

## ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА

о диссертации Елены Георгиевны Логиновой

«Семиотический резонанс в моно- и полимодальном дискурсе (на материале русской и английской драмы)», представленной на соискание ученой степени доктора филологических наук по специальности 10.02.19 – Теория языка

Диссертационное исследование Е.Г. Логиновой посвящено, как следует из самого названия, изучению взаимодействия различных знаковых систем и их единиц в пределах семиотически гетерогенных пространств, формируемых текстом драматургического произведения и его воспроизведениями в виде театральных и телевизионных постановок и экранизаций. Конечно, полимодальные тексты и сам феномен межсемиотического перевода (по Р.О. Якобсону) существуют с древнейших времен: вспомним, что еще до древнегреческого театра имели место обрядовые игры мимического характера, посвященные богам (например, у земледельческих народов – умирающим и воскресающим богам плодородия), в основе которых лежали мифы – тексты, передававшиеся межпоколенно. Однако, как совершенно справедливо отмечает диссертант, все большее распространение получают разнообразные ремейки, пародийные цепочки, экранизации, музыкальные реинтерпретации литературных произведений и т. д. (с. 6), что естественным образом обуславливает пристальное внимание к полимодальным текстам, механизмам их создания, понимания, интерпретации. Но помимо указанных внешних факторов, существуют и внутренние, сугубо научные причины повышенного интереса исследователей: сегодняшние наработки и достижения в области разного рода когнитивных исследований и нейронаук позволяют на новом этапе развития научного знания изучать «особенности процесса, результата и механизмов согласования исходного содержания и содержания, созданного в ходе рекуррентного означивания в семиотически гетерогенном дискурсивном пространстве при взаимодействии разных семиотических систем (вербальных и невербальных) и разных перцептивных модусов (каналов передачи информации)» (с. 6). И не случайно данная работа обосновывает понятие «семиотического резонанса», который автор понимает как «явление взаимного согласования знаков одной или разных знаковых систем, интегрируемых по сенсорным каналам, которое возникает при рекуррентном кодировании содержания исходного знака или исходной означенной ситуации и сопровождается усилением имеющихся концептуальных связей и появлением новых» (с. 126; 100).

В связи со всем сказанным работа Е.Г. Логиновой приобретает особую **актуальность**, которая, по мнению диссертанта, обуславливается также и необходимостью изучения «согласования знаков и знаковых си-

стем дискурса-источника и его дериватов, в частности, драматургического произведения и многочисленных режиссерских интерпретаций» (с. 6–7).

**Объектом** исследования «являются корреляции вербальных, а также вербальных и невербальных знаков и знаковых комплексов, связанных отношениями формального и содержательного подобия в семиотически гетерогенном дискурсе драмы» (с. 9). **Предметом** – «средства, механизмы и “сценарии” семиотического резонанса, возникающего при корреляциях вербальных, а также вербальных и невербальных знаков и знаковых комплексов» (там же). **Цель** своего исследования Е.Г. Логинова видит в том, чтобы «разработать полимодальную концепцию семиотического резонанса, позволяющую выявить характеристики, когнитивные механизмы и средства его реализации в гетерогенном дискурсивном пространстве драмы» (там же). Сразу подчеркну, что данная цель была полностью достигнута, благодаря тому, что в ходе исследования диссертант успешно решил ряд конкретных исследовательских задач (сформулированы на с. 10).

Научная **новизна** проведенного Е.Г. Логиновой исследования (с. 14–15), его **теоретическая значимость** и **практическая ценность** (с. 15–16) не вызывают ни малейших сомнений. **Положения, выносимые на защиту** (с. 13–14), не вызывают принципиальных возражений, они четко сформулированы и отражают основные результаты проведенного исследования. **Основная гипотеза**, сформулированная автором на с. 9, представляется вполне обоснованной и доказанной осуществленным научным изысканием.

