измерения должного и происходящего, актуального и требуемого звучания. Особое место в его подходе занимает вопрос импровизации и проблема центральной структуры (Ursatz) музыкального произведения. Яко отмечает, что при выборе определенных нот совершается отсылка к другим нотам, которые логично могут продолжить структуру (подробнее см.: [26].

Помимо прочего, теория возможных миров возникает и в исследованиях компьютерных игр. В своей работе по применению методологии к видеоиграм Антонио Планеллс де ла Маза осознает необходимость создания концепта «людофикционального мира», способного описать взаимодействия игрока в игровым мире. Автор изучает внутреннее пространство игр в обстоятельствах различных зон актуальности игрока (звук, сюжет, управление), проблему баланса сложности, повествовательные возможности игр [19] и т. п.

В заключении настоящей статьи можно подвести итог, что теория возможных миров представляется любопытным семиотико-структурным подходом к изучению культурных артефактов. В контексте развивающейся проблематики трансмедиальной семиотики кажется вполне оправданным обращение к подобным междисциплинарным методам, позволяющим говорить о макрофеноменах вне феноменологии конкретного медиума. Кажется, что представленная в исследовании теория способна предложить интересные решения для многих современных проблем гуманитарной аналитики в условиях постгутенберговской эпохи и цифрового общества.

**Список литературы**

1. *Кант И.* Соч.: В 8 т. — Т. 1. — М.: ЧОРО, 1994. — 544 с.
2. *Кириченко В. В.* Кто такой Гаспар Винклер // Вестн. ННГУ. — 2018. — № 6. — С. 216–223.
3. *Лейбниц Г. В.* Соч.: В 4 т. — Т. 1. — М.: Мысль, 1982. — 628 с.
4. *Неронова И. В.* Теория возможных миров литературы? Предпосылки создания, основные задачи и подход к художественному миру литературного произведения // Социальные и гуманитарные знания. — 2015. — № 4. — С. 277–283.
5. *Новикова А. В.* Анализ наносмыслов в актуализации художественного мира как разновидности возможных миров // Вестн. ПНИПУ. — 2016. — № 3. — С. 52—59.

6. *Эко У.* Роль читателя. Исследования по семиотике текста. — М.: Изд-во АСТ: Corpus, 2016. — 640 с.
7. *Bateman J. A.* Triangulating Transmediality: A Multimodal Semiotic Framework Relating Media, Modes and Genres // Discourse, Context & Media. — 2017. — Vol. 20. — Pp. 160–174.
8. *Dolezel L.* Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds. — Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1998. — 339 p.
9. *Dolezel L.* Possible Worlds of Fiction and History // New Litterary History. — 1998. — Vol. 29. — № 4. — Pp. 785–809.
10. *Eder J.* Transmediality and the Politics of Adaptation: Concepts, Forms, and Strategies // The Politics of Adaptation. — London: Palgrave Macmillan. — Pp. 66–81.
11. *Hintikka J.* Exploring Possible Worlds // Possible Worlds in Humanities, Arts and Science: Proceedings of Nobel Symposium 65. — N.Y.: de Gruyter, 1989. — Pp. 52–73.
12. *Jenkins H.* The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling. 2009. URL: http://henryjenkins.org/blog/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html (дата обращения: 24.03.2020).
13. *Jenkins H.* Transmedia Storytelling and Entertainment: A New Syllabus. 2013. URL: http://henryjenkins.org/blog/2013/08/transmedia-storytelling-and-entertainment-a-new-syllabus.html (дата обращения: 24.03.2020).
14. *Klastrup L., Tosca S.* Transmedial Worlds — Rethinking Cyberworld Design // International Conference on Cyberworlds. — okyo. — 2004. — Pp. 409–416.
15. *Kripke S.* Semantical Considerations on Modal Logic // Acta Philosophica Fennica. — 1963. — No 16. — Pp. 83–94.
16. *Lewis D.* On the plurality of worlds. — Oxford, N.Y.: Blackwell, 1986. — 227 p.
17. *Lewis D.* Truth in Fiction // American Philosophical Quarterly. — 1978. — No 15. —Pp. 37–46.
18. *Pavel T.* G. Univers de la fiction. — Paris: Éditions du Seuil, 1986. — 211 p.
19. Planells de la Maza A. J. Possible Worlds in Video Games: From Classic Narrative to Meaningful Actions. — Pittsburgh: Carnegie Mellon University, ETC Press. — 2017. 262 p.
20. *Plantinga A.* Actualism and Possible Worlds // Theoria. — 1976. — No 42. — Pp. 139–160.
21. *Ryan M.-L.* Possible worlds, artificial intelligence, and narrative theory. — Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press. — 1991. — 291 p.
22. *Ryan M.-L.* Transfictionality Across Media. // Theorizing Narrativity. Berlin: de Gruyter, — 2008. — Pp. 385–417.
23. *Ronen R.* Possible worlds in literary theory. — Cambridge, N.Y.: Cambridge University Press, 1994. — 244 p.
24. *Saint-Gelais R.* Fictions transfuges. La transfictionalité et ses enjeux. — Paris: Seuil, 2011. — 605 p.
25. *Scolari A. C.* Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Contemporary Media Production // International Journal of Communication. — 2009. No 3. — Pp. 586–606.
26. *Yako M.* Possible Worlds in Musical Theory and Practice // Internationnal Review of the Aesthetics and Sociology of Music. — 2002. — Vol 33. — No 2. — Pp. 181–196.

*Пронин А. А.*

Доктор филологических наук, профессор СПбГУ.
E-mail: prozin@mail.ru

## Документальный фильм как нарративный «конструктор»

**Аннотация.** Статья посвящена проблеме анализа наррации в публицистическом кинотексте. Определяются специфические задачи нарративного анализа документального фильма, обосновывается значение фигур наррации, определяющих характер взаимодействия семантизированного видеоряда с вербальным повествованием, методов и приемы синтеза словесной и миметической наррации, способы нарративизации «фонового» изображения, а также анарративных речевых актов.

**Ключевые слова:** документальный фильм, нарратив, семантика, фигуры наррации, видеоряд, речь

UDC 070:001.8

*Pronin A. A.*

Ph.D of Phylosophy, Saint Petersburg State University.
E-mail: prozin@mail.ru

## Documentary as a narrative “constructor”

**Annotation**. The article is devoted to the problem of analyzing the narrative in the journalistic film text. Specific tasks of narrative analysis of a documentary film are defined, the significance of narrative figures that determine the nature of interaction of a semanticized video sequence with a verbal narrative, methods and techniques for synthesizing verbal and mimetic narratives, ways of narrativizing the “background” image, as well as anarrative speech acts is substantiated.

**Key words:** documentary film, narrative, semantics, narrative figures, video series, speech.

The narrativity of the film text has been actively debated for a long time, this debate usually focuses on fiction film, but a documentary film is rarely considered from the standpoint of narratology. Can this type of a film text be considered narrative?

Let’s start with a functional analysis. The dominant function of a significant part of documentary films (biographical, historical, investigative) is a narrative as an intermedial action, i.e. the process of an subjective audiovisual narration about unique, one-of-a-kind events, and not a dry description of events of the same type or previously known facts and phenomena. Consequently, from this point of view there is a “theoretical right” to speak of such films as narrative film texts.

However, the ratio of the film “show/story” becomes important. In documentary film text there is a special “descriptiveness” inherent in it by virtue of the “recording function” or “total visibility “ — that is,”description by the camera”. In the film, the elements of the depicted world, including the physical appearance of the narrator and the event loci, are mainly “given by the camera”, that is, they are described with cinematic accuracy by means of a visual text. And we can say that narration as a process, as well as the visible representation of events in the screen work gets even some advantage over the written one: there is no need to spend time and effort on what the viewer sees anyway.

At the same time, a narrative documentary (not every one can be considered as such) can combine both forms of narrative presentation: verbal (the story of the protagonist) and mimetic (showing the event by reconstructing it). The obvious primacy of the “verbal text”in the narrative documentary can be explained by the fact that “it allows you to identify both individual elements of the image and the image as a whole” [1, c. 260]. Bart’s statement that the viewer feels “the horror of the semantic ambiguity of iconic signs”, and that the linguistic message is “one of the techniques to overcome this fear”, is quite convincing in relation to perception of journalistic film narrative: showing the event requires verbal support for it to gain factual certainty in the mind of the viewer — the factual certainty in the context of the development of the entire on-screen history.

The film as a “coherent text” is a structurally organized set of different verbal acts, and this coherence is provided by the interaction of the main modes of text generation: description, narrative, reasoning. The dominance of one of them determines the “final function of the text” [2, c. 19]. Therefore, the coherence of the documentary film narrative depends on the intentions and ability of the author to organize the material of the film in such a way that all narrative verbal acts, as well as the video sequence, which by its nature “resists” narrativization, fall under the influence of the metonymic power of the narrative.

Thus, the purpose of narrative analysis of a documentary film is not only the traditional definition of narrative structures (narrative instances, author's strategies, focalization, intrigue, etc.), their functioning, but also the identification of specific figures of screen narrative, such as transposition (transition from one form of narrative presentation to another), overlay (simultaneous use of both forms in one frame, for example, narration on reconstruction scenes), combination (simultaneous use of both forms in split-screen mode). The figures determine the nature of the interaction of the semanticized video sequence with verbal narration, methods and techniques of synthesis of verbal and mimetic narration, ways of narrativization of the "background" image, as well as narrative verbal acts.

