Санкт-Петербургский государственный университет Институт философии

На правах рукописи

Map

Тараканова Елена Николаевна

Современные системы типизации и их роль в конструировании социокультурной реальности

24.00.01 – теория и история культуры

Диссертация на соискание учёной степени кандидата культурологии

Научный руководитель д.ф.н., проф. Соколов Евгений Георгиевич

Оглавление

Введение
Глава 1. Типизация как форма передачи культурного опыта16
1.1. Типизация: определение и ее основные характеристики16
1.2. Архаические формы типизации: миф, ритуал, символ32
1.3. Дискурс как современная форма типизации54
Глава 2. Современные формы типизации: содержание и методы
воздействия на индивида64
2.1. Социальный миф и нарратив
2.2. Особенности конструирования идентичности в условиях
современной системы типизации81
2.3. Медиареальность
Глава 3. Образы и их роль в формировании современной системы
типизации106
3.1 Конструирование и трансформация типических персонажей106
3.2. Художественное пространство существования типического
персонажа114
3.3. Миграции, мистификации и мимикрия типического образа .124
Заключение
Список литературы143

Введение

Актуальность исследования.

Для современного мира характерно ускорение и переосмысление всех социальных процессов, возникновением новых и трансформацией прежних культурных форм. Для философии и теории культуры становится особенно актуальным исследование таких аспектов культуры, благодаря которым сохраняется целостность культуры в быстро меняющемся мире. Таковым упорядочивающим феноменом является система типизаций.

Механизмы структурирования реальности в культуре проявляются как на микро-, так и на макро-уровнях. Культуру можно понимать как систему социальных конвенций: взаимосвязанных моделей поведения, ценностей и норм. К числу таковых можно отнести ритуал и его производные: «стандартизированные формы поведения», составляющую большую поведенческих активов, ПО большей части часть неосознаваемую самими акторами. Данные механизмы способствуют конструированию социальной упорядоченности. Ha соответствующие механизмы структурирования выражаются в форме дискурса и идеологии как способов формирования общественного сознания. Подобные структурные микромодели поведения и мышления не были подвергнуты достаточно полному исследованию в современной научной литературе в рамках культурфилософской рефлексии.

Развитие Интернета способствуют радио, телевидения И формированию нового типа текста – медиа-текста, для которого графических характерно активное использование средств ДЛЯ воздействия. Данный достижения максимального медиа-текст насыщается типическими образами – особыми конструктами, способными оказывать воздействие на мировоззрение и поведение индивидуума.

Актуальность исследования типических конструктов обусловлена также и тем фактом, что данные образы активно используются в «социальной инженерии» (одном из методов манипуляции сознанием), которая осуществляются сегодня как средствами прямого воздействия, так косвенного через использование образов, обладающих способностью транслировать социальные установки модели поведения. В рамках данного исследования персонажи, имеющие данное свойство, будут определяться как типические образы. Данные используются формирования конструкты активно ДЛЯ новых поведенческих стереотипов и способны доносить реципиента ДΟ культурные смыслы. Более того, типические значимые образы качестве особых типизирующих выступают В элементов, идентичности способствующих формированию нового типа, характерной для современной медиареальности.

Степень научной разработанности

Анализ присутствующих современной форм типизаций, культуре, располагается на пересечении нескольких областей знания: философии, культурологии, семиотики, лингвистики, теории коммуникации, аксиологии, этнологии. Следовательно, аспекты данного феномена отражены во многих научных источниках.

Исследование феномена типизации как совокупности знаковых систем был проведено в рамках семиотики. Основные семиотические принципы были сформулированы в XIX в. Ч. Пирсом. В первой половине XX в. на основе концепции Ф.Соссюра было сформировано *структурное*

направление, в котором язык трактуется как знаковая, многоуровневая система, включающая в себя множество взаимосвязанных дискретных элементов. Значительный вклад в разработку в семиотической теории Э.Кассирера, А.Ф.Лосева. концепции языка Исследования интертекстуального свойства текста отражены в работах Р.Барта, М.Бахтина, Ю.Кристевой, Ю.М.Лотмана, З.Г.Минц, У.Эко; также важны семиотические исследования современных авторов Р.Г.Баранцева, А.А.Ветрова, А.А.Грякалова, Б.В.Маркова, С.Т.Махлиной. Г.П.Мельникова, Н.Б.Мечковской. Г.Г.Почепцова, Ю.С.Степанова, В.Ю.Сухачева, С.В. Чебанова, Л.Ф. Чертова, Е.А.Шингаревой и др. Различные аспекты типизирующей системы, регламентирующей поведение людей и обладающей свойствами языка как системы различений и текста как способа передачи социальных установок исследовали Л.Гласс, П.Колетт, Ю.Кристева, Г.Крейдлин, А.Пиз, У.Эко и др.

Архаические формы типизации (миф и ритуал) исследованы в К.Леви-Стросса, Э.Кассирера, Б. Малиновского, М.Элиаде, К.Г.Юнга, ритуалистов КМ.Элиаде, (Дж. Фрезера «кембриджской школы»); в отечественной традиции данная тематика трудах А.Ф.Лосева, Л.Г.Ионина, рассматривается В С.А.Токарева, Е.М.Мелетинского, О.М.Фрейденберг и др. Основы психологического подхода к исследованию типизации были заложены 3. Фрейдом К.Г.Юнгом. которые типизирующие связывали механизмы архетипическим родовым опытом. Знаковая структура типизации была предметом анализа у К.Леви-Стросса, Л.Леви-Брюля. Продуктивными представляются идеи А.Шютца и его школы, утвердивших значимость стабильных процедур социального взаимодействия, а также разработка категорий, применяемых ДЛЯ описания событий: М.Натансона, разработавшего социологическую концепцию анонимности; - Р.Гратхоффа и Т.Лукмана, исследовавших формы среды. вещественной Важное значение конституирования имеет Г.Гарфинкеля, которая «этнометодология» подчеркивает момент «каузальности», «индексикальности», ситуативности контекста событий обыденной жизни.

мифа символа была работах Взаимосвязь И исследована К.Г.Юнга, А.Ф.Лосева, П.А.Флоренского А.А.Потебни др. Психологические основания мифологического И связь c их архетипическими структурами сознания исследованы Ф. Нипше. 3. К. Фрейдом, Юнгом И др. Социальная мифология, миф как «психологический механизм» воздействия на массы исследован Р. Бартом, Н. А.Бердяевым, Ж. Бодрийаром, П. С.Гуревичем, Ж. Сорелем и др. Мифологический аспект языка анализируется в работах Р.Барта, Ю.Кристевой, У.Эко.

Феномен дискурса как современной формы типизации рассматривали М. Фуко, Т.Янг, Т.А.Ван Дейк, Э.Ротхакэр и др. Смыслопорождающие свойства систем типизации исследовали Р.Барт, М.М.Бахтин, Ю.М.Лотман, В.Н.Топоров, В.Я.Пропп, Е. М. Мелетинский, Б.А.Успенский и др.

Проблемы формирования идентичности рассматриваются: в рамках психоаналитических теорий в трудах Ж. Лакана, З. Фрейда, Э. Фрома, Э. Эриксона, в рамках символического интеракционизма - в работах Дж.Г. Мид, И. Гофмана и др. Соотношение культуры и психики и специфика идентичности в условиях современной культуры отражены в работах отечественных исследователей А.М. Алексеева-Апраксина, И.И. Евлампиева, Н.Х.Орловой, Е.Э. Суровой.

Условия формирования типических образов как значимых элементов системы типизации анализируются в трудах зарубежных и отечественных исследователей нарратива: Г. А. Жиличевой, С. Чэтмена, В. Шмида, М. Яна. Отдельные аспекты массовой культуры, значимые для конструирования типических образов, такие, как стиль, феномены детектива и фантастики в литературе и кинематографе, рассматривали такие исследователи как Я. Маркулан, А.Пиотровский, Е.Г.Соколов, Е.Н. Устюгова, Ю. К. Щеглов. Специфика медиареальности как качественно новой стадии развитии культуры рассматривается в трудах Д. Матисона и В.В. Савчука.

Актуальность исследования обосновывается также тем, что, несмотря на обширное теоретическое наследие, связанное с заявленной проблематикой, отсутствует комплексный анализ типизирующих структур и их значения для современной культуры.

Целью работы является анализ системы типизации и типических конструктов (типических образов), представленных в современной культуре.

Соответственно указанной цели в работе ставятся следующие основные задачи:

- 1. рассмотреть эволюцию структур типизации от микротипизаций до системы макротипизаций:
- 2. исследовать процессы формирования современной системы типизации;
- 3. рассмотреть структуру и содержание дискурса;
- 4. провести анализ влияния дискурсивных практик на формирование медиареальности;

- 5. рассмотреть механизмы конструирования типических образов как значимых элементов системы регламентации;
- 6. исследовать примеры типических образов, сформированных в рамках массовой культуры.

Источниковедческая база исследования.

При написании данной работы диссертант опирался на следующие источники.

Среди исследований мифа и ритуала основополагающими для данной работы оказались труды А.К. Байбурина, А. Ван Геннепа, Э. Дюркгейма, К. Леви-Строса, Ю.М. Лотмана, Б. Малиновского, М. Элиаде. При исследовании символа как базового элемента культуры оказались значимыми идеи, почерпнутые в трудах таких авторов как А. Белый, Х. Г. Гадамер, Г.В.Ф. Гегель, Э. Кассирер, И. Кант, Ю.М. Лотман, А.А. Потебня, П.А. Флоренский.

При исследовании феномена нарратива необходимо было обратиться к работам Т.А. Ванн Дейка, Г. А. Жиличевой, М. Флудерник, С. Чэтмена, В. Шмида, М. Яна, и при исследовании текста и интертекстуальности – к трудам таких авторов как Р. Барт, М.М. Бахтин, Ю. Кристева, Ю.М. Лотман. Также значимыми для данной работы оказались идеи, высказанные в области семиотики в исследованиях Р. Барта, Ю.М. Лотмана, Ч.С. Пирса, Ф. Де Соссюра, У. Эко.

Анализ смыслопорождающих и упорядочивающих механизмов, представленный в данной работе, был проведен на основе соответствующих концепций, предложенных такими исследователями, как: Р. Докинз, Т. Кун, К. Леви-Стросс, Ж.-Ф. Лиотар, Ю.М. Лотман. Также для данного исследования значимы были исследования дискурса, предпринятые такими авторами, как Э. Бенвенист, Т.А. Ван Дейк, М.

Хабермас. Отдельно следует отметить исследования социального мифа, представленные в работах Р. Барта, П.С. Гуревича, Г. Зиммеля, Э. Кассирера, М.А. Можейко, В. Парето, Ж. Сореля, А.В. В области Ульяновского. изучения систем типизации стандартизирующих механизмов основу исследования составили идеи У. Шютца, М.Вебера, Π. Бергера, Τ. Липпмана, Лукмана, M. Анализ типилогии как метода упорядочивания смыслов представлен в работах Н.К. Матросовой и А.-К. И. Забулионите.

Значимыми для данного исследования являются концепции формирования идентичности, представленные в работах таких авторов, как А. Адлер, И. Гофман, Ж. Лакан, Дж.Г. Мид, Б.Л. Уорф, З. Фрейд, Э. Фромм, Ю. Хабермас, Э. Эриксон, К. Юнг.

Анализ типических образов, предложенный в данной работе, был основан на исследовании персонажей и их ролей в повествовании, проведенном такими авторами, как М. Липовецкий, Е. М. Мелетинский, В. Я. исследование Пропп, также на жанровой специфики, Ε. предложенные Г. Гачевым, Жариновым, С.Л. Кошелевым, Я. Маркулан, П. Хановой, Ю. К. Щегловым.

Кроме того, для данной работы значимыми оказались исследования феноменов медиа и медиареальности, предпринятые такими авторами как М. Маклюэн, Д. Матисон, В.В. Савчук. Значимой является концепция трендов, разработанная С.С. Хоружием.

При исследовании истоков и эволюции феномена типического персонажа использовалась отдельная группа источников, включающая в себя художественные произведения (и их экранизации), отдельные кинофильмы, телевизионные сериалы, а также материалы, которые представлены интернет-ресурсами соответствующей тематики.

художественных произведений, ставших источниками данной работы, необходимо отметить следующие: собрание произведений Артура Конан Дойля о приключениях Шерлока Холмса (так называемый «Канон», включающий 56 рассказов в 5 сборниках и 4 повести) и совокупность пастишей на данную тематику, созданных его многочисленными последователями и образующих в совокупности «Шерлокиану» и собрание романов британского писателя Яна Флеминга о Джеймсе Бонде (14 книг, образующих «Бондиану»).

Соответственно, в качестве источников выступают и экранизации данных произведений: фильмы о Шерлоке - «Озадаченный Шерлок Холмс» (реж. Артур Марвин, США, 1900), «Приключения Шерлока Холмса / Adventures of Sherlock Holmes» (реж. Джеймс Стюарт Блэктон, Великобритания, 1905), «Шерлок Холмс и великая тайна убийства / Sherlock Holmes in the Great Murder Mystery» (CIIIA, 1908), Люпен против Шерлока Холмса / Arsène Lupin contra Sherlock Holmes (реж. Вигго Ларсен, Германская Империя, 19010), «Шерлок Холмс / Артур Бертелот, США, 1916), «Собака Sherlock Holmes» (реж. Баскервилей / The Hound of the Baskervilles» (реж. Maurice Elvey, Великобритания, 1921), «Возвращение Шерлока Холмса /Return of the Sherlock Holmes» (реж. Бэзил Дин, США, 1929), «Шерлок Холмс: Этюд в багровых тонах / Study in scarlet» (реж. Эдвин Л. Марин, 1933), «Серебряный /Silver Blaze» (реж. Томас Бентли, Великобритания, 1937), серия фильмов о ШерлокеХолмсе (реж. Рой Уильям Нейл, США, 1942 – 1946), «Собака Баскервилей / The Hound of the Baskervilles» (реж. Теренс Фишер, Великобритания, 1959), «Частная жизнь Шерлока Холмса / The Private Life of Sherlock Holmes» (реж. Билли Уайлдер, США, 1970), «Убийство по приказу / Murder By Decree» (реж. Боб Кларк, Канада, Великобритания, 1979), «Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона» (реж. Игорь Масленников, СССР, 1979 - 1986), Великий

детектив Холмс / Sherlock Hound (аниме-сериал) (реж. Хаяо Миядзаки, Япония, 1984), «Мы с Шерлоком Холмсом» (мультфильм) (реж. Владимир Попов, СССР, 1985), «Великий мышиный сыщик / The Great Mouse Detective» (реж. Рон Клементс, США, 1986), «Ищейка Лондона / The Hound of London» (реж. Питер Рейнольдс-Лонг, Люксембург, 1993), «Дело о вампире из Уайтчэпела /The Case of the Whitechapel Vampire» (реж. Родни Гиббонс, Канада, 2002), «Шерлок Холмс / Sherlock Holmes» (реж. Гай Ричи, США, Великобритания, 2009), «Том и Джерри: Шерлок Холмс/ Tom and Jerry Meet Sherlock Holmes» (реж. Спайк Брандт, США, 2010), Шерлок / Sherlock (реж. Пол Макгиган, Великобритания, 2010-н.в.);

Фильмы о Джеймсе Бонде - «Доктор Hoy/ Dr. No» (реж. Теренс Янг, 1962), «Из России с любовью/ From Russia with Love» (реж. Теренс Янг, 1963), «Голдфингер/ Goldfinger» (реж. Гай Хэмилтон, 1964), «Шаровая молния/ Thunderball» (реж. Теренс Янг, 1965), «Живёшь только дважды/ You Only Live Twice» (реж. Льюис Гилберт, 1967), «На секретной службе Её Величества/ On Her Majesty's Secret Service» (реж. Питер Р. Хант, 1969), «Бриллианты навсегда/ Diamonds Are Forever» (реж. Гай Хэмилтон, 1971), «Живи и дай умереть/ Live and Let Die» (реж. Гай Хэмилтон, 1973), «Человек с золотым пистолетом/The Man with the Golden Gun» (реж. Гай Хэмилтон, 1974), «Шпион, который меня любил/ The Spy Who Loved Me» (реж. Льюис Гилберт, 1977), «Лунный гонщик/ Moonraker» (реж. Льюис Гилберт, 1979), «Только для твоих глаз/ For Your Eyes Only» (реж. Джон Глен, 1981), «Осьминожка/ Octopussy» (реж. Джон Глен, 1983), «Вид на убийство/ A View to a Kill» (реж. Джон Глен, 1985), «Искры из глаз/ The Living Daylights» (реж. Джон Глен, 1987), «Лицензия на убийство/ Licence to Kill» (реж. Джон Глен, 1989), «Золотой глаз/ Golden Eye» (реж. Мартин Кэмпбелл, 1995), «Завтра не умрёт никогда/ Tomorrow Never Dies» (реж. Роджер Споттисвуд, 1997), «И целого мира мало/ The World Is Not Enough» (реж. Майкл Эптед,

1999), «Умри, но не сейчас/ Die Another Day» (реж. Ли Тамахори, 2002), «Казино «Рояль» (2006)/ Casino Royale» (реж. Мартин Кэмпбелл, 2006), «Квант милосердия/ Quantum of Solace» (реж. Марк Форстер, 2008), «007: Координаты "Скайфолл"/ Skyfall» (реж. Сэм Мендес, 2012), «007: СПЕКТР/ Spectre» (реж. Сэм Мендес, 2015).

Отдельного внимания заслуживает совокупность материалов, связанных с культовым британским телесериалом «Доктор Кто/ Doctor Who», в число которых входят: Классический сериал (1963-1989) и Возрожденный сериал (2009 — н.в.) в совокупности насчитывающие 826 эпизодов, один полнометражный телевизионный фильм, сериалыответвления - «Торчвуд», «Приключения Сары Джейн» и «К-9», книги фанфики, фан-арт, косплей и тематические сайты.

В процессе данного исследования использовались следующие методы:

- психоаналитический применялся при рассмотрении архетипических оснований общественного сознания;
- аксиологический использовался для определения социальных установок и смысловых констант, транслируемых посредствам системы типизации;
- методология структурализма, основанная на концепциях Р.Барта,
 К.Леви-Строса, Ф. Де Соссюра, М. Фуко, применялась при исследовании культуробразующего свойства систем регламентации.
- Семиотический подход позволил рассмотреть совокупность практик регламентации и стандартизирующих конструктов в качестве семиотической системы.

Научная новизна исследования может быть выражена в следующих положениях:

- 2. В рамках данной работы были рассмотрены причины и истоки формирования системы типизации, а также определена их роль в современной культуре.
- 3. Предлагается классификация феноменов, входящих в систему типизации, по характеру воздействия и условиям формирования: на микротипизации и макротипизации.
- 4. Был проведен анализ структуры и содержания дискурса.
- Рассматривается влияния дискурса на формирование медиареальности.

Были выявлены базовые принципы организации системы типизаций и образованные на их основе конструкты.

В данном исследовании предлагается подробное рассмотрение одного из элементов системы типизации – типического образа. Были выявлены основные характеристики и функции данного конструкта, а также определена его роль в формировании моделей идентичности.

Результаты данного исследования предполагают следующие положения, выносимые на защиту:

- Современная система типизации предполагает разделение на два уровня: уровень микротипизаций (моделей поведения, норм, ценностей) и уровень макротипизаций (уровень распространения глобальных значений идеологий, социальных мифов, преобразованных посредствам единых схем выражения (дискурсов)).
- Содержание современной системы типизации составляют социальные мифы, представленные в форме нарративов.

- Типический образ значимый элемент системы типизации дискурсивный конструкт, позволяющий транслировать присущую культуре совокупность ценностей, социальных норм и поведенческих практик и воздействующий на индивида в качестве одного из неявных средств формирования его идентичности.
- Типический образ является связующим звеном между микроуровнем и макроуровнем системы типизаций, благодаря которому между ними обеспечивается постоянная циркуляция значений.
- Взаимодействие между микроуровнем и макроуровнем системы типизации является одним из принципов, позволяющих конструировать социальные подпространства, в том числе и активно развивающуюся сегодня медиареальность.
- Типическими образами становятся только определенные персонажи, обладают рядом характерных особенностей. Наиболее показательными являются такие типические образы как Шерлок Холмс, Джеймс Бонд и Доктор Кто образы, преодолевшие границы исходного произведения и ставшие символами Великобритании и воплощением «английскости», предлагающие модели построения идентичности.

Научно-практическая Результаты значимость: исследования расширяют представление 0 влиянии системы типизации на формирование идентичности. Материалы диссертации имеют ценность как в контексте рассмотрения проблем упорядочивания реальности, так и в рамках изучения массовой англо-американской культуры XX-XXI веков. Исследование современной системы типизации может также иметь значение и в контексте современной культуры и философии. В данной работе представлен ряд техник, позволяющих воздействовать на индивида И способствующих социокультурному конструированию.

Соответственно, материалы исследования могут быть использованы как при написании научных и популярных работ, подготовке учебных программ по культурологии, так и при создании учебных пособий.

работы. Основные теоретические Апробация положения изложены в публикациях и апробированы на материалах Всероссийской «МЕДИАРЕАЛЬНОСТЬ: конференции возможность научной РАЦИОНАЛЬНОГО ПОСТИЖЕНИЯ». Санкт-Петербург, 25 ноября 2016. Практическая апробация теоретических положений диссертационного исследования проводилась автором при подготовке чтении лекционного курса по деловой культуре и этике общения.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, включающих 9 параграфов, заключения и библиографии.

Глава 1. Типизация как форма передачи культурного опыта

1.1. Типизация: определение и ее основные характеристики

Тот факт. что каждая культура обладает своеобразием уникальностью, не вызывает сомнения. Интерес к исключительным особенностям локальных сообществ, преимущественно экзотических, возникает еще в эпоху Великих Географических Открытий. Несколько ранее, в эпоху Возрождения, активизируется интерес к историческому прошлому человечества, а именно к античному наследию и древним языкам. Впоследствии данные интенции получили развитие, с одной в качестве таких наук, как этнография и культурная антропология, а с другой стали основой для формирования лингвистики современного типа И многочисленных исторических дисциплин. образом интерес Поразительным именно К диковинному исключительному стал основой для развития теоретических дисциплин и, следовательно, поиска общечеловеческих констант и феноменов.

Проблема соотношения уникального И стандартизированного неоднократно поднималась в рамках гуманитарных наук на протяжении всего периода их существования. Однако для данного исследования особый интерес представляют концепции, непосредственно отражающие феномен типизации. Большая часть подобных теорий была разработана в культурфилософских социологических рамках И дисциплин на протяжении ХХ века.

В первую очередь следует дать определение понятиям «типизации» и «типического образа», а также обосновать их значение для данного исследования.

Согласно словарному определению термин «типизация» можно трактовать как «отбор или разработку типовых конструкций на основе методов стандартизации» 1. характеристик; один ИЗ образом, термин «типизация» родственен понятиям «классификация» и «стандартизация». Как указывает Н.К. Матросова, типизация (или типология) принципиально отличается от классификации, поскольку апеллирует понятием «типа» противоположность «классу». Классификация предполагает статичную систему разграничения смыслов по замкнутым группам сообразно с исходным признаком, тогда как типология подразумевает подвижную систему мигрирующих значений, находящихся в динамической зависимости по принципу «больше меньше»². Кроме того, типологическое разграничение формируется на основании нескольких показателей и поэтому более многогранно, чем систематизация по классам. Автор проводит сравнение типологизации с моделированием и подчеркивает преимущества типизации как способа наиболее полной и целостной оценки рассматриваемого предмета. обратить Отдельное внимание следует на понятие «типа», разрабатываемое как в рамках естественных дисциплин, гуманитарном дискурсе. Понятие «тип» уместно трактовать как качественное определение, характеристику какой-либо группы объектов, общие черты, своеобразие позволяющее выявить как ИХ так И (маргиналии) каждого.

В отличие от прочих способов регламентации, типизация одновременно является как системой классификации объектов, так и способом их стандартизации. Данная особенность данного феномена

¹Новый словарь иностранных слов. [Электронный ресурс]. URL: http://slovar.cc/rus/inostrnov.html (Дата обращения: 26.06.2016).

²Матросова, Н.К. Типологические построения как вариант холистического проекта | Вестн. Том. гос. ун-та. Философия. Социология. Политология. 2015. № 2(30) – С. 40.

сближает его с понятием эпистемы, разработанного М. Фуко в работе «Слова и вещи». Автор называет эпистемой совокупность объективных категорий, неких историко-познавательных априори, особую систему упорядочивания, определяющую возможности существования теорий и их форму для определенного исторического периода³. Таким образом, эпистема, как и типизация, предполагает наличие исходного способа восприятия реальности, затрагивающего все сферы культуры.

Как было указано выше, интерес к механизмам стандартизации далеко не нов, а проблема типизации является одной из ключевых для рамках культурфилософских дисциплин существует философии. В множество теорий, предлагающих варианты стандартизирующих провести аналогии между «эйдосом» Платона, моделей. Уместно Φ. «идолами человеческого разума», описанными Беконом коллективными представлениями К. Леви-Строса. Отдельного внимания паттернов - моделей социального заслуживает теория действия, параллельно развиваемая Р. Бенедикт и А. Кребером. Кроме того, следует отметить понятия парадигмы (или точнее, его расширенный вариант – понятие дисциплинарной матрицы⁴), введенное Т. Куном в работе «Структура научных революций» и близкое по смыслу к понятию эпистемы М. Фуко. Данным термином обозначает автор модель постановки проблем и поиска решений, выработанную на основе общепризнанных достижений научных принятую И научным сообществом определённого Более времени. широкое понятие дисциплинарной матрицы помимо специфически научной деятельности регламентирует мировоззрение, систему ценностей и этос локального научного социума.

 $^{^{3}}$ Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук- М., «Прогресс», 1977 - С. 363.

⁴Кун, Т. Структура научных революций. – М.: Прогресс, 1975 – С. 229.

Все данные концепции, несмотря на явные и фундаментальные отличия, так или иначе, описывают своеобразные «образцы», некоторые инвариантные константы и механизмы, которые являются исходными формами организации соответствующего феномена. Понятие типизации является более общим, чем все упомянутые термины. Таким образом, можно сказать, что понятие типизации – общее название для всех упомянутых моделей и предполагает наличие целого спектра конструктов, стандартизирующих отдельные сферы культуры.

Феномен типизации формируется еще во времена архаики как система адаптивных механизмов. Как указывает A.K. Байбурин, устойчивость культуры, ее целостность и единство обуславливается наличием едноообразных правил поведения, коллективной памяти и общей картины мира⁵. При этом наиболее древней из возможных формой совокупность формул типизации является стандартизированного поведения и репрезентации, присущих той или иной культуре. Данная себя возможные сфера включает все алгоритмы поведения, разработанные социумом: система ритуала, различные социального нормированного действия (ритуализированного поведения: этикет, игра), И множественные стратегии репрезентации, коррелирующие с феноменом имиджа. Указанные стратегии выступают в качестве механизмов сохранения культурной памяти и способствуют адаптации индивида в социуме.

Ритуал как особая форма передачи опыта, существующая в чистой форме лишь в архаических коллективах, способствует сохранению целостности и устойчивости культуры. Особый механизм коммуникации и сохранения информации, присущий ритуалу, предполагает наличие

⁵Байбурин, А.К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. – СПб.: Наука, 1993 – С. 5.

знаковой системы качественно иного образца. Такая семиотическая система метафорична и использует в качестве знаков все социальные и природные феномены. Имея сравнительно малое количество исходных смыслов, которые составляют план содержания, данная система весьма многообразна на уровне плана выражения.

Описанная семиотическая система предполагает наличие четко определенных «стереотипов поведения» - закрепленных в культуре стандартных моделей, так или иначе репрезентирующих жизненно важные аспекты коллективного опыта. Формируется множество дублирующих друг друга инвариантов — структурных элементов, передающих один исходный смысл различными средствами. Таким образом, подобный механизм передачи может успешно функционировать даже при утрате некоторого объема элементов, составляющих план выражения, и дает возможность их реконструировать из контекста.

Подобные модели, разработанные в архаике, в редуцированной форме продолжают существовать на протяжении развития культуры сферах вплоть ДΟ современности: В напрямую не связанных сакральным (сфере религии), ритуал постепенно заменяется практиками поведения. Данные ритуализированного поведенческие стратегии утрачивают способность сохранять ядерное содержание культуры, способствуют коммуникации, однако, передавая локальные невербальные сообщения. Таким образом, практики стандартизированного поведения регламентируют действие, задавая приемлемые модели, И одновременно выполняют функции дополнительной знаковой (коммуникативной) системы.

⁶Понятие инварианта вводит и подробно исследует Ю.М. Лотман. – М.Ю. Лотман. Статьи по семиотике и топологии культуры. Том І. Таллин. 'Александра'. 1992 – С. 224.