Работа хорошо структурирована, она включает в себя Введение, пять Глав, каждая из которых завершается обобщающими выводами, Заключение, Список литературы (размещен на с. 391–433), насчитывающий 483 наименования научных трудов на русском и английском языках и наименования 11 словарей русского и английского языков, а также двух Приложений, включающих списки подвергшихся анализу произведений: 52 пьес (Приложение 1), 53 сценических постановок и экранизаций и 22 постановок пьесы А.В. Вампилова «Старший сын» в различных театрах (Приложение 2). И не могу не отметить тщательность редактирования текста: на всем протяжении рукописи мною обнаружены лишь единичные опечатки (напр., с. 57, 76, 84, 142, 242, 274, 278, 290, 301).

**Введение** (с. 6–20) дает общее представление о работе, в нем обосновываются актуальность, новизна, теоретическая и практическая значимость исследования, определяются объект, предмет и цель научного изыскания, а также методы и материал исследования, формулируются основные положения, выносимые на защиту, и базовая гипотеза исследования.

**Первая Глава** диссертационного сочинения «Семиотические системы и межсемиотическое взаимодействие в дискурсивной деятельности» (с. 21–66) содержит обзор теоретических работ отечественных и зарубежных исследователей прошлого и настоящего, в которых так или иначе рассматривался «полимодальный характер дискурсивной деятельности»

(с. 21). Автор уделяет особое внимание знаку с прагмалингвистических (п. 1.1) и когнитивно-семиотических (п. 1.3) позиций, соотношению интерпретации и инференции (п. 1.2), мотивированной произвольности знака (п. 1.4) и повтору как знаку и его роли в процессе коммуникации (п. 1.5). Данная глава наглядно демонстрирует широкую эрудицию автора и глубину его понимания обсуждаемых проблем.

Однако некоторые утверждения автора требуют, на мой взгляд, некоторых комментариев. Так, например, рассматривая модель мифа Р. Барта, на с. 27 автор пишет: «Из сказанного следует, что воздействие спектакля на зрителя будет другим по сравнению с впечатлением от прочтения пьесы [с этим трудно спорить, но см. дальше – *В.К.*], поскольку в спектакле все приобретает знаковую функцию» (курсив мой. – *В.К.*). А разве в пьесе не так? В художественном произведении (независимо от жанра) не так?

На с. 43 автор утверждает, что «семантика большинства жестов, используемых в ходе общения, конструируется “на лету” и содержит дополнительные прагматические составляющие». «Дополнительные прагматические составляющие» в данном случае не вызывают вопросов, но первая часть фразы оказывается не до конца понятной. Значит ли это, что у жеста нет изначального (пусть и не всегда четко кристаллизованного значения)? Но как тогда люди понимают друг друга при использовании жестов? И кем «конструируется» семантика жеста? Автором или реципиентом? И не противоречит ли это утверждение взглядам К. Леонхарда, П. Экмана, Г.Е. Крейдлина и других исследователей невербалики?

Во **второй Главе** диссертации «Семиотический резонанс как конституирующий принцип семиотически гетерогенного дискурсивного пространства» (с. 67–127) представляется понятие «семиотического резонанса» и предпринимается попытка обосновать «когнитивно-семиотический подход к исследованию взаимодействия знаков и знаковых систем, которое возникает в семиотически гетерогенном дискурсивном пространстве при рекуррентном означивании содержания исходного знака или исходной ситуации» (с. 67) (разрядка оригинала. – *В.К.*). При этом автор стремится «исследовать механизмы и средства взаимодействия знаков в дискурсивном пространстве драмы с коммуникативной, когнитивной и семиотической позиций, опираясь на контекстообусловленность акта семиозиса и его контекстоформирующую функцию» (там же). В данной главе понятие резонанса рассматривается с точки зрения разных наук (п. 2.1) и в соотношении со смежными понятиями когнитивной лингвистики (п. 2.2), излагаются предпосылки исследования резонанса между языковыми знаками и в коммуникации (п. 2.3), представляются резонанс в повседневном (п. 2.4) и в художественном (2.5.) дискурсе, а также когнитивные механизмы семиотического резонанса (п. 2.6). Особое внимание автор уделяет понятиям (коммуникативного) выравнивания и прайминг-эффекта (с. 71–75), признакам «неестественной естественности» драматургического произведения (с. 95–96) и вводит понятие

семиотического резонанса в художественном дискурсе (п. 2.5.2, с. 100–103). Данная глава также свидетельствует о знакомстве автора с широчайшим кругом научной литературы и прекрасном владении материалом.