And if, as a result of the analysis of the film, it becomes clear that the dominant function of this film text is narrative, and its figures allow to involve in the world of history everything that is intended to "show", then this documentary should be considered narrative. That is to say, we are talking about the possibility and necessity of interpreting the film as a whole intermedial film narrative, which has a certain cognitive and pragmatic potential. Viewer's interest in documentary screen stories, allowing him to experience the effect of "qualia" — what it's like to be someone else [3, c. 143,156] can be seen as a confirmation of a narrative nature of a documentary film text.

The significant level of production of such films indicates that the practice of their creation is based on the author's mastering of the possibilities and techniques of screen narration, as well as on the development of stereotypical narrative models of audio-visual text. It can be argued with a fair degree of probability that every documentary film addressed to a mass audience, primarily television, is a kind of combination of elements of an audio-visual narrative "constructor" — with its own specific content, a specific "world of history".

**Список литературы**

1. *Барт Р.* Нулевая степень письма. — М.: Академ. проект, 2008. — 432с.
2. *Шмид В.* Нарротология. — М.: Языки славянской культуры, 2008. — 304 с.
3. *Hermann D.* Basic Element of Narrative. — Hobocken, N.Y., 2009.

*Садеева А. Р.*

Бакалавр, Санкт-Петербургский государственный университет.
E-mail: kharzeh@yandex.ru

## The Stanley Parable. Роль нарратива в метаигре

**Аннотация.** Автор статьи исследует игру "The Stanley Parable" с точки зрения сосуществующих в ней нарративов, анализирует её внутреннее устройство, и объясняет, каким образом она взаимодействует с игроком, добиваясь эффекта метанарратива. Статья доказывает тесную связь жанра видеоигры с теорией литературы. Таким образом, выясняется, что к изучению отдельных видеоигр возможно подойти с филологической точки зрения.

**Ключевые слова:** нарратология, видеоигры, метанарратив, диегезис, экзегезис.

*Sadeeva A. R.*

Bachelor, Saint Petersburg State University, Faculty of Liberal Arts and Sciences, Literature.
E-mail: kharzeh@yandex.ru

## The Stanley Parable. The role of the narrative in a metagame

**Annotation.** The author explores "The Stanley Parable" video game, analyzes its narrative patterns and internal structure and explains how exactly it interacts with the player gaining the effect of a metanarrative. The paper proves the connection between video games and literariness. Therefore, it turns out that studying certain video games from a philological point of view is possible.

**Key words:** narratology, game studies, metanarrative, diegesis, exegesis.

Видеоигра — это молодой феномен, но достаточно чётко очерченный, чтобы его легко можно было отличить от детских уличных игр, спортивных игр, азартных игр, театральных постановок, фильмов и художественных текстов. Человек, запускающий на своём компьютере очередную видеоигру, примерно представляет, с чем ему придётся столкнуться. О предстоящем опыте рассказывает как синопсис игры, который обычно предлагается к прочтению перед покупкой, так и указание на конкретный жанр, в рамках которого игра выполнена.

Так, например, "The Stanley Parable" в сервисе Steam имеет теги "narration", "comedy", "exploration" и "walking simulator". Игрок, с высокой вероятностью, ожидает получить незамысловатое и весёлое приключение, определённый нарратив, историю, которую расскажет ему разработчик. Однако на деле эта игра представляет собой кое-что иное: она эксплуатирует жанр и паразитирует на ожиданиях покупателя.

Игрока, как правило, не интересует, кто именно транслирует ему нарратив. Большинство видеоигр представляют собой пространства с нулевой фокализацией; всё, что касается нарратологии, не слишком интересно разработчикам, создающим хорошо продающиеся увеселительные приключения продолжительностью от десяти до ста десяти часов. "The Stanley Parable" — одна из первых видеоигр, осознающих себя как видеоигры и вскрывающих нарративный механизм изнутри.

По ходу игры голос Рассказчика (того самого нарратора, невидимого и недоступного в большинстве других видеоигр) рассказывает историю о Стэнли, главном герое, которым игрок управляет от первого лица. Стэнли — работник 427 в большом офисе. Его работа заключается в том, чтобы своевременно нажимать на кнопки, сидя у компьютера; указания поступают к Стэнли через экран. Стэнли любит свою работу, но в один из рабочих дней понимает вдруг, что все его коллеги исчезли, а указаний не поступает с самого утра. С этого момента и начинается игра: игроку достаётся полный контроль над передвижениями Стэнли. Ему необходимо узнать, что произошло, и прийти к логическому завершению этой истории.

Разные выборы в результате приводят игрока к разным сюжетным линиям; "The Stanley Parable" насчитывает около семнадцати (по разным оценкам) сценариев, по которым может последовать игрок. Обыкновенный, привыкший к нулевой фокализации игрок, скорее всего, будет слепо следовать инструкциям Рассказчика. В таком случае он придёт к «счастливому финалу», в рамках которого Стэнли якобы находит выходит из игровой симуляции, а игра… запускается заново.

Перезапуск игры является сигналом для игрока, утверждающим: «Что-то не так». Обыкновенные, привычные всем видеоигры заканчиваются долгими титрами, недолгой загрузкой и возвращением к заглавному экрану — тому, откуда игрок может начать новую игру, настроить интерфейс или выйти на рабочий стол. Но в данном случае игра просто перезапускается, и это неправильно, потому что противоречит жанру, к которому привык игрок.

Примеров уродования жанра в “The Stanley Parable” насчитывается великое множество. Даже Рассказчик, на всесильность которого рассчитывает игрок, оказывается всего лишь одним из механизмов, подчиняющихся нарративу: «Как выясняется, Рассказчик не такой уж могущественный и всезнающий, каким притворяется. В конечном счёте он находится под властью игрока и, разумеется, сущности геймплея и его воздействия на нарратив. В то же время мы, как игроки, сталкиваемся с границами собственной воли, потому что даже выборы, которые мы совершаем, запрограммированы заранее» (“The narrator, as it turns out, isn’t as empowered and omniscient as he pretends to be, and is ultimately at the mercy of the player and, of course, the essence of the gameplay and its impact on the narrative design. By the same token, we as players are confronted with the limitations of our own agency as even the choices we can make are pre-scripted”).

“The Stanley Parable” рассказывает о том, как сделаны видеоигры, вскрывает невидимый большинству игроков внутренний функционал и прямо насмехается над игроками, которые искренне верят в происходящее на экране. С этой точки зрения можно прямо утверждать, что “The Stanley Parable” — метаигра.

С “The Stanley Parable” очень легко сравнить, к примеру, роман Лоренса Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена». Точно так же, как “The Stanley Parable” можно назвать метаигрой, «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» можно отнести к метароманам. Постоянные отступления, автокомментарии и хулиганские сцены у Стерна аналогичны смене повествователя, псевдовыборам и (в одной из концовок) бесконечным мини-играм в “The Stanley Parable”. «Стерн был крайний революционер формы. Типичным для него является обнажение приема». Стерн обнажает приём точно так же, как это делает Дэйви Риден, автор “The Stanley Parable”; и приёмы эти, при ближайшем рассмотрении, оказываются не слишком отличными друг от друга.

Итак, на момент начала игры Рассказчик представляет собой диегетического нарратора, а фокализация — нулевой. Голос Рассказчика просто фиксирует происходящие по ходу игры события: «Это история о человеке по имени Стэнли», «Он пришёл в себя, собрался, встал из-за стола и вышел в коридор», «Стэнли вошёл в левую дверь» и т. п. Если игрок полностью следует указаниям Рассказчика и сценарию, которым тот располагает, он добирается до фиктивного «счастливого финала», после которого перезапускается игра.

Говоря о «счастливом финале», важно заметить ещё одну вещь. В этой концовке Стэнли покидает офис и выходит в большой мир через огромный экран. Мир этот выглядит максимально дружелюбно: ярко-голубое небо, зелёная трава, симпатичное окружение. Рассказчик, в свою очередь, сообщает, что теперь Стэнли наконец-то освободился и волен творить всё, что захочет. Ирония заключается в том, что Рассказчик, очевидно, лукавит, потому что вплоть до концовки Стэнли только и делал, что исполнял его инструкции: о свободе здесь не может идти речи. Это (вдобавок к перезапуску игры) также намекает игроку на то, что финал далеко не такой счастливый, каким может показаться изначально.

Самое интересное начинается тогда, когда игрок решает проявить неповиновение. В таких ситуациях Рассказчик обязательно реагирует на это особым для каждого такого случая образом. В самом начале, если игрок выбирает правую дверь вместо предназначенной для него левой, Рассказчик ещё не выходит из роли: он предполагает, что Стэнли, должно быть, просто решил заглянуть в комнату отдыха по пути к своей цели. Но затем, если игрок продолжает игнорировать сценарий и действовать по собственному усмотрению, структура игры идёт трещинами. В какой-то момент Рассказчик может начать говорить о себе в первом лице, шелестеть бумагами (вероятно, именно в них описан сценарий, которому стоит следовать для «успешного» завершения игры), просить Стэнли подождать несколько секунд, прежде чем можно будет продолжить игру, или даже аплодировать (чаще всего иронически).