Кроме того, следует отметить еще один способ сохранения и значимых смыслов культуры _ систему информации через визуальные образы. Со времен архаики в качестве культурных констант существует целый ряд практик, связанных с созданием изображений. К ним онжом отнести как нанесение изображений как таковых: наскальные росписи, петроглифы, так и конструирование собственного облика в соответствии с общепринятым нанесение определенного грима, регламентом: татуировок, особый костюм. Сами по себе данные изображения являются неотъемлемым как способствуют элементом системы типизации, так используются индивида коллектив И В качестве маркеров принадлежность обозначают социальный статус, разграничения: Кроме того, далее. отдельные изображения так ассоциироваться с коллективом В целом (например, изображение тотемного животного).

При изображений, используемая ЭТОМ система качестве коммуникативной системы, обладает некоторыми особенностями. Как указывает Р. Барт в статье «Риторика образа», визуальный знак способен не только передавать смысл параллельно с вербальным механизмом, но и его воздействие многократно увеличивать на реципиента. подчеркивает откровенность, выразительность и действенность образа как средства передачи смысла. У. Эко, в свою очередь, указывает средства быстрой особую роль визуальных кодов как передачи «шума»⁷. сообщения Кроме информации очистки ОТ τογο, исследователь отдельно подчеркивает эмотивность И эстетичность **зрительного** образа, TO есть его способность воздействовать непосредственно на подсознательные сферы психики.

⁷Эко, У. Отсутствующая структура :Введ. в семиологию; [Пер. А. Г. Погоняйло, В. Г. Резник]. - СПб :Петрополис, 1998 – С. 47.

Невербальные семиотические системы – жесты и позы человека, звучания, особенности запахи, тактильные системология (системы взаимной организации объектов) – не будут затрагиваться в рамках данного исследования напрямую. Однако, нельзя недооценивать их значимость в акте коммуникации. Данные практики, подробно исследованные Г.Е. Крейдлиным в работе «Невербальная семиотика»⁸. составляют одну ИЗ важнейших областей функционирования знаков и знаковой информации. Как указывает автор, невербальные коды позволяют передавать смыслы в наиболее удобной и общепонятной универсальной форме, в меньшей степени зависимой от культурного конкретного контекста апеллирующей И общечеловеческим стратегиям поведения9.

Таким образом, система практик стандартизированного поведения, способов конструирования визуального образа (облика индивида) и невербальных способов коммуникации, принятых в социуме, являются наиболее архаическим пластом феномена типизации. Их совокупность образует уровень микротипизаций: набор типовых программ, регулирующих и способствующих коммуникации, специфичных для отдельного коллектива.

Уровень макротипизаций образует некий метауровень и включает в себя глобальные способы регламентации, такие как идеология и дискурс. В самом широком смысле определение данного аспекта коррелирует с понятием метанарратива, вводимого Ж.-Ф. Лиотаром в работе «Состояние постмодерна». Ж.-Ф. Лиотар определяет

⁸Крейдлин, Г.Е. Невербальная семиотика – М.: Научная библиотека, 2002.

⁹Там же – С. 25.

метанарративы как легитимирующие рассказы¹⁰ - глобальные системы формой обоснования являющиеся знания задающие регламентацию для субъекта повествования в сфере когнитивного и образом, практического. Таким «великие сфере рассказы» конституируют реальность, то есть создают картину мира, и предлагают социально приемлемые способы действия. Однако если система метанарративов максимально стабильна и подвергается критике 11 самим автором за свою косность и неспособность изменяться, то система формул, напротив, отражает способность языковых культуры изменениям.

По большей способом части макротипизации связаны co проявления дискурсивного компонента культуры в социуме. Так, для культуры европейского образца, культуры «логофилии», как ее называет М. Фуко¹², наибольшим значением обладают практики создания текстов, то есть все практики, связанные с вербальной сферой. Примат языка является ключевой культурной доминантой. И хотя его несколько изменилась в ходе иконического и медиального поворотов 13, передачи И фиксации опыта по-прежнему формы вспомогательный характер: основные культурные константы задаются через язык. Таким образом, в рамках данного исследования феномен типизации будет впоследствии трактоваться как совокупность

 $^{^{10}}$ Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна. Пер. с франц. Н. А. Шматко. – "Алетейя" (СПб), 1998 – С. 78.

¹¹В упомянутой выше работе «Состояние постмодерна» исследователь указывает на кризис метанарраций, утрату ими легитимности в эпоху постмодерна и делает акцент на феномене «малых рассказов».

 $^{^{12}}$ Фуко, М. Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности. М., 1996 – С. 48.

¹³Данное положение подробно разработано в книге В.В.Савчука «Медиафилософия. Приступ реальности» - В.В. Савчук. Медиафилософия. Приступ реальности – СПб: Изд-во РХГА, 2014 – С. 16 – 47.

стандартизирующих моделей, регламентирующих базовые аспекты культуры. Все социальные феномены, так или иначе, укладываются в границы данного понятия и обусловливают друг друга. Возникающие между ними разграничение касаются способа передачи сообщения.

Ряд типических моделей проявляется в форме вербальных феноменов культуры: самого языка и различных его производных — в качестве текстов, мифов, нарративов, феномена идеологии. Феномен типизации получает выражение, как через текст, так и в форме поведенческих практик и стратегий репрезентации. Данные сферы взаимодействуют как единый язык: смыслы, заложенные в текстах, можно назвать планом содержания, модели действия и репрезентации — планом выражения. Данные аспекты культуры взаимосвязаны подобно сторонам соссюровского знака 14: одно неизбежно отсылает ко второму.

Зона визуальных семиотических систем также является частью данной системы и выступает в качестве репрезентативных элементов, которые максимально усиливают воздействие прочих систем типизации. Текстовое сообщение получает дублирующий механизм передачи через визуальный код, воздействующий непосредственно на эмоциональную часть психики, а поведенческие модели — источник стратегий для подражания и дополнительное поле репрезентации.

Современные вариации каждого из указанных аспектов будет подробно рассмотрен далее во II главе проводимого исследования. На данном этапе работы, следует ограничиться лишь общими пояснениями.

Следующее понятие, требующее отдельных пояснений в рамках данного исследования – понятие «типического образа». Данный термин обычно ассоциируется со сферой художественного творчества, что

¹⁴Де Соссюр, Ф. Курс общей лингвистики. Пер. с фр. – М., 1991 – С. 98.

делает правомерным его использование при исследовании подобных феноменов. Г.Н. Поспелов дает следующее определение образу как таковому: «Образ – это воспроизведение уже отраженного и осознанного художником явления с помощью тех или иных материальных средств и знаков – с помощью речи, мимики и жестов, очертаний и красок, системы звуков и т.д.» 15. Как полагает исследователь, образ всегда совмещает в себе элементы теоретического и практического способов познания мира, индивидуальных и типических черт человека.

Типический образ обладает рядом особенностей, отличающих его художественного образа как такового. Первой особенностью OTтипического образа является то, что данное понятие – более широкое и выходит за рамки сферы искусства. Термин близок по значению к понятию «стереотипа». Как указывает У. Липпман, стереотип – принятый в исторической общности образец восприятия, фильтрации, информации интерпретации при распознавании И узнавании окружающего мира, основанный на предшествующем социальном опыте¹⁶. Стереотип действует как защитный механизм позволяет заполнять возникающие пробелы в структуре реальности. Совокупность стереотипов покрывает все сферы жизни человека, дает представления обо всех физических и общественных феноменах и формирует социальный мир как таковой.

Сумма типических образов представляет собой особый подкласс стереотипов, содержащий базовые модели регуляции деятельности индивидов. Имеются в виду максимально универсальные персонажи – носители исходных культурных смыслов, необходимых для выживания коллектива. Такими персонажами являются герои мифов и сказок и

¹⁵Поспелов, Г.Н. (ред.) Введение в литературоведение – М.: Высш. шк. – 1988 – С. 26.

¹⁶Липпман, У. Общественное мнение – М.: ФОМ, 2004 – С. 93.

некоторые избранные персонажи литературы и кинематографа. Данные образы имеют общекультурный характер и дублируют архетипические образы, разработанные К.Г. Юнгом, что составляет вторую их отличительную особенность.

Согласно концепции К.Г. Юнга, человеческая психика помимо сознания включает в себя два уровня бессознательного: личное и коллективное. Коллективное бессознательное содержит в имплицитной форме опыт всего человечества. Более того, автор утверждает, что коллективное бессознательное является хранилищем опыта всех предков человека, и в силу данного обстоятельства идентично у всех индивидов. Для самого индивида уровень коллективного бессознательного непознаваем, дать определение данному уровню психики можно только При этом коллективное бессознательное апофатически. оказывает большое влияние на поведение человека. Содержание данной сферы психики составляют архетипы: данный термин был введён 1916 году в статье «Структура бессознательного». В работе «Человек и его символы» К.Г. Юнг называет архетипы предсуществующими психики¹⁷. основой элементов формами, которые являются ДЛЯ Архетипы являются моделями инстинктивного поведения, неосознанными образами оформившихся мотивационных сил. Более того, архетипы есть «императивы родового опыта», они являются неосознанной врожденной формой сохранения коллективной памяти. К.Г. приводит типологию архетипов. Особую Юнг роль архетипы, определяющие процесс индидуации: персона, анима и анимус, тень и самость. Следует отметить, что автор отдельно подчеркивает потенциальную бесконечность вариантов проявления архетипов коллективного бессознательного.

 $^{^{17}}$ Юнг, К.Г. Человек и Его Символы – М.: Серебряные нити, Медков С. Б., 2006 – С. 124 .

Архетип является базой для построения классификации. Каждой типичной соответствует жизненной ситуации определенного типа восприятия и действия, форма без содержания или архетип. Доминанты бессознательного (архетипы) проявляются сны и произведения искусства. При этом сознание преобразовывает исконные всеобщие инстинктивные модели в архетипические образы, которые, свою очередь, являются основой для построения мифологических, литературных И прочих персонажей, также имплицитно задают парадигму их действий. Именно архетипические определяют устойчивые механизмы образы построения мифа. впоследствии и любой другой сюжетной линии.

Таким образом, архетипы оказывают значительное воздействие на поведение. Архетипические образы наследуют данную особенность архетипов и способны задавать формы своей репрезентации. Создание персонажа, наделенного признаками архетипа или проецирование признаков некого человека, устойчивой на является общепринятой социальной практикой, И типические базирующиеся на архетипах и обладающие их чертами, способны существовать в культуре как константы долгое время.

Кроме τογο, следует отметить такую особенность рассматриваемого конструкта как способность включатся в контекст интертекстуальных связей. Понятие «интертекстуальности» Кристевой в статье введено Ю. «Бахтин, слово, диалог и роман». M.M. Основываясь на достижениях Бахтина, автор определяет интертекстуальность 18 (межтекстовый диалог) как способ соотношения между различных текстологических элементов собой. текстов И

¹⁸Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. - М.: ИГ Прогресс, 2000 - С. 428.

Исследователь указывает, что ни один текст не может существовать независимо от окружающего его текстологического универсума: «любой текст строится как мозаика из цитации, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-то другого текста» 19. Данным понятием апеллирует также Р. Барт. В статье «Смерть исследователь провозглашает девальвацию фигуры автора и, продолжая свою мысль в статье «От произведения к тексту»²¹, указывает на то, что в полной мере раскрывается лишь тогда, когда его произведение перестают воспринимать исключительно как творение определенного человека, а трактуют как совокупность культурных кодов, поддающихся дешифровке. Ю. Кристева, вслед за М.М. Бахтиным, указывает, что текст всегда диалогичен: он всегда есть способ коммуникации между автором и получателем. Отправной точкой диалога оказывается персонаж. определение которого по значению близко к понятию типического образа. Персонаж воплощает саму возможность перехода из одной плоскости в другую. Он одновременно и субъект повествования, в анонимном виде включенный в нарративную систему и «другой», читатель, к которому текст обращен. При этом сам персонаж всегда является носителем некого законченного смысла (самодостаточного представленного свернутой форме). В Такой персонажтипический образ одновременно И «медиатор, связывающий структурную модель с ее культурным (историческим) окружением», и «регулятор, управляющий процессом перехода диахронии в синхронию (в литературную структуру)»²². Таким образом, типический образ

¹⁹Там же – С. 430.

²⁰Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1989 – С. 384.

²¹Там же – С. 413.

²²Там же – С. 430.

базовый транслятор смысла, который можно помещать в различные точки нарративной среды, не девальвируя его содержания.

Кроме того, рассмотренная трактовка персонажа как точки контакта между текстами предполагает его мобильность: данный образ как бы принадлежит сразу нескольким текстам, и, следовательно, может быть элементом любого из них и даже «перемещаться» из одного теста в Подобная мобильность c неизбежностью другой. приводит анонимности персонажа: принадлежащий сразу множеству текстов и, авторов, соответственно, множеству ОН сам оказывается не принадлежащим никому.

Конкретный образ или персонаж существует в рамках отдельного произведения искусства и создан определенным автором, но влияет на всю нарративную среду в целом и может использоваться для создания других отдельных произведений. Типический образ не только преодолевает рамки отдельного произведения и творчества отдельного «прорывается» в социальную среду. Типическим образ становится только В TOMслучае, если его культурное значение возрастает настолько, что позволяет формировать новые собственные феномены, отдельные социальные базируясь исключительно исходных свойствах самого персонажа. Вокруг подобных персонажей формируются не только совокупность произведений искусства, но и положения, система моделей поведения саморепрезентации, или, в некоторых случаях, отдельная субкультура.

Отдельно следует отметить такую особенность типического образа динамичность. Типический образ, в отличие от лежащих в его как стереотипа, способен быстро реагировать основе архетипа И социальные изменения, не утрачивая при этом своей сути. Данный базовой феномен структурно состоит ИЗ неизменной идеи

универсального культурного смысла – и внешних способов ее манифестации (внешнего облика, атрибутов персонажа, его спутников и действий), которые могут изменяться в силу специфики ситуации, что позволяет персонажу сохранять актуальность длительное время и укореняться в большом количестве социальных пространств. Таким образом, возникает эффект избыточности, отмеченный У. Эко²³: одно и то же означаемое многократно штампуется множеством означающих. Данный эффект также отмечает Ю.М. Лотман при рассмотрении понятия символа²⁴. Однако, взаимосвязь символа, мифа и типического образа заслуживает отдельного внимания: об этом будет сказано в следующих двух параграфах.

Следует отметить, что распространение и развитие феномена типического образа напрямую связано с развитием телевидения и повсеместной доступностью информации. интернета Появление данных медиа привело к формированию благоприятных условий для тиражирования персонажей такого типа. Одной из таких сфер является культура сериалов, компьютерных игр и многообразных вариантов фанарта. Именно с появлением данной сферы типический образ становится наиболее полным - получает возможность «перемещаться» различными сюжетами, вступать в контакт с другими персонажами и коррелировать \mathbf{c} ИΧ базовыми смыслами. Более того, персонаж «прорывается» в реальный мир в качестве стратегий репрезентации.

Таким образом, типический образ – конструкт, образованный на основе архетипических образов в процессе слияния феноменов

²³Эко, У. Миф о Супермене. // Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Перев.с англ. и итал. С.Д.Серебряного. СПб.: "Симпозиум", 2007 - С. 177-207.

²⁴Лотман, Ю.М. Символ в системе культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах.- Т.І Статьи по семиотике и топологии культуры – Таллин, "Александра", 1992 – С. 191.

стереотипа и стандартизированных формул поведения и последующей трансформации образовавшегося «гибрида», тиражируемый в рамках современной медиареальности. Типический образ устойчив, способен включатся контекст интертекстуальностных связей обладает свойствами мобильности и динамичности. Типический образ иное, как стереотип, обретший способность действовать. Кроме того, следует отметить особую связь между рассматриваемым конструктом и Поведенческие формулы (привычки, феноменом имиджа. предпочтения), ожидаемые реплики и внешние особенности персонажа зачастую используются при создании имиджа человека, его игравшего. Данный ход не только способствует популяризации героя, но и работает на самого актера, делая его более узнаваемым, но при этом превращая в «заложника» одного образа. Также совокупность ассоциирующихся персонажем, перенимается его фанатами c многократно тиражируется.

Специфические особенности функционирования типического образа и будут подробно рассмотрены в главе III.

Следующий этап данного исследования предполагает рассмотрение эволюции общекультурных систем типизации: развитие данных систем от мифа и ритуала к дискурсивным практикам.

1.2. Архаические формы типизации: миф, ритуал, символ

Миф является самой древней формой передачи знания, системой представлений о мире, выраженной в форме метафорически окрашенного повествования. Миф как феномен предельно универсален и поэтому может пониматься как базовая форма любой вербальной регламентации. Более того, именно миф становится способом преодоления неопределенности.

На данный момент в рамках гуманитарных исследований разработан целый ряд теорий мифа. Выделяют следующие парадигмы мифа:

- лингвистическая (А. Кун, М.Мюллер, А.А. Потебня и т.д.) основывалась на разработках сравнительно-исторического языкознания;
- антропологическая или эволюционистская (Э. Тайлор, Г. Спенсер)
 сравнительная этнография архаических современных сообществ,
 особый акцент на теории «анимизма»;
- ритуалистическая (Дж. Фрезер и другие) приоритет ритуала над мифом и сведение мифа к магии;
- функциональная (Б. Малиновский, Радклиф- Браун) миф как механизм сохранения культурной традиции и психологической интеграции социума;
- аффективно-ассоциативная (3. Фрейд, К.Г. Юнг, Дж. Кембелл) психологическая концепция описания повторяющихся сюжетов и структур;

- социологическая (Э. Дюркгейм, Л. Леви-Брюль) изучение основополагающих социальных категорий коллективных представлений;
- символическая (Э. Кассирер) акцент на символе как универсальном способе познания мира;
- структуралистическая (К. Леви-Стросс) структурное описание принципов мифологического мышления, и, следовательно, устройства культуры.

Данное исследование не предполагает подробного обзора данных теорий. Следует ограничиться лишь указанием специфических основополагающих особенностей структуры классического мифа и обоснованием его связи с ритуалом.

Существуют различные подходы к проблеме соотношения мифа и ритуала. Многие исследователи обосновывают единство мифа и ритуала. Так, Э. Дюркгейм²⁵ провозглашает единство мифа и ритуала как форм социальной интеграции и регламентации. Б. Малиновский²⁶ делает акцент на значении мифа и ритуала для индивидуума. В его модели ритуал превращается в "мост", связывающий человека и общество, а через миф задается содержание ритуала. Ритуал способствует сплочению общества, интеграции индивидуума в круг общественных обязанностей и снятию у него стрессовых состояний, вызванных сменой социального статуса, страхом смерти и т.д. Кроме того, именно в своем единстве миф и ритуал выступают как способ трансляции социально значимой

²⁵Дюркгейм, Э. Элементарные формы религиозной жизни. Тотемическая система в Австралии. //Мистика. Религия. Наука. Классики мирового религиоведения. Антология. – М., 1998 – С. 174-230.

²⁶Малиновский, Б. Магия. Наука. Религия. Пер. с анг./ Вступ. статьи Р. Редфилда и др. – М.: Релф-бук, 1998 – С. 228.

информации. М. Элиаде²⁷ поддерживает данный подход, полагая, что воплощается мифический текст В ритуале И таким образом актуализируется, что для архаического сознания равноценно Л.П. Морина полагает, что мифология воссозданию миропорядка. передает знание, представления и чувства, а обряд, ритуал является практическим выражением мифа²⁸. Таким образом, миф и ритуал можно понимать как аспекты одного феномена.

Миф как способ осмысления реальности предполагает наличие особого типа сознания - мифологического. Данный вид мышления четко ярко выражен у носителей архаических культур, что неоднократно отмечалось исследователями исконных культур Африки и Австралии. Так, французский исследователь К. Леви-Строс, рассматривает феномен бриколажа²⁹ в качестве вещественного проявления основных принципов мифологического сознания. Мифологическое мышление, по мнению вроде интеллектуального автора, является чем-то бриколажа: способностью решать возникающие задачи с помощью обширного, но ограниченного репертуара «подручных средств» - элементов языка, заранее обладающих значением. В случае возникновения затруднения, решение принимается ретроспективно: производится анализ имеющихся в наличие «инструментов» и выбирается их комбинация, оптимальная для данной ситуации. Таким образом, происходит не создание новых объектов, а реорганизация уже существующих, что отражает важную

²⁷Элиаде, М. Аспекты мифа. М.: Издательский центр "ACADEMIA", 1994 – с. 38.

²⁸Морина, Л.П. Мифологическое пространство танцевальной образности – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2004 – с. 20.

²⁹ *Бриколаж* (bricolage) — особая форма деятельности, «первичная наука», способность создавать необходимые инструменты из случайных подручных средств — К. Леви-Строс. Неприрученная мысль/ Первобытное мышление. М.: «Республика», 1994 — С. 126.

особенность мифологического сознания – способность сохранять исходные модели, изменяя лишь способ их представления.

Мифологическое сознание проявляется как особое мироощущение, для которого характерна диффузность и синкретичность³⁰: сознание такого рода работает при помощи схем отличающихся от современных. Для мифологического мышления разделения между естественным и сверхъестественным, объективным и субъективным, конкретным и абстрактным не существует. Зоны, предметы и явления распределяются по принципу эквипалентности: выделения конкретных предметов во всей их конкретности (мужчина-женщина, день- ночь, верх-низ) через систему подобий и тождеств³¹.

В силу данных особенностей формируется способ мышления, при котором схема из аналогий и причастностей по смежности обладает большей значимостью, чем система абстрактных понятий. Для такого мышления значимое событие приобретает статус всеобщего, поэтому повествование о нем равноценно его повторению. Таким образом, формируется модель мира, элементами которой становятся исходные события, относящиеся к ним явления, предметы, участвующие в них персонажи и сам человек, подчиняющиеся единым законом и соединенные по принципу причинно-следственной связи.

Восприятие времени и пространства в рамках мифологического мышления также имеет свои особенности. Пространство и время образуют единицы смысла – исходные легендарные события. Специфика

³⁰Феномен первобытного синкретизма исследовался многими авторами, в том числе Н.А.Веселовским в области искусства, Э. Клапаредом и Л.С.Выгодским в области психологии. Первобытный синкретизм предполагает неразделенность некоторых феноменов культуры (искусства и религии и т.п) и несколько иные механизмы работы сознания.

³¹Колесов, В.В. Древняя Русь: наследие в слове. Мудрость слова. СПб, 2011.

тесно связана c оппозицией профанного данного сознания повседневного, незначимого - и сакрального - максимально значимого и вечного. Время для подобного типа сознания одновременно существует на двух пластах восприятия: как диахроническом (как время ОНО время ритуала) и синхроническом (время повседневности). Оба пласта существуют в тесной взаимосвязи. Время легендарных событий служит легитимацией всего происходящего и показывает способ преодоления неопределенности («хаоса») установления И порядка («космоса»). Исходные мифические события приобретают форму культурных констант неизменных актуальных смыслов, постоянно воспроизводимых через ритуал.

Для мифологического подчиняется сознания пространство соотнесению профанного и сакрального. Пространство воспринимается как совокупность предметов, зон, персонажей, обладающих разной степенью сакральности. Следует учитывать и характерное для мифа понимание универсума как упорядоченного целого – космоса. Космос полагается как желательное, но искусственное состояние среды, которое необходимо поддерживать постоянно И восстанавливать ритуальные действия. Такому состоянию противостоит хаос, который необходимо постоянно преодолевать. Разные пространственные зоны в универсуме качественно различны. Наибольшей степенью упорядоченности обладает центр, через который проходит ось мира, маркируемая мировым деревом (или аналогичными символами). Все создаваемые человеком подпространства должны структурироваться тем же способом. Прочие зоны, предметы и явления распределяются по степени своей упорядоченности, уровень которой снижается от центра к периферии. Территория, освоенная человеком – дом, город и тому подобное – выстраивается сообразно с данным представлением о мире: жилище человека представляет микрокосм, существующий по тем же законам, что и космос.

Мифологическое мышление, появившееся в эпоху архаики, однако, не утратило своего общечеловеческого значения и в наше время. Как полагает известный исследователь мифа, М. Элиаде, мифологическое мышление способно адаптироваться к новым культурным формам; его элементы сохранялись на протяжении всей истории. Каждый этап развития культуры порождает свою вариацию мифологического сознания, но исходные смыслы, закодированные в мифологическом повествовании, не утрачивают своей актуальности. В качестве подтверждения данного постулата исследователь предлагает свою трактовку мифа в работе «Аспекты мифа» 32.

М. Элиаде полагает, что миф нужно понимать в первую очередь как совокупность примеров для подражания и, таким образом, как способ придания значимости человеческой жизни. Знание структуры и функции мифов традиционных обществ позволяет понять одну из важнейших категорий современной жизни. Для автора миф является в первую очередь формой культурной памяти, сохраняющей исходные смыслы в форме нарратива.

Мифология как совокупность мифов универсальна: сюжетные линии, базовые мотивы и роли персонажей имеют сходство во всех культурах. Мифы описывают все аспекты универсума. Миф повествует о событии, произошедшем в некие доисторические времена — во время «ОНО», время «начала всех начал» 33. Он излагает сакральную историю: рассказывает о сотворении мира или его аспектов (природы, общества,

³²Элиаде, М. Аспекты мифа. М.: Издательский центр "ACADEMIA", 1994 - с. 10.

 $^{^{33}}$ Там же – с. 15.

в ходе деяний сверхъестественных существ. государства и т.п.) Содержание мифа считается истинным и не подвергается сомнению. Он об объектах, некий всегда повествует имеющих эквивалент окружающем мире. Так. космогонический миф реален, существует мир, миф о происхождении смерти – так как человек смертен, а любое социально регламентированное действие получает легитимацию как аналогичное деянию героя мифа. Персонажами мифа является боги, герои, первопредки И прочие сверхъестественные существа. Их деяния в мифе раскрываются как сакральные и формируют формирования мира в его современном реальную основу Соприкосновение с мифическим текстом служит способом объединения социума, утверждением его особого статуса. Как указывает М. Элиаде, «проживание» мифа выводит индивида или весь социум за пределы времени хронологического и вводит в сакральное время, одновременно и исходного, и бесконечно повторяющегося³⁴.

Таким образом, миф представляет собой смысловой аспект архаической культуры, хранилище исходных культурных смыслов и моделей поведения. Выражение и наибольшую актуализацию получает через ритуал, который онжом назвать лейственным (практическим) аспектом данного типа культуры.

Как указывает А. К. Байбурин в работе «Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов», устойчивость и целостность культуры напрямую зависит от степени развития интегрирующих и стабилизирующих аспектов – единообразных правил поведения, общей памяти и общей картины мира³⁵. Механизм, лежащий в основе формирования данных структур,

³⁴Элиаде, М. Миф о вечном возвращении. М.: Ладомир, 2000 - С. 35.

³⁵Байбурин, А.К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. – СПб.: Наука, 1993 – С. 4.

автор называет «стериотипизацией опыта». В рамках любой культуры в вырабатывается процессе развития система социальных поведения, регламентирующих социально значимые элементы поведения индивидов. Однако, вслед за А.К. Байбуриным, следует отметить, что система программ поведения специфична для каждого отдельного социума, а сами коды обладают некоторой пластичностью, потенциально включая спектр вариантов. Поведение реального человека всегда типов³⁶. Таким предполагает соединение нескольких образом, стандартизированное поведение снижает уровень неопределенности и ситуации способствует прогнозированию рамках социальной В реальности, любым поскольку воплощает схемы, считываемые представителем коллектива.

Программы способ поведения, изначально созданные как адаптации к внешним условиям, развиваются и преобразовываются в регулятивную систему, которая, в свою очередь, задает основные характеристики социуму. Данная структура служит каркасом, в который встраиваются определенные смыслы, образуя базис для формирования культурной реальности. Следует отметить, что понятие «стереотипа поведения», которое по многим параметрам совпадает с понятием социальной нормы, но значительно шире последнего. Понятие нормы имеет оценочный характер и неотделимо от представления нарушении и о последующем наказании. Эквивалентом данного термина является «правило», предполагающее, однако, «исключения». Любая аномалия, отклонение от нормы, требует особой регламентации, то есть своеобразной выработки приемлемой формы «неправильного поведения», зачастую единой для целой социальной группы.

³⁶Там же – С. 6.

Стандартизированные схемы, напротив, предполагают наличие нескольких вариантов поведения ДЛЯ любой сферы человеческой деятельности. Обусловленные естественными причинами и культурным константами модели поведения, исходные для любого сообщества, модернизируются под воздействием механизмов культуры, приобретая социальную значимость. Вариативность допустимых схем стандартизированного поведения возрастает развитием В связи общества и увеличением значения индивидуальных форм действия. Так, для культуры традиционного ритуального типа принцип единообразия унификация и регламентация его четкая необходимы, поскольку позволяют максимально эффективно и минимальным потерь количеством переживать кризисные ситуации как индивидуального, так и общественного характера. Кроме того, как указывает А. К. Байбурин³⁷, стереотипы должны обладать необходимой "пластичности", поскольку степенью ситуации, которых реализуются, будучи типовыми, не являются абсолютно одинаковыми.