Вместе с тем хотелось бы сразу задать автору несколько вопросов на уточнение. Например, на с. 105 автор упоминает «лингвистические средства (вербальные и невербальные)», с помощью которых «получают выражение» «когнитивные механизмы, лежащие в основе когнитивной обработки информации». Не останавливаясь на не очень удачной, на мой взгляд, формулировке («когнитивные механизмы, <...> получающие выражение с помощью лингвистических средств»), позволю себе спросить: что из себя представляют *невербальные лингвистические средства*? Если речь идет о просодии, мимике, жестах, то это, согласно, например, ЛЭС, *паралингвистические* (не собственно лингвистические) средства (фонационные и кинетические). Что автор имел в виду?

На с. 113 автор пишет: «Рекуррентные локутивные акты выступают в роли *когнитивной базы*, которая профилирует постепенное осознание Лидией Петровной своего положения» (курсив мой. – В.К.). Как один из авторов термина «когнитивная база», я совершенно не понимаю, что автор в данном случае имеет в виду. Хотелось бы получить толкование данного термина диссертантом, которое, судя по всему, радикально отличается от изначально предложенного его авторами.

В **третьей Главе** «Семиотически гетерогенное дискурсивное пространство драмы» (с. 128–212) внимание сосредоточено именно на когнитивно-коммуникативных особенностях драмы как отдельного драматургического жанра. В главе рассматриваются «специфика драмы как способа отражения и трансляции опыта» (п. 3.1) и полимодальный характер драматургического произведения (п. 3.2). Автор анализирует драму «с позиций взаимодействия знаков и знаковых систем», что позволяет рассматривать ее «как опыт (процесс, результат и интерпретацию познания), представляемый с помощью одной или нескольких систем кодов» (с. 131). При этом из всех «категориальных признаков драматургической дискурсивности» особое внимание автор уделяет *фрактальности*, которую понимает как «возможность бесконечного приращения смыслов и эмоциональности в процессе создания рекуррентных, многомерных, симметричных структур» (с. 132). Сразу отмечу, что ставшее модным в гуманитарных исследованиях обращение к понятийно-терминологическому аппарату так называемых фундаментальных наук в данном случае представляется вполне оправданным, поскольку позволяет «голографически» анализировать сложное, полимодальное пространство спектакля или кинотекста. И в связи с этим автор опять обращается к понятию семиотического резонанса, который в данном случае трактуется «как код, программирующий смысловую целостность дискурса драмы и определяющий тем самым отбор и повторимость языковых единиц, структур и коммуникативных ситуаций» (с. 139) (разрядка оригинала. – В.К.). Особое внимание автор уделяет мо-

дели коммуникативной ситуации (с. 145–146) и на примере пьесы С. Беккета «В ожидании Годо» представляет ее конкретные реализации в тексте пьесы, в спектакле и в телепостановке (с. 146–151). В своих рассуждениях при этом автор опирается на понятие кодовых переходов (с. 151–153). Не могу не отметить весьма любопытные утверждения автора: во-первых, «диалогичность в драме – это еще и диалог текста с контекстом, где последний выступает в функции актуализатора связи между означаемым и означающим знака» (с. 153) (разрядка оригинала. – *В.К.*); и, во-вторых, текст драмы «может рассматриваться как потенциально полимодальный» (с. 162) (разрядка оригинала. – *В.К.*). Представленный подход позволяет по-новому взглянуть на текст как таковой, причем не только и не обязательно драматургический, поскольку, как представляется, подобным образом можно подходить едва ли к любому тексту, как минимум – художественному; см., экранизации и мультипликационные версии литературных произведений (рассказов, повестей, романов, поэм, сказок).