Так или иначе, чуть больше чем в половине из девятнадцати доступных игроку сюжетных линий изначально Рассказчик думает о себе как о диегетическом нарраторе, но в процессе неизбежно оказывается недиегетическим. К примеру, в концовке, которую сообщество игроков называет “Zending”, Рассказчик попросит Стэнли остаться в комнате, которая ему очень нравится: наверху в этой комнате мягко мерцают огни и отовсюду раздаётся расслабляющая музыка. Игрок, управляющий Стэнли, действительно может остаться в этом пространстве, но ни к какому результату это не приведёт, а бесконечно стоять в одном и том же месте — как минимум неинтересно. Это не развлекает игрока. Таким образом, рано или поздно игрок покидает комнату и тут же встречается с реакцией Рассказчика: он очень опечален таким поворотом событий и просит Стэнли вернуться, объясняя это тем, что чувствовал себя по-настоящему счастливым в той комнате.

Игрок может возвращаться в комнату и уходить из неё несколько раз подряд, занимаясь чем-то вроде эмоциональной манипуляции по отношению к Рассказчику. Однако в конце, когда набор реакций Рассказчика будет исчерпан, единственным неисследованным объектом в пределах двух комнат окажется высокая лестница: с неё, как выясняется, можно спрыгнуть.

Спрайт Стэнли может выдержать всего четыре таких прыжка, и с каждым новым падением игроку придётся заново подниматься по лестнице под мольбу Рассказчика: он просит Стэнли не совершать самоубийство, предлагает различные компромиссы и практически плачет, когда Стэнли прыгает с высоты в третий раз. На четвёртый раз Стэнли умирает, и игра начинается заново.

Одна из концовок — «Музейная» — также предполагает появление нового действующего лица — Рассказчика с женским голосом. Рассказчица отправляет Стэнли в так называемый «музей» — место, где на обозрение выставлены все элементы геймплея, с которыми игрок может встретиться по ходу сюжета. Здесь присутствуют даже некоторые объекты из бета-версий игры. Также Рассказчица насмешливо отмечает, что Рассказчик и Стэнли норовят уничтожить друг друга, хотя на самом деле искренне друг в друге нуждаются — точно так же, как автор повествования и его герой. А в последние секунды этой концовки Рассказчица ломает четвёртую стену совсем уж открыто: она просит игрока нажать кнопку "escape" на клавиатуре и выйти из игры. Если проигнорировать её просьбу, Стэнли погибнет, а игру придётся перезагружать вручную.

Спустя несколько различных прохождений игрок понимает, что цель Рассказчика — довести свою историю до конца именно так, как она была запрограммирована или записана, то есть предложить ему «счастливый финал». Вопрос заключается в том, что в таком случае является целью игрока — и совпадает ли эта цель с целью подчинённого ему игрового персонажа, Стэнли.

Сообщество игроков считает только одну концовку «верной», то есть раскрывающей все аспекты игры наиболее полно, так, как запланировал автор. Эта концовка получила название "Not Stanley Ending". Для её получения в определённый момент по ходу сюжета игроку необходимо выдернуть вилку, ведущую к телефону, из розетки — это вызовет недоумение у Рассказчика. По ходу этой сюжетной линии Рассказчик понимает, что Стэнли, к которому он обращался всё это время, на самом деле Стэнли не является. Рассказчик догадывается о том, что кто-то контролирует действия его подопечного, и предложит игроку обучающее видео о выборах и том, как их следует совершать, потому что текущие выборы игрока, по его мнению, «не имеют никакого смысла». С точки зрения Рассказчика, это совершенно логично, потому что Стэнли, которого он ожидает увидеть, слепо следует его сценарию и приходит к завершению так, как этого требует сюжет игры.

В финале "Not Stanley Ending" игрок снова оказывается перед двумя дверьми — правой и левой, — точно так же, как в самом начале игры. Однако на этот раз спрайт игрока (точка, которая обозначает «первое лицо» в игре и служит игроку глазами) медленно отдаляется от Стэнли — так, что игрок видит его фигуру впервые за игру. Рассказчик же, следуя сценарию, предлагает Стэнли проследовать в левую дверь, но на этот раз игрок не может совершить выбор, потому что он не является Стэнли. Стэнли — то есть безликий персонаж, не имеющий теперь никакой сознательной поддержки со стороны игрока, способного совершать свободный выбор, — не способен сделать ни шагу самостоятельно. Игра заканчивается под недоумевающие реплики Рассказчика, не понимающего, как быть с обездвиженным и не способным к проявлению собственной воли Стэнли.

Таким образом, можно отследить, как Дэйви Риден — разработчик игры — постоянно играет с разными планами повествования, сменяя диегезис экзегезисом и заставляя персонажей осознавать себя как персонажей. Фигуры имплицитного автора, нарратора, персонажа и игрока размываются и становятся объектом авторской иронии — точно так же, как концепция выбора в видеоигре. Игрок не осознаёт того, что оказывается погружён в нарратив, до тех пор, пока автор не говорит ему об этом напрямую, не ставит игрока в ситуацию, в которой ему приходится признать искусственность происходящего.

Таким образом, "The Stanley Parable" можно назвать одной из первых и наиболее детально проработанных рефлексирующих игр. "The Stanley Parable" размышляет о жанре, роли автора-повествователя и рамках, в которые оказывается поставлен любой игрок.

**Список литературы**

1. *Arsenault D.* Narration in the Video Game. An Apologia of Interactive Storytelling, and an Apology to Cut-Scene Lovers, 2004.
2. *Ensslin A.* The Digital According to Ryan: Immersion — Interactivity — Ludonarrativity. — 2017.

3. *Ensslin A.* Video Games as Unnatural Narratives [Электрон. ресурс]. URL: https://mediarep.org/bitstream/handle/doc/2947/Diversity_of_Play_41-70_Ensslin_Unnatural_Narratives_.pdf?sequence=4 (дата обращения: 01.04.2020).
4. *Holmes D.* A Mind Forever Voyaging: A History of Storytelling in Video Games. — 2012.
5. *Juul J.* Art of Failure — An Essay on the Pain of Playing Video Games. — The MIT Press, 2016.
6. Museum Ending | The Stanley Parable Wiki [Электрон.ресурс]. URL: https://thestanleyparable.fandom.com/wiki/Museum_Ending (дата обращения: 14.04.2020).
7. Not Stanley Ending | The Stanley Parable Wiki [Электрон. ресурс]. URL: https://thestanleyparable.fandom.com/wiki/Not_Stanley_Ending (дата обращения: 16.04.2020).
8. *Simons J.* Narrative, Games and Theory. 2007.
9. Zending | The Stanley Parable Wiki [Электрон.ресурс]. URL: https://thestanleyparable.fandom.com/wiki/Zending (дата обращения: 14.04.2020).
10. The Stanley Parable on Steam [Электрон. ресурс]. https://store.steampowered.com/app/221910/The_Stanley_Parable/ (дата обращения: 01.04.2020).
11. *Деникин А. А.* В защиту видеоигр // Обсерватория культуры. — 2014. — № 3.
12. *Деникин А. А.* Могут ли видеоигры быть искусством // Междунар. журнал исследований культуры. — 2013. — № 2 (11).
13. *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс // Фигуры: В 2 т. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.
14. *Изер В.* Процесс чтения: феноменологический метод // Современная литературная теория. Антология / Сост. И. В. Кабанова. — М.: Флинта; Наука, 2004.
15. *Кайуа Р.* Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры. — М.: О.Г.И, 2007.
16. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста / Об искусстве. — СПб., 1998.
17. *Пол К.* Цифровое искусство. — М.: Ад Маргинем, 2017.
18. *Шкловский В. Б.* «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. — М.: Опояз, 1921.
19. *Шмид В.* Нарратология. — М.: Языки славянской культуры, 2003.

# Обзоры

## Социальная семиотика: методы анализа

Аппарат социальной семиотики, по мнению ***В. С. Авдонина*** (НИОН РАН, Москва), важен в исследовании междисциплинарных трансферов в науке. Перенос знаний (смыслов), выработанных в одном дисциплинарном контексте, в контекст другой дисциплины, приводящий к появлению там нового знания, давно исследуется с помощью концептуального аппарата культурной антропологии, истории и социологии науки, где научные дисциплины рассматриваются в качестве сообществ с особой познавательной культурой, а трансфер знаний между ними уподобляется межкультурным обменам. Исследование средств и механизмов трансфера, под этим углом зрения, дает определенные результаты. Между тем, в анализе познавательных трансферов могут на наш взгляд, использоваться и семиотические методы, дополняющие социокультурный подход. С одной стороны, это может быть структурная семиотика, различающая знаки, значения и смыслы, и позволяющая применять в исследованиях трансфера основанную на сопоставлении смысловых значений терминов в различных дисциплинарных контекстах аналитическую методику параллельных вокабуляров. С другой стороны, это может быть аппарат социальной семиотики, открывающий такие новые аспекты в анализе интерпретативной и конструктивной природы познания, как языковые и визуальные модальности, дискурсы, модусы репрезентации и т. д. В качестве примеров возможного применения социальной семиотики в исследовании междисциплинарных трансферов может быть взят трансфер смысла понятия «эволюция» из биологических наук в социальные (психология) и точные (математика) науки.