Следует отметить, что исходные схемы, лежащие в основе ритуала, необыкновенно устойчивы, чем объясняется единообразие ритуалов различных регионов, a также более поздних форм поведения. Таким набор ритуализированного образом, именно типических конструктов, выраженных в ритуале и детально описанных еще А. Ван Геннепом в работе «Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов» 38, задает основу для всей последующей системы общества, регламентации также предполагает особую форму организации информации, предшествующую появлению однородной семиотической системы.

³⁷Байбурин, А.К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. – С. 10.

³⁸Геннеп, А. Обряды перехода. – М.:Восточная литература, 1991 – С. 14.

Система фиксации опыта, присущая ритуальному типу культуры, более многообразна, чем форма организации информации письменных сообществ. В архаической культуре формируется знаковая система, включающая в себя в качестве семиотических средств весь спектр феноменов культуры и природы: элементы природы, артефакты, языковые тексты, мифы и прочие проявления культуры. Данные знаки и соотношения образовывали целостную картину мира. единым полем значения, подобная множественная знаковая система эффекта сквозной метафоричности. позволяет достигнуть образом, элемент, принадлежащий к одной подсистеме, мог отсылать к другой подсистеме, то есть «иметь своим значением план выражения» 39 элемента другой системы. Подобная структура позволяет сохранять большой объем информации, а также предотвращает утрату культурного опыта, необходимого для выживания коллектива. Элементы системы многократно дублировали друг друга, позволяя сохранять неизменными исходные смыслы, особо ценные из которых облекались в форму ритуала Такими максимальной сохранности. исходными ДЛЯ смыслами, требующими наибольшей сохранности, являются сюжеты мифов: в первую очередь тема творения мира. При этом подобная система передачи информации обеспечивала ее сохранность во времени, но не увеличение объема: коллектив постоянно отправляет одни и те же сообщения самому себе. Однако, стереотипные послания играют важную в поддержании целостности социума, так как периодически восстанавливают и закрепляют утрачиваемые знания.

Следует указать еще одну особенность мифоритуальной культуры – ее эмоциональность. Событие мифа, актуализированное через ритуал, не просто воспроизводится, а «переживается», вызывает определенное

³⁹Байбурин, А.К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. – С. 11.

Приобретенный эмоциональное состояние. эмоциональный опыт конденсируется и впоследствии служит основой для формирования системы ценностей как значимых феноменов, свода трактовка отношение которым единообразно для каждого представителя сообщества: семья, дети, долг, подвиг и тому подобное.

Таким образом, культура данного типа закладывает особый способ передачи информации, превращая все окружающее пространство в знаков 40: значимых единиц – символов, систему мнемонических отсылающих к исходным культурным смыслам. Такими знаками может быть абсолютно все, что угодно: объекты природы, специализированные артефакты, животные, другие люди и так далее. Вся совокупность подобных элементов, как указывает Ю.М. Лотман, создает культурный протяженный в текст особого типа, пространстве позволяющий не только сохранять знание, но и прогнозировать развитие событий (при помощи магических и гадательных практик). Таким образом, можно утверждать неразделимость и взаимозависимость мифа и ритуала как единой архаической формы типизации.

В рамках мифоритуальной культуры формируется особый семиотический двойник «первичной реальности»: прасобытия, обосновывающего и легитимирующего существующий миропорядок. Данный символический текст, выраженный в ритуале, является базовым для регламентации культуры и фиксации опыта.

При этом такая форма типизации, как мифоритуальный конструкт отсылает к понятию символического. Понятие символа многозначно и многогранно. В рамках философских и прочих гуманитарных исследований трактовка данного термина может сильно разниться.

⁴⁰Лотман, Ю.М. Несколько мыслей о типологии культуры //Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987 - С. 7.

Однако, следует выделить несколько принципиально разных подходов к пониманию символа.

Первый подход неразрывно связывает понятие символа и религии и используется в первую очередь религиозными мыслителями. При этом символ трактуется как знаковое выражение иррациональной и принципиально непознаваемой сущности.

П.А. Флоренского, символ – «органически Так. изображающего и изображаемого, символизирующего единство символизируемого» 41. Таким образом, символ для автора сам по себе есть реальный носитель сакрального. Он является своеобразным мостом между человеком и трансцендентной сущностью высшего порядка и обеспечивает связь между ними. План выражения символа располагается в области предметного, человеческого, когда как план содержания относится к сфере сакрального. Для автора понимание данного термина неразрывно связано с литургической практикой (или ином культовом действии), в которой символ проявляется форме, близкой к исходной архаической. По мнению П.А. Флоренского, символ являлся атрибутом архаического мышления, неотъемлемым во многом Новоевропейская граничащим архетипом. культура, напротив, десакрализует символ, превращая его в знак, что приводит к утрате его исходного значения. Автор утверждает, что символ не тождественен ни архетипу, ни знаку, а напротив, занимает промежуточное положение меду ними.

Сходную трактовку символа предлагает и А. Белый в работе «Символизм как миропонимание». Автор определяет символ как «образ, взятый из природы и преобразованный творчеством; символ есть образ,

 $^{^{41}}$ Флоренский, П.А. Эмпирея и Эмпирия. Оправдание космоса. СПб.: РХГИ. 1994 – С.157.

соединяющий в себе переживание художника и черты, взятые из природы» 42. Исследователь подчеркивает, что каждое произведение искусства символично. При этом художественное творчество мыслится как способ преобразования жизни и создание образа совершенного человека (Богочеловека). Искусство как таковое оказывается глобальным символом — носителем скрытой религиозной сущности и одновременно способом приобщиться к ней.

Исходную связь символа и искусства отмечает и А.А. Потебня. Автор понятие символа использует исключительно рамках лингвистики и мифопоэтического творчества. Полагая, что реальность изначально непознаваема и дается человеку только через язык как систему упорядочивания чувственного опыта⁴³. Слово и искусство и способом преобразования являются средством познания мира человека. При таком внутреннего мира подходе ПОД символом художественный образ, понимается отражающий чувственный иррациональный опыт. При этом, так как такой опыт всегда предельно субъективен, каждое обращение к символу изменяет его содержание в силу специфики личного опыта читателя. Следовательно, символ в рамках данной теории трактуется как знак, содержание которого всегда субъективно, но при этом этот знак находится в системе прочих элементов и задает им значение. Данное свойство символа отражает и «формула поэтичности», предлагаемая автором согласно совокупность образов всегда меньше числа их возможных значений: А (образ) < X (значение).

⁴²Белый, А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. - М.: Республика, 1994 – С. 21.

⁴³Потебня, А.А. Слово и миф. - М., Издательство «Правда», 1989 - С. 131.

образом, Таким восприятие художественного произведения аналогично творчеству в обратном порядке: автор создает систему знаков - пропозиций, исходя из их предполагаемого содержания, а воспринимающий вкладывает содержание, исходя из существующей знаковой схемы 44. Оба процесса дают возможность соприкоснуться с непознаваемой сферой иррационального. В концепции данного трактуется особый исследователя символ как ВИД знаков, обеспечивающих коммуникацию с иррациональным.

Таким образом, в рамках данного подхода символ в первую очередь дает возможность приобщения к иррациональной сакральной сущности или вообще к сфере иррационального и, следовательно, является способом преобразования человека через контакт с трансцендентным.

Второй подход относится ко всему многообразному корпусу культурфилософского теорий символа, разработанных В рамках дискурса. Во всех подобных теориях символ трактуется рационально как «как знак, значением которого является некоторый знак другого ряда или другого языка» 45. При этом понятие символа, изначально носящее мистический или даже сакральный характер, переосмысляется как рационального познания, однако, сохраняя мистические коннотации. Трансформация трактовки данного понятия происходит в Новое время.

Первым из мыслителей, кто производит переосмысление понятия символа, является И. Кант. Автор называет символами специфические

⁴⁴Потебня, А.А. Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка – М.: Лабиринт, 1999 – С. 161.

⁴⁵Лотман, Ю.М. Избранные статьи в трех томах.- Т.І Статьи по семиотике и топологии культуры – Таллин, "Александра", 1992 – С.191.

изображения, призванные выражать понятия (идеи) разума, которые по определению невыразимы. При этом введение того или иного символа зависит не от «внешнего» сходства понятий, а скорее в силу сходства в порядке размышления о них. Таким образом, некое изображение становится аналогией отвлеченного понятия. Так, И. Кант в «Критике способности суждения» приводит следующий пример: «монархическое государство можно представить как одушевленное тело, если оно управляется по внутренним народным законам, или же как ручную мельницу, если оно управляется отдельной абсолютной волей, хотя между деспотическим государством и ручной мельницей нет никакого сходства» 46. Множество символических понятий автор находит в области естественного языка в тех случаях, когда слово употребляется не в соответствии его предметным значением, а по принципу аналогии. Идеи чистого разума – идеи Бога, души и мира – мыслятся только символически, так как не имеют предметного эквивалента в обозримой реальности.

В «Критике способности суждения», рассуждая о соотнесении нравственности, автор указывает красоты на соотнесение нравственного и прекрасного как понятия и символа⁴⁷. При этом символом нравственного оказывается идеал красоты: нравственный человек (вероятно, уместна аналогия с богочеловеком). Однако, в «Антропологии с прагматической точки зрения», И. Кант предостерегает от мистической трактовки понятия символа. Таким образом, для И. Канта особым символ оказывается конструктом мышления, позволяющим схватывать мыслимое, но принципиально непознаваемое: сферу ноуменального.

⁴⁶Кант, И. О красоте как символе нравственности. Соч.: В 6 т. Т.5, М., 1966 – С. 373.

⁴⁷Там же – С. 375.

Иную трактовку понятия символ предлагает Г.В.Ф. Гегель. Автор, провозглашая безграничность рационального познания, низводит символ до знака. Символы для Г.В. Ф. Гегеля – «суррогаты чистых понятий в их философских определениях» 48. При наличии ясных понятий символы оказываются помехой и относятся лишь к сфере искусства, которая, согласно концепции автора, к появлению философии уже исчерпала себя как механизм познания. В «Науке логики» 49 автор отдельно разбирает математический символизм в философии и указывает на то, что подобные символы могут быть полезны на предварительных этапах познания как вспомогательные инструменты, но в дальнейшем с неизбежностью затрудняют познание, так как искаженно дублируют понятие.

На рубеже XIX – XX веков понятие символа по-новому раскрывается в трудах яркого представителя марбургской школы неокантианства Э. Кассирера. Для исследователя символизация является основной и определяющей функцией человеческого сознания. А сам человек мыслится как «animal symbolicum» - «животное символическое». В «Опыте о человеке» автор указывает, что человек отличается от прочих существ тем, что создает новое измерение реальности – культурный универсум, наполненный символами. Поведение человека принципиально отличается от поведения животных, так как действие человека является не простой реакцией на раздражитель, ответом на него. Между сигналом и ответом всегда есть некий промежуток, момент осмысления, который в данном случае и есть символизация. Таким

⁴⁸Гегель, Г. Наука логики: В 3 кн- С изд.: М.: Мысль, 1999 - С. 193.

⁴⁹Там же – С. 194.

⁵⁰Кассирер, Э. Опыт о человеке: Введение в философию человеческой культуры// Проблема человека в западной философии: Переводы / Сост. и послесл. П.С. Гуревича; Общ. ред. Ю.Н. Попова. М.: Прогресс, 1988 – С. 3 – 30.

образом, символизация есть непрерывный процесс преобразования поступающей информации в приемлемую для человеческого сознания символическую форму, процесс постоянного кодирования и декодирования.

Человеческий опыт полностью погружен в ткань символического через его проявления: язык, миф, искусство, религию и тому подобное. Символ же выступает посредником между человеком и непосредственной и непознаваемой реальностью. При этом процесс символизации происходит на всех уровнях человеческого сознания, затрагивая и его иррациональную сферу: эмоции и т.п. Таким образом, принцип символизма универсален и общеприменим⁵¹.

Э. Кассирер указывает принципиальные отличия человеческих способов мышления от мышления животных. Обращаясь к проблеме речи, исследователь указывает на исключительность языковых систем человека. Автор полагает, что речь человека носит символический характер, то есть апеллирует к человеческому миру значения, когда как сложные сигнально-знаковые системы животных служат для обозначения мира физического и сугубо функциональны. Аналогичное объектов деление автор проводит и относительно воображения и интеллекта: у человека они символические, а у животных – функциональные. Исследователь особо отмечает такую характеристику символа как изменчивость. В отличие от знака или сигнала, соотношение символа с вещью четко не закреплено и дает возможность для интерпретации, делает систему подвижной. Кроме того, символические системы дают возможность мыслить в отношении предметов отвлеченно³².

⁵¹Там же – С. 15.

⁵²Речь идет о так называемом «абстрактном мышлении».

Таким образом, символические формы в силу своей подвижности и отвлеченности от предметов не только конструируют культурный универсум, не тождественный природе, но и предоставляют возможность его трансформации, и, следовательно, эволюции.

Данная тенденция трактовки символа получает развитие в работах К. Леви-Стросса. Теория данного автора максимально сближает понятие символического и феномен типизации. Исследователь рассматривает как совокупность символических систем. призванных культуру регламентировать соотношение физической и социальной реальности, выражая одну через другую. Такими системами являются язык, религия, искусство, социальные нормы и прочие. При этом язык занимает основополагающую позицию: ОН условие культуры, форма структурирования и прототип для построения прочих символических Всю совокупность данных систем и их соотношений Леви-Стросс, вслед за Л. Леви-Брюлем и М. Моссом, называет коллективными представлениями⁵³.

Свою трактовку символа предлагает и основатель философской Х. Г. Гадамер. герменевтики Автор связывает понятие символа с областью искусства. В своем фундаментальном труде «Истина и метод» исследователь проводит подробный разбор генезиса символа и взаимосвязи с понятием аллегории 54. И символ, и аллегория изначально выполняли функцию замены: их значение отсылало к некому другому предмету. Х.Г. Гадамер полагает, что понятие аллегории изначально риторической сфере, символ же выполнял метки, указывающей опознавательного знака, на определенное

⁵³Мосс, М. Социальные функции священного / Избранные произведения. – СПБ, 2000 – С. 317.

⁵⁴Гадамер, Х.-Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики: Пер. с нем./Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова.— М.: Прогресс, 1988 – С. 116.

содержание самим фактом наличия. Оба указанных феномена также активно использовались в сфере религии. Автор определяет символ следующим образом: «Символ — это совпадение чувственного и сверхчувственного, а аллегория — значимая связь чувственного с внечувственным 55».

Далее автор прослеживает причины современного противопоставления символа и аллегории и одновременно очерчивает специфику самого понятия символа и его соотношения с эстетическим. Исследователь называет символ «эстетическим универсальным принципом»⁵⁶. Символ побуждает к познанию, заставляет задуматься о несоответствии выражения и содержания. Символ есть «чистое представительство», он актуализирует тот смысл, к которому отсылает, что сближает его с понятиями мифа и ритуала. При этом значение, быть которое обозначает символ не может представлено непосредственно, так как не относится к сфере чувственного. Таким образом, символы репрезентируют отвлеченные понятия (идеи). Символ — это совершенное совпадение языка (средства выражения) и идеи.

Отдельного внимания заслуживают теории семиотические символа. Так, Ф. Де Соссюр разделяет знак и символ, указывая на то, последний никогда не бывает в полной мере произвольным. Конвенциональный знак неизбежностью обладает свойством c изменчивости. Он случаем и легко заменим. Символ же, напротив, предполагает некую аналогию между означающими и означаемым, их «естественную связь» 57. Символы создаются в силу их схожести с обозначаемым предметом, поэтому обладают большей устойчивостью,

⁵⁵Там же – С. 119.

⁵⁶Там же - С. 122.

⁵⁷Де Соссюр, Ф. Курс общей лингвистики. Пер. с фр. – М., 1991 – С. 101.

чем знаки. Автор приводит в пример весы как символ равновесия, которые нельзя заменить любым другим случайно выбранным предметом. Таким образом, символ оказывается частным специфическим вариантом знака, сходным по типу построения с прочими знаковыми системами «естественного» происхождения: жестикуляция, мимика и т.п. Сходный тип знака описан и в концепции Ч.С. Пирса, в которой он именуется иконичеким⁵⁸.

Ю.М. Лотман полагает, что символ является важным механизмом работы любой семиотической системы⁵⁹. Символ выполняет функцию сохранения значимых культурных смыслов, его структура значительно отличается от модели обычного знака. План выражения символа сам по себе некоторым содержанием, является которое, свою очередь, обозначает ценный культурный смысл. При этом символ целостен и представляет собой замкнутый текст, четко выделяющийся из семиотического контекста. Завершенность и самодостаточность символа отличают его от реминисценций и цитат, которые скорее подобны знакам-индексам и несамостоятельны. Автор указывает, что символ всегда связан с архаикой 60. Символ в качестве мнемонической структуры позволяет сохранять большой объем информации в виде свернутых программ текстов и сюжетов. Данное свойство символа имеет огромное значение для дописьменных культур, но сохраняется и в более развитых сообществах в несколько редуцированной форме. Другой архаической чертой символа является его автономность и устойчивость: способность встраиваться в синтагматический ряд, не утрачивая своей смысловой и

⁵⁸Пирс, Ч.С. Избранные философские произведения. М.: Логос, 2000 - С. 217.

⁵⁹Лотман, Ю.М. Символ в системе культуры //Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах.- Т.І Статьи по семиотике и топологии культуры – Таллин, "Александра", 1992 – С.191-199.

⁶⁰Там же – С. 192.

структурной самостоятельности. При этом символ как законченный текст может легко перемещаться из одного контекста в другой, в силу чего его значение носит универсальный и вневременной характер: символ диахроничен и не привязан к конкретному синхронному срезу культуры.

Таким образом, символы, будучи устойчивыми культурными являются важным механизмом культурной единицами, памяти, следовательно, поддерживают взаимосвязь И единство различных Совокупность пластов культуры. доминирующих символов задает границы культуры.

Ю.М. Лотман отмечает двойственную природу символа. С одной стороны, символ инвариантен, и, следовательно, обладает свойством повторяемости. C другой стороны, символ способен оказывать воздействие культурный на контекст И сам подвергается его воздействию: трансформирует и трансформируется сам. Исходный инвариант приобретает конкретные воплощения: варианты. При этом следует понимать, что план выражения символа никогда не покрывает полностью его плана содержания, а скорее намекает на него. Потенциал символа, его смысловой резерв, всегда шире его конкретной вариации, что создает неисчерпаемое поле для его интерпретаций и модификаций. При этом простые лаконичные символы оказываются более емкими, чем сложные, так как порождают большее число коннотаций. Именно элементарные символы (крест, круг и т.п.) составляют «символическое ядро культуры» 61 .

Автор полагает, что символ является связующим элементом между различными пластами культуры, как синхронными, так и

⁶¹Там же - С. 193.

диахроническими. Символ выступает посредником между семиотической и несемиотической сферой. Используя все принципы знаковости, он выходит за пределы знака как такового. Ю.М. Лотман сравнивает символ с иконой, которая не выражает свое трансцендентное содержание, а лишь намекает на него⁶². При этом само изображение изначально условно и дает возможность сконцентрироваться на глубинном содержании.

Таким образом, символ культуре выступает качестве В семиотического конденсатора и способа передачи культурной памяти. Данные свойства указанного феномена позволяют ему выступать в качестве элемента системы типизации. Символ позволяет сохранять и культурные смыслы (ценности), транслировать значимые также способствует межкультурной коммуникации. Символ, изначально сформированный как элемент мифоритуальной культуры, не утрачивает своей функции прочих формах макротипизаций. Свойства И В ценностей, сохранения И трансляции заложенные символе, проявляются и в типическом образе.

52

⁶²Там же – С. 199.

1.3. Дискурс как современная форма типизации

В современной культуре значительную организующую упорядочивающую роль играет дискурс, получающий выражение не только через область текста в привычном смысле этого слова, но и через совокупность практик, связанных co сферой визуального И поведенческими стратегиями. Совокупность социальных идеологий, то есть глобальных способов регламентации, выраженных посредствам дискурса, составляет уровень макротипизаций.

Понятие «дискурса» в процессе своего развития претерпело ряд изменений и в силу этого имеет несколько значений. В самом широком смысле под дискурсом понимают совокупность речевых практик. В культурфилософских исследований дискурс трактуют социально обусловленный способ организации системы речи. Как пишет Н.Д. Арутюнова, «дискурс - это речь, погруженная в жизнь» 63. Кроме понятие τοιο, данное охватывает совокупность классификации и репрезентации реальности на определенном периоде. τογο, трактовка данного термина несколько менялась зависимости от специфики изучаемого феномена.

В области лингвофилософских исследований понятие дискурса используется как способ уточнения и разграничения понятий текста и речи. Данную трактовку впервые предлагает Э. Бенвенист в 50-е годы XX века в работе «Общая лингвистика». Автор, уточняя разграничение языка и речи, установленное Ф. Де Соссюром⁶⁴, включает наряду с

⁶³Арутюнова, Н.Д. Дискурс [Текст] / Н.Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь.— М.: Советская энциклопедия, 1990.

⁶⁴ Де Соссюр, Ф. Курс общей лингвистики. Пер. с фр. – М., 1991 – С. 85.

термином «речь» термин «дискурс» (discourse)». По мнению Э. Бенвениста, дискурс является особым лингвистическим конструктом, субъективно окрашенным: «дискурс – речь, присвоенная говорящим» ⁶⁵. При этом дискурс является качественно новым феноменом. Дискурс целенаправлен: через него образуется коммуникативная связь между говорящим и слушающим. Данный конструкт также является способом воздействия первого на второго.

Коммуникативную составляющую дискурса также отмечает Ю. Хабермас. Автор определяет дискурс как «вид речевой коммуникации, ориентированный на обсуждение и обоснование любых значимых аспектов действий, мнений и высказываний ее участников». При этом исследователь указывает на роль дискурса как средства контроля. Дискурс выступает в качестве своеобразного «противоинститута» формы борьбы с неупорядоченной технологической структурой. Ю. Хабермас полагает, что дискурс должен выступать в качестве средства ценностей 66, универсальных трансляции для всех. Отдельно эмансипирующее значение дискурса средства как социализации, образования и воспитания. Являясь особой формой коммуникации, дискурс вовлекает индивидов в процесс познания, которое, в свою очередь, способствует повышению компетентности и интерсубъективности.

М. Фуко, развивая идеи Э. Бенвениста, в 60-е годы переосмысляет понятие дискурса. Данная тематика отражена во многих произведениях автора. При этом в разные периоды творчества феномен дискурса в трудах М. Фуко трактовался различно. Так, «археологический период»

⁶⁵ Бенвенист, Э. Общая лингвистика. Пер. с франц. – М., 1974 – С. 79.

⁶⁶ Хабермас, Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие. СПб.: Наука, 2001 – С. 162.

ознаменован определением дискурса как совокупности высказываний, относящихся к одной формации, ограниченной системой правил. В «Археологии знания», завершающей и суммирующей работе данного периода, автор трактует дискурс (или дискурсивные практики) как решетка слов и понятий, задающая поля классификации объектов. При этом дискурс - это не просто комплекс существующих высказываний, а сфера «никогда-не-сказанного»: всего того, что потенциально может существовать в рамках данной культурной формации. "Дискурс - это нечто большее, нежели просто место, где должны располагаться и накладываться друг на друга - как слова на листе бумаги - объекты, впоследствии"67. могли быть установлены только которые Потенциальную бесконечность возможных высказываний и саму систему функционирования исследователь именует «архивом», который ограничивается посредствам «исторического априори» - «Историческое априори — это совокупность условий, которые делают позитивность возможной на уровне реальности высказываний, а не на уровне суждений» 68. Устанавливая данный принцип, подчеркивает, что каждый отдельный дискурс имеет смысл истинность, и развивается по собственным законам. Таким образом, определяется группа высказываний, дискурс как имеющих классифицирующий характер для определенной социально-политической группы или эпохи.

Понимание дискурса на «генеалогическом» этапе творчества наиболее четко выражено и подробно описано М. Фуко в его

⁶⁷Фуко, М. Археология знания. Пер. с фр. М. Б. Раковой, А. Ю. Серебрянниковой; вступ. ст. А. С. Колесникова. — СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия»; Университетская книга (Серия «Аи Pura. Французская коллекция», 2004 – С. 14.

⁶⁸Там же – С. 76.

дискурса» ⁶⁹. речи «Порядок Предлагаемая инаугурационной ИМ концепция отражает взаимосвязь позиций «знания» и «власти» динамике, оставляя возможность для трансформации данной системы. Под дискурсом понимается совокупность речевых практик, обладающих транслирующих систему запретов в рамках данной значением культуры. Являясь производным от существующей модели общества, дискурс – способ социального дробления мира, его упорядочивания, поэтому он всегда обладает властью и никогда не бывает нейтрален. Дискурс – результат фиксации значений, а существующие в его поле речевые практики служат механизмом трансляции значений и системы запретов, разрабатываемых обществом.

Дискурсы являются способом регламентации общества, поэтому властные инстанции контролируют доступ к полю дискурса. Такими механизмами присвоения дискурса, в частности, являются система образования, наука, система социальных норм. Властно-принудительная проявляется через способность сила дискурса ИХ производить социальных контролеров, производящих оценочные схемы. Соотношения власти и дискурса амбивалентно. Дискурс – основа власти, источник ее установления, но он же и ее инструмент. Дискурс невозможно создать, и в этом смысле он стихиен: его можно лишь подчинить своим целям. «Молчание и секрет, - пишет Фуко, - равно дают приют власти, закрепляют ее запреты; но они же и ослабляют ее тиски и дают место более или менее неясным формам терпимости» ⁷⁰. Производство дискурса в обществе требует выработки механизмов контроля и селекции. Данные процедуры призваны преобразовать властную природу социально приемлемую форму. Их совокупность образует решетку

 $^{^{69}}$ Фуко, М. Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности. М., 1996-C.47—96.

 $^{^{70}}$ Там же – С. 202 – 203.

регламентации, способную к изменениям. Данные упорядочивающие принципы М. Фуко разделяет на внешние и внутренние.

Внешние способы упорядочивания предполагают регламентацию самого дискурса и, в свою очередь, подразделяются на:

- Запрет. Предполагает ограничение на высказывание, которое, в свою очередь, проявляется в трех формах: а) табу на объект наличие объектов, о которых нельзя говорить; б) ритуал обстоятельств регламентация построения коммуникации для конкретных ситуаций; в) привилегированное или исключительное право говорящего субъекта, принадлежащего к определенной социальной группе на некий тип высказываний.
- Разделение и отбрасывание. Подразумевает выделение ряда дискурсов в качестве предпочтительных для данной культуры, через а) противопоставление разума и безумия (выделение маргинальных дискурсов); б) оппозицию ложного и истинного (постулирование определенного типа «воли к истине» в качестве критерия разделения).

Внутренние процедуры предполагают контроль над дискурсом с помощью других дискурсов, выполняющих функции классификации, упорядочивания, распределения с целью устранения «случайности и событийности дискурса». М. Фуко выделяет следующие внутренние процедуры регламентации дискурсов:

• Создание дискурсов – комментариев: вторичные дискурсы, предлагающие адаптированную переработанную версию первых, что позволяет бесконечно создавать новые дискурсы и сохранять исходные смыслы.

- Приписывания группе дискурсов единого автора как принцип группировки и связности дискурсов.
- Объединение группы дискурсов в анонимную систему организации высказываний – дисциплину. Принадлежность высказывания дисциплине предполагает: обращение определенной a) К определенному типу объектов (схожесть тематики), б) использование определенных концептуальных И технических средств, в) возможность встраивания В определенный тип теоретического горизонта.
- Особую группу составляют процедуры, направленные на контроль над говорящими субъектами и их селекцию. Индивид, не отвечающий заданным параметрам, не может вступать в коммуникацию:
- Знание определенных «ритуалов» систем ограничения, определяющих знаки, сопровождающие дискурс – жесты, поведение, обстоятельства и т.п.
- Принадлежность к дискурсивным сообществам. Дискурсивные сообщества выполняют функции сохранения и производства дискурсов, при этом обеспечивают их обращение в закрытом сообществе.
- Знание определенной доктрины. Доктрина приписывает субъекту определенный тип высказываний и ограничивает возможность индивида воспроизводить прочие. Таким образом, доктрина связывает субъекты и дискурсы в единую, четко определенную схему взаимодействий.

Кроме того, совокупность дискурсивных практик предполагает формирование «дисциплинарной идентичности». «Дисциплина — это принцип контроля над производством дискурса. Она устанавливает для него границы благодаря игре идентичности, формой которой является

постоянная реактуализация правил»⁷¹. Таким образом, данный феномен может воздействовать и изменять социальную среду. Подобные характеристики автор приписывает не только понятию дискурса, но и языку как таковому.

Иную, но во многом созвучную М. Фуко, трактовку дискурса предлагает современный исследователь Т.А. Ван Дейк. Автор определяет дискурс как единство языковой формы текста, значения текста, а также сложного, многостороннего действия, которое можно определить как коммуникативный акт. Дискурс представляет собой способ воспроизведения макросоциальных феноменов как коллективных репрезентаций действительности, таких как идеология и культура в целом, на микросоциальном уровне⁷². Таким образом, в концепции данного исследователя рассматриваемый конструкт выступает в качестве формирования общественного механизма сознания способа поддержания определенной идеологии.