**Четвертая Глава** «Семиотический резонанс в мономодальном дискурсе-источнике: виды, средства, механизмы» (с. 213–299), в которой теоретические положения и выводы автор иллюстрирует результатами анализа 52 пьес, содержит представление понятийно-терминологического аппарата, основного метода проведенного исследования (п. 4.2), процедуры осуществленного анализа пьес (п. 4.1), а также описание когнитивных механизмов (п. 4.3) и «сценариев» (их выделено пять) (п. 4.4) интрасемиотического резонанса. В данном случае представляются весьма интересными и обоснованными предложенные (в развитие идей Л.В. Щербы) измерения семиотического резонанса (с. 213–214) и разграничение видов резонанса: интрасемиотического (мономодального), интерсемиотического (полимодального; например, соотношение вербального и невербального) и кросс-семиотического (тоже полимодального, но на уровне «трансформированного», как пишет диссертант, текста пьесы в виде постановки / экранизации) (с. 214 и др.). Сразу замечу, что, к сожалению, разграничение последних двух недостаточно четко сформулировано в самой работе и становится более понятным только при ознакомлении с результатами конкретного анализа собственно полимодальных текстов – сценического / экранного воплощения изначального драматургического произведения, чему посвящена пятая глава (см. далее).

И опять несколько вопросов на уточнение. Как все-таки автор может определить такие феномены, как резонатор, резонансная связка, резонирующее ядро (с. 215)? Хотелось бы получить четкие дефиниции.

Можно ли провести параллели между источником семиотического резонанса и/или резонатором (с. 214–215), с одной стороны, и ключевыми словами, выявляемыми по методике Л.В. Сахарного и А.С. Штерн (см., напр., *Сахарный Л.В., Штерн А.С. Набор ключевых слов как тип текста // Лексические аспекты в системе профессионально-ориентированного обу-*

чения иноязычной речевой деятельности. Пермь: Пермский политех. ун-т, 1988. С. 34–51)?

Можно ли рассматривать резонатор (или резонирующее ядро?) как смысловую доминанту, «конгломерирующий квант» (простите за оксюморон) глубинного смысла, как своего рода «семантический примитив», далее неразложимую элементарную единицу смысла, базовое, элементарное понятие, логический атом сознания (по А. Вежбицкой: *Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов. М.: Языки славянской культуры, 2001; Вежбицкая А. Семантические примитивы // Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 137–150*)? См. например, «резонирующее ядро» «ничего», выделенное в реплике *Вам не жаль ни лесов, ни птиц, ни женщин, ни друг друга* (А.П. Чехов «Дядя Ваня») (с. 269).

В связи с этим возникает и вопрос об условности «границ резонансных отношений» и «резонирующего ядра» (с. 215): см., например, приводимый на с. 225 ряд единиц (*pretty : undressed : naked*), которые определяются автором как «контекстуальные синонимы». Включение в этот ряд *pretty* все-таки остается для меня сомнительным, но, возможно, проблема именно в допустимых границах, указанных ранее. И сюда же: вероятно, «техники выдвижения коммуникативно значимой информации» (с. 267) тоже связаны с выявлением резонаторов? Если да, то тогда получается, что в роли резонатора может выступать концепт (с. 268)? Но концепт (в классическом его понимании: см. труды Н.Д. Арутюновой, Ю.С. Степанова, Л.О. Чернейко и др.) не может выступать в роли «семантического примитива». Единица-имя может рассматриваться с разных позиций (и как собственно единица языка, и как имя концепта, и как имя «примитива», и... и... и...), но концепт есть концепт.

Далее, автор выделяет в «сценариях» интрасемиотического резонанса три плана: план выражения, прагматический план и план содержания, – которые связаны с соответствующими аспектами: собственно языковым, прагматическим, семантическим. И в то же время на с. 276, 286, 311 план содержания представлен семантическим и прагматическим аспектами. С чем это связано? И хотелось бы более четкого объяснения, почему фрагмент из пьесы В.В. Маяковского «Клоп» (с. 275), например, рассматривается как случай расподобления, а фрагмент из пьесы Н.В. Коляды «Уйди-уйди» (с. 276) – как пример уподобления плана содержания. В целом, на мой взгляд, разграничение «уподобление – расподобление» при анализе конкретных примеров недостаточно наглядно показано и аргументировано. И не очень понятно, почему в примере из пьесы Н.Н. Сакур «Ехай!» диссертант увидел расподобление прагматического аспекта, хотя в том же абзаце, где сформулировано это утверждение, говорится, что «персонажи апеллируют к небу, испытывая потребность в сочувствии, понимании и поддержке» (с. 281).