Возможности социальной семиотики в анализе трансформативных процессов, по мнению ***М. Н. Эпштейна*** (университет Эмори, Атланта, США), позволяют говорить о формировании трансформативной семиотики, позволяющей исследовать проекты обновления знаковых систем. Трансформативная семиотика не только изучает знаковые системы, но и дополняет и обновляет их в самом процессе описания и моделирования: анализ знаковых единиц переходит в их синтез (на уровне как семантики, так и грамматики). Акт описания системы становится перформативным и трансформативным, т. е. осуществляет то, что описывает, демонстрирует новую возможность этой системы, раньше еще не реализованную. Автором ранее были выдвинуты проекты по практической трансформации знаковых систем, такие, как: Лирический музей, или Мемориал вещей; Дар слова; Проективный словарь русского языка; Транзитивация грамматической системы (категория переходности в языке); Матронимы vs Патронимы; Учреждение новых праздников (День Словарей 22 ноября, День Терминалий 23 февраля, День Интеллектуала, День альтернативного сознания 21 апреля, который отмечается теперь во всем мире как «Всемирный день творчества и инновационной деятельности» под эгидой ООН). Рассмотрение их мотивов, сильных и слабых сторон, итогов реализации, причин успеха и неуспеха, позволяет говорить о степени социальной востребованности семиотических преобразований.

***Т. Д. Беннетт*** (Тартусский университет, Эстония) показал возможности сочетания (гибридизиции) концепций Пирса и Ельмслева для развития социальной семиотики. Социальная семиотика обязательно влечет за собой прагматику и общение. Методологическим результатом ельмслевского подхода к социальной семиотике является расслоение знака на форму и субстанцию. Тем самым утверждается, что функция знака относится только к корреляциям между элементами выражения и содержания на слой формы, а не на уровне вещества? Это важный вопрос, потому что, по мнению У. Эко, по крайней мере, вопросы отправителя-получателя, коммуникации и прагматики все отнесены к слою субстанции и, таким образом, отделены от функции знака. По этой причине формализм Ельмслева не очень подходит для социального семиотического анализа. Однако гибрид Пирса-Ельмслева, на который указывают Деррида, Барт и Эко, открывает некоторую возможность для социальной семиотики Ельмслева. Каждый из них предлагает свои собственные описания того, каким образом вещество может вступать в обратную связь с формой, и как эта ретроактивность может быть отмечена в функции знака без ущерба для ее формальности. Ретроактивность предмета по форме усугубляет регресс метаязыка, и ссылочная функция объекта Пирса смещается к интерпретатору, который, тем не менее, остается отделенным от функции знака. Таким образом, прагматические проблемы отправителя-получателя и коммуникативные проблемы решаются косвенно, посредством их обратной трансформации на уровне формы. Теоретическое сравнение и синтез несколько усложняются, если учесть собственное использование Делезом и Гваттари гибрида Пирса-Ельмслева и то, что они называют «взаимной предпосылкой» выражения и содержания между формой и предметом.

***В. Е. Чернявская*** (Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого) предложила лингвистический подход в объяснении визуального в социокультурногом контексте. Теоретический контекст анализа задан современным пониманием мультимодальной природы человеческой коммуникации. Обсуждается положение о том, что «логоцентризм» сменился «мультимодальностью» как ключевым словом в объяснении процессов понимания и смыслопорождения. Анализируется, как визуальное изображение участвует в конструировании человеческого опыта и знаний, как в определенном социо-культурном пространстве участники коммуникации выражают и интерпретируют смыслы с помощью визуального ресурса, какие социально значимые смыслы связываются с изображением, включенным в текст и, значит, в коммуникативную ситуацию. Исходный тезис таков: в социальном пространстве визуальное становится значимым элементом социальных структур и частью смысла наряду с языковым значением. Исследовательский акцент со стороны лингвистики методологически значим, так как позволяет объяснять роль семиотических ресурсов для выражения и оформления культурно значимых явлений. Основной исследовательский вопрос в рамках предлагаемого анализа связан с тем, что привносит визуальный модус в коммуникацию, чем значимость разделения труда между словом и картинкой, что добавляет мультимодальный подход в объяснении связности сообщения и процесса смыслообразования.

## Механизмы смыслообразования в процессе коммуникации

Роль коммуникативной технологии в формировании «границы» и смысла дискурса рассмотрена ***Е. Н. Молодыченко*** (НИУ «Высшая школа экономики») на примере роли одной из функций платформы YouTube — возможности оставлять комментарии — в формировании того, что следует считать минимальной дискурсивной единицей анализа и извлечения смысла потенциальным реципиентом. Часть комментариев пользователей, автоматически «поднимаемых в топ» алгоритмом YouTube, следует рассматривать как неотъемлемую составляющую такой минимальной дискурсивной единицы. Такие комментарии, называемые в рабочем порядке «коллаборативным дискурсом», взаимодействуют с исходным дискурсом видео в различных плоскостях — дополняют содержание, корректирую отдельные утверждения автора, создают дополнительные «фреймы интерпретации» исходного дискурса и т. п. Существование такого результирующего дискурса (исходного дискурса в комбинации с коллаборативным), во-первых, подтверждает / акцентирует статус дискурса как сложного семиотического факта. Во-вторых, особая роль коммуникативной технологии позволяет дополнить дискуссию о так называемой «нелинейности эффекта» (смысла) дискурса. В современном онлайн-мире такая нелинейность эффекта является основной характеристикой даже условно стабильного дискурса, ввиду огромного количества возможных контекстуализаций. В случае же рассматриваемого в докладе дискурса нелинейность эффекта также усиливается благодаря «вмонтированной» в дискурс возможности нелинейного взаимодействия с ним (например, чтение комментариев может перемежаться с просмотром видео или предшествовать ему) и его способности трансформироваться с течение времени (содержание «топа» может со временем меняться). Таким образом, значимую роль в формировании такого дискурса играют не только «живые» коммуниканты, но и коммуникативная технология как своеобразный «третий» виртуальный участник

***Т. В. Цвигун*** и ***А. Н. Черняков*** (Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Калининград) исследовали почтовую марку как социально-семиотический ресурс «идеологии в сумке почтальона». Почтовая марка рассматривается ими как одно из важнейших средств формирования и трансляции идеологических смыслов. Как и множество иных социально значимых визуальных продуктов (фотография в паспорте, пропагандистский плакат, реклама и др.), почтовая марка объединяет в себе три полюса знаковости по Пирсу: она одновременно иконична, индексальна и символична. Будучи в первую очередь носителем прагматических функций, марка включена в сложную систему социально-семиотических отношений, распределяющихся по осям «материальное — нематериальное» и «прагматика — эстетика». Вторичная семиотизация марки связана с ее переводом из утилитарной сферы (оплата почтовых услуг, субституция денежных знаков) в область символического (марка как объект коллекционирования, репрезентант полиграфических технологических решений, аналог произведения искусства и т. п.) и идеологического (марка как метонимия государства). Особый случай вторичной семиотизации марки и усиления ее идеологического воздействия представляют собой различные манипуляции с марками, в частности практика надпечаток (особенно при внедрении марок оккупационными режимами) и социально маркированной порчи марок, а также выпуск так называемых «спекулятивных» и «фантастических» тиражей марок.

Одно из наиболее последовательных проявлений использования марок в социально-идеологической функции — использование ее как средства коммеморации. На примере иконографии, связанной с чествованием юбилеев А. С. Пушкина в советской и современной российской филателии, в докладе прослеживается изменение официальных представлений о культурном статусе Пушкина в период с 1937 по 2019-й год от «присвоения» поэта советской и постсоветской идеологией до инфляции образа Пушкина, нивелирования его до объекта культурных и финансовых спекуляций.

***Г. И. Остапенко*** (Центр пространственного анализа международных отношений Института международных исследований МГИМО, Москва) обратил внимание на становление дисциплины семиотики столиц, в которой делается акцент на анализе перформативов феномена столичности. Возможности политической географии в исследовании столиц ещё не исчерпаны, однако исследователи обращаются к альтернативным методам изучения данного феномена, например, к семиотическим. Так, в качестве одного из способов исследовать столицы может быть выбран перформативный анализ, восходящий к идеям Дж. Л. Остина и адаптированный для политической науки М. В. Ильиным. Сквозь призму перформативного анализа авторы пытаются зафиксировать неразличимые методами политической географии моменты существования столиц, механизмы обретения и утраты столичного статуса, пространственную субъектность (agency) столиц. Перформативы в этом случае являются инструментом или «орудием» манифестации этих явлений. В свете выявления перформативного содержания столичности и видится необходимость появления нового направления в семиотике: семиотика столиц видится авторами как интеграция нескольких полей исследований столичности, а также конвергенции перспективных идей семиотических направлений: социальной, политической, городской семиотики. Проведённые исследования символических и реальных временных столиц указывают на перформативную природу смыслообразования в политической географии: столичность как неотъемлемый атрибут столицы может быть «перенесена» посредством череды перформативных актов или событий. На этих примерах возможно показать механику семиотического подхода к столицам через реальные перформативные практики, которые свойственны взаимодействиям с временными столицами, для того чтобы задать вектор развития данного исследовательского направления и отточить инструментарий интерпретации перформативный актов в контексте политико-географических явлений.

## Семиотика историй и семиотика истории

Согласно ***Л. Д. Бугаевой*** (СПбГУ), художественные практики Mise en Abyme (фильма в фильме, картины в картине) с использованием возможностей экранной культуры (“screenlife”), создают новый язык сторителлинга. Mise en abyme берет новый поворот в формате фильма, известного как “screenlife”, фильм, который разворачивается исключительно или в основном на экране компьютера Screenlife. Тимур Бекмамбетов, сторонник Screenlife, считает, что этот формат дает почти неограниченные возможности для режиссера, поскольку это «мир без правил», где «нет Сергея Эйстенштейна, нет Джона Форда, никого» и «вы можете сделать все, что ты пожелаешь». Вопрос в том, что это за возможности и как они меняют язык повествования и восприятие зрителем кинематографической реальности. Бекмамбетов, который разработал набор правил для Screenlife, настаивает на том, что съемка сцен в виртуальном реальном времени позволяет запечатлеть процесс принятия моральных решений, которые невозможно отразить иначе. Если это правда, то как тогда эмпатия и / или симпатия зрителя выстраиваются по сюжету? Это требует рассмотрения структуры повествования и взаимодействие реалий в screenlife, а также способов анализа нового инструмента повествования.