Трансформируя кратологическую теорию М.Фуко, Т.А. Ван Дейк полагает, что дискурс – это медиатор власти: возможность управлять его производством позволяет влиять на общественное сознание и утверждать нужную идеологию. Автор полагает, что именно контроль над дискурсом как механизмом текстообразования позволяет контролировать социум ⁷³. Данная концепция особенно интересна в силу значимой связи дискурса и текста, которую особо подчеркивает Т.А. Ван Дейк.

⁷¹Там же – С. 69.

⁷² Van Dijk T. A. Discourse as structure and process. – Sage, 1997. – T. 1. – P. 206.

⁷³Ван Дейк, Т.А. Дискурс и власть. Репрезентация доминирования в языке и коммуникации. Пер. с англ. — М.: Книжный дом "Либроком", 2013 – С. 29.

дискурса» 74, статье «Анализ новостей как Исследователь В рассматривая структуру дискурса, выделяет его структурные элементы ПО классификации, принятой В аналогии cлингвистике. Так, исследователь подразделяет образующие дискурс уровни на:

І. Локальные: 1. Грамматика предложения: а) морфология, б) синтаксис, в) семантика и лексика. 2. Г. рамматика текста (структура предложений). a) последовательности семантика (поверхностные сигнализирующие 0 смысловой связности), б) структуры, функциональность (функциональное значение отдельных предложений в тексте) свойство когерентности (логическая связность предложений и событий в них).

II. Глобальные структуры (макроструктуры). 1. Тематические макроструктуры эксплицитно выражают макропропозиции (главные топики или темы) текста 2. Схематические суперструктуры: формы организации текста, способствующие быстрому пониманию опорных элементов текста.

III. Структуры, охватывающие как локальный, так и глобальный уровень. 1. Структурирование по принципу релевантности (главная информация всегда располагается на первом месте). 2. Риторические структуры (способ компактного представления информации, повещающий ее воздействие и способствующий лучшему запоминанию).

Следует отметить, что регламентирующую функцию текста отмечал еще М.Ю. Лотман. Согласно концепции этого автора, текст можно охарактеризовать как сложное устройство, содержащее многообразные коды и способное видоизменять получаемые сообщения

 $^{^{74}}$ Ван Дейк, Т.А. Язык. Познание. Коммуникация. Б.: БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 2000 – С. 125.

и создавать новые. М.Ю. Лотман полагает, что функцией текста является определенные реализовывать задачи создающего текст социума⁷⁵. Следовательно, создаваемые благодаря свойствам новые сообщения сообразны потребностям порождающей его культуры. Текст выступает в качестве способа фиксации культурной памяти. Следовательно, культуру онжом рассматривать как совокупность текстов или сложно организованный как текст. выступает в Следовательно, текст качестве общепринятой формы информации, структурирования И, следовательно, системы упорядочивания социума. Данное понимание текста сближает его с современной трактовкой дискурса как системы классификации.

образом, Таким анализируя приведенные концепции, онжом сделать вывод, В общем смысле что самом дискурс ЭТО конституирующий принцип, выполняющий процедуру упорядочивания реальности. При этом данный процесс представляет собой движение по замкнутому кругу: дискурс конституирует реальность, а реальные условия конституируют его. Постулируемые посредствам дискурсивных практик сообщения облекаются в форму текстов И подчиняются соответствующим законам формирования и передачи. Однако, дискурс полем вербальных (текстологических) исчерпывается Напротив, данный конструкт включает в себя также и визуальные средства репрезентации, поведенческие стратегии и целый спектр других невербальных элементов коммуникации.

Различные сферы социума предполагают наличие собственных «дискурсов». Так, выделяют политический дискурс, дискурс рекламы, медиадискурс и др. Образуются особые социальные «подпространства»

⁷⁵Лотман, Ю.М. Статьи по семиотике и топологии культуры. Том І. – Таллин, «Александра», 1992 – С. 130.

господства определенного дискурса, работающие по его законам и формирующие особый тип индивидов — носителей дискурса. Таким образом, дискурс в той или иной степени проникает во все сферы культуры и, следовательно, обладает способностью к тотальному воздействию. Именно совокупность дискурсивных практик выступает в качестве основы современной системы типизации, элементы которой будут подробно проанализированы в следующей главе данного исследования.

Глава 2. Современные формы типизации: содержание и методы воздействия на индивида

2.1. Социальный миф и нарратив.

Современная система типизации представляет собой совокупность глобальными объединенных дискурсивных практик, едиными значениями. Следует отметить, что дискурс выступает в качестве способа воспроизведения макросоциальных феноменов на микросоциальном уровне, таких как коллективные репрезентации действительности. Дискурсивные практики выступают качестве формирования общественного механизма сознания способа поддержания определенной идеологии. Таким образом, дискурс – это конституирующий принцип, выполняющий процедуру упорядочивания реальности и внедряющий в сознание индивида определенные значимые смыслы и модели поведения.

Эффективность воздействия дискурса определяется как его формой, так и содержанием. Зачастую дискурс принимает форму нарратива как наиболее архаичного, и в силу этого интуитивно понятного способа группировки информации. Нарратив — это всегда повествование, рассказывание некой истории. Исследователи нарратива делают акцент на разных аспектах данного феномена. Так, В. Шмид полагает, что нарративный характер имеет любой текст, в котором излагается некая история и так или иначе (эксплицитно или имплицитно) отражена повествующая инстанция⁷⁶, делая, таким образом, акцент на авторстве. М. Ян определяет данный феномен через присущую ему

⁷⁶Шмид, В. Нарратология. М. Языки славянской культуры, 2003 – С.8.

событийность. Автор утверждает, что нарратив форма ЭТО представляет последовательность коммуникации, которая вызванных и пережитых персонажами⁷⁷. При этом оба исследователя повествовательность нарратива. Группа отмечают американских исследователей определяют нарратив как семиотическую репрезентацию серий событий, обладающих временной или причинной связью. Ученые отмечают, что любой нарратив предполагает отбор материала и его структурирование, отображение представляемого объекта, критерии релевантности и теорию реальности, выраженную имплицитно⁷⁸.

Следует прояснить вопрос соотношения нарратива и дискурса. М.С. Чэтмен понимает термин «дискурс» в значении структурирующей проясняет соотношение дискурса и повествования в практики и нарративе так: «история – это то, что изображается в повествовательном произведении, дискурс – как изображается»⁷⁹. Туже самую мысль в несколько иной форме повторяет и М. Ян: «для нарративного текста означающее - это дискурс (режим презентации), означаемое - это история (порядок событий)» 80. М. Флудерник полагает, что нарратив дискурса, является особым видом обладающим свойством повествовательности 81 . Г. А. Жиличева поддерживает данную точку

⁷⁷Jahn, M. Narratology: A Guide to the Theory of Narrative. English Department. University of Cologne, 2005 - P. 34.

⁷⁸Onega, S., Angel, J., Landa, G. Narratology: An Introduction. NY, 1996 - P. 5

⁷⁹Chatman, S. Story and Discourse: Narrative in Fiction and Film. Ithaca: Cornell UP, 1990 – P. 48.

⁸⁰Jahn, M. Narratology: A Guide to the Theory of Narrative. English Department. University of Cologne, 2005 - P. 20.

⁸¹Fludernik, M. Histories of Narrative. An Introduction to Narratology. London and New York: Routledge, 2009 – P. 48.

зрения⁸². Т.А. Ванн Дейк также отмечает значимость изучения нарратива как подкласса дискурса в силу присущего ему повествовательного свойства⁸³. Таким образом, нарратив представляет собой особый тип дискурса, обладающий повествовательным характером и функционирующий согласно внутренним принципам устройства.

Механизмы функционирования нарратива были подробно изучены в трудах известного семиотика В. Я. Проппа «Исторические корни волшебной сказки» и «Морфология волшебной сказки» через разработку образа морфологии построения типологии фантастического пространства. Автор выделяет базовые типы персонажей, их функции и способы взаимодействия. «Морфология сказки»⁸⁴ В.Я. Проппа была издана в 1928 году. Однако, данное исследование продолжает быть актуальным и в наше время. Особое значение данного произведения многократно подтверждено методами структурного анализа лингвистическом и этнологическом материале. Именно В.Я. Пропп не только открыл структуру волшебной сказки, но и выработал механизмы выявления форм, применимые не только для исследования фольклора, но произведений прочих жанров. Изучая специфику авторских волшебной сказки, исследователь предположил, что базовым изучении феномена сказки является синхроническое строгое описание. В.Я. Пропп разработал принципы такого описания. Данный метод предполагает (инвариантов), выявление постоянных элементов составляющих основу волшебной сказки и переходящих из первого

 $^{^{82}}$ Жиличева, Г.А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920–1950-х гг.): монография / Г. А. Жиличева. – Новосибирск: НГПУ, 2013 – С. 16.

⁸³Van Dijk T. A. Discourse as structure and process. - Sage, 1997. - T. 1. - 157.

⁸⁴Пропп, В.Я. Морфология волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 2001 – С. 15.

сюжета в последующие. Обнаруженные исследователем элементы и их расположение в композиции составляют структуру волшебной сказки.

В.Я. Пропп первым предложил разделение сказки на две группы элементарных форм. Первая структурная модель является базовой и основана на временной последовательности действий, вторая подчинена первой и строится через функции действующих лиц.

Первую группу составляют функции действующих лии (всего отлучка, тридцать одна): запрет и нарушение запрета, разведка вредителя и выдача ему сведений о герое, подвох и пособничество, (или недостача), вредительство посредничество, противодействие, отправка, первая функция дарителя и реакция героя, волшебного средства, пространственное перемещение, борьба, клеймение героя, победа, ликвидация недостачи, возвращение героя, преследование и спасение, неузнанное прибытие, притязания ложного героя, трудная задача и решение, узнавание и обличение, трансфигурация, наказание, свадьба. Функция «поступок действующего лица, определяемый с точки зрения его значимости для хода действия» 85. Функции могут составлять различные схемы, но в любом случае их число ограничено, а порядок проявления неизменен.

Произведение выстраивается по принципу нарративной арки: замкнутый цикл повествования от начального усложнения ситуации до ее конечного разрешения. Нарративная арка соответствует определению сказки, предложенному В.Я. Проппом: «морфологически сказкой может быть названо всякое развитие от вредительства или недостачи через промежуточные функции к свадьбе или другим функциям, использованным в качестве развязки. Конечными функциями иногда

⁸⁵Там же – С. 25.

являются награждение, добыча или вообще ликвидация беды, спасение от погони и т. д. Такое развитие названо нами ходом. Каждое новое вредительство, каждая новая недостача создают новый ход» 6. Данная структура способна воздействовать на реципиента, вовлекая его в наратив: читатель начинает жить жизнью героя.

Набор *ролей* (числом семь) также остается постоянным и составляет вторую группу. С каждым из семи действующих лиц (т. е. ролей), ассоциируются определенные сказочные персонажи со своими атрибутами. Конкретный персонаж имеет свой круг действий и выполняет одну или несколько функций.

- 3. Герой (героиня) главный персонаж повествования, задачей которого является устранение вреда, ущерба или несправедливости, чем восстанавливает миропорядок.
- 4. Антагонист (вредитель) противостоит главному герою, наносит вред (ущерб).
- 5. Даритель наделяет главного героя неким артефактом (волшебным предметом ит.п.) или знанием, необходимым для победы над антагонистом.
- 6. Помощник (волшебный помощник) персонаж, помогающий главному герою, зачастую жертвует собой.
- 7. Царевна (принц) цель и награда главного героя, выполняет функции персонажа-жертвы.
- 8. Отправитель дает герою задание (цель, миссию и т.п.).
- 9. Ложный герой один из самых интересных персонажей, выполняющий в зависимости от контекста и функции главного героя, и функции его антагониста. По выполняемым функциям близок к мифологическому трикстеру.

⁸⁶Там же - С. 101.

Определенные функции приписываются только конкретным ролям и не могут встречаться у других персонажей. Так, победа – всегда (героине) приписывается герою И никогда вредителю. Регламентированное таким образом пространство нарратива оказывается ДЛЯ формирования типических персонажей. Повествование, выстроенное по принципу нарративной арки, не только вовлекает читателя, но и делает персонажи произведения более выразительными, так как выступает в качестве своеобразного усилителя тех смыслов, которые были заложены в них исходно.

персонажи Сами перенимают свойства архаических мифологических персонажей, что усиливает их воздействие и придает им большую устойчивость. Наибольший интерес для исследования представляют два мифологических героя, являющиеся базовыми для формирования героев сказки любого И другого повествования: культурный герой – прообраз главного героя и трикстер, черты которого прослеживаются в образах антагониста и ложного героя. Специфику данных персонажей рассматривает Е. М. Мелетинский⁸⁷.

Культурный герой — тип мифологического героя, творческий преобразователь, упорядочивающий мир, превращая хаос в космос. Культурный герой может выступать в качестве демиурга или же в качестве основателя и устроителя человеческой цивилизации. Главная функция данного героя — борьба с хаосом через упорядочивание мира. Можно сказать, что культурный герой восстанавливает миропорядок или насаждает свой, что делает и герой сказки, устраняя ущерб.

Фигура трикстера заслуживает отдельного внимания. Трикстер – космический дублер культурного героя, мифологический плут,

⁸⁷Мелетинский, Е. М. Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. Вестник мировой культуры, №3 (9), 1958 – С.114 – 132.

выступающий в роли квази героя - брата-близнеца или травести «культурного героя» 88. Многие исследователи полагают, что данный мифологический герой отражает древнейший этап развития культуры. Фигура трикстера носит доморальный или внеморальный характер. На более поздних стадиях развития общества трикстер выступает как олицетворение «антипода» нормы, исключение, наличие которого лишь подтверждает правило. Действия данного персонажа ΜΟΓΥΤ разрушительными, стихийными, но в некоторых случаях он, напротив, качестве спасителя мира. Μ. Липовецкий выступает в репрезентирующих архетип персонажей, трикстера, «креативными идиотами» 89 - образами, объединяющими свойства «жестокого клоуна» и культурного героя, чья разрушительная деятельность парадоксальным образом обладает и культуростроительным эффектом. Однако, следует отметить, что В современной литературе И кинематографе конструировании главного положительного героя, ему приписываются некоторые отдельные свойства, изначально присущие трикстеру, что делает героя более запоминающимся и интересным. Именно на основе данных архаических героев мифов впоследствии разрабатываются типические персонажи, фигурирующие в социальных мифах.

Содержание дискурса может выражаться как социальный миф. Под социальным мифом понимается то сообщение, которое транслируется при помощи дискурса. Социальный миф отличен от мифа классического, в первую очередь, своей «рукотворностью», то есть наличием автора (понимаемого предельно широко). Если классические мифы считаются

⁸⁸Интеллектуальные процессы и их моделирование //Под ред. С.Д. Маркова, Л.Г. Никольской -. Наука, 1987. – 287 с.

 $^{^{89}}$ Липовецкий, М. Трикстеры и закрытое общество. М.: Новое лит. обозрение, 2009-C. 224-245.

сакральной истории И в силу этого истинными, описанием искусственность социальных мифов не вызывает сомнения. образом, архаический миф имеет онтологический статус – подтверждает существующий миропорядок и способствует его сохранению, тогда как миф современный отражает, укрепляет И В некоторых случаях модернизирует общественную систему. Оба данных механизма, так или иначе, являются способами фиксации коллективного опыта и выполняют интегрирующую функцию в социуме. Однако, если значение первого абсолютно и универсально, то значение второго динамично и более ситуативно. Замена мифа классического мифом социальным происходит в XVIII веке, в эпоху Просвещения. Именно феномен Просвещения можно назвать первым социальным мифом, как его определяет А.В. Ульяновский⁹⁰.

Феномен социальной мифологии вызывал интерес у многих исследователей. Все существующие теории современного мифа можно условно разделить на 1) трактующие его как способ выражения неосознанного, зачастую иррационального, опыта, субъективно переживаемого, но единого для всего сообщества; 2) подчеркивающие его интенциональный аспект, способность задавать типы мышления и нормы поведения.

Первая трактовка выражена трудах Ж. Сореля. Автор В разрабатывает теорию социальных мифов, который определяет как социально-психологическую целостность, которой В выражаются стремления, чувства социальной группы объединяющий побуждающий к действию эмоционально-психологический императив,

 $^{^{90}}$ Ульяновский, А.В. Мифодизайн: социальные и коммерческие мифы. – СПб.: Питер, 2005 – С. 62.

основанный не на знании детерминистских схемах, а на вере⁹¹. Понятие мифа для исследователя неразрывно связано с феноменом революции. Революцию Ж. Сорель определяется как прорыв иррационального, всего того, что необъяснимо и не вписывается в систему рациональной регламентации. Миф же выступает в качестве инструмента его пробуждения. Миф есть реализация скрытых желаний через действие и таким образом, служит промежуточным звеном между действием и идеей.

Схожие идеи высказывает и В. Парето⁹². Автор вводит понятие деривации, во многом аналогичное социальному мифу. В «Трактате всеобщей социологии» исследователь постулирует концепцию нелогического действия, подчеркивая его иррациональность. Поведение человека определяется не рациональными причинами, а «врожденными психическими предпозициями». Под деривациями В. Парето понимает идеологические системы, маскирующие истинные мотивы построениями. псевдологическими Данные построения являются биологических иррациональных производными ОТ импульсов «остатков», объясняющих все возможные варианты действия. Автор подчеркивает значимость идеологических конструктов для общества, их мобилизующую силу и потенциал их использования в манипулировании массовым сознанием.

Теория Г. Зиммеля также отражает соотношение рационального и иррационального в мифе. Автор отмечает, что общество нельзя рассматривать отвлеченно, не учитывая специфики существования его индивидов, и, следовательно, их чувств и мотивов. Всю совокупность

⁹¹Сорель, Ж. Введение в изучение современного хозяйства / Пер. с фр. Л. Козловского. М.: В. Иванов, 1908 – С. 138.

⁹²Encyclopedia of Sociology / Edgar F. Borgatta, editor-in-chief, Rhonda Montgomery, managing editor. 2nd ed. N. Y.: MacMillan Reference Books, 2000.

автор называет материей обобществления побуждающих сил, или «содержанием» 93. Данные мотивы И чувства изначально индивидуальный характер, но приобретают всеобщее значение через определенные формы общественного взаимодействия. Таким образом, исследователь В иррациональном стихийном видит личном «содержании» основу для развития культурных «форм»: институций, коллективных представлений и механизмов регламентации действия труда, соперничество, солидарность (разделение И т.д.), выступают в качестве инструмента поддержания культурной традиции, так как обладают свойством воспроизведения и определяют структуру общества⁹⁴.

Исследователи, придерживающиеся второй версии понимания делают социального мифа, акцент на искусственности его предлагает интенциональности. Так, M.A. Можейко следующую концепцию: социальный миф – вкрапление мифа в немифологическую по своей природе культурную традицию в результате сознательного рефлексивного целеполагания⁹⁵. Социальный миф выступает как вариант политико-идеалогической практики. Таким образом, автор современную мифологию средствам конструирования массового сознания, и. следовательно, манипуляции.

П.С. Гуревич определяет социальный миф как совокупность различного рода иллюзорных представлений, умышленно применяемых

⁹³Зиммель, Г. Общение. Пример чистой, или Формальной социологии. //Социологические исследования. № 2, 1984 – С. 170.

⁹⁴Зиммель, Г. Избранное. Т. 1: Философия культуры. М.: Юрист, 1996 – С. 491.

 $^{^{95}}$ Можейко, М. А. Миф // Новейший философский словарь. Мн.: Книжный дом, 2003 – С. 634.

господствующими в обществе силами для воздействия на массы⁹⁶. Э. Кассирер указывает на специфику современных мифов и их отличие от отмечает рациональный архаических. Автор характер данных конструктов: «Ранее миф всегда считался продуктом некоей бессознательной социальной деятельности. Но теперь мифы создаются людьми, действующими в высшей степени сознательно и в соответствии с планом. Они прекрасно знают, что им надо и продумывают каждый свой шаг. С появлением этих людей мифам уже не позволяется развиваться свободно и стихийно. Новые политические мифы, ни коим богатого воображения. Это образом. не дикие плоды изделия, изготовленные весьма умелыми и ловкими мастерами» 97

Данную позицию разделяет и Р. Барт⁹⁸. Исследователь определяет миф как коммуникативную систему для передачи сообщения. Материей может быть все, что угодно: слово, вещь, изображение и т.п. Мифами являются вторичные (коннотативные) системы, паразитирующие на знаках языка и стремящиеся к естественности. Их цель – репрезентация ценностных структур власти общества. Миф появляется на границе между формой и концептом в ходе процесса деформации, и, таким образом, тождественен значению. Данная система работает по принципу «вечного» алиби: «смысл всегда здесь, чтобы МАНИФЕСТИРОВАТЬ форму; форма всегда здесь, чтобы ЗАСЛОНИТЬ смысл»⁹⁹. При этом миф не рассматривается в критериях истины и ложности, он всегда есть совершенно особое искаженное сообщение, выдает историческое, и,

⁹⁶Гуревич, П.С. Мифология социальная // Современная западная социо-логия: словарь. - М., 1990 - С. 190.

⁹⁷Кассирер, Э. Техника политических мифов // Феномен человека. -М., 1993 – С. 154.

⁹⁸Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. - М.: Издательская группа "Прогресс", 1994 - С.72.

⁹⁹ Там же – С. 98.

Такой искусственное естественное. механизм следовательно, 3a означивания не вызывает противоречия что между смыслом и формой: они никогда не сталкиваются друг с другом, потому что никогда не оказываются в одной и той же точке. Следует отметить, что миф в понимании Р. Барта имеет некоторое сходство с понятием символа. Так, автор подчеркивает, вслед за Ф. Де Соссюром, что знак произволен, а символ (или миф) строится по принципу аналогии, то есть наличия некой связи, естественной в случае символа и исторической в случае Ρ. мифа. Сам Барт называет мотивированностью это (или интенциональностью) мифа.

миф Современный мир современных вещей ЭТО И соответствующих им желаний и аффектов человека (частью этого мифа является и сама наука). Он является производной самого концепта Просвещения. Именно вера В безграничную рациональность, свойственная этой приводит перевода эпохе, созданию К иррационального в сферу осмысленного через искажения, обобщения, символизацию и т.п. Процессы глобализации, быстрое развитие техники, в том числе информационных технологий приводят к принципиальным изменениям в культуре, которые фиксируются в философии в качестве «смертей» 100. XX«поворотов» И череды век ознаменован трансформацией человеческого сознания и способов восприятия мира. Все подобные преобразования приводят к появлению человека нового типа – человека информационной культуры. Миф как способ адекватной передачи особенностей мышления в полной мере зависим от черт его подвергается изменениям вместе Появление носителя, И cним. сгенерированных – виртуальных реальностей, впоследствии развившихся в медиареальность, приводит к окончательной утрате телесности, а

 $^{^{100}}$ Савчук, В.В. Медиафилософия. Приступ реальности – СПб: Изд-во РХГА, 2014 – С. 35.

также ставит под сомнение достоверность существующих социальных практик (нормативных и т.п.), что, соответственно, меняет способы воздействия мифа.

Социальные мифы отличаются от архаических и спецификой восприятия. Классический миф актуализируется через ритуал, «переживается» носителем, затрагивая все его чувства: зрение, слух, ощущения Современный тактильные И Т.Д. преимущественно воплощается в форме визуальной репрезентации. Если классический миф растворен в сознании, является принципом его организации и считается его носителями чем-то естественным и само собой разумеющимся, то современный миф изначально искусственен, понимается как искусственный и лишь мимикрирует под здравый смысл. Он образует некую структуру, воплощающую фундаментальные черты мышления, социального поведения посредствам художественных практик и иных средств.

Рассматривая причины возникновения современной мифологии, А.В. Ульяновский утверждает, что социальный миф основывается на интересах. Интерес к сфере политического второй половины XIX- начале ХХ веков стал причиной развития политической идеологии (мифологии), становление общества потребления во второй половине XX приводит к появлению коммерчески-ориентированных мифов - брэндов, увеличение влияния электронных средств информационной сферы вообще дает информации И импульс к формированию мифов, отражающих медиареальность. Таким образом, можно предположить, что появление нового социально феномена закономерно порождает и соответствующую ему социальную мифологию и, наоборот, появление социального мифа подтверждает значимость феномена и задает его структуру. Наличие какого-либо предмета (продукта) или новой технологии является своего рода субстратом, на котором при определенных условиях может быть создан социальный миф. В свою очередь, современный миф проектируется только в том случае, когда существует мотив его создания (политическая, социальная или коммерческая выгода, и т.п.).

- А.В. Ульяновский в процессе исследования социального мифа выявляет следующие его характеристики¹⁰¹:
- 1. Миф неоднороден для восприятия: в зависимости от позиции рассмотрения прочитывается лишь одна сторона социального мифа, оставляя прочие затемненными. Таким образом, восприятие мира представителями одной культуры, относящимся к разным слоям общества, принципиально отличны друг от друга.
- 2. Проявления социального мифа многообразны, а смысловое ядро всегда четко определено.
- 3. Социальный миф действует циклически: одновременно является следствием существующих социальных мифов и причиной появления новых.
- 4. Социальный миф балансирует на грани рационального и иррационального. Эти сферы не разделимы и перетекают одна в другую. Рациональное дает мифу структуру, вербальное выражение, его содержание. Иррациональное составляет основу упорядочивает мифа, через рационализацию аффективного миф получает новые формы. бессознательным именно апелляция К иррациональным пластам человеческой делает социальный миф психики столь устойчивым и неотторжимым.

77

 $^{^{101}}$ Ульяновский, А.В. Мифодизайн: социальные и коммерческие мифы. – СПб.: Питер, 2005 – С. 49.

5. Социальный миф несколько иллюзорен. Однако искусственность мифа не прочитывается его носителем и не порождает противоречий, а воспринимается как часть актуальной картины мира.

При этом уместно говорить о многослойной нелинейной системе мифов, охватывающей социальных все возможное стороны общественного сознания И предлагающей через индивиду сопутствующие дискурсивные практики модели регламентации опыта в условиях постоянно возрастающего объема информации. Если классический миф и связанный с ним ритуал обеспечивал сохранность исходных смыслов, необходимых для выживания социума, современный аналог производит обратную процедуру: маркирует некоторые смыслы-сообщения как социально значимые и транслирует их посредствам дискурса. Кроме того, цель социальной мифологии устойчивое воспроизводство человеческого существа, сообразно со стандартами и требованиями, задаваемыми данным социумом. Таким образом, пространство социальной мифологии, транслируемое через медиасредства, предлагает реципиенту новые модели построения идентичности, но идентичности особой.

А.В. Ульяновский определяет социальный миф через понятие эмуляции. Автор заимствует данный термин из сферы конкурентного функционирования компьютерных программ. Указанное означает «создание объекта, функционирование которого неотличимо от работы другого объекта» 102 «Эмуляцией» называют особые программыимитаторы, запускающие алгоритмы, позволяющие осуществить работу одной операционной системы внутри другой. Данный воспроизводится и в социальной мифологии: индивиду предлагается множество микропространств, имитирующих эмулирующих ИЛИ

¹⁰²Там же – С. 68.

также целый спектр моделей построения R» реальность, a данным корпусам. Таким образом, соответствующего модель построения многоуровневой идентичности, в которой наряду с социального действия, относящимися моделями реальным взаимодействиям, формируется целый спектр дополнительных форм удостоверения и репрезентации себя в медиапространстве. Учитывая тот факт, что значение медиарельности как жизненного мира неуклонно возрастает, теоретически возможна ситуация, при которой данный вид идентичности станет господствующим.

Пространство социального мифа (медиареальность) насыщено образами и персонажами, способными вызывать эмпатию у индивида, пространство. Чем больше интегрированного данное степень большей вовлечения субъекта, тем степенью «действительности» наделяется персонаж. Ассоциируя себя с данным героем, человек переживает события сюжета так, как будто сам к ним причастен. Образы, вызывающие эмоциональный отклик, желание встать на их наибольшего количества реципиентов становятся типическими. Превращение героя в типический образ ознаменовано не только его распространением в медиапространстве, но и принятием реципиентами (его поклонниками) исходных смыслов, заложенных в данном образе, В качестве микропарадигмы: носители такого мифа социального начинают, силу возможности, В копировать поведенческие стратегии избранного персонажа и руководствоваться его «жизненными принципами» при принятии решений. Так типический среду. Конечно, персонаж «прорывается» В социальную копирование не может быть полным и выступает обычно в виде игровой но в некоторых случаях может кардинальным образом повлиять на формирование картины мира. Особенно в тех случаях, когда в данные практики вовлекаются дети и подростки.

Таким образом, совокупность типических образов (персонажей) представляет собой отдельную группу социальных мифов, оказывающих сильное эмоциональное воздействие. Данные конструкты перенимают свойства символа и могут выступать в культуре в качестве конденсатора исходных смыслов, выраженных в лаконичной форме, а также способствуют формированию идентичности.

Специфика формирования типических персонажей как моделей построения идентичности будет рассмотрена в следующем параграфе данного исследования.