Хотелось бы, чтобы диссертант прояснил свою позицию по сформулированным вопросам и высказанным соображениям.

**Пятая Глава** «Семиотический резонанс в полимодальном дискурсе-деривате: виды, средства, механизмы» (с. 300–383) посвящена анализу интер- и кросс-семиотического резонанса (п. 5.1), когнитивным механизмам, задействованным в данном случае (п. 5.2), «сценариям» кросс-семиотического резонанса (их также выделено пять) (п. 5.3), а также описанию знаков-«триггеров» (п. 5.4), драматургического синтаксиса (п. 5.5) и рассмотрению кросс-семиотического резонанса с точки зрения креативности (п. 5.6). Данная глава представляет результаты анализа 75 режиссерских интерпретаций пьес общей продолжительностью 146 часов 50 минут (с. 11, 301), наименования которых представлены в Приложениях 1 и 2.

В данной главе автор пытается более детально разграничить интер- и кросс-семиотический резонанс: «интерсемиотический резонанс в полимодальном дискурсе-деривате может возникать как при **последовательных**, так и при **синхронных корреляциях** знаков. Вместе с тем, кросс-семиотический резонанс предполагает **дистантные корреляции**, часто значительно отсроченные во времени, например, актуальное режиссерское “прочтение” классики или пьес послевоенного периода» (с. 302) (выделено в оригинале. – В.К.). Однако более ясным это разграничение, как уже отмечалось в отзыве, становится только в процессе ознакомления с конкретным анализом конкретных примеров. Далее, в только что приведенной цитате автор говорит о дистанцированности постановки от времени создания пьесы, а на с. 315 приводит пример (в скобках замечу – очень показательный) «дистантного семиотического резонанса, связывающего финал спектакля с начальной сценой». Значит, дело не только и не столько в «отсроченном» прочтении пьесы, а в способах экспликации смыслов, заложенных в драматургическом тексте?

И несколько вопросов в связи с интерпретацией материала. Так, например, на с. 313 разбирается фрагмент из пьесы «Вишневый сад» и ее постановки в театре «Ленком» (2011 года). Приведу данный фрагмент целиком:

[пьеса]	[спектакль]
О мой милый, мой нежный, прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!.. Прощай!..	Прощай!... Прощай, мой милый, мой нежный, мой прекрасный сад!... Моя жизнь, молодость моя, счастье мое, прощай!...

Автор утверждает, что именно в спектакле «в фокус внимания зрителя» выводится «коммуникативное действие ностальгического прощания со своим прошлым и всем тем, что это прошлое напоминает», при этом «уточнение исходного концептуального содержания в дискурсе-деривате происходит за счет сдвига фокуса от сада и всего, что с ним связано, к прощанию со своим прошлым» (с. 313). Во-первых, трудно, на мой взгляд, согласиться с *усилением* ностальгической ноты в спектакле: в оригинальном тексте пьесы финальное «прощай!» звучит как кода, финальный и самый сильный аккорд. Во-вторых, признать, я не увидела в тексте инсценировки упомянутого «сдвига фокуса *от сада*» в сторону прощания со

своим прошлым. Разве в пьесе нет прощания с прошлым (см. сказанное ранее)? И, на мой взгляд, мы имеем скорее обратную ситуацию: в инсценировке внимание фокусируется как раз на саде как воплощении всего лучшего, самого прекрасного в «прошлом»; отсюда и двойное обращение («прощай») к саду, ассоциативно – для Раневской – связанного с жизнью, молодостью, счастьем.

И, пожалуй, мелкое, но все-таки немаловажное замечание: к сожалению, не все описания жестов и движений актеров представляются удачными. Так, например, некая реплика в спектакле по пьесе А.В. Вампилова «Утиная охота» «сопровождается поочередным поднятием кистей рук (руки соединены на груди, пальцы не прижаты друг к другу) и легким потрясанием, как будто говорящий проверяет что-то на вес» (с. 351). Признаться, я не смогла по этому описанию воспроизвести указанные манипуляции.