***Д. В. Панченко*** (СПбГУ, НИУ ВШЭ-СПб) предложил семиотический анализ бритвы как принадлежности воина европейского бронзового века: знак и функция. Бритва выступает регулярным элементом погребального инвентаря в многочисленных захоронениях воинов (warrior graves), относящихся к европейскому бронзовому веку и встречающихся на обширном пространстве, включающем Скандинавию, Центральную Европу и Средиземноморье. Многие находки, особенно происходящие с территории современной Дании, являются высоко художественными изделиями. Среди археологов стало принятым усматривать в такого рода бритвах знак определенного социального статуса, символическое обозначение принадлежности к слою профессиональных (или полупрофессиональных) воинов. Подобная точка зрения представляется в принципе правильной, но вместе с тем односторонней. Бритвы появляются в скандинавских захоронениях в тот же период (а именно II период Монтелиуса), когда там появляются мечи с так называемыми листьеобразными клинками. Новый тип мечей позволял наносить не только колющие, но и рубящие удары. Это было эпохальное нововведение, которое в течение считанных веков

распространилось на значительную часть Европы, перешло в Азию, достигло Египта, а затем и Китая. Регулярное соседство меча и бритвы не случайно. То, о чем можно догадаться, находит прямое подтверждение в греческих свидетельствах, отражающих память о бронзовом веке: воины, полагавшиеся более на мечи, чем копья и стрелы, в рукопашной схватке хватали друг друга за волосы. Поэтому волосы сбривали, а бритва стала символом воинов-меченосцев.

***Д. А.Скопин*** (СПбГУ) предложил комментарий к фотографии репортера Коэна Вессинга, которая была опубликована в книге Ролана Барта Camera lucida (Коэн Вессинг, Никарагуа, «Родители, обнаруживающие тело их ребенка»). Данная фотография занимает центральное место в книге Барта. В данной фотографии странным образом переплелись две темы: тема смерти и тема отношения родителей и детей. Обе темы являются центральными темами последней работы Ролана Барта. Оттолкнувшись от этой фотографии, можно дать не только развернутый комментарий к философии автора Camera lucida, но и развить дальнейший анализ таких широких тем, как смерть и отношения отцов и детей, обратившись также к роли фотографии в этих отношениях.

***Ю. В. Шичанина*** (эксперт сетевой кафедры ЮНЕСКО по изучению глобальных проблем, Ростовский государственный экономический университет, Ростов-на-Дону) обобщила социально-семиотические аспекты 9-летнего полевого философского исследования в Индии.

## Текстуализация смыслообразования

По замечанию ***Р. Р. Горошковой*** (СПбГУ), одна из важнейших целей любого повествования — убедить читателя в правдивости истории. Это особенно относится к готической литературе, где повествование всегда вызывает страх, и читатель будет напуган, только если он или она поверит рассказчику без каких-либо сомнений. Однако в некоторых историях рассказчик может быть фокусником, который стремится показать фокус, а не запугать читателя, как в коротких историях о призраках Ч. Диккенса. «Я знал, что он никогда не отпустит меня, потому что, прежде чем меня заберут, он кое-как добрался до моей постели ночью, разбудил меня и сунул веревку вокруг моей шеи» — это последние слова в рассказе Диккенса «Суд за убийство », заявленный убийцей, который был приговорен к смертной казни. Обвиняемый обвиняет повествователя в том, что он виновен, и эти слова совершенно неожиданны для читателя, который чувствует замешательство, а не обман. И это чувство, что что-то идет не так, всегда передает процесс прочтения рассказа «Суд над убийством». Несмотря на название, текст не объясняет мотивы или детали убийства. Читатель не информирован о том, что именно произошло на процессе, за исключением тех моментов, когда рассказчик говорит о своих видениях почти галлюцинаторного характера, и читатель не может избавиться от впечатления, что существует много расхождений, что что-то упущено или наоборот, по словам рассказчика, «мы всегда были правы в деталях, но в целом мы всегда были слишком много». На мой взгляд, Диккенс в своих коротких историях о призраках («Дом с привидениями», «Испытание на убийство», «Связист») блестяще демонстрирует секреты ненадежного повествования еще до появления дисциплины нарратологии. Изучение недостатков и изъянов в речи повествователя упомянутых работ (плохо изученных ранее) и нахождение текстовых внутренних улик ненадежности, которые усугубляют влияние странностей и ошибочных ожиданий, присущих любой истории о призраках, могут, следовательно, оказаться плодотворными.

***П. С. Заруцкий*** (СПбГУ) обратил внимание на возможности использования печатной машинки в современной экспериментальной поэзии в качестве «словомеханизма». Машинописная поэзия получила распространение в 1960-е годы в связи с «революцией мимеографа» и расцветом международного движения конкретной поэзии. С наступлением цифровой эпохи печатная машинка, казалось бы, ушла в прошлое, однако, в наши дни молодые поэты вновь открывают для себя этот медиум, реконтекстуализируя и осовременивая его выразительный потенциал. Так, в феврале 2020 года в Санкт-Петербурге прошла выставка визуальной поэзии и печатных машинок «Словомеханизмы», на которой были представлены работы четырёх авторов, развивающих машинописную поэзию в XXI веке. Это выявило творческие стратегии участвовавших в выставке поэтов в контексте проблематики репрезентации их произведений в цифровых и печатных медиа.

В современной литературе, полагает ***Д. М. Красоткин*** (Тверской государственный университет, Тверь), наблюдается очень яркая тенденция к стиранию грани между фикциональным и нефикциональным. Это явление отражается и на русскоязычной прозе, достаточно взглянуть на самые заметные образцы последних 20 лет (например, «Ложится мгла на старые ступени» А. П. Чудакова, романы А. Иванова, «Обитель» З. Прилепина, проза А. Аствацатурова, романы С. Алексиевич и т. д.). Соответственно,

перед исследователями (и шире — читателями) встает вопрос о художественном статусе этих текстов. В докладе рассматривается проблема смешения фикшн и нон-фикшн в «романсе» Марии Степановой «Памяти памяти». В основе этого текста лежит реальная история семьи автора, текст помимо этого изобилует документами, тем самым создает «эффект реальности» (Р. Барт) всего рассказанного, что рождает проблему — найти основания того, почему данный текст может быть отнесен к художественной литературе.

***С. А. Огудов*** (ведущий искусствовед Госфильмофонда) обратил внимание на особенностьи повествования в киносценариях А.Г. Ржешевского. В советских киносценариях 20-х годов можно выделить два полярных способа презентации событий в повествовательном тексте. В соответствии с установкой так называемог «железного» или «номерного» сценария режиссёр при постановке фильма должен был строго следовать за рассказываемой историей и способом её воплощения на экране. «Эмоциональный сценарий» был прямой полемикой с этими принципами. Практика эмоционального сценария была связана в первую очередь с именем А. Г. Ржешевского, к творчеству которого проявляли интерес наиболее значимые советские режиссёры: на основе его сценариев были поставлены фильмы «Простой случай» В. И. Пудовкина, «26 комиссаров» Н. М. Шенгелая, «Бежин луг» С. М. Эйзенштейна. Не пытаясь точно раскрыть содержание кадра, Ржешевский стремился буквально «заразить» режиссёра определённой эмоцией, эквивалент которой должен быть найден в образной системе будущего фильма. При этом в сценарном тексте нарративная дистанция предельно сокращалась, увеличивалось количество анарративных эпизодов, снималась рефлексия по поводу построения кадра. Творчество Ржешевского до сих пор не было исследовано как целостное явление: мы рассмотрим сохранившиеся тексты, чтобы раскрыть принципы повествования в «эмоциональном сценарии».

***М. Ю. Ошуков*** (Петрозаводский государственный университет, Петрозаводск) рассмотрел «японские» трансформации Европейских нарративов на примере драматических экспериментов Эзры Паунда (Plays Modeled on the Noh, написаны в 1916, опубликованы в 1987) в свете теории интермедиальности и трансмедиальности. Пьеса “A Supper at the House of Mademoiselle Rachel” интересна как пример интермедиальной транспозиции: прозаический текст частного письма Альфреда де Мюссе (1839) преобразуется в театральную пьесу в стиле японского театра Но. Вторая анализируемая пьеса, “Tristan”, представляет собой «японскую» трансформацию трансмедиального сюжета о Тристане и Изольде, известного Паунду по средневековым романам Беруля и Томаса Английского, по адаптации Жозефа Бедье (1900) и по опере Вагнера и неоднократно проявляющегося как в ранней поэзии Паунда, так и в Cantos. Пьесы иллюстрируют особенности прочтения / трансляции Паундом как европейской литературной традиции, так и японской культуры Но. Трансформации нарративов и функционирование интермедиальных референций предстают в контексте концепции визуальности в эстетике имажизма / вортицизма.