2.2. Особенности конструирования идентичности в условиях современной системы типизации

В условиях развивающегося информационного общества особенно остро встает проблема адаптации человека к быстро изменяющемуся миру. Если традиционная культура предлагает индивиду устойчивый набор ценностей, норм и мотивов, формирующих его идентичность, и отработанные веками способы интеграции: обряды инициации и прочие ритуалы, а индустриальное общество предполагает наличие социальных институтов, способствующих конструированию идентичности, современная информационная культура утрачивает устойчивые единые схемы построения. Место глобальных конструктов идентичности занимают локальные.

Идентичность — осознание индивидом своей принадлежности к той или иной социально-личностной позиции в рамках социальных ролей; указанный феномен выступает в качестве определяющей категории, влияющей на формирование индивида. Именно данный конструкт определяет жизненные установки и поведение человека.

Понятие идентичности было впервые сформулировано в рамках психоаналитической традиции.

3. Фрейд определяет идентичность как психическую целостность индивида — психологическое представление человека о своем Я, характеризующееся субъективным чувством индивидуальной самотождественности, предполагающее отождествление человеком себя с определенными типологическими категориями: полом, возрастом, ролью, социальным статусом, образцом, нормой, группой, культурой и

Т.Π. Кроме того, психическая структура индивида предполагает стабилизирующих существование защитных И механизмов, направленных на сохранение идентичности¹⁰³. К. Юнг и А. Адлер понятие идентичности, подчеркивая важность расширяют данное социального окружения. Э. Фромм при изучении данного феномена отмечает, что идентичность как чувство принадлежности к какой-либо социальной группе ознаменует собой баланс между свободой причастностью коллективу 104. Автор делает акцент на роли Другого для становления данного конструкта.

Эриксон уточняет понятие «идентичности» ¹⁰⁵. Для автора Э. данный феномен подразделяется несколько на аспектов: (тождественность) индивидуальность, целостность социальную солидарность. Кроме того, Э. Эриксон выделяет два взаимосвязанных понятия: групповая идентичность (осознание человеком принадлежности к определенной группе) и эго-идентичность (чувство устойчивости и непрерывности своего Я).

Значимый вклад в изучения феномена идентичности вносит Ж. Фрейда, Лакан. Переосмысляя идеи 3. исследователь описывает формирование идентичности человека как процесс постоянного синтеза собственного образа. Первую ступень анализа самоидентификации автор называет «стадией зеркала» 106. Исследователь так описывает данный этап: «здесь достаточно понимать стадию зеркала как некую идентификацию во всей полноте смысла, придаваемого этому

¹⁰³Энциклопедия глубинной психологии, Том 1, Зигмунд Фрейд: жизнь, работа, наследие. Пер. с нем. /Общ. ред. А. М. Боковикова. — М.: ЗАО МГМенеджмент, 1998.

¹⁰⁴Фромм, Э. Иметь или быть = То Have or to Be? (1976) / Перевод Э. М. Телятниковой. — Москва: Аст, Астрель, 2010.

¹⁰⁵ Эриксон, Э. Идентичность. Юность и кризис. М.: Прогресс, 2006 - С. 162.

¹⁰⁶Мазин, В. Стадия зеркала Жака Лакана. — СПб.: «Алетейя», 2005.

термину анализом, а именно, как трансформацию, происходящую с субъектом, себя берет на некий образ когда ОН предрасположенность к этому стадиальному эффекту достаточно четко указывает использование в теории старинного термина имаго» 107. Кроме того, Ж. Лакан указывает на особую роль языка в становлении личности и фактически провозглашает аналогию языка и бессознательного¹⁰⁸. Автор особо подчеркивает тот факт, что процесс идентификации всегда связан с представлением о «Другом». Другой выступает в качестве легитимирующей инстанции, аналогичной по функциям «Супер-Эго» 3. Фрейда и, следовательно, выполняющей функции ограничения упорядочивания действий индивида.

Таким образом, в рамках психоаналитических исследований понятие идентичности определяется как осознание индивидом целостности собственного Я в своей причастности к определенной общности и принятии ее социальных норм.

Впоследствии достижения Ж. Лакана переосмысляются в рамках социологических исследований. Так, мыслители школы символического значимый интеракционизма внесли вклад В изучение феномена идентичности, рассматривая способы построения идентичности на основе взаимодействия Я - Другой. Так, Дж.Г. Мид в работе «Рузум, Я и общество» 109 указывает на определяющую роль коммуникации, а точнее языкового поведения на формирование идентичности. трактовке идентичность формируется не в поле «Я - Другой», а через

¹⁰⁷Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je (J.Lacan. Ecrits I. Ed. Du Seuil) (Перевод с французского Арнаут Скард-Лапидуса), 1966. Pp. 89-97

¹⁰⁸Лакан, Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. — М: Гнозис, 1995.

¹⁰⁹MEAD, G.H. Mind, Self and Society. - Chicago, 1934. - Р. 135-144, 164- 178, 192-200. – Мид, Дж. Г. Избранное: Сб. переводов / РАН. ИНИОН. Центр социал. научн.-информ. исследований. Отд. социологии и социал. психологии; Сост. и переводчик В. Г. Николаев. Отв. ред. Д. В. Ефременко. — М., 2009.

оппозицию «Индивид - Общество». Предполагается, что каждый член общества является носителем «генеральной установки»: весь спектр основных норм и ценностей социума. В определенных критических ситуациях, человек действует сообразно типическим моделям поведения, заданным социальными установками, но при этом и само общество по отношению к индивиду действует идентично. Со временем данная практика преобразовалась в институт судейства и права. Таким образом, идентичность при данном подходе выступает в качестве практики социально приемлемого действия, заданного через язык.

Сходную концепцию идентичности предлагает и И. Гофман¹¹⁰. В «драматургической теории», разработанной исследователем, процессы соотносятся формирования идентичности социальными выполняемыми индивидом, а личность трактуется как их совокупность. Согласно данной концепции в культуре существует целый спектр регламентируемых моделей действия, воспроизводя которые индивид производит определенное впечатление на окружающих и через них выстраивает с ними коммуникацию. Таким образом, человек создает себя, приемлемые определенной проекции ДЛЯ ситуации идентифицирует себя с ними. Следует отметить, ОТР время во социальной «роли», исполнения индивид может не осознавать искусственности своего поведения, а роли, исполняемые участниками коммуникации, принимаются как нечто естественное. Исследователь подчеркивает, что количество информации о прочих индивидах весьма ограниченно и по большей части сводится лишь к проекциям. При подобных переставляемым ИМИ ЭТОМ количество саморепрезентаций, конструируемых из ограниченного числа моделей, может быть очень велико. Таким образом, идентичность индивида

 $^{^{110}}$ Гофман, И. Представление себя другим в повседневной жизни. — М.: КАНОН-ПРЕСС, 2000-C.~115.

оказывается фрагментарной, разделенной на множество микро-идентичностей, социальных ролей.

Сходные идеи высказывает и Ю. Хабермас, исследуя формирование «коммуникативной» личности 111. Исследователь выдвигает концепцию балансирующей идентичности: Я – идентичность подразделяется на личную и социальную. Личная идентичность обеспечивает целостность человеческой личности на протяжении всей жизни, а социальная обеспечивает включение человека в контекст ролевых систем. Баланс между личной и социальной идентичностью поддерживается с помощью техник взаимодействия, исключительной важностью ИЗ Во время взаимодействия с прочими представителями обладает язык. социума идентичность корректируется в соответствии с нормативными ожиданиями партнера.

образом, обобщая вышесказанное, можно идентичность представляет собой социально обусловленное целостное представление человека о своем месте в обществе, предполагающее выполнение определенных поведенческих моделей И трансляцию Следуя социальных установок. логике **УПОМЯНУТЫХ** выше исследователей, можно сказать, что совокупность практик поведения и социальных установок (исходных смыслов, транслируемых культурой) только способствуют выработке идентичности, но и образуют некоторое стереотипное представление о социальном мире и упрощенное видение прочих действующих индивидов.

Система социального действия, или социальных ролей заслуживает особого внимания. Комплекс моделей поведения предоставляет способ коммуникации. Как и любая другая семиотическая система, данный

¹¹¹Хабермас, Ю. В поисках национальной идентичности: Философские и политические статьи. – Донецк: Донбасс, 1999 – С. 123.

механизм общения работает лишь в том случае, когда элементыпрактики, используемые в нем, общеизвестны.

Концепцию такого социального действия как коммуникативной системы разрабатывает и представитель понимающей социологии А. Шютц в сборнике «Смысловая структура социального мира: очерки по феноменологической социологии». Автор, основываясь на концепциях Э. Гуссерля и М. Вебера, раскрывает категории феноменологической социологии - конструирование жизненного мира, смысловая структура действия, рациональность, релевантность, Шюти типизация. исследует сам процесс идеализации и формализации как таковой, наделения социальных феноменов смыслом, механизм деятельности, благодаря которой возможно понимание. При этом автор учитывает особую роль социальных личностей – наблюдаемых акторов - в структуре социального мира, специфику поведения которых А. Шютц разрабатывает в статье «Аспекты социального мира» 112.

Актор, производящий действие, является носителем целого комплекса смыслов, которые образуют большие субъективные системы. Именно данные смыслы выступают в качестве подспудных мотивов и детерминируют действие. При этом мотивы одновременно составляют и базовый комплекс смыслов, посредством которых актор интерпретирует действия других. Следовательно, данные смыслы носят социальный характер.

Понятие мотива включает две различные категории: «для-тогочтобы мотив» и «потому-что мотив». Первый ориентирован на будущее и соответствует цели, для осуществления которой средством является само

¹¹²Шютц, А. Смысловая структура повседневного мира: очерки по феноменологической социологии / Сост. А.Я. Алхасов; Пер. с англ. А.Я. Алхасова, Н.Я. Мазлумяновой!. М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 2003 – С. 336. – 114.

действие. Второй является причиной действия и относится к прошлому. При этом мотивы включаются в субъективные системы планирования и личности 113. социальной Построение организуются В систему персонифицированных систем производится из элементов рефлексии над прошлыми базовыми установками, представленными в форме принципов, привычек и т.п. Полное понимание персонифицированной максим, невозможно: его действия всегда редуцируются к совокупности типических мотивов типического актора. При принципиально важным является степень близости и анонимности наблюдаемого актора, его взаимосвязь с другими действующими лицами. А. Шютц утверждает, что прототипом всех социальных отношений Любое интерсубъективная связь лействие мотивов. проектируется с допущением того, что оно будет понято Другим определенным образом, И ЭТОТ процесс понимания определенной реакции. Таким образом, предполагается, что «для-тогочтобы мотивы» первого действия станут «потому-что мотивами» реакции на него. При этом схема универсальна и работает как в указанной модели, так и в ее зеркальном отображении.

объект Социальный мир как смысловой интерпретации подразумевает наличие общей системы координат для действий актора и множественных Других. Мотивы группируются большие И консистентные системы иерархического порядка и никогда не бывают изолированными Знание достаточного друг OT друга. количество такой дает элементов системы актору возможность корректного выстраивания неизвестных ему позиций. Основывая допущения внутренней логической структуре такой системы мотивов, способен делать выводы о скрытых элементах системы, с большой долей

 $^{^{113}}$ В американской литературе такая трактовка представлена в трудах У.Джемса, Дж.Г. Мид, Ф. Знанецкого, Г. Оллпорта, Т. Парсонса.

вероятности соответствующие действительности. Подобное прогнозирование предполагает способность актора верно интерпретировать (фактически угадывать) мотивы своих со-акторов.

Данная система интерпретации мотивов как системы взаимных социальных отношений, предполагает включенность каждого актора в процесс понимания мотивов его со-акторов внутри социального мира. Центром данной системы является модель актора – персональный идеальный тип, гипотетически наделенный сознанием, содержащим только те элементы, которые необходимы для выполнения типических стереотипно понимаемый другой, свойства которого актов: редуцированы до исходных черт, принципиально важных в данной «типического актора» коррелирует с ситуации. Понятие «идеального типа», введенного М. Вебером. Оба указанных термина предполагают схематичное представление о действующем субъекте.

Однако, трансформируя идеи автора, можно предположить, что данная модель восприятия социальной действительности одновременно является техникой реконструкции социального мира — универсальной моделью конструирования некоторой гипотетической (фантастической) социальной реальности, строящейся на базовых допущениях. Идеальный тип как максимально схематичный конструкт в силу постоянства приписанных ему мотивов и моделей поведения отражает структуру любого персонажа литературного, театрального или кинематографического произведения.

П. Бергер и Т. Лукман, продолжая вслед за А. Шютцем изучение феномена социального действия, делают акцент на соотношении знания и социального действия¹¹⁴. Исследователи провозглашают

¹¹⁴Бергер, П., Лукман, Т. Социальное конструирование реальности: Трактат по социологии знания. – М.: Моск. филос. ф. и др., 1995 – С. 16.

конституирующий характер знания по отношения к воспринимаемому миру: знания конструирует реальность. Более того, П. Бергман и Т. Лукман указывают, что для индивида в его повседневной жизни действительность всегда выступает как упорядоченное целое, заданное через «систему координат», образованную исходными культурными смыслами. При этом именно сходство знания, носителями которого являются индивиды, обеспечивает сходство их повседневного мира. Исследователи утверждают, что социальные действия регламентируются через систему типизации. Типическое действие всегда приемлемое и, зачастую, единственно возможное приемлемое действие для конкретной ситуации взаимодействия. Подавляющее число социальных действий являются типическими, поскольку именно такая тактика поведения воспринимается как понятная, безопасная и максимально эффективная.

Таким образом, комплекс типических действий образует дополнительную систему сигнификации и является еще одним способом определенных культурных смыслов, существующих во проявления взаимосвязи главной системой, транслирующей общезначимые социальные установки и категории – языком. «Язык конструирует грандиозные системы символических представлений, которые возвышаются над реальностью повседневной жизни подобно явлениям из иного мира.... может и "превращать" их в объективно существующие элементы повседневной жизни.... формирует схемы классификации для объектов посредством различения рода числа, формирует высказывания действия и высказывания существования; показывает степень социальной близости и т.д» 115.

Схожие идеи высказывает и Б.Л. Уорф. Автор прослеживает зависимость мышления и поведения человека от основных

¹¹⁵Там же – С. 29.

грамматических моделей и категорий его языка, а также взаимовлияние культурных норм от используемых лингвистических конструкций 116. Исследователь отмечает, что в некоторых случаях поведение людей быть обусловлено чисто лингвистическими может факторами сопровождает свои рассуждения многочисленными примерами подобных Б.Л. обстоятельств. Кроме τογο, Уорф проводит сравнение грамматических категорий, таких как категория числа, понятие рода и т.п., используемых в европейских языках (SAE), и их языке индейцев хопи и выявляет различия в присутствующих в «пространства», «времени» и представлениях «материи». исследует видимые связи между нормами культуры и поведения и лингвистическими категориями. Так, в языке индейцев хопи, в отличие европейских языков (SAE), не существует воображаемых OTмножественных чисел, и, значит, нет и представления о времени как о чем-то объективном и «продолжительном»; иначе строится система времен, нет подкласса «материальных» существительных, нет оппозиции «материи» и «формы». Европейские следовательно, языки полны пространственных метафор, тогда как язык хопи полностью их лишен, используя вместо них другие грамматические средства, выражающие длительность, интенсивность и направленность. В связи с особенностями языковых данными структур, автор подчеркивает норм мышления носителей SAE и хопи. Под различие мышления подразумеваются более широкие понятия, лингвистические категории, включающие в себя все взаимодействия между языком и культурой в целом, т.е. тот «микрокосм», с помощью которого человек постигает мир. Исследователь полагает, что нормы поведения человека соотносятся с лингвистически обусловленным

 $^{^{116}}$ Уорф, Б.Л. Отношение норм поведения и мышления к языку. Новое в лингвистике. Вып. 1. - М., 1960.

«микрокосмом». Следовательно, язык является одним из определяющих аспектов структуры социального действия.

Таким образом, можно заключить, что языковые структуры не только транслируют базовые культурные смыслы, но определяют и специфику социального поведения, и обе данные сферы напрямую связаны с феноменом идентичности: и язык, и структура социального действия оказывают влияние на ее формирование и являются средствами ее трансляции. Данные феномены культуры представляют собой аспекты дискурса или же дискурсивные практики. Идентичность оказывается дикурсивным конструктом, выражением дискурса (или дискурсов), существующего в социуме, через индивида. При этом в современной культуре идентичность может формироваться при помощи моделейобразцов, транслируемых через медиа: типических образов.

Типический образ также выстраивается как дискурсивный конструкт. Персонаж, являющийся основой типического образа, подобен «идеальному типу»: обладает всеми необходимыми характеристиками некоего типического для данного социума индивида, и, таким образом, транслирует общепринятую модель идентичности. Подобный герой воспроизводить общепринятые практики: нюансы языковых может поведения, предоставляя индивиду отождествить себя с ним, а через него и с социальной группой или совсем обществом в целом. В некоторых случаях действия персонажа могут быть заведомо провокационными: такой персонаж выступает в качестве модели «антинормы», подспудно отсылающей существующему своду правил и подтверждающих их необходимость. Однако, какой бы из методов воздействия на индивида не использовался, главной функцией типического образа является трансляция базовых Типический образ ценностей коллектива. вызывает реципиента сильный эмоциональный отклик, который зачастую выражается

желании копировать слова и действия любимого героя. Подражая персонажу, фактически «проигрывая» его роль, индивид вольно или невольно перенимает и те исходные смыслы, которые в данном образе заложены. Одной из таких часто транслируемых ценностей является модель национальной идентичности. Но данный конструкт позволяет воспроизводить и более локальные модели идентичностей: профессиональную, субкультурную и так далее.

Следует учитывать, что любой образ способен так или иначе транслировать языковое нормы, практики поведения и ценностные установки. Однако, типический образ отличается от любого другого рядом исключительных свойств. Во-первых, типический образ внедряет заложенные в него исходные смыслы незаметно для реципиента и поэтому не вызывает у него отторжения. Во-вторых, типический образ целый спектр ценностей, отличающихся транслирует всеобщности. Можно представить систему ценностей, транслируемых через данный конструкт, в виде пирамиды, основание которой будут локальные нормы – правила поведения и установки, присущие конкретной социальной группе, а вершину несколько или чаще всего одна универсальная ценность, исходная для сообщества данного культурного или же даже носящая общечеловеческий характер. Примерами таких ценностей можно назвать сострадание, любовь к семье и тому подобное. Чем более универсальной является главная установка, транслируемая через типический образ, тем его воздействие. В-третьих, типический образ – это всегда сильнее «концентрат ожиданий»: типическим «попадание», некий точное образом становится TOT персонаж, который транслирует совокупность ценностей, предлагает такую модель поведения, которая вызывает симпатию у максимально большого числа реципиентов. Такой образ привлекает внимание, воспринимается как интересный, забавный,

возможно, странный, чудаковатый или наоборот героический, но при этом необыкновенно «свой», понятный и принимаемый. При этом формирования типических обычно основой ДЛЯ образов персонажи массовой литературы или кинематографа, достаточно узнаваемые. В четвертых, типический образ должен оказывать на реципиента эмоциональное воздействие, благодаря чему захватывает его внимание.

Таким образом, типический образ — дискурсивный конструкт, позволяющий транслировать присущую культуре совокупность ценностей, социальных норм и поведенческих практик и воздействующий на индивида в качестве одного из неявных средств формирования его идентичности.

Кроме того, типический образ является связующим звеном между макроуровнем типизации. Данный микроуровнем конструкт формируется в поле дискурса, выражает его содержание (идеалогию, социальный миф) и вплетается в отдельные нарративные арки. При трансляции данный корпус социально значимой информации разбивается на локальные сообщения, передающие некие ценности и базовые культурные смыслы, а дискурс - на спектр дискурсивных практик, задающие модели регламентации для отдельных ситуаций. Следовательно, типической образ поддерживает динамику системы разбивая структуры макроуровня на микроконструкты, удобные для восприятия реципиента, которые, в свою очередь, вновь группируются в целостные макросистемы, но уже в рамках других социальных подпространств.

Следует отметить, что взаимодействие между микроуровнем и макроуровнем системы типизации является одним из принципов,

позволяющих конструировать социальные подпространства, в том числе и активно развивающуюся сейчас медиареальность.

2.3. Медиареальность

Развитие науки и техники, принципиальные изменения в экономике, политике и, следовательно, так или иначе, в образе жизни и восприятии реальности индивидуумом знаменуют переход общества на качественно новый этап развития, переход от культуры индустриального общества к культуре общества информационного.

Одной из знаковых черт современной культуры подобного типа является ее способность порождать принципиально новые социальные феномены. В рамках культуры информационного общества формируется качественно новая реальность – медиареальность. Порожденная научнотехническим прогрессом, спецификой современной экономики и политики, медиареальность проявляет себя через медиа-средства.

Феномен медиа вызывает интерес у многих исследователей. Медиатеоретик М. Маклюэн дает следующее определение медиа: средство сообщения само по себе есть послание («Medium is the message»)¹¹⁷. Такая трактовка медиа обосновывает их самоценность: значение имеет уже не столько информация, которая сообщается, сколько средства ее передачи. Данный подход закладывает возможности для более глубокого анализа рассматриваемого феномена и его производных.

Как указывает В.В. Савчук, один из основоположников медиафилософии, порождение новой реальности является сущностной

¹¹⁷Маклюэн, Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека /Пер. с англ. В. Николаева; Закл. ст. М. Вавилова. — М.: «КАНОН-пресс-Ц», 2003 – С. 56.

характеристикой медиа 118. Медиа, согласно концепции исследователя, для современной культуры обладают основополагающим значением и фактически охватывают все ее аспекты. Исследователь дает такое определение медиа: «Медиа оказываются не столько посредником, сколько средой, включающей в себя то, что прежде противостояло друг небесный субъективную И земной, объективную другу: мир И реальность, индивида и общество» 119. Более того, автор провозглашает онтологический статус медиа: «Все есть медиа» и медиа есть условие человека. Совокупность преобразуется существования медиа медиареальность: всепоглощающую среду сознания опыта И образом, возможную реальность. Таким фактически единственно единственный возможный современного ДЛЯ человека воспринимать реальность – получать информацию о ней через медиа и в трактовке, предлагаемой медиа.

Феномен медиа тождественен средствам массовой не И медиа, и СМИ выступают в качестве способов коммуникации. передачи информации. Однако, медиа отличаются от СМИ тем, что не только передает сообщение, но и определенным образом преобразуют информацию и сам способ ее восприятия. Более того, можно сказать, что специфика медиа заключается именно во внедрении в сознание человека определенного способа структурирования информации, И, следовательно, представления о реальности. Таким образом, медиа определить СМИ онжом как единство определенного типа дискурсивной практики. Следовательно, СМИ в рамках феномена медиа выполняют инструментальную функцию.

¹¹⁸Савчук, В.В. Медиафилософия. Приступ реальности – СПб: Изд-во РХГА, 2014 – С. 37.

¹¹⁹Антология медиафилософии //Редактор-составитель В.В. Савчук. СПб.: Издательство РХГА, 2013 - С. 122.

Такое феномена понимание медиа И медиареальности неизбежностью сближает их с понятием дискурса. Как было сказано представляет собой определенную выше, дискурс практику регламентации некого знания и возможностей подачи и передачи данной информации. М. С. Чэтмен обозначает место дискурса в трансляции информации как способа подачи и группировки некой информации¹²⁰. Следовательно, можно сказать, что феномен медиа подразумевает выполняющих смыслообразующие наличие дискурсивных практик, функции. Можно сказать, что каждое медиа обладает собственным типом дискурса: дискурс новостей, дискурс потребительских журналов и т.п.

Теоретик дискурс-анализа Д. Матисон в своей работе «Медиа-Анализ медиа-текстов» подробно исследует механизмы воздействия, используемые в СМИ, и указывает на роль медиа как способов продвижения смыслов, выгодных власть имущим¹²¹. Сила воздействия медиа, согласно концепции исследователя, объясняется особым образом обработанных использованием В них структур. Автор полагает, что властные структуры используют СМИ как способ трансляции тех социальных установок, тех смыслов, которые способствуют укреплению их положения и усилению их власти в обществе. Таким образом, информация, передаваемая посредствам медиа, никогда не бывает нейтральна. Любое сообщение, транслируемое СМИ, определенным образом воздействовать через должно реципиента и побуждать его к определенным действиям. Более того, определенный образ посредствам медиа внедряется идеального сообщества, который служит представителя данного средством

¹²⁰Chatman, S. Story and Discourse: Narrative in Fiction and Film. Ithaca: Cornell UP, 1990.

 $^{^{121}}$ Матисон, Д. Медиа-дискурс. Анализ медиа-текстов./ Пер. с англ. – Х., Изд-во «Гуманитарный центр». 2013 – С. 97.

конструирования «медиальной идентичности» ¹²². Таким образом, можно сказать, что сообщение, передаваемое через СМИ, всегда содержит некую социальную установку, закодированную через используемую лексику и сам способ построения медиатекста. Такое сообщение должно вызвать реакцию потребителя, ожидаемую его создателями и заказчиками.

Способность медиа воздействовать на аудиторию, внедрять в сознание людей некие смыслы и таким образом воздействовать на социум не вызывает сомнения. Однако, любой механизм воздействия на массы должен основываться на неких исходных принципах человеческого сознания, общих для всех представителей данного социума или, по крайней мере, социальной группы, а также на общечеловеческих константах восприятия.

Одной из главных социальных констант является язык. Язык формирует восприятие мира, предлагая универсальный его носителей способ мыслить. Как указывает М. Монтгомери, носители языка способны выходить за рамки заданных моделей использования языка, но обычно склонны их соблюдать 123. Нарушение привычных норм языка – всегда сознательный акт, можно сказать, акт неповиновения. Д. Матисон полагает, что пространство языка оказывается пространством борьбы за понимание, и, следовательно, за власть 124. Однако, следует отметить, что сам механизм подобной конкуренции сообщений, форм их организации и передачи в социуме напоминает процесс естественного

¹²²Там же – С. 102.

¹²³Montgomery, M. On ideology. Discurse and Society. Discourse & Society, 1(1), London, 2002 – P. 131-150.

¹²⁴Матисон, Д. Медиа-дискурс. Анализ медиа-текстов. /Пер. с англ. Х., Изд-во «Гуманитарный центр». 2013 – 97.

отбора, а процесс внедрения культурных смыслов через медиа – искусственную селекцию.

Подобный подход к механизмам распространения и сохранения информации приводит Р. Докинз в роботе «Эгоистичный ген» 125. Автор понятие «мема» минимальной единицы информации, любая идея, символ, модель поведения. Подобные единицы информации «конкурируют» в культуре, подобно генам и подчиняются тем же принципам эволюции. Следуя логике Р. Докинза, можно предположить, что доминирующие и наиболее распространенные способы смыслопроизводства (единицы языковой типизации) являются таковыми, благодаря своей распространенности: чем более типичной является тот или иной способ подачи информации, тем большее число носителей языка способно расшифровать заложенное в них значение. Языковые модели, имеющие наибольшее распространение в культуре, некогда были выбраны носителями языка в силу их удобства или иных качеств, сделавших их более привлекательными, чем прочие.

Наиболее распространенные модели вместе с моделями поведения, жестами, символами И т.п., образуют микротипизации, позами, совокупность которых образует целый базовый уровень культурной регламентации. На основе данных культурных единиц формируется метауровень – система макротипизаций: идеологии (социального мифа) и дискурса как способа ее структурирования. Медиа, как было сказано выше, напрямую связаны с феноменами дискурса и идеологии и фактически, зависимы от существования данных феноменов, поскольку способом трансляции идеологии являются ничем иным, как социальных мифов, регламентированных через дискурсивные практики.

¹²⁵Докинс Р. Эгоистичный ген. — М.: Мир, 1993 - С. 153.

Таким образом, именно наличие в культуре макросистем типизации эффективность воздействия более обеспечивает медиа возможность существования в их современном качестве. Специфика современных медиа и их сущностные характеристики являются, в свою необходимыми ДЛЯ формирования медиареальности. очередь, Следовательно, именно феномен типизаций является основой ДЛЯ конструирования медиареальности. Более формирование τογο, медиареальности как сферы взаимодействия значимых культурных смыслов и различных систем регламентации оказывается функцией Именно посредствам типического. типизации социум реализует социальные установки, парадигмы, системы мировоззрения, которые становятся для него отображением истинной реальности, задающей и ценностей И представлений, И модели коммуникации взаимодействия В повседневной жизни. Ha данном этапе максимально истинной «сверх-реальностью» является медиареальность. Подобная трактовка медиареальности предполагает наполнение значимыми смыслами и социальными установками.

Отдельно следует отметить трансформацию индивида в условиях формирующейся медиареальности. Как указывает С.С. Хоружий сама современной природа реальности претерпевает изменения И, следовательно, подразумевает изменения И на антропологическом уровне¹²⁶. Автор вводит понятие антропологического тренда, предполагающего тесную взаимосвязь социального и индивидуального. Антропотренд является комплексом антропопрактик, который способен воздействовать на уровень социального И выступает качестве интегрирующего принципа. Совокупность антропотрендов формирует

¹²⁶Хоружий, С.С. Проблема Постчеловека, или трансформативная антропология глазами синергийной антропологии // Филос. науки, 2008, № 2. – С. 10.