Как уже отмечалось, каждая глава завершается конкретными обобщающими выводами.

**Заключение** содержит основные выводы проведенного Е.Г. Логиновой исследования. Остается только пожалеть, что основные перспективы дальнейших исследований автор связывает с «использованием специализированных компьютерных технологий» (с. 390), поскольку, как представляется, реальную коммуникацию «человек – человек», равно как взаимодействие различных семиотических систем, используемых *человеком*, в том числе для воздействия на *человека*, сможет анализировать и оценивать только *человек*, ибо человек не сводится к простому «производителю» неких высказываний, предназначенных для восприятия неким «потребителем» информации, и не поддается цифровизации и алгоритмизации. *Человек*, в данном случае выступающий как автор и реципиент некоторого художественного высказывания (здесь: автор пьесы, авторы инсценировки / экранизации, читатели и/или зрители), равно как и продукт его речемыслительной деятельности, могут быть проинтерпретированы только *человеком*, но никак не *машиной* (даже самой умной, но созданной – ирония судьбы – тем же *человеком*).

В целом отмечу, что в работе содержится россыпь интересных наблюдений, соображений, заключений, с одной стороны, обусловленных привлечением идей и достижений широкого круга разных наук (лингвистики, психологии, психолингвистики, философии, дисциплин естественно-научного профиля и т. д.), с другой – основанных на проведенном анализе богатейшего конкретного материала. Например, понимание повтора как рекуррентного означивания / кодирования с помощью вербальных и невербальных средств изначального содержания (с. 13, 32); предложенная типология повтора при корреляциях вербальных знаков и знаковых комплексов и выявленные типы корреляций при повторе (с. 62–63); введение (в развитие идей Э. Бенвениста) третьего измерения означивания (с. 40); понимание мотивированной произвольности знака как его прагма-



обусловленности (с. 49); использование понятия «семиотическая модальность» для описания театральной постановки (с. 166–167 и 313–314); рассмотрение театральной постановки как «динамического семиотического гибрида» (с. 169); статистика по разным видам жестов, использованных в проанализированных постановках / экранизациях (с. 345) и т. д. Основное понятие, вводимое и обосновываемое автором – «семиотический резонанс», который рассматривается как внутри одной семиотической системы, так и в полимодальном пространстве, в котором взаимодействуют разные семиотические системы, – позволяет получить объемную, голографическую картинку инсценировки / экранизации, где все резонирует (или не резонирует) со всем. И не могу не отметить значительную иллюстративность обсуждаемой работы: многие теоретические положения автор снабжает примерами из проанализированного им материала; также в тексте содержатся 22 таблицы, 48 схем и рисунков, в том числе – стоп-кадры из рассматриваемых постановок, позволяющие наглядно продемонстрировать наблюдения и выводы автора работы.

Даже самое общее представление исследования Е.Г. Логиновой свидетельствует о теоретической значимости и практической ценности обсуждаемой диссертации, которые, как уже говорилось, не вызывают сомнений.

Следует отметить, что диссертант точно определил цель исследования, сформулировал ряд задач, обусловленных данной целью, успешно их решил и получил валидные результаты, позволившие сделать интересные и важные выводы. Другими словами, Е.Г. Логинова полностью и на должном уровне выполнила диссертационное исследование, оформленное в виде диссертации, которая вынесена на защиту.

В дискуссионной части отзыва мне хотелось бы задать автору работы несколько вопросов и высказать несколько соображений более общего плана, которые, как мне представляется, заслуживают отдельного разговора и являются не столько вопросами на уточнение (таковые были уже высказаны), сколько «приглашением» к широкой научной дискуссии. Будучи ограниченной жанром отзыва, я, конечно, остановлюсь лишь на некоторых из них, наиболее для меня интересных и значимых.