## Семиозис цифровой культуры

***А. А. Лисенкова*** (Пермский государственный институт культуры) обратила внимание на новую жизнь микронарративов в цифровом сторителлинге. Рассказы, легенды, мифы, истории и изображения всегда были неотъемлемой частью культуры человека, начиная с наскальных рисунков и заканчивая цифровой фотографией, подкастами и лонгридами. В данном отношении развитие цифровых технологий стало стимулом развития новых форм повествований, переводя их в публичную плоскость и создавая новые информационные потоки в заданных фреймах. Благодаря самокатегоризации и маркированию цифровые микронарративы соединяются в тематические кластеры однородной информации по принципу ризомы, создающие всеобъемлющее пространство новых смыслов и символов, а их авторы становятся цифровыми медиумами для больших аудиторий слушателей и пользователей цифрового мира, соединяя свой персональный опыт в единое информационное пространство глобальной сети. В современном мире в связи с трансформацией механики чтения и восприятия, связанными с развитием интернет-пространства изменились и подходы к созданию историй. Авторы сторителлинга выступают сегодня в роли метаавторов, создающих контент и хронологию повествования, погружая своего зрителя/читателя в интерактивный мир удивительных высокотехнологичных и гипервизуализированных историй с эффектом соприсутствия, соучастия и сотворчества. В данных условиях каждый может быть услышан многими и выступить в роли автора, критика, соавтора вплетая свой микронарратив в общую историю, создавая персональный автопроект и реализуя его в сети, согласно принципам маркетинга и персонального брендинга.

***М. А. Степанов*** (Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна) рассмотрел специфику повествования в видеоклипе с использованием цифровой эстетики, свойственной современной визуальной культуре. Нарратив видеоклипа традиционно фрагментарен и трансмедиален, между тем элементы цифровой эстетики делают эти характеристики эксклюзивными, что требует осмысления таких культурных текстов с опорой не на историко-культурный контекст, а на их внутреннюю пространственно-временную структуру. Если в новаторских или экспериментальных фильмах обращение к современным медиатехнологиям направленно на вскрытие антропологического видения и явление структур окружающего мира, то в коммерческом продукте популярной культуры также происходит поиск новых выразительных средств, но скорее не с целью познания, сколько с целью вовлечения зрителя в происходящее на экране. Так, «серьёзное» использование данных, поставляемых новыми технологиями — прерогатива военных (спутниковые карты, дроны и т. д.), но эстетизация сбоя программы и техники, конструирование катастрофы — достояние популярной культуры, требующей не оперативной точности и деятельности, а эффектного зрелища, которое и строит наррацию. Функцию действующего персонажа начинают играть само пространство экрана, источник действия оказывается неопределенным, и не только вещи и поверхности, но и физические измерения, различные состояния объектов начинают визуализироваться, приобретают субъектную функцию и становятся сильным эмоциональным и эстетическим элементом.

Предметом рассмотрения ***Л. В. Комуцци*** (Севастопольский государственный университет) стали малые истории в пространстве пост-цифровой культуры. Трансмедиальная нарратология — новый тренд зарубежной междисциплинарной теории нарратива — направляет взгляд исследователя не только и не столько на технологии новых медиа, сколько на социальное значение нарратива в глобальном пространстве современной масс культуры. В своем сообщении автор рассматривает структуру и социально-культурное значение малых, персональных, нарративов на примерах российских и зарубежных традиционных и интерактивных веб-документальных проектов, посвященных вере: “The Faith” (The National Film Board of Canada, 2015), “Going Clear: Scientology and the Prison of Belie”» (США, 2015), «Хочу верить» (РИА новости, 2013) и др. Акцент ставится на анализ категорий рассказываемости (tellability) и темпоральности, которыми режиссеры манипулируют с помощью новых технологий для усиления экзистенциального содержания и социального эффекта «малых» историй жизни.

***Р. Ходж*** (университет Западного Сиднея, Австралия) рассмотрел ситуацию и перспектиды с социальной семиотикой в условиях цифровой революции.

## Социально-культурная нарратология

***А. Баженова-Сорокина*** (НИУ ВШЭ, Москва) рассмотрела темпоральные особенности комикса как медума. Чаще всего сюжет комикса как репрезентации событий предполагает их разворачивание в реальном времени, то есть настоящее время как дефолт, однако в нем нередко появляются флэшбеки и воспоминания. Более того, в европейских комиксах романного типа время может двигаться и назад, и вперёд по шкале (например, в «Зиме художника» и «Доме» Пако Роки). Обозначение времени может обыгрываться несколькими способами (с помощью текста, композиции, графических особенностей изображения или цветового решения), как чтобы создать ощущение безвременья и дезориентировать читателя, так и чтобы достаточно четко обозначить временные рамки или показать субъективность репрезентуемых воспоминаний. Соединение визуального и текстового в медиуме позволяет авторам экспериментировать, а читателям комикса иначе воспринимать время повествования и таким образом получать иной опыт проживания истории, чем у кинозрителя или читателя текста.

Звуковое восприятие комиксов рассмотрено ***И. А. Делазари*** (НИУ ВШЭ — СПб). В ходе отмежевания от исследований по интермедиальности, мультимодальности и мультимедийности трансмедиальная нарратология ограничила зону своего интереса теми свойствами наррации, которые лишены «медиа-специфичности» — привязки к материальным формам ведения повествования. Нарратологи-трансмедиалы исходят из того, что сама повествовательность является именно такой универсальной категорией (Wolf). В центре внимания дисциплины оказываются те «квалифицируемые медиа» (Elleström), «художественные формы как культурные институты» (Ханзен-Лёве 2016), которые строят миры, населенные персонажами и описанные рассказчиками (Thon): так трансмедиальная нарратология утверждает свою преемственность по отношению к классической теории повествования (Шмид 2003). Трансмедиально привлекательным материалом служат фильмы, комиксы и видеоигры, но не инструментальная музыка, обладающая лишь «слабо выраженной, квазинарративностью». Тем самым транс-

медиальная нарратология невольно подпитывает «визуальную дескриминацию», на борьбу с которой откомандирована отдельная дисциплина — аудионарратология (Mildorf & Kinzel), специально изучающая нарративность в звуковых медиа. В предлагаемом исследовании в качестве трасмедиальной категории повествования рассматривается именно звук, причем не только в аудиальных медиа, где он относится к плану выражения, но и в любых повествовательных формах, поскольку акустические явления являются столь же априорно подразумеваемыми атрибутами повествуемого мира, как пространственно-временные координаты, диегетические акторы и нарративные инстанции. На примере «немого» синтетического жанра графических романов, в которых даже ономатопоэтические «руны» и графически обособленные «пузыри» реплик — «это не звук» (McCloud 1994), демонстрируется, как диегетические аудиосигналы «включаются» в читательском восприятии на основании схематических подсказок со стороны графического текста. Поэтики комикса (McCloud; Varnum & Gibbons; Барзах), включая когнитивно-нарратологические (Kukkonen), часто упускают из виду не столько самоочевидный факт использования аудиоизобразительных средств в графическом повествовании, сколько трансмедиальную природу ментальных звуковых образов (Kuzmičová), соотнесенных с миром в рассказе.

***О. С. Давыдова*** (СПбГУ) представила анализ инстанции отсутствующего рассказчика в фильмах-эссе Криса Маркера. Французский режиссер Крис Маркер знаменит не только как зачинатель нового жанра документалистики, получившего название «фильма-эссе», но и как автор, стремившийся к дестабилизации сложившихся в документальной традиции отношений между вербальным и визуальным. Поля документального и вымышленного постоянно в фильмах Маркера постоянно пересекаются, образуя новые нарративы, функционирующие за пределами привычного разделения на fiction и nonfiction. Анализ нарративных стратегий, используемых Маркером в ряде своих картин (и прежде всего, в знаменитой «Без солнца»), направлен на выявление и описание инстанции нарратора как особого агента, вовлекающего в работу конструирования нарратива как автора и героев фильма, так и зрителя, погруженного в собственную память и аффективно переживаемый опыт.

Опыт времени в абсурдистском кинонарративе (на материале произведений Г. Пинтера) рассмотрен ***П. Е. Жиличевым*** (Институт филологии СО РАН, Новосибирск) Работа посвящена исследованию взаимодействия романного, драматургического и сценарного дискурсов в творчестве Г. Пинтера — английского писателя, нобелевского лауреата, представителя «театра абсурда». В 1971 г. Пинтер создает сценарий по роману Л. П. Хартли «Посредник» (1953). В романе Хартли герой-рассказчик, подростком вынужденный участвовать в передаче чужих любовных писем, в результате трагической развязки истории теряет способность к воображению. В сценарии «интрига чтения» модифицируется в «интригу зрения»: ремарки акцентируют взгляды героев, в том числе взгляд «в камеру». Попадая в поле зрения камеры, текст (письма, книга с «заклятьями») превращается в «нулевой знак», объект манипуляций. «Сценарий по Прусту» (1977) воплощает абсурдистскую концепцию времени. В предисловии к сценарию Пинтер определяет откровение как «закрепленность» обретенного времени в искусстве. Пинтер подменяет прустовский принцип длительности идеей монтажа. Прошлое Марселя становится прошлым кинематографа: в сценарии присутствуют немые сцены, сцены, решенные в черно-белом цвете, акробатические «трюки». В пьесе Пинтера «Былые времена» (1971) процессы памяти, будучи выраженными в слове и разыгранными «здесь-и-сейчас» на сцене, оказываются лишенными когерентности (герои не могут точно установить, была ли измена, живы или мертвы участницы любовного треугольника). Для главного героя, Дили — сценариста и режиссера — кинонарратив (в частности, фильм «Выбывший из игры») оказывается утраченным идеалом целостности. Таким образом, в сценариях Пинтера проблематизируется идея посредника между автором и реципиентом, тогда как в поздней драматургии Пинтера деконструируется идея киноповествования.