«интерфейс Антропологического и Социального» 127, область реальности, обеспечивающую взаимосвязь между антропологическими феноменами. С возрастанием социальными изменений в затрагивающих поведение человека и его биологические основы, данная сфера приобретает все большее значение. С.С. Хоружий фиксирует смену парадигмы конституции человека, которая может привести к преобразованию современного индивида в «постчеловека» будущего: место Онтологического и Онтического Человека предшествующих эпох занимает Виртуальный Человек. АС- интерфейс индивида данного типа составляют тренды, управление, блокировка и упорядочивание которых происходит сообразно с «матрицей Ленина – Фуко» 128, предполагающей взаимосвязанных трех уровней: концептуального, операционного и уровня оснащения, каждый из которых представляет совокупность определенных практик. Концепция имеет явные корреляции с рассматриваемой в рамках данного исследования системой типизации. Концептуальный план формирует теоретический базис, обосновывающие включаюший понятия идеи, необходимость трансформации ситуации и составляющих ее трендов. Указанная сфера область глобальных смыслов может трактоваться как значений, аналогичная системе макротипизаций. Операционный план включает практики, осуществляющие изменение требуемых аспектов реальности и микротипизаций, соответствует системе предполагающей поведенческих стратегий и практик репрезентации. План оснащения выступает в качестве связующего звена между концептуальным операционным уровнями, И позволяет осуществить переход ОТ

¹²⁷Там же – С. 22.

¹²⁸Хоружий, С.С. Фонарь Диогена. Критическая ретроспектива европейской антропологии. М., 2010 - С. 537.

теоретических моделей к практикам реального действия. Данный уровень содержит идеологические постулаты, и аппарат их внедрения и по своим функциям аналогичен типическому образу, который можно рассматривать как одну из возможных стратегий тиражирования идеологических установок.

Таким образом, концепция С.С. Хоружия предполагает построение локальных систем типизации с целью управления индивидом. Специфика подобных матриц управления будет напрямую зависить от особенностей внедренного в нее индивида. Следовательно, Виртуальный человек, человек современного медиапространства, подразумевает наличие особой системы регламентации, принципиально отличной ОТ Как полагает автор, Виртуальный Человек предшествующих. обладает единой «картиной мира», вместо этого его сознание содержит набор отдельных модулей информации, напрямую не связанных друг с Многие из подобных значимых информационных единиц находятся в латентном состоянии и не актуализируются в опыте оказывают скрытое воздействие на Виртуальный Человек не имеет четко выстроенной системы ценностей и убеждений, его действия зачастую определяются ситуативными специфика сознания обуславливает Именно указанная изменения «матрицы воздействия». Концептуальный план насыщается пост-идеологией совокупностью фрагментированных квазипостулатов мифов, идеологических или локальных социальных операционный – системой новых виртуализированных поведенческих План оснащения претерпевает полную трансформацию, стратегий. превращаясь из упорядоченной системы конструирования носителя идеологии в совокупность «сингулярных провоцирующих воздействий любой природы» 129. Необходимые для функционирования культуры

¹²⁹Там же – С. 548.

смыслы и поведенческие стратегии внедряются в сознание индивида посредствам локальных ситуативных стимулов - трендов. образом, феномен тренда является одной из составляющих современной системы типизации, а типические образы можно понимать как подвид типических конструктов. Следует отметить, что развитие рассмотренных усиливает значение медиареальности автором трансформаций индивида и требует появления качественно новых способов тиражирования и трансляции значений.

Типический образ как дискурсивный конструкт, позволяющий транслировать присущую культуре совокупность ценностей, социальных норм и поведенческих практик и воздействующий на индивида в качестве одного из неявных средств формирования его идентичности, является одной из возможных форм существования культурных смыслов в медиареальности. Типический образ оказывается эффективным способом трансляции культурных смыслов. Данный конструкт можно даже рассматривать как самодостаточный элемент медиареальности.

Типический образ, в силу свой устойчивости, динамичности и мобильности способен включатся в контекст интертекстуальных связей и сферу медиареальности может быть помещен В любую одновременно выступать качестве В элемента множества подпространств. Типический образ не зависит ОТ контекста произведения, в который его помещают. Подобный персонаж выражает четко определенную совокупность смыслов и не утрачивает их даже в чужеродном контексте.

Более того, типический образ выступает в качестве действенного средства распространения социальных установок: импликация данного персонажа наделяет то произведение, в которое герой переносится, соответствующими культурными смыслами. Привлекательность

типического образа соответственно делает привлекательным произведение. Именно поэтому типические образы медиакультурой. Их эксплуатируются многократное тиражирование способствует как достижению коммерческих целей, так и продвижению определенной идеологии, коррелирующей со смыслами, заложенными в персонаже изначально.

Однако, следует отметить, что типический образ, как и мем, не может быть сконструирован искусственно. Создавая какое-либо произведение, автор может вольно или невольно наделить персонажа чертами типического образа. Но настоящим типическим образом персонаж станет лишь в том случае, если окажется максимально идей. точным выражением тех культурных смыслов, установок, подавляющим числом представителей которые социума будут расцениваться как привлекательные. При этом персонаж должен быть носителем собственной неповторимой индивидуальности, делающей его запоминающимся, но он не обязан воспроизводить модель поведения. Напротив, подобный герой общепринятого транслирует модель поведения, не воспроизводимую большинством реципиентов, но маркируемую как желательную. Например, совершение героического поступка, самопожертвование и т.п.

Кроме того, следует отметить особую связь между рассматриваемым конструктом и феноменом имиджа. Поведенческие формулы (привычки, повадки, предпочтения), ожидаемые реплики и внешние особенности персонажа зачастую используются при создании имиджа человека, его игравшего. Данный ход не только способствует популяризации героя, но и работает на самого актера, делая его более узнаваемым, но при этом превращая в «заложника» одного образа. Также совокупность черт, ассоциирующихся с персонажем, перенимается его

фанатами и многократно тиражируется, давая персонажу возможность перейти из виртуального пространства в мир повседневности.

Особенности формирования и функционирования типического образа будут рассмотрены в следующей главе данного исследования.

Глава 3. Образы и их роль в формировании современной системы типизации

3.1 Конструирование и трансформация типических персонажей

Появление качественно новых элементов системы типизации, таких как типический образ неразрывно связано c социальными техническим преобразованиями И прогрессом. Тенденции массовизации И глобализации требуют появления новых регламентации реальности и методов воздействия на индивида. Как указывает Х. Ортега-и-Гассет, с развитием капиталистического общества формируется «человек массы» 130, потребности которого удовлетворяются посредствам массовой культуры.

Массовую культуру можно понимать как специфическую форму существования современного социума, предполагающую наличие, как технологии культурного производства, так и механизма потребления. себе субстанциональные Данный ТИП культуры совмещает В функциональные элементы и является сложной многофункциональной и многоуровневой системой. Субстанциональные элементы гарантируют стабильность данной системы, функциональные обеспечивают возможность воспроизводства И трансляции значимых единиц Характерной особенностью массовой культуры культурного опыта. является ее мобильность. Данный феномен обладает почти безграничной возможностью к трансформации собственной морфологии в зависимости от сопутствующих условий, и способен создавать или преобразовывать элементы, процессы и смежные явления.

¹³⁰Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс. Москва: АСТ, 2002 - С. 42.

По мнению Е.Г. Соколова, любая культура формирует каналы коммуникации, через которые осуществляется циркуляция значимых культурных смыслов. Изменение механизмов передачи информации с неизбежностью влечет трансформацию ролей культурных объектов при форм¹³¹. Массовая культура сохранении внешних выполняет социальных функций, регулирующих личную активность ее носителей. Наиболее общие и универсальные из них тождественны моделям, фундаментальной культурой, задаваемым однако, реализуются посредствам новых методов и технических средств. Интегративная функция формирует чувство общности, задавая единую совокупность мировоззренческих позиций через глобальную систему науки. Создание общения, таких средств как телевидение Интернет, способствуют усилению коммуникативной функции. Адаптивная функция при помощи благ цивилизации повышает уровень комфорта, индивида чувство защищенности, и, таким образом, укрепляя его зависимость от современной модели культуры. Ощущение безопасности дополнительно культивируется через компенсаторную функцию, транслирующую систему реальных идеалов (персонажей, артистов и медиа-персон), к каковым относятся и типические герои. Зачастую через данных персонажей транслируется вульгаризированная мораль гедонизма. Однако, в некоторых случаях, идеализированные кумиры могут выступать в качестве носителей глобальных культурных смыслов, необходимых для стабилизации социума. Как полагает Е.Г. специфической Соколов, для массовой культуры является рубрикационная функция 132, задача которой заключается в строгой систематизации элементов культурного универсума по категориям в

¹³¹Соколов, Е.Г. Массовая и немассовая культуры // Культурология / под ред. Ю.Н. Солонина, М.С. Кагана. М., 2005 – С. 294.

¹³²Там же – С. 302.

зависимости от присущих им характеристик. Каждая такая группа предназначена для определенного адресата и в полной мере соответствует его ожиданиям и вкусовым предпочтениям.

Как отмечает А.Я. Флиер, массовая культура занимает пограничное положение между элитарной и народной культурами и способствует миграции смыслов между ними¹³³. Обобщая сказанное, можно выделить сферы функционирования массовой культуры: регламентации социальной организации, область рефлексии И саморефлексии, область культурного опыта и социальной коммуникации и уровень психофизической репродукции человека. Кроме того, массовая культура позволяет транслировать специализированную информацию, повседневному опыту человека. Научное редуцируя ee К преобразуется в государственные типовые программы, религиозная культура приобретает форму мистических или магических бытовых практик, коммуникативная сфера преобразуется в культуру массовой информации и межличностных информационных контактов, а область искусства редуцируется до различных видов имитационно-игровой деятельности. Таким образом, массовая культура в той или иной мере охватывает весь спектр социокультурных феноменов и выступает в ценностей, моделей качестве транслятора репрезентации поведенческих стратегий.

Как указывает А.В. Пронькина, массовая культура включает в себя совокупность артефактов культуры, обеспечивающих потребности человека, языковые системы, семиотические коды и систему

¹³³Флиер, А.Я. Культурология для культурологов. М.; Екатеринбург, 2002 – С. 384.

общественных отношений 134. Помимо горизонтальной дифференциации, вертикальную градацию, предлагает подразделяя культуру на китч-культуру, популярную и неоэлитарную культуры. В данной структуре популярная культура особое имеет значение, поскольку именно через нее оказывается наиболее сильное воздействие на индивида и происходит формирование различных форм идентичности. Понятность и интерактивность данной отрасли культуры превращает ее в благодатную среду для развития социальных мифов. Кроме того, популярная культура позволяет формировать общественное мнение и, в силу этого, тесно связана с политикой.

Отдельного внимание заслуживает содержание массовой культуры, выраженное через совокупность визуальных образов. Возрастание роли визуальных практик фиксируют многие исследователь современности. Так, совокупность подобных изменений искусствовед Г. Бем определил как иконический поворот, провозглашающий особую роль образа. Т.Митчелл ЭТИМ акцентирует внимание наряду с на специфике визуальной культуры, обозначая трансформацию культуры в сторону поворот¹³⁵. как изобразительный значения визуального увеличения Значение образа отмечает В. Беньямин в работе ««Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» ¹³⁶. Автор не только фиксирует усиление роли визуальных практик в современной культуре, анализирует группу качественно новых образов, но

-

¹³⁴Пронькина, А.В. Структурно-функциональные особенности массовой культуры как доминирующей формы бытия современной культуры.// Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина. № 24, 2009.

¹³⁵Инишев, И. «Иконический поворот» в науках о культуре и обществе // Логос № 1(85) М., 2012 – С. 189.

¹³⁶Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроиводимости.: Избранные эссе. "Медиум". М. 1996 – тот С. 73.

фотографией Исследователь порожденных И кинематографом. рассматривает новые технические искусства и приходит к выводу о трансформации принципиальной самого понятия «произведения искусства». Локальное произведение перестает существовать в своем исходном виде и многократно тиражируется при помощи технических M. устройств. Маклюэн утверждает самостоятельность средства передачи сообщения, к каковым можно отнести и визуальные формы воздействия 137. Именно развитие многомерного и многофункционального феномена массовой культуры и усиление воздействия стратегий репрезентации порождает типический образ как особую форму актуализации дискурса.

Условия современной технической культуры оказались благоприятными для развития автономных персонажей, не имеющих реального прототипа, но способных к трансформациям, миграциям встраиванию в контекст чужеродных произведений. Типический образ – образованный на дискурсивный конструкт, основе архетипических образов процессе слияния феноменов стереотипа стандартизированных формул поведения и последующей трансформации образовавшегося «гибрида». Данный образ тиражируется в рамках современной медиареальности, позволяя транслировать культуре совокупность ценностей, социальных норм, поведенческих практик и воздействующий на индивида в качестве одного из неявных формирования его идентичности. Типический образ средств конструируется на основе некого персонажа, каковым может быть герой кинематографа. Такой персонаж неизбежно литературы ИЛИ конструируется по законам структурирования нарратива на основе максимально простого персонажа, близкого его архаическим прообразам.

¹³⁷Маклюэн, Г.М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева; Закл. ст. М. Вавилова. — М.: «КАНОН-пресс-Ц», 2003 – С. 60.

Именно такой образ вызывает наибольший отклик у реципиентов, так как в силу архетипических черт воздействует на наиболее глубинные слои психики. Более того, такой персонаж легко может «впитывать» исходные для данного социума социальные установки и впоследствии транслировать их, вызывая тем самым у зрителя эффект «узнавания».

Типический образ обладает рядом черт:

- 1. Типический образ транслирует модель поведения и социальные установки, принятые в данной культуре и распространенные максимально широко, чтобы казаться реципиентам «своим».
- 2. Типический образ всегда многослоен и выступает носителем целого спектра культурных смыслов. Каждый возможный читатель (зритель) произведения прочитывает в данном персонаже тот уровень, который для него наиболее близок. Данное свойство типического героя аналогично функции концептуального персонажа, вмещающего в себя сложный многоуровневый спектр качеств и характеристик. С.Н. Плотникова полагает, что концептуальный персонаж в отличие от миметического персонажа, не может выражать мировоззрение узкой группы людей или интенции конкретной эпохи или культуры, он всегда интернационален и универсален 138.
- 3. Главная идея, которую транслирует (иногда в имплицитной форме) типический образ имеет глобальный общечеловеческий или, в крайнем случае, общекультурный характер.
- 4. Типический образ должен иметь ярко выраженные особенности атрибуты: характерные выражения, предметы, с которыми герой не расстается, модели поведения, вкусовые пристрастия и способности. Благодаря таким специфическим качествам и свойствам

¹³⁸ Плотникова, С. Н. Человек и персонаж: феноменологический подход к естественной и художественной коммуникации [Текст] / С. Н. Плотникова // Человек в коммуникации: Концепт, жанр, дискурс: сб. науч. статей. – Волгоград: Парадигма, 2006. – С. 89–104.

конструируется индивидуальность героя — то, что создает его уникальность. Зачастую типический образ обладает некоторыми свойствами, присущими архетипу трикстера, которые делают его более привлекательными для реципиента.

- 5. Типического героя окружают сопутствующие персонажи (спутники, помощники, антагонисты), имеющие ценность только в их соотнесении с главным героем, делая транслируемые через него смыслы более явными. Кроме того, типический образ имплицитно содержит представление о реальности и принципы релевантности.
- 6. Типический образ представляет собой целостную автономную структуру, близкую по функциям к феномену символа. Типический образ самодостаточный конструкт и легко встраивается в другие произведения и контексты. Также типический образ обладает достаточным содержанием, чтобы быть основой для создания новых произведений на его основе. Более того, появление подобных произведений, так называемых пастишей или фанфиков (фанарта) является одним из критериев того, что какой- либо персонаж трансформировался в типический образ.
- 7. Типический образ должен выходить за рамки отдельного произведения. Подобный образ одновременно транслируется посредством разных видов искусства литературы, кинематографа, культуры телесериалов, сферы компьютерных игр. Кроме того, его

¹³⁹ **Пастиш** (от итал. pasticcio — паштет) - сознательно деформированная копия, акцентирующая те или иные черты оригинала; может характеризовать как артефакт в целом, так и быть инкрустированным в произведение другого жанра; подразумевает воспроизведение характерных особенностей авторского стиля и самой стилистики произведения.

¹⁴⁰ **Фанфик** — любительское сочинение по мотивам популярных произведений искусства: литературы, киноискусства, компьютерных игр и т.п. **Фан-арт** — разновидность творчества поклонников популярных произведений искусства, производное рисованное произведение, основанное на каком-либо оригинальном произведении и использующее его персонажей и (или) идеи сюжета.

изображения, атрибуты, крылатые выражения должны помещаться в различные сферы медиареальности.

- 8. Смыслы, заложенные в типическом образе, могут транслироваться не только через образ самого персонажа, но и через связанные с ним предметы, ситуации и спутников. Весь спектр смыслов считывается носителем культуры, для которой данный образ является типическим, при соприкосновении с любым присущим ему атрибутом.
- 9. Типическим образ становится только тогда, когда оказал значимое влияние на формирование мировоззрения хотя бы одного поколения представителей данного культурного универсума, следовательно, имеет протяженность во времени.

Таким образом, типический образ – дискурсивный конструкт, образуемый по законам нарратива в рамках конкретного произведения на основе базовых архетипических протоперсонажей. Данный образ способен преодолевать границы исходного произведения. Через типический образ происходит трансляция базовых для данной культуры смыслов, в силу чего рассматриваемый конструкт оказывает влияние на формирование идентичности. Пространством формирования типических образов являются нарративы, поэтому особенности конструирования типического образа И саму возможность формирования конструкта определяет жанровая специфика произведения. Жанр формы. обладающих система компонентов смыслом, способная изначально задавать определенное содержание¹⁴¹.

Подобные базовые персонажи населяют повествования, максимально приближенные к повествованию сказки, а именно детективные, фэнтезийные и фантастические пространства.

 $^{^{141}}$ Гачев, Г. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968 – С. 17.

3.2. Художественное пространство существования типического персонажа.

Как говорилось выше, типический образ формируется внутри нарратива особого типа, наиболее приближенного базовым архаическим повествованиям. Первым и в, некотором смысле исходным, типом нарратива, способствующим формированию типических образов, является детектив. Детективный жанр наиболее приближен к структуре построения волшебной сказки. Латвийский исследователь Я. Маркулан предлагает следующее определение феномена детектива: «Детектив жанр, в котором сыщик, пользуясь профессиональным опытом или особым даром наблюдательности, расследует, и тем самым аналитически реконструирует обстоятельства преступления, опознает преступника и имя определенных идей осуществляет победу добра над злом (раскрывает тайну)» 142.

Разработанная В. Я. Проппом схема конструкции сказки почти в полной мере соответствует форме детектива. Если принять «вредительство» («недостачу») «убийство» («преступление»), «свадьба» - «ликвидация беды» за аналогичные элементы, конструкции совпадут полностью. Функции действующих лиц, связующие элементы (ситуации, открывающие факты, важные ДЛЯ раскрытия тайны), мотивировки (выяснение обстоятельств), появления действующих лиц (эксцентричность главного героя) и атрибуты (весьма многообразны) также присущи и сказке и детективу. И сказка и детектив обладают загадочностью, которая неразрывно связана со таинственностью и страхом и обеспечивает интерес читателя. Кроме того, Я. Маркулан

¹⁴²Маркулан, Я. Зарубежный кинодетектив. Опыт изучения одного из жанров буржуазной массовой культуры. Л.: Искусство, 1975 - С. 17.

отмечает, что детектив обладает такими свойствами как стабильность композиционных схем, устойчивость стереотипов и повторяемость основных структур.

В.Я. Пропп, говоря 0 сказке, отмечал ee поразительное многообразие, ее пестроту и красочность, с одной стороны, а с другой ее не менее поразительное однообразие и повторяемость. Это может быть с полным правом отнесено и к детективу, который при однообразии композиционно-фабульных схем, каноничности приемов, своих стереотипности персонажей сохраняет многообразие. Данные свойства увеличивают вероятность формирования типических образов произведениях данного жанра. Таким образом, детектив выступает своеобразным аналогом волшебной сказки для современной аудитории, а также является выражением ожиданий аудитории, и, следовательно, является благодатной средой для формирования типических образов.

Детективный жанр предлагает свой вариант типического образа – образ Великого Детектива 143, действия которого направлены на решение загадки, для распутывания которой необходимо установить кто преступник, как он совершил преступление и каковы его мотивы. Сюжет, в который вписан главный герой, строится особым образом. Основой композиции служит преступление, обычно убийство, реже – пропажа ценного предмета, похищение персоны, диверсия и т.п. Все дальнейшее повествование неразрывно соотносится с преступлением. Все персонажи, так или иначе, связаны с происшествием: пострадавшие, свидетели, преступник, детектив и его помощники. Великий Детектив расследует преступление при помощи уникального авторского метода. В зависимости от предпочтений автора акцент может смещаться: особое

¹⁴³ Великий Детектив — общепринятое наименование основного героя детективной истории; термин был предложен англичанами в конце XIX века.

внимание к способу совершения преступления или к его мотивам определяет и характер повествования, и специфику персонажа. Так, для Эркюля Пуаро Агаты Кристи и Шерлока Холмса Конан Дойля важен механизм совершения преступления и последующего расследования, а для комиссара Мегрэ Жоржа Сименона — психология преступника, его мотивы.

Английский писатель Ричард Остин Фримен, широко известный как автор детективов выделяет такие композиционные этапы 1) постановка проблемы; 2) расследование – действия детектива; решение - преступник найден; доказательство, анализ объясняется, как было совершено преступление и по каким причинам 144. Советский литературовед Ю.К. Щеглов¹⁴⁵, исследуя новеллы Конан Дойля, предлагает считать основным принципом их построения создание «ситуации S — D» 146. Автор полагает, что противопоставление цивилизованного уютного мира, атрибутами которого являются квартира на Бейкер-стрит, камин, трубка и т.п. и страшного внешнего мира преступности позволяет сохранить напряжение читателя и заставляет его поверить Шерлоку Холмсу – защитнику от опасностей внешнего мира 147. Таким образом, создается иллюзия приключения – преодоления мнимой опасности.

Также детективный жанр предполагает специфические отношения между такими компонентами, как интрига, фабула и сюжет. Интрига

¹⁴⁴ Freeman R. A. The Art of the detective story. London, 1924 – P. 15 - 19.

¹⁴⁵Щеглов Ю. К. К описанию структуры детективной новеллы. URL: http://literra.websib.ru/volsky/1361 (дата обращения: 9. 12. 14).

 $^{^{146}}$ Ситуация S — D — от английских слов Security — безопасность и Danger — опасность.

¹⁴⁷Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. Тезисы докладов. М., 1962 - С. 153.

является постоянным элементом повествования, свойственным любому детективу. Она предельно проста (преступление, следствие, разгадка) и поэтому не подвергается значительным изменениям. Фабула же, напротив, может изменяться существенно и зависит от предпочтений автора. Зачастую, сюжет совпадает с фабулой, поскольку для детектива характерна целостность.

Французский исследователь Режи Мессак в работе «Детективный роман и влияние научной мысли» указывает на принципиальное отличие детективной повести от приключенческой. Если последняя сохраняет хронологию событий, то первая движется в обратном направлении, восстанавливая исходное событие: убийство. Подобное замечание делает французский социолог и философ Роже Кайуа в своей известной книге «Возможности романа». В основе детективной истории всегда лежит реконструкция. Именно особенность позволяет эта выделить детективную повесть из числа родственных жанров. Таким образом, детектив имеет двухфабульную структуру, т.е. содержит в себе две самостоятельные истории, отличные по содержанию: фабулу следствия и фабулу преступления. В зависимости от специфики произведения, каждой из них отводится определенное место.

Следующей структурной особенностью детектива является специфический механизм воздействия, «вовлечения» зрителя, а именно напряжения, c целью впоследствии создание вызвать разрядку. Напряжение в зависимости от элементов воздействия может быть как эмоциональное, так И чисто интеллектуальное, ктох более смешанные варианты. Напряжение распространены первого типа вызывают произведения Жоржа Сименона, второго – Агаты Кристи и Конан Дойля. В киноиндустрии данный механизм распространен более всего и постоянно совершенствуется. Именно напряжение способствует действенности детектива и его способности удерживать читателя. Сергей Эйзенштейн, исследуя механизмы воздействия, утверждал: «Детектив тем хорош, что это наиболее действенный жанр литературы. От него нельзя оторваться. Он построен такими средствами и приемами, которые максимально приковывают человека к чтению. Детектив — самое сильнодействующее средство, самое очищенное, отточенное построение в ряде прочих литератур. Это тот жанр, где средства воздействия обнажены до предела» 148.

Также характерной чертой детектива является тайна. Таинственность поддерживается на протяжении всего повествования: загадочные рассуждения Великого Детектива, улики, неожиданное и непонятное поведение персонажей и их неоднозначность способствуют Для читателя тайна является своеобразным сохранению загадки. ситуация, которой разворачивается раздражителем. Во-первых, В действие, изначально некомфортна, т.к. речь идет об убийстве. Вовторых, раскрытие тайны искусственно замедляется (затормаживается): читателя версия, вниманию предлагается ложная достаточно правдоподобная, высказанная, обычно, помощником Великого Детектива.

Великий Детектив также может выполнять различные функции. Как полагает Я. Маркулан, тип сыщика в значительной мере определяет тип повествования. Главный герой за время существования детективного многократно трансформируется: ИЗ тайного жанра профессионального сыщика – полицейского, затем в частного детектива, властям, противопоставленного официальным И, наконец, непобедимого супермена, типа Джеймса Бонда. Другие персонажи детектива также временем претерпели изменения. Жертва co

 148 Эйзенштейн, С. Трагическое и комическое, их воплощение в сюжете. // Вопросы литературы, 1968, № 1 – С. 107.

преступления почти утратила связь с реальным человеком. В английском варианте детектива труп воспринимается как необходимое условие начала повествования. Кроме того, почти исчезают подробности самого убийства как такого, жестокость сводится к минимуму.

Помимо особенностей, детектив обладает указанных выше композиционно-смысловой двойственностью, которая позволяет сделать произведение интересным широкому кругу читателей. Как указывалось выше, детектив совмещает в себе две фабулы. Фабула преступления построена по законам драмы и является криминальной новеллой. Фабула следствия подобна ребусу или головоломке и явно отсылает к игровой тематике. Убийца, центральная фигура фабулы преступления, аморален и воспринимается эмоционально. Сыщик, основа фабулы следствия, сугубо рационален и олицетворяет мораль и право. При взаимодействии возникает нечто целостное. Амбивалентность историй детектива является главной причиной его популярности.

Особенности выстраивания сюжетной линии, присущие детективу, воспроизводят и другие жанры, благоприятные для формирования типических образов.

Следующий ΤИП наратива, благоприятный ДЛЯ формирования типических образов, предполагает конструирование новых реальностей функционирующих ИЛИ миров, ПΟ законам отличным OTмира настоящего. Данный тип повествования характерен для жанров фэнтези и фантастики.

Жанр фэнтези, по определению наиболее известных авторов, в том числе Дж.Р.Р. Толкина, предполагает конструирование аномальной реальности, "вторичного мира", способного порождать "вторичную веру"

в его существование¹⁴⁹. Произведения Дж. Р.Р. Толкина считаются классическим и наиболее показательными для данного жанра. Жанровая природа фэнтези восходит к миру мифологии, эпических сказаний и средневековых легенд. Как полагает Е. Жаринов, появление в XX веке подобного литературного жанра является закономерным отражением изменений, происходивших в это время в культуре и в мировоззрении человека¹⁵⁰.

Утрата веры в основополагающую роль науки и переосмысление проблем существования человека В философии экзистенциализма, послужили стимулом для формирования новых художественных и исследовательских пространств, актуализирующих архаические аспекты мировосприятия. В научных кругах возникает интерес к мифу, начиная с Фрейда и К.Г. Юнга, для которых проблема трудов мифа стала человеческой приоритетной ДЛЯ исследования психологии подсознания. Позднее идеи, высказанные в мифе, привлекают и ученыхестествоиспытателей, в первую очередь физиков: многие современные научные концепции получают иносказательное выражение посредствам мифологических метафор. Так, один из создателей атомной бомбы Р. Оппенгеймер заявляет, что мифологическая концепция зарождения Вселенной требует переосмысления. С. Хокинг в работе «От большого взрыва до черных дыр. (Краткая история времени)» 151, высказывает, основываясь на последних данных науки, предположение: «Было время, когда времени не было» и соответственно, и Время, и Вселенная конечны и, более того, сотворены. Как отмечает Е. Жаринов, мир,

¹⁴⁹Кошелев, С.Л. Жанровая природа «Повелителя колец» Дж.Р.Р. Толкина. // Проблема метода и жанра в зарубежной литературе. Вып. 6, 1981 – С. 81-96.