1. Как же все-таки диссертант рассматривает понятия текст, дискурс, коммуникация? Так, на с. 91 читаем: «Несмотря на то, что в ряде контекстов термины коммуникация и “текст-дискурс” часто употребляются как синонимичные, о *содержательной тавтологии*, на наш взгляд, *речи не идет*» (курсив мой. – В.К.). Не останавливаясь на небесспорном для меня термине «текст-дискурс», позволю себе спросить: в чем *содержательная* разница между вышеназванными понятиями и есть ли она для автора? Вероятно, для автора дискурс *не есть* деятельность, в отличие от коммуникации, так? Мне трудно это понимание принять, но не понять его и не признать его безусловное право на существование я, конечно, не могу. Однако

следующие соображения носят для меня более принципиальный характер. Во-первых, если художественный дискурс – это текст (с. 92), то зачем «множить сущности», в данном случае «дублирующие» термины? Во-вторых, на с. 137, автор трактует дискурс драмы «как логически обусловленную последовательность гетерогенных знаков». Но ведь текст (а для автора, повторю, дискурс – это текст) не есть линейная последовательность знаков, это сложная архитектура смыслов (сегодня это уже, пожалуй, банальность). Так как же тогда сочетаются процитированное утверждение автора и представленное понимание текста? И считает ли автор дискурс драмы принципиально отличным дискурса как такового? Тогда в чем именно это отличие, с одной стороны, и, с другой – что именно позволяет рассматривать драматическое произведение именно как дискурс, в чем проявляются «родовые» черты дискурса как такового?

2. Небесспорным мне представляются положение, вынесенное как название пп. 3.1.2, – «дискурс драмы как модель естественного общения», а также утверждение на с. 140: «Обратившись к дискурсу драмы как наиболее близкой аппроксимации естественной коммуникативной ситуации, мы имеем возможность анализировать прототипические жизненные ситуации, социальные и культурные отношения, получающие отражение в драме, исходя из того, что они репрезентируют ментально обусловленные характеристики и механизмы общения». Вопрос: в театре абсурда тоже? И не кажется ли автору, что применительно к драме более корректно говорить не столько о непосредственном «воспроизведении» и моделировании естественного диалога, повседневной коммуникации в «неестественных» условиях (с. 210), сколько о *выраженных в тексте* (в тексте пьесы, в тексте театральной постановки, в кинотексте) *представлениях автора / авторов о ...?* И таким образом, не имеем ли мы *не реальную* «репрезентацию характеристик и механизмов», а *весьма условную*, преломленную сквозь сознание, образ мира, опыт конкретного создателя (или создателей, если речь идет еще и о режиссере, актерах и др.)?

3. В работе к числу базовых терминов и понятий, используемых автором, относится «дискурс-дериват» по отношению к тексту инсценировки / экранизации. Совершенно очевидно, что за этим стоит убеждение диссертанта, что интерпретация (в данном случае коллективная: в первую очередь – режиссерская, но и актерская, операторская и т. д.; и здесь открывается еще и небанальная на сегодня проблема авторства) есть не просто «производная» от исходного текста пьесы, но по сути – элемент некоего «смыслового / ситуативно-коммуникативного гнезда»: это тот же текст, только в других «одеждах». Сразу скажу, что такое понимание вполне возможно. Однако здесь возникает целый ряд вопросов. Например, где граница указанного «гнезда»? Где граница между «допустимой» вариативностью понимания / интерпретации, позволяющей рассматривать инсценировку / экранизацию именно как интерпретацию текста, и полным его непониманием / искажением? См. напр.: «Фальстаф» в Мариинском театре в