***А. Е. Котельвас*** (независимый исследователь) выявил следы купеческого портрета в творчестве Валентина Серова. Расцвет жанра купеческого портрета приходится на 1825–1850-е годы. На этом этапе можно говорить о присутствии определённого канона. Часто исполнялись парные портретные изображения супругов, оба на тёмном фоне. При этом портрет главы семейства был более аскетичен, но включал статусные социальные маркеры: памятные медали и атрибуты профессиональной деятельности. Женский же портрет был призван демонстрировать богатство семьи. Купчихи, как зачастую и их мужья, в своём внешнем облике сочетали европейское платье с элементами народной одежды. Ювелирные изделия на портрете украшали все видимые части тела. Часто головное украшение дополнялось, серьгами, бусами, брошами и несколькими кольцами. Характерной чертой женских купеческих портретов был также экспрессивный жест: дама сжимала в руке платок или конец шали. Это не только придавало

образу эмоциональность, но и позволяло нагляднее продемонстрировать кольца. Считается, что с 1860-х годов жанр купеческого портрета угасает, а изображения купцов и купчих приобретают европейские черты. Однако автор доклада указывает Серов, изображая купеческих жён и дочерей, зачастую применяет формулы купеческого портрета: всё те же нарочитые жесты, демонстрирующие унизанные массивными кольцами руки. Характерными примерами можно считать портреты М. К. Олив (1895), М. П. Боткиной (1905), Е. А. Красильщиковой (1906), Г. Л. Гиршман (1907), Е. С. Морозовой (1908), Е. П. Олив (1909), Н. П. Ламановой (1911). Автор считает возможным убедительно обосновать лишь корреляцию между конкретным типом серовского портрета и социальным статусом изображённой модели. Однако это не мешает нам предполагать присутствие некоторых причинно-следственных связей, объясняя обнаруженный феномен некой тайнописью Серова или универсальной социальной логикой (демонстративное потребление по Веблену, социальная неуверенность российского купечества, провоцирующая на демонстративные жесты).

***Е. А. Махонин*** (СПбГУ) рассмотрел степени пластичности видеоигрового нарратива, понимая реципиента в качестве соавтора. Интерактивная реальность занимает все более прочные позиции в качестве одного из основных повествовательных медиа. Главной его особенностью является интерактивность. За десятилетия существования индустрии появилось множество подходов к формированию игрового повествования. В статье систематизируются нарративные практики разработчиков по степени вовлеченности в них игрока. Ключевым моментом, определяющим тип избираемой геймдизайнером наррации, является метод организации внутриигрового повествования. Оно складывается из двух основных элементов: кинематографичного (классического нарратива) и иммерсивного. От соотношения обоих типов игрового процесса и зависит отнесение игры к той или иной из последующих категорий. В кинематографической форме наррации классические повествовательные формы лишь дополняются интерактивными элементами. В подобном повествовании основную роль автора-рассказчика исполняет команда разработчиков, сводя степень участия игрока лишь к влиянию на некоторые нюансы игрового процесса. Интерактивные нарративные техники обоснованы сюжетом и функционируют за счет преобразования уже существующих или введения новых игровых механик. В иммерсивных проектах команда авторов оставляет за собой лишь создание внутриигрового мира, проработку локаций, лора и геймплейных механик. Сюжетная событийность зачастую отсутствует. Она заменяется событийностью игрового процесса, формируемой взаимодействиями игрока с игровыми механиками. Таким образом, создается индивидуальный для каждого реципиента нарратив, полностью формируемый игроком. Растет актуальность «гибридного» типа интерактивной наррации. В подобных проектах присутствует структурированное классическое повествование, подвергающееся интерактивному преобразованию. В подобных проектах игрок получает сюжетно обоснованные задачи, но волен избирать и изобретать собственные пути их достижения. К этому же типу относятся проекты, одной из основных механик которых является интерактивное преобразование сюжетных линий. Исследование форм интерактивной наррации — путь к дальнейшему усовершенствованию видеоигр как формы медиа.

***А. М. Митрофанова*** (Санкт-Петербургский государственный университет) исследовала семиотический аспект графической иллюстрации в качественном издании. Визуальный объект — это инструмент социальной коммуникации. Производители медиа часто наделяют разрабатываемый продукт культурно-символической нагрузкой, тем самым передавая определенный жизненный уклад и социальную идентичность образцов для подражания. Эти идеи передаются через образ, который транслирует визуальный материал. Графическая иллюстрация в качественной прессе является носителем определенной системы значений, таких как характер изображенного объекта, описание окружающего мира, социокультурного поля и др. В печатном издании иллюстрация подчиняется композиционно-графической модели, отражает характер издания и транслируемые им образы.

Визуальный элемент воздействует на целый комплекс представлений о бренде издания. Само создание бренда — семиотический процесс, где несколько знаков соединяются в полноценный образ, не требующий дополнительных пояснений. Идентификации бренда способствует визуальная узнаваемость. Использование конкретного стиля и жанра, работа с определенными художниками позволяет читателю отождествлять иллюстрации с изданием, способствовать его аутентификации.

Перед выбором визуального материала дизайнеру желательно выявить уровень компетенции целевой аудитории относительно транслируемых кодов, необходимый для восприятия визуального нарратива, а также определить социальный статус зрителя и контекст просмотра материалов. Изображение содержит эмоциональный посыл, оказывает впечатление на аудиторию. С точки зрения синтактики это-

му способствует композиция, цвет, плоскость изображения и др. Каждый из элементов содержит набор кодов и взаимодействует с другими знаками. Это относится к понятию мультимодальной коммуникации, суть которой заключается в объединении нескольких наборов осмысленных знаков или режимов. Заложенные в иллюстрацию коды и образы объединяются и становятся комбинированными наборами. Изображение оказывается знаком, который состоит из отдельных знаков.

Имеет значение также процесс печати качественного издания в типографии. При отсутствии коммуникации со специалистами, возможности совершить цветопробу, недостатке информации о требованиях и разрешении изображений и др. может произойти подмена заложенных в иллюстрацию образов.

Семиотический анализ графической иллюстрации — важный этап при отборе визуальных материалов. Изображение может транслировать как отдельные знаки, так и работать в целом совместно с образами издания и остальными вербальными/невербальными элементами.

***Л. Е. Муравьева*** (СПбГУ) представила анализ «порождающго образа» А. Роб-Грийе и К. Симона, как рождение нарратива из духа визуального медиума. Начиная с фигурных поэм Малларме и «Калиграмм» Аполлинера, французская литература демонстрирует неослабевающий интерес к конструированию двойного — визуально-вербального — семиотического кода. На протяжении XX века взаимный интерес двух медиумов друг к другу воплощается в различных формах — от утверждения самостоятельного жанра «книги художника» (livre d'artiste) — до создания рукописных графических и фото-романов в 80-е гг. (Э. Гибер, Д. Рош). Однако особенным интересом отмечен период 70-80-х гг., когда французские писатели приступают к созданию текстов-коллабораций с художниками, граверами и фотографами, а основным вектором в экспериментальных поисках художественной формы становится борьба с иллюстративностью и принципиально новый способ создания нарратива, базирующегося на визуальном образе.

Первым шагом в данных поисках стало уравнивание в правах визуального и вербального медиумов. В XX веке в отнесении опыта взаимодействия текста и визуального образа к классическому принципу иллюстративности скрывалась прогрессивная интенция художников и писателей создать текст-диалог — т. е. особую художественную форму, в которой визуальный и вербальный компоненты сосуществовали бы на равных правах. Как замечает Жильбер Ласко, эксперименты подобного плана стараются избегать даже самих терминов «иллюстрация» или «подпись под рисунком» (légende) — лишь бы не создавалось впечатления, что изображение подчиняется тексту, или, наоборот, текст — изображению [G. Lascaut]. Эта установка предполагала серьезное усилие, направленное на устранение подчинительных отношений между различными медиумами. Среди французских новороманистов, экспериментирующих на этом поприще, концепции были различными: начиная с Мишеля Бютора, который предлагал переосмыслить значение термина «иллюстрация», подменив его термином «зеркальное изображение», которое бы вовлекало текст и образ в бесконечную игру отражающих друг друга соответствий — и вплоть до Клода Симона, для которого образ становился стимулом письма, а дескриптивные фрагменты выполняли бы в нарративе функцию кульминационных точек повествования.

Следующим шагом становится создание своего рода «генеративных отношений» в рамках нарратива: так, диалог конкурирующих медиальных сред у Алена Роб-Грийе развивается по модели наррации, отталкивающейся от визуального медиума. К взаимодействию визуального и нарративного элементов у Роб-Грийе оказывается применима концепция т.н. «порождающего образа» (image-génératrice), сформулированного Мурье-Казилем и Монкондюи. «Порождающий образ» предполагает, что текст не говорит напрямую об изображении, которым он был порожден, но функционирует на дистанции, словно бы отталкиваясь от него [Mourier-Casile & Moncond'huy] и выстраивая сложную сеть семантических отношений между двумя медиумами. Это позволяет говорить о стратегиях создания экспериментального нарратива, базирующегося на визуальном «порождающем образе».