¹⁵⁰Жаринов, Е.В. Фэнтези и детектив – жанры современной англо-американской беллетристики. М.: Международная Академия Информатизации. 1996 – С. 12.

 $^{^{151}}$ Хокинг, С. От большого взрыва до черных дыр. (Краткая история времени). – М.: Амфора, 2010.

конструируемый в рамках жанра фэнтези, не просто некий конструкт, далекий от мира реального, а попытка воссоздания мифологического протомира как зоны абсолютной реальности¹⁵². Произведения жанра фэнтези призваны не только отразить внутреннюю жизнь души человека, но и преобразовать посредствам языка мифа современные научные концепции в интуитивно понятную для восприятия модель космологии.

Общая фэнтезийного структура повествования проста И сообразуется законами построения классического мифа: 1) героя; 2)сосуществование таинственное рождение нескольких реальностей (двоемирие), при котором один из миров отражает реалии нашей современности, а второй фэнтезийный 3) действие происходит в условиях извечного противостояния сил Света и Тьмы 4) сюжет конструируется как скрытая борьба двух высших существ, Светлого и Темного 5) мелодраматический сюжет дополняет повествование. Сам сюжет развивается по описанным выше законам волшебной сказки, полностью копируя ее структуру.

Фэнтезийные реальности, в которых присутствует соединение мира фантастического и мира реального позволяют транслировать социальные установки сразу на двух пластах: через уровень, приближенный к реальности, можно передавать образцы практик поведения и социальные установки, ориентированные на конкретное сообщество, а через уровень фэнтезийного — общечеловеческие ценности, выраженные в наиболее емкой мифологической форме.

Персонажи, конструируемые в таких произведениях, с большей долей вероятности будут обладать чертами типических образов. Примером подобного персонажа – прото-типичекого образа можно

¹⁵²Жаринов, Е.В. Фэнтези и детектив – жанры современной англо-американской беллетристики. М.: Международная Академия Информатизации. 1996 – С. 137.

назвать Гарри Поттера Дж.Р. Роулинг. Данный персонаж отвечает почти всем критериям типического образа, однако, время его существования еще слишком мало, чтобы его можно было с уверенность считать таковым.

В жанре фантастики также происходит конструирование некой Жанр аномальной реальности. фантастики зарождался эпоху Просвещения, господства идеалов первые фантастические миры конструировались в парадигме идей позитивизма (безоговорочной веры в науку) и создавались сообразно с новейшими научными гипотезами. Однако, упомянутый выше интерес к мифологическому в среде ученых отразился и на современной фантастике, что во многом сближает ее с жанром фэнтези. Для современных произведений такого смешанного жанра характерно соединение квази-мифологических мотивов (вампиры, призраки, эльфы и т.п.) с чисто фантастической стилистикой (наличием космической тематики, инопланетян, миров будущего). Фантастическое повествование не имеет своей ярко выраженной схемы построения. Довольно часто данный тип нарратива конструируется по законам Произведения смешанного жанра выстраиваются детективного жанра. по законам фэнтези. Кроме того, для данных типов повествования «horror»-персонажей: характерно создание различных инопланетян или фэнтезийных существ, через которых дополнительно поддерживается изначальное состояние «вреда», который должен устранить главный герой.

Таким образом, более благоприятной средой для формирования типических персонажей являются нарративы, относящиеся к жанрам детектива (в том числе приключенческого), фэнтези и научной фантастики. При этом следует отметить, что упомянутые жанры получили наибольшее распространение в англо-американской массовой культуре. Аргументом в пользу данного тезиса является тот факт, что,

по меньшей мере два из трех упомянутых жанров — научная фантастика и фэнтези — берут свое начало в английской литературе, а жанр детектива получает набольшее распространение именно в англоязычных культурах Великобритании и Америки. По данной причине наиболее характерные типические образы, были выбраны именно из англо-американской традиции. Анализ конкретных типических персонажей приводится в следующем параграфе данного исследования.

3.3. Миграции, мистификации и мимикрия типического образа

В современной массовой культуре существует достаточно широкий спектр типических персонажей, различающихся и жанровой спецификой, и транслируемыми ценностями. К ним можно отнести, Гарри Поттера (героя-ребенка), Гендольфа (героя-наставника) и многих других. Однако, наиболее характерными и показательными являются такие типические образы как Шерлок Холмс (Великий Детектив) для детективного жанра, Джеймс Бонд (герой-агент), действующий на стыке стилей и Доктор Кто (эксцентричный инопланетянин) для жанра научной фантастики.

Шерлок Холмс является наиболее ярко выраженным типическим образом, сформированным в рамках детективного жанра. Образ этого Великого Детектива во многом напоминает героя сказки. Шерлок Холмс — человек и в то же время мифическое существо, наделенное особым даром, почти магическими способностями: удивительным и непонятным для окружающих методом дедукции. Он устраняет опасность, совершает акт торжества справедливости, выигрывает поединок со злом. Его величие подчеркивается одиночеством. Как правило, он самостоятельно рискует, решает труднейшие задачи, проходит через все испытания, познает истину. Великий детектив, как сказочный герой, кажется всесильным И непобедимым (может разрешить любую загадку), всеведущим (видит то, чего не могут заметить окружающие) и подобно мифологическому персонажу не стареет и не меняется, выходит сухим из воды и воскресает из мертвых (второе явление читателю Шерлока Холмса после его, оказавшейся мнимой, гибели otруки врагаантагониста — Мориарти).

Шерлок Холмс отвечает всем критериям типического образа. Воперсонаж воспринимается как символ квинтэссенция британскости как жителями Великобритании, так иностранцами, и соответственно, транслирует представление о чисто английском образе жизни и модели поведения. Во-вторых, Великий Детектив имеет множество воплощений, как кинематографических, так и литературных, каждое из которых обладает своими нюансами. Но персонаж при этом не утрачивает своей сущности: напротив, каждый зритель может выбрать «своего Шерлока Холмса». При этом данный помещается различные исторические и культурные персонаж В контексты, сохраняет базовое содержание. В-третьих, НО персонаж имеет персонажей – спутников, являющихся продолжением главного героя и не способных транслировать культурные смыслы вне данного контекста. Для данного героя такими персонажами являются доктор Ватсон, миссис Хадсон, Майкрафт Холмс и антагонист главного героя профессор Мориарти. Также Шерлока Холмса трудно представить без присущих ему атрибутов: квартиры на Бейкер-стрит, трубки, клетчатой кепки и скрипки и без его коронного выражения. При этом приобретает постепенно атрибуты персонаж из различных «источников». Так, шляпу охотника на оленей придумал первый иллюстратор рассказов о Холмсе Сидни Пэджет. Знаменитая фраза: «Элементарно, Ватсон!» (англ. «Elementary, my dear Watson») —была выдумана Пэлемом Г. Вудхаузом в 1915 году (роман «П. Смитжурналист»), а в оригинальных произведениях А. Конан Дойла никогда не встречалась, но, однако, стала одним из неотъемлемых атрибутов персонажа.

Глобальным смыслом, транслируемым через образ Великого Детектива, является примат Разума, столь характерный для все еще господствующей во времена А. Конан Дойля просвещенческой

парадигмы. Шерлок Холмс – носитель и транслятор новоевропейской рациональности в ее английском варианте. Великий Детектив – эмпирик, его метод «дедукции» повторяет метод индукции Ф. Бэкона: «Другой же путь выводит аксиомы из ощущений и частностей, поднимаясь непрерывно и постепенно, пока, наконец, не приходит к наибольшим аксиомам» 153.

Образ Шерлока Холмса был использован для создания целого ряда пастишей. В произведениях последователей А. Конан Дойля великий Детектив выступает в непривычных для себя ролях: отправляется путешествовать в Китай, в Россию и другие страны, сталкивается и борется с мистическими персонажами, а иногда выступает в качестве второстепенного персонажа — маркера стиля, уступая свое место «Великого Детектива» персонажам- спутникам: Ирэн Адлер, М. Холмсу или даже профессору Мориарти.

Многие писатели внедряют образ данного персонажа в качестве маркера детективной стилистики. Так, Борис Акунин вводит Шерлока Холмса и доктора Ватсона в качестве действующих персонажей повести «Узница башни, или Краткий, но прекрасный путь трех мудрых» (сб. «Нефритовые чётки»), в которой они вместе с Эрастом Фандориным противоборствуют Арсену Люпену.

Кроме персонажа используют форме τοΓο, данного олицетворения специфического Английского Детектива, искусственно произведения стилистики. помещая героя В чужие иной Так, американский фантаст Роджер Желязны в романе «Ночь в тоскливом октябре» 154 вводит В мистическое повествование образ

 $^{^{153}}$ Бэкон, Ф. Новый Органон, или Истинные указания для истолкования природы. – М., 1978 – С. 575.

¹⁵⁴ Желязны, Р. Ночь в тоскливом октябре. СПб: Амфора, 1992.

Детектива, по всем критериям узнаваемый как Шерлок Холмс и используемый в повествовании в качестве необходимого атрибута «английскости». В цикле произведений Пола Андерсона «Патруль времени» в событиях также участвует персонаж, в котором легко узнать Шерлока Холмса.

Образ Шерлока Холмса оказался столь правдоподобным, что уже в первые годы после написания рассказов о его приключениях, появилось большое число желающих встретиться с этим Великим Детективом. Сам А. Конан Дойл так пишет об этом: «Впечатление о Холмсе как о реальном человеке из плоти и крови укрепилось настолько, что я получаю письма на имя Шерлока Холмса с просьбой о помощи» 155. Подобные письма приходят до сих пор на адрес квартиры Великого 221b) и становятся Детектива (Бейкер-стрит, экспонатами Шерлока Холмса. Помимо этого Великому Детективу установлены памятники, один из которых был открыт 27 апреля 2007 года в Москве на Смоленской набережной. Изображения Шерлока Холмса помещаются на марках, а некоторые страны даже выпускают памятные монеты с изображением его профиля. Кроме того, образ Шерлока послужил основой для создания целого ряда детективных персонажей, близких к нему по стилистике.

Таким образом, персонаж Шерлока Холмса можно считать типическим образом, транслирующим ценности английской культуры и обладающим глобальным провозглашением смыслом примата европейской рациональности как метода упорядочивания мира устранения деструктивных И3 него элементов: неразгаданных преступлений.

-

¹⁵⁵ Как сделать детектив. А. Конан Дойл. Кое-что о Шерлоке Холмсе. – М., Радуга, 1990 – С. 9.

Вторым промежуточным типическим героем является Джеймс Бонд, персонаж, созданный Яном Флеммингом в жанре приключенческого детектива. Собрание фильмов о Джеймсе Бонде называется «Бондианой» и на данный момент является самодостаточным культурным феноменом, а образ непобедимого агента можно отнести к типическими.

Данный персонаж отвечает всем указанным критериям типического образа.

- Джеймс Бонд борется со злом, обладает сверхъчеловеческими способностями, но при этом достаточно прост и понятен для того, чтобы вызывать симпатию.
- Свойства данного героя неизменны в не зависимости от воплощения: он всегда силен, молод (его возраст не меняется), обладает привлекательной внешностью и неизменным именем (Bond, James Bond).
- Джеймс Бонд наделен свитой сопутствующих персонажей, дублирующих базовые значения, но имеющие дополнительные коннотации. Подобными спутниками являются служащие службы «Q», Сондерс и секретной множественные женские особенности которых зависят произведения. Секретный герой наделен множеством узнаваемых атрибутов, таких как неизменный черный костюм, автомобиль и множество специфического шпионского оборудования.
- Данный герой выступает в качестве ретранслятора значимых культурных смыслов. Главным смыслом, транслируемым через данного персонажа, является идея сверхгероизма или концепт «Супермен». Особенность Джеймса Бонда заключается в том, что данный персонаж транслирует стандартную модель Супермена

очеловеченном нетривиальными средствами варианте: И провозглашаемый идеал героизма выражен максимально привлекательной форме И представлен как приятный, увлекательный, хотя и рискованный образ жизни. Таким образом, онжом Джеймс Бонд является своеобразным сказать, что промежуточным супергероем звеном между классическим И обычным человеком.

• Помимо романов Яна Флеминга и их экранизаций, образ Джеймса Бонда присутствует в серии компьютерных игр, пастишей, пародий и аналогов.

Концепт «Супермена» впервые высказывает Ф. Ницше, который описывает сверхчеловека новую ступень развития, новый как беспрецедентный этап развития человечества 156. В тоже время супермен всегда вне поля человеческого: он преодолевает социальные нормы и подчиняется лишь собственной морали. В художественном творчестве существует целый спектр образов, выражающих данный идеал, и все они наделены выдающимися качествами или фантастическими способностями. Подобные персонажи обладают лишь одной функцией – постоянного героического спасения чего или кого-либо, прочие их характеристики невеллируются. Данные герои всегда предельно просты и шаблонны, слишком «идеальны», и далеки от реципиента и поэтому не глубокого эмоционального отклика. Однако. вызывают примитивными «суперменами» в современной культуре существует и другой тип супергероя как человека действия, хозяина собственной судьбы. Именно к последней группе образов относится Джеймс Бонд.

Любой персонаж, входящий в когорту суперменов, обладает какой-либо сверхсиилой, индивидуальной в каждом конкретном случае.

¹⁵⁶ Ницше, Ф. Воля к власти: опыт переоценки всех ценностей [Текст] / Ф. Ницше. – СПб. : Издательский Дом «Азбука-Классика», 2006 – С. 27.

Сила Джеймса Бонда неразрывно связана с его ролью секретного агента, его можно назвать, вслед за В.Ю. Самодуровой, институциональным суперменом¹⁵⁷. Джейсм Бонд, таким образом, выступает транслятором английской государственности, олицетворяя величие и всесилие Великобритании.

Джеймс Бонд реализуют модель поведения «Супермен», сражаясь с врагами и побеждая их при помощи суперъобъектов и физической и психологической сверхсилы: способности сохранять хладнокровие и харизму в любой ситуации. При этом данный персонаж в качестве дополнительной коннотации транслирует образ мускулинности вызывающий эмоциональную реакцию у реципиента. Отдельно следует отметить «слабости» агента 007: страсть к женщинам, алкоголю и азартным играм. Данные качества позволяют образу выглядеть более реалистично. Ситуация Сражения и победы над Врагом многократно тиражируется в различных обстоятельствах. Джеймс Бонд побеждает не эфемерное зло, а политического оппонента, разрушителя привычных устоев социума, и, следовательно, секретный агент выступает в качестве защитника общественных интересов.

Джеймс Таким образом, Бонд выступает качестве очеловеченного Супермена, сражающегося со злом при помощи шпионского оборудования и особой харизмы. Данный персонаж можно типическим образом, транслирующим шаблон считать общественной институциональной системы И модель идеального гражданина-героя, способного как к креативным поступкам, так и к самопожертвованию во имя государственных интересов.

 ¹⁵⁷ Самодурова В. Ю. Семиотическое выражение концепта Супермена в Бондиане.//
 Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. № 2 (10) / 2010
 С. 150 – 156.

Третьим персонажем, претендующим на статус типического образа, является Доктор Кто, герой, сформированный в рамках жанра научной фантастики с поздними вкраплениями фэнтези.

«Доктор Кто» — самый продолжительный научно-фантастический сериал в мире, продолжающийся уже более пятидесяти лет, и важная британской массовой культуры. Он получил признание образность историй, творческие низкобюджетные спецэффекты новаторское использование электронной музыки. Элементы сериала известны и узнаваемы не только его фанатам. В Великобритании и множестве других стран «Доктор Кто» стал культовым фаворитом британских телевизионных телевидения И повлиял на поколения сценаристов, многие из которых были его давними зрителями. Столь долгий срок существования в режиме постоянного вещания делает этот сериал особенно интересным объектом исследования, поскольку именно специфика его беспрерывного создания и транслирования позволят проследить эволюцию персонажа и его превращение в типический образ.

Доктор Кто — антропоморфный эксцентричный инопланетянин, обладающий сверхчеловеческим разумом и путешествующий на машине времени ТАРДИС по всей Вселенной, замаскированной под синюю полицейскую будку 1960-х годов. Личность Доктора всегда была тайной. Изначально Доктор воспринимался как исследователь и ученый, а его транспортное средство ТАРДИС понималось, как его изобретение. Позднее становится известно, что ТАРДИС — живое существо, а сам Доктор способен регенерировать и таким образом избегать смерти. При этом меняется его внешность и характер.

При этом данный персонаж обладает ярко выраженными чертами мифологического героя:

- <u>Тайна имени:</u> Имя доктора, подобно имени божества, тайна. Никто, кроме избранных посвященных, не знает истинного имени Доктора. Произнесение имени данного персонажа может привести к разрушению Вселенной.
- <u>Исключительность</u>: Доктор последний Повелитель времени, сверхчеловек, представитель расы на несколько порядков превосходящей по своему развитию человечество.
- <u>Бессмертие</u>: Доктор Кто не может умереть окончательно. В случае смерти, персонаж регенерирует и получает новое воплощение. Каждая ипостась Доктора как отдельная личность. Однако, принципиально важные характеристики образа при этом сохраняются.
- <u>Всеведение:</u> Доктор говорит на всех языках и управляет любыми приборами, фактически знает все обо всем.
- Вездесущность: Доктор всегда появляется там, где он нужен.
- Спасение Вселенной: Доктор часто выступает как спаситель Вселенной. Часто спасение происходит посредствам разрушения чего-либо ценного для Доктора или какой-либо жертвы. Спасение мира всегда происходит как восстановление изначально привычного, но по тем или иным причинам утраченного порядка. Силы, с которыми сражается герой, имеют ярко выраженный негативный характер. Их цель уничтожить мир, свести его до уровня Ничто.

В сериале один из второстепенных персонажей так характеризует главного героя: «Он как огонь, и лёд, и ярость. Он как ночная буря

и сердце самого солнца. Он древний и вечный. Он сгорает в центре времени, и он видит создание Вселенной. И... он удивительный...». 158

Доктор Кто, как и Шерлок Холмс, отвечает всем критериям типического образа. Во-первых, данный персонаж воплощает образец английской чудаковатости: некой приемлемой антинормы, закрепленной в культуре как изредка допустимая модель отклоняющегося поведения. М.М. Бахтин указывает на необходимость сосуществования в культуре серьезных и смеховых мифов, героев-воинов и их пародийных дублеров 159. Доктор Кто обладает чертами такого гротескного квазигероя, почти мифологического трикстера.

Таким образом, данный воспринимается жителями Великобритании как символ английского чудачества, и соответственно, транслирует представление о чисто английском образе приемлемого шутовского поведения. Можно сказать, что данный образ является квинтэссенцией английской самоиронии. Данные смыслы могут считать иностранцы, достаточно хорошо знакомые культурой И Великобритании. Кроме того, атмосфера «английскости» усиливается через включение в сюжет персонажей – выдающихся представителей английской культуры: У. Черчилля, А. Кристи, У. Шекспира и, конечно же, образов королей и королев: Генриха VIII, Елизаветы I, королевы Виктории. Также зачастую в отдельных сериях внимание дополнительно акцентируется на одном из предметов-маркеров британской культуры (Биг Бен, Титаник, Восточный Экспресс), перенесенном в необычный для него контекст.

.

^{**}He's like fire and ice and rage. He's like the night, and the storm in the heart of the sun. He's ancient and forever. He burns at the centre of time and he can see the turn of the universe. And... he's wonderful». — Сериал Доктор Кто.

¹⁵⁹Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса: к изучению дисциплины. М.: Худож. лит., 1965 - С. 120.

особого символа особого подкласса качестве фантастики, а также указания на феномен гик 160 - культуры как таковой образ Доктора Кто часто помещают (упоминают) в других фильмах и научно-фантастических, так сериалах, как И прочих. рассматриваемого персонажа И связанная атрибутика ним неоднократно упоминались и демонстрировались американском В сериале «Теория Большого взрыва», а также в сериалах «Эврика» и «Сообщество». Многочисленные аллюзии на Доктора Кто встречается и в американской и английской мультипликации.

Имеют место и так называемые «импликации в реальность»: вокруг персонажа как одного из символов Англии создается целая паутина из мистификаций, призванная подтверждать реальность его существования. Так, в интерактивной версии Лондона, размещенной Maps, улицах время от времени на разнах появляется изображение ТАРДИС. Более того, интерфейс позволяет зайти внутрь корабля. Другой космического не менее показательный мистификации – импликации связан с Олимпийскими играми. 24 июня 2006 года вышел эпизод сериала Доктор Кто, в котором главный герой нес олимпийский факел на Олимпиаде 2012 года, проходившей в Лондоне. Через 6 лет в Лондоне состоялась реальная летняя Олимпиада 2012 года. И одним из тех, кто нес факел, был актер, сыгравший Доктора Кто в упомянутом эпизоде.

На данный момент Доктор Кто имеет 12 воплощений, различным образом представленных в кинематографических, литературных, мультипликационных произведениях и компьютерных играх. Каждая

¹⁶⁰Гик (англ. geek) — фанат, человек, чрезвычайно увлечённый чем-либо. Изначально гиками называли людей, увлечённых наукой и высокими технологиями. Но с начала 2000-х получило распространение другое значение слова: человек, увлечённый популярной культурой, фанат какого-либо феномена массовой культуры.

ипостась обладает своими нюансами: характерам, привычками, крылатыми фразами и стилем одежды. Персонаж при этом не утрачивает своей сущности: напротив, каждый зритель может выбрать «своего Доктора». При этом данный персонаж в силу специфики сюжета мигрирует В различные исторические культурные постоянно контексты, но не утрачивает при этом своей сущности. Кроме того, на основе его образа были созданы четыре сериала-ответвления «Торчвуд», «Приключения Сары Джейн», единственная пилотная серия и австралийский сериал «К-9». Помимо этого «К-9 и компания» существуют целые литературные серии, созданные поклонниками сериала и посвященные отдельным воплощения главного героя.

Доктор Кто персонажей имеет _ спутников, являющихся продолжением главного героя и не способных транслировать культурные смыслы вне данного контекста. Каждый подобный персонаж-спутник дублирует и таким образом усиливает какое-либо из свойств главного героя: гуманность, сострадание, самоотверженность и т.п. Доктора дополняется атрибутами, каждый из которых также может дополнительно транслировать некий культурный смысл. ТАРДИС, часы звуковая отвертка - наиболее часто встречающиеся атрибуты. ТАРДИС, транспортное средство главного героя, присутствует на всем сериала протяжении И олицетворяет свободу. Звуковая отвертка появляется у нескольких воплощений героя и является пацифизма главного героя: любому оружию персонаж противопоставляет только свой ум и звуковую отвертку:

^{«—} Доктор, у них оружие.

[—] А у меня нет. Это делает меня лучше, ты так не думаешь? Они могут застрелить меня, но морально я сильнее!».

Глобальным смыслом, транслируемым через образ Доктора Кто, является идея человечности, доведенная до абсолюта. Под человечностью в данном случае понимается совокупность лучших качеств, присущих человечеству: сообразительность, верность, героизм, сострадание, умение прощать, готовность к самопожертвованию и т.п.

Доктор Кто 1963 вышел на экраны В году, уже после разрушительной Второй Мировой войны, в разгар дискуссий о ядерном разоружении, поэтому в данном произведении одной из ключевых тем является геноцид и проблема возможности тотального уничтожения целой расы. Исследователь П. Ханова полагает, что тематика геноцида является ключевой для понимания смыслов, заложенных в данном типическом образе 161 . Противостояние Доктора и Далеков составляет главную структурную оппозицию сериала. С ней связана диалектика насилия и вины. При этом человеческие расы (носители человечности) противопоставляются античеловеческим: инопланетным существам, отказавшимися от всех тех качеств, которые являются лучшими в человеке. Наиболее ярко античеловечность выражена в образе расы далеков: существ, олицетворяющих собой ненависть, единственным чувством которых является тяга к уничтожению представителей всех остальных рас. Образ далеков смоделирован на основе идеологии Третьего рейха. Хоть далеки и похожи скорее на солонки – переростки с венчиком и вантузом, чем на инопланетян, внушают неподдельный ужас, данные персонажи оказались популярны настолько, что в английский «Далекомания», язык вошло понятие обозначающее страх далеками, заставляющий прятаться за диван. Слово «далек» приобрело иносказательное значение и было внесено в Оксфордский словарь в качестве обозначения негнущегося бюрократа, неспособного действовать

 $^{^{161}}$ Ханова, П. Доктор Кто: Геноцид для чайников. – CINEMA STUDIES 2. Логос #6(102), 2014 – С. 179.

иначе, чем ему предписано. Изображения далеков настолько известны, что помещаются даже на почтовые марки.

Доктор Кто постоянно сражается с далеками и прочими античеловеческими расами, но при этом не использует оружия и не убивает. Запрет на убийство является одной из главных тем сериала, олицетворенной через образ главного героя.

«Когда вы начнете жить в этом новом мире, этом мире людей и хат, запомните это! Запомните в фундаменте вашего общества. Человека, который бы никогда не убил!»

На протяжении всего сериала Доктор Кто вынужден искать решение этического парадокса, являющимся главным для послевоенной Европы: может ли быть оправдано уничтожение целой расы разумных существ, если целью этого вида является тотальное уничтожение всех остальных? Однако, главный герой не совершает геноцида, а лишь запирает этих существ в особой микрореальности. Но за этот поступок персонаж вынужден пожертвовать собственной расой. При этом данный «самоубийственного геноцида» лишь усиливает мессианизм персонажа. Герой воплощает новый тип мессии – не только спасающего, но несущего груз вины¹⁶² и сожаления о тех, кого спасти не удалось. Мессианизм персонажа дополнительно усиливается через использование соответствующей ситуация добровольной символики: жертвы, воскрешения (вознесения) с помощью веры и т.п.

Доктор Кто – воин, но воин мирный, не убивающий, а изгоняющий зло, и таким образом, восстанавливающим миропорядок. Подобно Георгию Победоносцу, он как бы заклинает своего врага словом, а не оружием. В первую очередь Доктор Кто – спаситель человечества и

¹⁶² Там же – С. 190.

воплощение человечности. Но при этом он не человек и это постоянно подчеркивается. Позиция персонажа всегда является сверхчеловеческой. Он настолько масштабен, что является олицетворением не отдельного человека, а всего человечества в целом, своеобразным Большим Другим человечества.

Рассмотренные типические персонажи – Шерлок Холмс, Джеймс Бонд и Доктор Кто – не только выступают в качестве трансляторов системы ценностей, характерной для английской культуры, передают глобальные смыслы, базовые для современной европейской культуры. Данные персонажи отвечают всем параметрам типического образа как дискурсивного конструкта, позволяющего транслировать совокупность ценностей, социальных присущую культуре поведенческих практик, воздействующего на индивида в качестве одного формирования ИЗ неявных средств его идентичности, активно используемого и тиражируемого в медиареальности.

Заключение

Феномен типизации как упорядочивания реальности не утрачивает своего значения в современном мире. Система типизации, разработанная еще времена архаики как система адаптивных механизмов, постепенно трансформируется усложняется. Ha И протяжении формируются исторического развития человека новые принципы регламентации реальности разной степени всеобщности: характерные именно для данного локального социума и имеющие общекультурное значение.

Система типизации в ходе исторического развития претерпевает несколько трансформаций. Уместно говорить об архаической системе типизации, базирующейся на регламентирующих свойствах мифа и ритуала и о современной системе, представляющей собой совокупность дискурсивных практик, объединенных едиными смысловыми константами. Функции архаической системы типизации не тождественны современной, поэтому первая не в полной мере вытесняется последней, а сохраняется в форме редуцированных практик ритуализированного поведения.

Современная система типизации разделяется на уровня: два микротипизаций (моделей поведения, норм, ценностей) и уровень макротиизаций - уровень распространения глобальных значений (идеологий, социальных мифов), преобразованные посредствам единых уровней схем выражения (дискурсов). Соотношение данных предполагает циркуляцию значений постоянную между ними. Связующим звеном между микроуровнем и макроуровнем системы типизаций является типический образ.

образ - дискурсивный конструкт, позволяющий Типический транслировать присущую культуре совокупность ценностей, социальных норм и поведенческих практик и воздействующий на индивида в качестве одного из неявных средств формирования его идентичности. Данный образ формируется в поле дискурса и выражает его содержание (идеологию, социальный миф). Однако при трансляции данный корпус социально значимой информации разбивается на локальные сообщения, передающие некие ценности и базовые культурные смыслы, а дискурс – на спектр дискурсивных практик, задающих модели регламентации для отдельных ситуаций. Следовательно, типической образ поддерживает динамику системы типизации, разбивая структуры макроуровня на микроконструкты, удобные для восприятия реципиента, которые, в свою очередь, вновь группируются в целостные макросистемы, но уже в рамках других социальных подпространств. Взаимодействие микроуровнем и макроуровнем системы типизации является одним из принципов, позволяющих конструировать социальные подпространства, в том числе и активно развивающуюся сейчас медиареальность.