постановке К.С. Серебряникова, «Тихий Дон» как экранизация С.Ф. Бондарчука с Рупертом Эверетом в роли Григория и Дэльфин Форест в роли Аксиньи, «Онегин» как британская экранизация 1999 г. Марты Файнс с Райфом Файнсом – Онегиным и Лив Тайлор – Татьяной, «Идиот» Акиро Курасава или сериал 2012 года «Преступление и наказание» режиссера Манабу Асо, экранизации повести А. и Б. Стругацких «Трудно быть богом» Петера Фляйшмана (1989) и А.Ю. Германа (2013) и под. А многочисленные экранизации «Анны Карениной» (начиная с 1911 года, когда немой фильм длился 15 минут)? Они все воспринимаются как «толстовский» текст в различных «огласовках»? Признаться, есть некоторые сомнения. Тем более, что существует (достаточно распространенное) мнение, что сценическая постановка и уж тем более экранизация – это (подобно продукту межъязыкового перевода) совершенно самостоятельное произведение. Или диссертант считает, что мы читаем, например, «Гамлета» именно как трагедию В. Шекспира, а не произведение М.Л. Лозинского или Б.Л. Пастернака? Конечно, с точки зрения законодательства, мы, скорее всего, имеем дело с одним произведением (см. «Гражданский кодекс Российской Федерации (часть четвертая)» от 18.12.2006 N 230-ФЗ (ред. от 11.06.2021) (с изм. и доп., вступ. в силу с 01.01.2022); Статья 1270. Исключительное право на произведение). Однако как рассматривать такого рода тексты (результат не только межъязыкового, но и межсемиотического перевода) с точки зрения не юриспруденции, а филологии (которая, кстати, может сказать свое веское слово и в экспертизе авторства конкретного произведения)?

4. И еще один важный вопрос. При анализе русских и английских инсценировок учитывались ли культурные особенности театральных традиций? Если нет, то, как мне кажется, мы имеем дело с нарушением требований «насыщенного описания» (см., напр., *Гирц В.* «Насыщенное описание»: в поисках интерпретативной теории культуры [*Geertz C.* Thick descriptions toward an interpretive theory of culture // *Geertz C.* The interpretation of culture. N.Y.t Bane book., 1973. Ch. 1. P. 3–30]. URL: [http://anthro.org.narod.ru/files/Geertz\\_Thick\\_descriptions.pdf](http://anthro.org.narod.ru/files/Geertz_Thick_descriptions.pdf)). Или диссертант предполагает наличие неких универсалий (в механизме «межсемиотического перевода» и его реализации; в конкретных реализациях и интерпретации невербальных компонентов коммуникации и т. д.)?

В заключение подчеркну, что сформулированные вопросы, соображения и немногочисленные замечания не снижают в целом высокой оценки обсуждаемой работы, которая, на мой взгляд, является законченным, самостоятельным, оригинальным и серьезным научным изысканием. Диссертационный труд Е.Г. Логиновой представляет собой исследование, которое, думается, внесет достойный вклад в развитие современной науки о языке, современной критике как литературных произведений, так и театральных постановок и киноэкранизаций.

Представленная к защите диссертация «Семиотический резонанс в моно- и полимодальном дискурсе (на материале русской и английской драмы)» соответствует паспорту заявленной соискателем специальности 10.02.19. Вынесенные на защиту положения подтверждены результатами исследования.

Автореферат и 42 публикации, в число которых входят 2 монографии, 3 статьи, опубликованные в международных наукометрических базах Web of Science и Scopus, 24 статьи в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК РФ, 11 статей в научных сборниках и 2 учебно-методических пособия, полностью отражают основное содержание диссертации. Результаты исследования в должной мере апробированы на международных и российских конференциях.

Все сказанное позволяет заключить, что диссертация Е.Г. Логиновой «Семиотический резонанс в моно- и полимодальном дискурсе (на материале русской и английской драмы)» является научно-квалификационной работой, полностью соответствует паспорту научной специальности и требованиям пп. 9–14 «Положения о порядке присуждения учёных степеней», утвержденных Постановлением Правительства Российской Федерации от 24 сентября 2013 года за № 842, а ее автор, Елена Георгиевна Логинова, заслуживает присуждения ученой степени доктора филологических наук по специальности 10.02.19 – Теория языка.

официальный оппонент

доктор филологических наук (10.02.19 – Теория языка)

доцент, профессор кафедры общей теории словесности

филологического факультета

Федерального государственного бюджетного

образовательного учреждения высшего образования

«Московский государственный университет

имени М.В. Ломоносова»

09.06.2022

Красных Виктория Владимировна

119992, Москва, Ленинские горы, МГУ, 1 корпус гуманитарных факультетов

филологический факультет, кафедра общей теории словесности, к. 939

E-mail: [discours@philol.msu.ru](mailto:discours@philol.msu.ru)

<http://discours.philol.msu.ru>

секретарь Оксана Александровна Ал