***А. В. Поташова*** (Петрозаводский государственный университет) предложила трактовку рождения медиума комикса как преодоление «интермедиальной пропасти» между вербальным и визуальным. Ирина Раевски в статье Intermediality, Intertextuality and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality пишет, что в случае, когда один медиум используется другим в качестве референции, автор не имеет возможности полностью преодолеть intermedial gap, благодаря чему появляется феномен музыкального письма и подобные техники воспроизведения одного медиума в другом. Мы хотели бы обсудить обратный случай, когда «немая зона» в пространстве между медиа заполняется новым гетерогенным языком, появление которого обозначает рождение нового медиума. Комикс стал одним из последних примеров признанных медиа, и нам кажется возможным в динамике представить развитие комикса (и жанра графического романа в качестве наиболее плодотворной творческой реализации медиума) как успешное

преодоление «интермедиальной пропасти». Таким образом, на основе исследований теоретиков комикса (К. Кукконен, С. Макклауд, Н. Кон) и эмпирического опыта прочтения комиксовых стрипов и романов («Малыш Немо в Сонной Стране», У. Маккей; «Кальвин и Хоббс», Б. Уоттерсон; «Маус», А. Шпигельман; «Здесь», Р. Макгуайр) мы стремимся доказать существование комикса как пространственно-временного медиума, нарратив которого складывается не из мультимодального сочетания вербального и визуального, а образуется вербально-визуальным языком, имеющим уникальный синтаксис, грамматику и семиотическую систему.

# Сведения об авторах

**Авдонин Владимир Сергеевич** — доктор политических наук., ведущий научный сотрудник. ИНИОН РАН (Москва)

**Акопов Сергей Владимирович —** доктор политических наук, профессор Департамента прикладной политологии, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург, Россия)

**Анцыферова Ольга Юрьевна**, д.филол.н., профессор, СПбГУП

**Белорусец Арсений Сергеевич —** аспирант, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва, Россия)

**Богатырёва Елена Анатольевна** — доктор философских наук, проректор по научной работе, АНО ВО «Институт кино и телевидения (ГИТР)» (Москва, Россия)

**Бугаева Любовь Дмитриевна** — д.филол.н., доцент СПбГУ

**Герасимов Сергей Викторович —** кандидат педагогических наук (2006 г.), доцент кафедры связей с общественностью Санкт-Петербургского государственного экономического университета.

**Горошкова Рената Ришатовна** — ассистент, СПбГУ

**Давыдова Ольга Сергеевна** — СПбГУ

**Дейкун Илья Дмитриевич** — специалист, ФГБОУ «Литературный институт имени А. М. Горького»

**Делазари Иван Андреевич** — кандидат филологических наук, PhD, доцент, НИУ ВШЭ — СПб

**Егоров Глеб Александрович —** Бакалавр Искусств, Санкт-Петербургский государственный университет

**Еременко Алена Алексеевна —** студент-магистрант, Российский государственный гуманитарный университет (Москва)

**Жиличев Павел Евгеньевич** — аспирант, м.н.с., сектор литературоведения Института филологии СО РАН (Новосибирск)

**Заруцкий Павел Станиславович** — аспирант СПбГУ

**Золян Сурен Тигранович** — доктор филологических наук, Балтийский федеральный университет им. Им. Канта, Калининград; Институт философии, социологии и права НАН Армении, Ереван

**Ильин Михаил Васильевич** — доктор политических наук, ординарный профессор, профессор исследователь, НИУ ВШЭ; руководитель Центра перспективных методологий социально-гуманитарных исследований ИНИОН РАН (Москва)

**Кириченко Владислав Владимирович** — аспирант Санкт-Петербургского государственного университета, кафедра истории зарубежных литератур (Санкт-Петербург)

**Комуцци Людмила Владимировна** — д.филол.н., доцент, заведующий кафедрой «Теория и практика перевода», Севастопольский государственный университет (Севастополь)

**Котельвас Алексей Евгеньевич** — независимый исследователь

**Либерман Майя Владиславовна** — студентка СПбГУ

**Красоткин Дмитрий Михайлович —** магистр, Тверской государственный университет (Тверь)

**Кривогорницева Екатерина Андрпеевна —** студентка, Санкт-Петербургский государственный университет

**Кудина Анастасия Юрьевна —** аспирант кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета

**Лисенкова Анастасия Алексеевна** — кандидат культурологии, проректор по научной и международной деятельности, ФГБОУ ВО «Пермский государственный институт культуры»

**Махонин Егор Андреевич** — аспирант СПбГУ

**Митрофанова Ангелина Михайловна** — магистрант, Санкт-Петербургский государственный университет

**Молодыченко Евгений Николаевич** — к.филол.н., доцент, НИУ «Высшая школа экономики»

**Муравьева Лариса Евгеньевна** — кандидат филологических наук, ст. преподаватель кафедры междисциплинарных исследований в области языков и литературы, СПбГУ

**Огудов Сергей Александрович** — кандидат филологических наук, ведущий искусствовед Госфильмофонда

**Ошуков Михаил Юрьевич** — доктор филологических наук, доцент кафедры германской филологии и скандинавистики Петрозаводского государственного университета (Петрозаводск)

**Остапенко Герман Игоревич** — стажер-исследователь, Центр пространственного анализа международных отношений Института международных исследований МГИМО (Москва)

**Панченко Дмитрий Вадимович** —кандидат исторических наук, СПбГУ

**Плохотнюк Владимир Сергеевич** — кандидат философских наук, доцент, Северо-Кавказский федеральный университет (Ставрополь)

**Поташова Анна Валерьевна** — магистрант, Петрозаводский государственный университет

**Пронин Александр Алексеевич —** доктор филологических наук, профессор СПбГУ

**Рогонян Гаррис Сергеевич** — кандидат философских наук, доцент, НИУ ВШЭ (Санкт-Петербург)

**Садеева А. Р. — с**тудентка 4 курса факультета свободных искусств и наук по профилю «литература» Санкт-Петербургского государственного университета

**Семёнова Елена Александровна** — кандидат педагогических наук, с.н.с. лаборатории литературы и театра, Федеральное государственное научное учреждение «Институт художественного образования и культурологии РАО» (Москва)

**Семёнова Нина Васильевна —** доктор филологических наук, профессор кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета

**Скопин Денис Александрович** — кандидат философских наук, доцент кафедры проблем междисциплинарного синтеза в области социальных и гуманитарных наук, СПбГУ

**Степанов Михаил Александрович** — кандидат философских наук, заведующий кафедрой рекламы и связей с общественностью СПбГУПТД.

**Тульчинский Григорий Львович** — доктор философских наук, профессор, НИУ ВШЭ-СПб; СПбГУ; исследователь БФУ им.И.Канта.

**Федорова Наталья Антоновна**— кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры теории и методики преподавания искусств и гуманитарных наук

**Ходж Боб** (Hodge Richard (Bob) — professor, University of Western Sydney

**Цвигун Татьяна Валентиновна** — кандидат филологических наук, доцент института гуманитарных наук Балтийского федерального университета им. И. Канта (Калининград)

**Чебанов Сергей Викторович —** доктор филологических наук, СПбГУ, кафедра математической лингвистики, профессор (Санкт-Петербург, Россия)

**Чернявская Валерия Евгеньевна** — докторфилологических наук, профессор, Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого

**Черняков Алексей Николаевич** — кандидат филологических наук, доцент Института гуманитарных наук Балтийского федерального университета им. И. Канта (Калининград)

**Шелковников Андрей Юрьевич —** доктор философских наук, доцент, профессор кафедры философии Института социально-гуманитарного образования Московского педагогического государственного университета (Москва)

**Ширинкин Павел Сергеевич** — кандидат географических наук, заведующий кафедрой социально-культурных технологий и туризма, Пермский государственный институт культуры (Пермь)

**Шифрин Борис Фридманович** — кандидат физико-математических наук, доцент, Санкт-Петербургский университет аэрокосмического приборостроения

**Шичанина Юлия Владимировна** — доктор философских наук, эксперт сетевой кафедры ЮНЕСКО по изучению глобальных проблем, Ростовский государственный экономический университет (РИНХ) (Ростов-на-Дону)

**Шмелёва Елизавета Васильевна** — магистр, Тверской государственный университет (Тверь)

**Шталенкова** Ксения Ильинична — магистр социологии, докторантка совместной программы по философии Европейского гуманитарного университета (ЕГУ). Ассистент Департамента гуманитарных наук и искусств ЕГУ (Вильнюс, Литва)

**Шустов Алексей Владиславович** — кандидат психологических наук, руководитель Лаборатории социально-политических технологий «АМП СПб»

**Эпштейн Михаил Наумович** (Epstein Mikhail N.) — PhD, professor, Emory University (Atlanta)

*Научное издание*

СОЦИАЛЬНАЯ СЕМИОТИКА: ТОЧКИ РОСТА

*Сборник статей*

Под научной редакцией

*Г.Л. Тульчинского*

Издательство «Скифия-принт».
Санкт-Петербург, ул. Большая Пушкарская, д. 10

Корректура — *Крутоярова С. Л.*
Верстка — *Лукин С. Е.*

Подписано к публикации 15.07.2020. Заказ №6750
Формат 60×90 1/8.
Усл. печ. л. 9,75.

Издательство Скифия-принт.
Санкт-Петербург, ул. Большая Пушкарская, д. 10