Типические образы активно эксплуатируются медиакультурой. Их многократное тиражирование способствует как достижению коммерческих целей, так и продвижению определенной идеологии, коррелирующей со смыслами, заложенными в персонаже изначально. Данный образ, в силу свой устойчивости, динамичности и мобильности способен включатся в контекст интертекстуальных связей и может быть любую помещен сферу медиареальности или же одновременно выступать в качестве элемента множества подпространств. Типический образ не зависит ОТ контекста произведения, которое его имплицируют. Подобный персонаж выражает четко определенную совокупность смыслов и не утрачивает их даже в чужеродном контексте. Более того, типический образ выступает в качестве действенного средства распространения социальных установок: импликация данного персонажа наделяет то произведение, в которое персонаж переносится, соответствующими культурными смыслами. Привлекательность типического образа соответственно делает привлекательным и произведение.

формирования Пространством типических образов являются нарративы, поэтому особенности конструирования типического образа и возможность формирования данного конструкта определяет саму Подобные специфика произведения. базовые жанровая персонажи населяют повествования, максимально приближенные к повествованию фэнтезийные сказки, именно детективные, фантастические пространства.

Относительно большое число типических образов было сформировано рамках англо-американской культуры. Наиболее характерными и показательными являются такие типические образы как Шерлок Холмс (Великий Детектив), созданный в рамках детективного жанра, Джеймс Бонд (герой – агент), разработанный на стыке жанров, и Доктор Кто (эксцентричный инопланетянин), относящийся к жанру научной фантастики. Данные персонажи отвечают всем параметрам типического образа как дискурсивного конструкта, позволяющего транслировать присущую культуре совокупность ценностей, социальных норм и поведенческих практик, воздействующего на индивида в качестве одного из неявных средств формирования его идентичности, активно используемого и тиражируемого в медиареальности. Более того, они не выступают качестве трансляторов системы только ценностей, характерной для английской культуры, но и передают глобальные смыслы, базовые для современной европейской культуры.

Таким образом, типический образ является значимым элементом современной системы типизаций, позволяющий эффективно транслировать социальные установки и воздействовать на формирование идентичности.

Список литературы

- 1. Агеев В. Семиотика. ML, 2002 247 c.
- 2. Альбедиль М.Ф. Зеркало традиций. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2003 284 с.
- 3. Андрюшенко Н.А. Проблема языка и картины мира в философии культуры XX века // Философия культуры. Становление и развитие. СПб., 1998 с. 335-345.
- 4. Антология медиафилософии //Редактор-составитель В.В. Савчук. СПб.: Издательство РХГА, 2013 339 с.
- 5. Арутюнова, Н.Д. Дискурс [Текст] / Н.Д. Арутюнова //Лингвистический энциклопедический словарь.— М.: Советская энциклопедия, 1990 с. 136-137.
- 6. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. М.: Прогресс, 1974. 385 с.
- 7. Аронсон, О. В. Коммуникативный образ. Кино. Литература. Философия / О. В. Аронсон.- М.: Новое литературное обозрение, 2007. 384с.
- 8. Аронсон, О. В. Метакино / О. В. Аронсон. М.: Ад Маргинем, 2003. 264 с.
- 9. Ахутин А.В. Онтологическая диалектика В.С. Библера// Теоретическая культурология. М., 2005. 624 с.
- 10. Ахутин А.В. Поворотные времена. -М., 2005 743 с.
- 11. Байбурин А.К. Мифологема//Народные знания. Фольклор. Народное искусство. М.: Наука, 1991 – 168 с.
- 12. Байбурин А.К Мифологическое сознание // Народные знания. Фольклор. Народное искусство. М.: Наука, 1991 168 с.

- 13. Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре. Структурносемантический анализ восточнославянских обрядов. – СПб.: Наука, 1993 – 240 с.
- 14. Баль, М. Визуальный эссенциализм и объект визуальных исследований // Логос, 2012 № 1(85). С. 212-249.
- 15. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. М.: Прогресс, 1994 616 с.
- 16. Барт Р. Империя знаков. М.: Праксис, 2004 с. 87—109.
- 17. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975 504 с.
- 18. Бахтин М.М. К философии поступка//Махлин В.П. Михаил Бахтин: философия поступка. М.: Знание, 1990 60 с.
- 19. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса: к изучению дисциплины. Монография. 2 изд. М.: Худ. лит., 1990. 543 с.
- 20. Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. М.: Республика, 1994 528 с.
- 21. Бенвенист Э. Общая лингвистика. Пер. с франц. М., 1974 446 с.
- 22. Бенуас Л. Знаки, символы и мифы. М., 2004 160 с.
- 23. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроиводимости.: Избранные эссе. "Медиум". М. 1996. С. 66-91.
- 24. Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012 290 с.
- 25. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности: Трактат по социологии знания. М.: Моск. филос. ф. и др., 1995 323 с.
- 26. Бодрийяр, Ж. В тени молчаливого большинства или конец социального / Ж Бодрийяр. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2000. 96 с.

- 27. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000 387 с.
- 28. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляция / Ж. Бодрийяр. Тула, 2013. 204 с.
- 29. Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 2001 224 с.
- 30. Боковикова А.М. Т. 1: Зигмунд Фрейд: жизнь, работа, наследие. М.: МГ Менеджмент, 1998 800 с.
- 31. Бурдьё, П. О телевидении и журналистике / Пер. с фр. Т. Анисимовой, Ю. Марковой; Отв. ред., предисл. Н. Шматко. М.: Фонд научных исследований "Прагматика культуры", Институт экспериментальной социологии, 2002. 160 с.
- 32. Бэкон Ф. Новый Органон, или Истинные указания для истолкования природы. М., 1978 162 с.
- 33. Ван Дейк Т.А. Дискурс и власть. Репрезентация доминирования в языке и коммуникации. Пер. с англ. М.: Книжный дом "Либроком", 2013 344 с.
- 34. Ван Дейк Т.А. Язык. Познание. Коммуникация Б.: БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 2000 308 с.
- 35. Вебер М. Избранные произведения. -М., 1990 808 с.
- 36. Винер H. Кибернетика и общество. M., 1958 200 с.
- 37. Вирильо, П. Машина зрения / П. Вирильо. СПб.: Наука, 2004. 144 с
- 38. Гадамер, Х.-Г. Герменевтика и деконструкция / Х.-Г. Гадамер; пер. О.В. Сапенок; под редакцией Штегмайера В., Франка Х., Маркова Б.В. СПб. : СПбГУ, 1999. С. 243–254.
- 39. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики: Пер. с нем./Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова.— М.: Прогресс, 1988 704 с.
- 40. Гачев Г. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968 302 с.

- 41. Гегель Г. Наука логики: Том І. В 3 кн- С изд.: М.: Мысль, 1999 501 с.
- 42. Геннеп А. Обряды перехода. М.: Восточная литература, 1991 200 с.
- 43. Гильдебранд Д. Метафизика коммуникации. СПб.: Алетейа, 2000 635 с.
- 44. Голлан А. Миф и символ. М., 1994 375 с.
- 45. Голосовкер Я.Э. Логика мифа. M., 1987 218 c.
- 46. Гофман А.Б. Классическое и современное. Этюды по истории и теории социологии. М., 2003 361 с.
- 47. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. М.: КАНОН-ПРЕСС, 2000 304 с.
- 48. Гуревич П.С. Мифология социальная // Современная западная социология: словарь. М., 1990 190 с.
- 49. Дебакер Л. Ритуал и язык (к вопросу о происхождении языка)// Ритуальное пространство культуры. СПб., 2001 451 с.
- 50. Джеймисон, Ф. Постмодернизм и общество потребления // Логос.
 2000. № 4. С. 63-77.
- 51. Джеймисон Ф. Теории постмодерна // Искусствознание. 2001.
 № 1. С. 111—122.
- 52. Дмитриева, Д. Г. Супергерой: национальный американский «эпос» или религиозный символ эпохи глобализации? Программа и тезисы докладов VIII ежегодной конференции МРО РЕЛИГИЯ И МЕДИА" / Московское религиоведческое общество на философском факультете МГУ имени М.В. Ломоносова. Москва, 2010. с. 92.
- 53. Докинс Р. Эгоистичный ген. М.: Мир, 1993 318 с.
- 54. Дюркгейм Э. Элементарные формы религиозной жизни.
 Тотемическая система в Австралии. //Мистика. Религия. Наука.
 Классики мирового религиоведения. Антология. М., 1998 345 с.
- 55. Жан Ж. Знаки и символы, М., 2002 208 с.

- 56. Жаринов Е. В. Фэнтези и детектив жанры современной англоамериканской беллетристики. М.: Международная Академия Информатизации. 1996 – 126 с.
- 57. Желязны Р. Ночь в тоскливом октябре. СПб: Амфора, 1992 150 с.
- 58. Жижек, С. Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия // Искусство кино, 1998. №1. С. 118-128.
- 59. Жиличева, Г.А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920–1950-х гг.): монография / Г. А. Жиличева. Новосибирск: НГПУ, 2013 317 с.
- 60. Забулионите, А.-К.И. Тип и проблема логики гуманитарного знания // Вестник СПбГУ. Сер. 6. 1996. Вып. 1.
- 61. Забулионите, А.-К.И. Тип и типологический метод в философии культуры: диссертация ... кандидата философских наук : 09.00.13. Санкт-Петербург, 2000. 154 с.
- 62. Зенкин, С. Миф, имя и рассказ // Поэтика мифа: Современные аспекты. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2008. 100 с.
- 63. Зиммель, Г. Избранное. Т. 1: Философия культуры. М.: Юрист, 1996 С. 170-178.
- 64. Инишев И. «Иконический поворот» в науках о культуре и обществе // Логос № 1(85) М., 2012 с 189.
- 65. Интеллектуальные процессы и их моделирование //Под ред. С.Д. Маркова, Л.Г. Никольской -. Наука, 1987. 399 с.
- 66. Канетти, Э. Масса и власть / Э. Канетти. М.: 1997. 527 с.
- 67. Кант И. О красоте как символе нравственности. Соч.: В 6 т. Т. 5. М., 1966 478 с.
- 68. Карлова О.А. Миф и мифологическое сознание: гносеологические и онтологические основания //Автореферат докт. филос. наук. Красноярск, 2001.

- 69. Карлова О. А. Мифоимя, мифометафора, мифообраз в структуре общественного сознания // Вестник Красноярского государственного университета. Гуманитарные науки. Красноярск: КрасГУ, 2002. Вып. 1. С. 20 24.
- 70. Киттлер, Ф. Оптические медиа / Ф. Киттлер. М.: Логос, 2009. 272 с.
- 71. Кассирер Э. Опыт о человеке: Введение в философию человеческой культуры// Проблема человека в западной философии: Переводы / Сост. и послесл. П.С. Гуревича; Общ. ред. Ю.Н. Попова. М.: Прогресс, 1988 552 с.
- 72. Кассирер Э. Техника политических мифов // Феномен человека. М., 1993 С. 64-86.
- 73. Клакхон, К. Зеркало для человека: Введение в антропологию / К. Клакхон. СПб., 1998. 352 с.
- 74. Клодель, П. Глаз слушает / П. Клодель. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2006. 384 с.
- 75. Колесов В.В. Древняя Русь: наследие в слове. Мудрость слова. СПб, 2011 – 703 с.
- 76. Конан Дойл А. Кое что о Шерлоке Холмсе // Как сделать детектив. М., Радуга, 1990 317 с.
- 77. Кошелев С.Л. Жанровая природа «Повелителя колец» Дж.Р.Р. Толкина. // Проблема метода и жанра в зарубежной литературе. Вып. 6, 1981 С. 86 96.
- 78. Кракауэр, 3. Орнамент массы // Новое литературное обозрение, 2008. №2. С. 69 77.
- 79. Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика М.: Научная библиотека, 2002 581 с.
- 80. Круткин В.Л. Кит Мокси: о визуальных исследованиях и иконическом повороте. //Вестник Удмуртского университета. Серия «Философия. Психология. Педагогика». № 2 / 2011. С. 30-35.

- 81. Кун Т. Структура научных революций. М.: Прогресс, 1975 300 с.
- 82. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М: Гнозис, 1995 192 с.
- 83. Лебон, Г. Психология народов и масс / Г. Лебон. М.: Академический проект, 2011. 238 с.
- 84. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. М.: Педагогика-Пресс, 1994. 607 с.
- 85. Леви-Строс К. Неприрученная мысль/ Первобытное мышление. М.: «Республика», 1994 384 с.
- 86. Леви-Стросс К. Путь масок.- М.: Республика, 2000 399 с.
- 87. Леви-Стросс К. Структура мифов // Вопросы философии, 1970, №3.
- 88. Леви-Стросс К. Структурная антропология. М.: Наука, ГРВЛ, 1985. 399 с.
- 89. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. Пер. с франц. Н. А. Шматко. "Алетейя" (СПб), 1998 160 с.
- 90. Липовецкий М. Трикстер и "закрытое" общество // Новое лит. обозрение : теория и ист. лит., критика и библиогр. 2009. N 6. C. 224-245.
- 91. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Правда, 1990 558 с.
- 92. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. М.: Издательство Московского университета, 1982. 480 с.
- 93. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Куль -тура. М.: Политиздат, 1991. 524 с.
- 94. Липпман У. Общественное мнение М.: ФОМ, 2004 384 с.
- 95. Лотман Ю. М. Несколько мыслей о типологии культуры // Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987 С. 3 11.
- 96. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. Лотман. Таллин: Ээсти Раамат, 1973.

- 97. Лотман М.Ю. Статьи по семиотике и топологии культуры. ТОМ І. Таллин. 'Александра', 1992 – 472 с.
- 98. Луман, Н. Глобализация мирового сообщества: как следует системно понимать современное общество / Н. Луман // Социология на пороге XXI века: новые направления исследований. М.: Интеллект, 1998. 215 с.
- 99. Луман Н. Реальность масс-медиа. М: Праксис. 2005 256с
- 100. Мазин В. Стадия зеркала Жака Лакана. СПб.: «Алетейя», 2005 160 с.
- 101. Маклюэн Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева; Закл. ст. М. Вавилова. М.: «КАНОН-пресс-Ц», 2003 464 с.
- 102. Малиновский Б. Магия. Наука. Религия. Пер. с анг./ Вступ. статьи Р. Редфилда и др. М.: Релф-бук, 1998 304 с.
- 103. Маркузе, Г. Одномерный человек / Г. Маркузе. М. : REFL-book, 1994. 341 с.
- 104. Маркулан Я. Зарубежный кинодетектив. Опыт изучения одного из жанров буржуазной массовой культуры. Л.: Искусство, 1975 168 с.
- 105. Матисон Д. Медиа-дискурс. Анализ медиа-текстов./ Пер. с англ. X., Изд-во «Гуманитарный центр». 2013 264 с.
- 106. Матросова, Н. К. Типологический модус целостности [Текст] / Н. К. Матросова; С.-Петерб. гос. ун-т. Санкт-Петербург: Нестор-История, 2016. 285 с.
- 107. Матросова Н.К. Типологические построения как вариант холистического проекта/ Вестн. Том. гос. ун-та. Философия. Социология. Политология. 2015. № 2(30) (с. 39 46).
- 108. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Наука, 2000. 407 с.
- 109. Мелетинский Е. М. Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. Вестник мировой культуры, №3 (9), 1958.

- 110. Мерло-Понти М. Кино и новая психология [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://slovoidelo.narod.ru/neomarxism/cinema.htm (Дата обращения: 12.07.2016)
- 111. Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти. М.: Наука, 1999. 608 с.
- 112. Мид Дж. Г. Избранное: Сб. переводов / РАН. ИНИОН. Центр социал. научн.-информ. исследований. Отд. социологии и социал. психологии; Сост. и переводчик В. Г. Николаев. Отв. ред. Д. В. Ефременко. М., 2009 290 с.
- 113. Можейко, М. А. Миф // Новейший философский словарь. Мн.: Книжный дом, 2003 – С. 430.
- 114. Морина Л.П. Мифологическое пространство танцевальной образности СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2004 151 с.
- 115. Морина Л.П. Никлас Луман: в зеркале холистической парадигмы // На путях к учению о целостности: историко-философские очерки. М.: «Этносоциум», 2011. С. 148-176.
- 116. Морина, Л. П. Семиотика ритуализированных поведенческих форм культуры: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук: 24.00.01 / Морина Лариса Павловна. СПб., 2008. 42 с.
- 117. Морина, Л. П. Семиотические аспекты современных ритуальных форм в культуре / Л. П. Морина // Вопросы культурологии. 2008. № 4 С. 72 73.
- 118. М. Мосс Социальные функции священного / Избранные произведения. СПБ, 2000 448 с.
- 119. Мурейко, Л. В. К теории масс: понятие индифферентного, или о «человеке без свойств» // Фундаментальные проблемы культурологии: В 4 т. Том II: Историческая культурология / отв. ред. Д. Л. Спивак. СПб.: Алетейя, 2008.

- 120. Ницше, Ф. Воля к власти: опыт переоценки всех ценностей [Текст] / Ф. Ницше. СПб. : Издательский Дом «Азбука-Классика», 2006.
- 121. Новый словарь иностранных слов. [Электронный ресурс]. URL: http://slovar.cc/rus/inostrnov.html (дата обращения: 26.06.2016).
- 122. Орнатская Л.А. Ритуализм и проблема понимания // Ритуальное пространство культуры. Материалы международного форума 26 февраля 7 марта 2001г. Спб.: Изд-во Санкт-Петербургского философского общества, 2001
- 123. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. Москва: АСТ, 2002. 506 с.
- 124. Ортега-и-Гассет, X. Дегуманизация общества / Ортега-и-Гассет. М.: АСТ, 2008. 192 с.
- 125. Панофский, Э. Стиль и средства выражения кино / Э. Панофский // Киноведчекие записки, 1989. №5 С.166.
- 126. Пирс Ч.С. Избранные философские произведения. М.: Логос, 2000 448 с.
- 127. Пирс Ч. Логические основания теории знаков. СПб.: Алетейя, 2000 352 с.
- 128. Петровская, Е.В. Теория образа / Петровская Е. В. М.: РГГУ, 2010. 286 с.
- 129. Плотникова, С.Н.8. Неискренний дискурс (в когнитивном и структурно-функциональном аспектах) [Текст] / С. Н. Плотникова. Иркутск: ИГЛУ, 2000 200 с.
- 130. Плотникова, С. Н.9. Человек и персонаж: феноменологический подход к естественной и художественной коммуникации [Текст] / С. Н. Плотникова // Человек в коммуникации: Концепт, жанр, дискурс: сб. науч. статей. Волгоград: Парадигма, 2006. С. 89–104.
- 131. Пондопуло, Г. К., Ростоцкая, М. А. Новые искусства и современная культура: Фотография и кино / Г. К. Пондопуло, М. А. Ростоцкая. М., 1997. 233 с.

- 132. Поспелов Г.Н. (ред.) Введение в литературоведение М.: Высш. шк. 1988 528 с.
- 133. Потебня А.А. Из лекций по теории словесности. Басня.
 Пословица. Поговорка М.: Лабиринт, 1999 175 с.
- 134. Потебня А.А. Слово и миф. М., Издательство «Правда», 1989 624 с.
- 135. Пронькина А. В. Структурно-функциональные особенности массовой культуры как доминирующей формы бытия современной культуры.// Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина. № 24 / 2009.
- 136. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986 508 с.
- 137. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказка. М.: Лабиринт, 2001 144 с.
- 138. Разлогов, К. Э. Искусство экрана: от синематографа до Интернета / К. Э. Разлогов. М.: РОССПЭН. 2010. 304 с.
- 139. Ранние формы искусства / Сб. статей под ред. Е. М. Мелетинского. М.: Искусство, 1972. 479 с.
- 140. Розин, В.М. Визуальная культура и восприятие: как человек видит и понимает мир / В. М. Розин. М.: ЛИБРОКОМ, 2009. 272 с.
- 141. Рашкофф, Д. Медиавирус. Как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание / Д. Рашкофф. М.: Ультра. Культура, 2003. 368 с.
- 142. Русакова О. Ф., Спасский А. Е. Современные теории дискурса: мультидисциплинарный анализ //Екатеринбург: Дискурс-Пи. 2006.
- 143. Савчук, В. В. Конверсия искусства / В. В. Савчук. СПб. : Петрополис, 2001. 288 с.
- 144. Савчук В.В. Медиафилософия. Приступ реальности СПб: Изд-во РХГА, 2014 350 с.

- 145. Савчук, В. В. Медиафилософия: формирование дисциплины / В.
- В. Савчук // Медиафилософия. Основные проблемы и понятия. СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского философского общества, 2008. С. 7 39.
- 146. Савчук, В. В. Режим актуальности / В. В. Савчук. СПб. : Изд-во СПбГУ, 2004. 280 с.
- 147. Савчук, В. В. Философия фотографии / В. В. Савчук. СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского Университета, 2005. 256 с.
- 148. Самодурова В. Ю. Семиотическое выражение концепта Супермена в Бондиане.// Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. № 2 (10) / 2010 С. 150 156.
- 149. Симбирцева Н. А. Визуальное в современной культуре: к вопросу о визуальной грамотности.// Политическая лингвистика. № 4 (46) /2013 С. 230-233.
- 150. Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. Тезисы докладов. М., 1962.
- 151. Соколов Е.Г. Аналитика масскульта. СПб., 2001.
- 152. Соколов Е.Г. Массовая и немассовая культуры // Культурология / под ред. Ю.Н. Солонина, М.С. Кагана. М., 2005 167 с.
- 153. Сорель Ж. Введение в изучение современного хозяйства / Пер. с фр. Л. Козловского. М.: В. Иванов. М.: Красанд, 2011 272 с.
- 154. Де Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. Пер. с фр. М., 1991.
- 155. Топоров В.Н. О ритуале // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988 7-61 с.
- 156. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995 624 с.
- 157. Тоффлер Э. Средства дальней связи // Третья волна. Москва: ACT, 2004. 781 с.
- 158. Ульяновский А.В. Мифодизайн: социальные и коммерческие мифы. СПб.: Питер, 2005 544с.

- 159. Уорф Б. Л. Отношение норм поведения и мышления к языку// Мюллер М., Сепир Э., Уорф Б.Л., Витгенштейн Л. и др. Языки как образ мира. Антология. М.: АСТ; СПб.: Terra Fantastica, 2003. 576 с.
- 160. Усманова А. Между искусствознанием и социологией: о предмете визуальных исследований [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://gender-
- route.org/articles/feminism/mezhdu_iskusstvoznaniem_i_sociologiej/ (Дата обращения: 23.06.2016)
- 161. Уэбстер, Ф. Теории информационного общества / Ф. Уэбстер. М.: Аспект- пресс. 2004. 400с.
- 162. Фантастическое кино. Эпизод первый / под. ред. Н. Самутиной. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 408 с.
- 163. Флиер А.Я. Культурология для культурологов. М.; Екатеринбург, 2002 705 с.
- 164. Флоренский П.А. Эмпирея и Эмпирия. Оправдание космоса. СПб.: РХГИ. 1994 – 157 с.
- 165. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: ИГ Прогресс, 2000 536 с.
- 166. Фролова, А. Массовая культура как культура экрана [Электронный ресурс] /А. Фролова, Е. Савенкова, Е. Иваненко. URL: https://refdb.ru/look/1763305.html (Дата обращения: 05.10.2015).
- 167. Фромм Э. Иметь или быть = То Have or to Be? (1976) / Перевод Э.
 М. Телятниковой. Москва: Аст, Астрель, 2010 320 с.
- 168. Фуко М. Археология знания. Пер. с фр. М. Б. Раковой, А. Ю. Серебрянниковой; вступ. ст. А. С. Колесникова. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия»; Университетская книга (Серия «Аи Pura. Французская коллекция», 2004 350 с.
- 169. Фуко М. Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности. М., 1996 448 с.

- 170. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук- М., «Прогресс», 1977 408 с.
- 171. Хабермас Ю. В поисках национальной идентичности: Философские и политические статьи. Донецк: Донбасс, 1999 123 с.
- 172. Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие. СПб.: Наука, 2001 380 с.
- 173. Ханова П. Доктор Кто: Геноцид для чайников. CINEMA STUDIES 2. Логос #6(102), 2014.
- 174. Хокинг С. От большого взрыва до черных дыр. (Краткая история времени). М.: Амфора, 2010 168 с.
- 175. Хоружий С.С. Проблема Постчеловека, или трансформативная антропология глазами синергийной антропологии // Филос. науки, 2008, № 2. С.10-31;
- 176. Хоружий С. С. О старом и новом. СПб.: Алетейя, 2000. 480 с.
- 177. Хоружий С.С. Фонарь Диогена. Критическая ретроспектива европейской антропологии. М., 2010. С.537-538.
- 178. Шмид В. Нарратология. М. Языки славянской культуры, 2003 312 с.
- 179. Шютц А. Смысловая структура повседневного мира: очерки по феноменологической социологии / Сост. А.Я. Алхасов; Пер. с англ. А.Я. Алхасова, Н.Я. Мазлумяновой!. М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 2003 336 с.
- 180. Щеглов Ю. К. К описанию структуры детективной новеллы. URL: http://literra.websib.ru/volsky/1361 (дата обращения: 9. 12. 14).
- 181. Эйзенштейн С. Трагическое и комическое, их воплощение в сюжете. // Вопросы литературы, № 1. М.: 1968.
- 182. Эко У. Отсутствующая структура: Введ. в семиологию; [Пер. А. Г. Погоняйло, В. Г. Резник]. СПб :Петрополис, 1998 432 с.

- 183. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Перев.с англ. и итал. С.Д.Серебряного. СПб.: "Симпозиум", 2007 512 с.
- 184. Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Издательский центр "ACADEMIA", 1994 240 с.
- 185. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. М.: Ладомир, 2000 414 с.
- 186. Элиаде М. Мифы. Сновидения. Мистерии. М., 1996 288 с.
- 187. Элиаде М. Священное и мирское. М,: МГУ, 1994 144 с.
- 188. Энциклопедия глубинной психологии, Том 1, Зигмунд Фрейд: жизнь, работа, наследие. Пер. с нем. /Общ. ред. А. М. Боковикова. М.: ЗАО МГМенеджмент, 1998 800 с
- 189. Э. Эриксон. Идентичность. Юность и кризис . М.: Прогресс, 2006. 352 с.
- 190. Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991 318 с.
- 191. Юнг К. Г. Психологические типы. СПб-М.: «Прогресс -Универс», 1995 716 с.
- 192. Юнг К.Г. Человек и Его Символы М.: Серебряные нити, Медков С. Б., «Серебряные нити», 2006—352 с.
- 193. Якобсон Р. Избранные работы. М., 1985 460 с.
- 194. An International Catalog of Superheroes [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.internationalhero.co.uk/ (Дата обращения: 02.05.2015).
- 195. Brinton, D. G. American Hero Myths / D. G. Brinton. Philadelphia: Kessinger Publishing, 2004. 156 p.
- 196. Van Dijk T. A. Discourse as structure and process. Sage, 1997. T.1.
- 197. Van Dijk T. A. Ideology: A Multidisciplinary Approach. London: Sage, 1998.
- 198. Van Dijk T. A. Handbook of discourse analysis //Discourse and dialogue. London, 1985.

- 199. Chatman S. Story and Discourse: Narrative in Fiction and Film. Ithaca: Cornell UP, 1990. 240 p.
- 200. Coogan, P. Superhero: The Secret Origin of a Genre / P. Coogan. Austin: MonkeyBrain Books, 2006. 290 p.
- 201. Dégh, L. American folklore and the mass media / L. Degh. Bloomington: Indianapolis, 1994. 216 p.
- 202. Drucker, S. J. Cathcart, R. S. American Heroes in a Media Age / S. J. Drucker, R. S. Cathcart. Cresskill: Hampton Press, 1994. 350 p.
- 203. Fludernik M. Histories of Narrative. An Introduction to Narratology. L. N. Y.: Routledge, 2009. 200 p.
- 204. Freeman R. A. The Art of the detective story. London, 1924 15 19 p.
- 205. Jahn M. Narratology: A Guide to the Theory of Narrative [Электронный ресурс]. URL: http://www.uni-koeln.de/~ame02/ pppn.htm (дата обращения: 14.10.2016).
- 206. Jansson, A. Image Culture: Media, Consumption & Everyday Life in Reflexive Modernity / A. Jansson. Goteborgs Universitet Acta Univ, 2001. 388 p.
- 207. Kellner, D. Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Post-modern / D. Kellner. NY.: Routledge, 2000. 368 p.
- 208. Montgomery M. On ideology. Discurse and Society. Discourse & Society, 1(1), London, 2002, 131-150 pp.
- 209. Onega S., Angel J., Landa G. Narratology: An Introduction. London and New York: Longman, 1996. 324 p.
- 210. Encyclopedia of Sociology / Edgar F. Borgatta, editor-in-chief, Rhonda Montgomery, managing editor. 2nd ed. N. Y.: MacMillan Reference Books, 2000 3481 p.

211. Schiffrin D. Approaches to Discourse. - Oxford: Cambr. (Mass.) : MIT,

1994. – 470 p.

212. Harris Z.S. Discourse analysis // Language. - Vol. 28. - P. 1-30; 474-494.