

Междисциплинарное понятие «перспектива» как результат терминологической трансферизации

Н. Ю. Петрова

ЦЕНТР СОЦИАЛЬНО-КОГНИТИВНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ ДИСКУРСА
ПРИ МОСКОВСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ ЛИНГВИСТИЧЕСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ

Аннотация. Статья посвящена явлению перспективы как одного из наиболее частотных культурных трансферов. Отмечается высокая степень актуальности исследования процесса перспективизации в лингвокогнитивном ракурсе. На примере иммерсивного театра показана особая роль перцептивной перспективизации. Рассмотрены компоненты перспективизации и их функции в построении перспективы в драматических и квазидраматических текстах. Выделяются языковая и жестовая виды перспективы, отдельно отмечается просодический фактор.

Ключевые слова: перспектива, перспективизация, трансфер, иммерсивный театр, тексты пьес, тексты «под» пьесу.

УДК 811.11

DOI 10.25205/2307-1737-2019-1-275-284

Контактная информация: Петрова Наталья Юрьевна, доктор филологических наук, доцент, Центр социокогнитивных исследований при Московском государственном лингвистическом университете (ул. Остоженка, 38, стр. 1, Москва, 119034, Россия, natalia-yu-petrova@yandex.ru)

Петрова Н. Ю. Междисциплинарное понятие «перспектива» как результат терминологической трансферизации // Критика и семиотика. 2019. № 1. С. 275–284.

Среди обширного списка культурных трансферов термин «перспектива» едва ли не самый общеупотребительный и от этого нередко страдающий чрезмерной генерализацией. Так, проезжая по Тверской улице в Москве, мы не можем не заметить вывеску «Республика: книги, музыка, перспектива» магазина, который позиционирует себя как «больше, чем книжный магазин». В данном случае название метонимически указывает на возможную перспективу общения с интересным человеком и открывает горизонты интеллектуального будущего. Таково традиционное употребление понятия «перспектива» в его обыденном, или «ближайшем», по словам А. А. Потебни, значении [Потебня, 1958].

В научный оборот, т. е. в своем «дальнейшем» значении, термин «перспектива» вошел в III в. до н. э. из геометрии Евклида, затем надежно утвердился в теории живописи в эпоху итальянского Ренессанса, где первоначально использовался для обозначения театральной перспективы: декораций и кулис, специально рисованных для создания у зрителя впечатления удаленного сжатого пространства (ср. *prospetto view*). Подвергнувшись трансферизации, через математику и живопись термин «перспектива» стал неотъемлемой областью философии, социологии и педагогики, что позволяет характеризовать его как междисциплинарный омоним [Фещенко и др., 2016].

В литературе актуальность термина «перспектива» назрела в конце XIX – начале XX в., где была стимулирована введением новых модернистских и постмодернистских техник. Как результат, в теории нарратива данный трансфер образовал отдельную область – перспективологию, особый аспект художественной прозы, обозначающий партитурность текста, точку зрения, голос, с позиции которого излагаются события произведения. Достаточно вспомнить постмодернистский роман Дж. Фаулза «Коллекционер» (“The Collector”, 1963), представляющий по своей архитектонике перемежающиеся дневники двух героев: английского клерка Клегга, тайного маньяка и агрессора, похитившего студентку художественного училища, и Миранду, его жертву, заключенную в подвал загородного особняка. Способ представления событий глазами то жертвы, то палача через их личные дневниковые исповеди дает возможность прочувствовать дыхание событий, угрозы одного и страхи другого. Аналогично построен и один из последних романов Дж. Фаулза «Червь» (“A Maggot”, 1986), где партитура голосов разложена в виде показаний свидетелей в суде. На рубеже XX–XXI вв. в этой технике литературу стал стремительно опережать кинематограф. Так, в фильме “Vantage Point” («Точка обстрела», 2008) события происходят в наши дни в Испании, где совершается покушение на американского президента. Действие показано с разных точек зрения: как увиденное сотрудниками спецслужб, случайными прохожими, террористом-фанатиком. Таким образом, сам вербальный и видеоматериал за-

ставил привлечь когнитивную составляющую в изучаемое нарратологами явление.

В конце XX в. термин «перспектива» / «перспективизация» взяли на вооружение когнитологи, его первые дефиниции зафиксированы в специальных словарях в 2007 г. [Evans, 2007; The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics, 2007; Петрова, Ирисханова, 2019]. Когнитивная подоплека термина «перспективизация» носит очевидный характер и позволяет сопоставить его с такими хорошо известными и описанными в когнитивной семантике понятиями, как «высвечивание», «профилирование», «салиентность», «фокусирование». В исследованиях Р. Лэнкера, Л. Тэлми, О. К. Ирисхановой перспектива – это ментальная система координат (*viewing arrangement*), которая создается для построения образа объекта [Langacker, 1987; 1991; Talmy, 2003; Ирисханова, 2013]. Необходимыми и достаточными компонентами в этой системе назовем субъект, объект, точку обзора, ракурс, дистанцию и масштаб [Петрова, 2017].

В то же время нельзя не обратить внимание на коммуникативную сущность процесса перспективизации, его связь с фактором наблюдателя, привносящем собой некую субъективизацию при оценке объектов и положения вещей, ведь в акте коммуникации каждый из говорящих имеет свою точку обзора (*vantage point*). Таким образом, в дискурсивной трактовке перспективизация – это «способ и процесс характеристики объекта с точки зрения участника коммуникации» [Ирисханова, 2013, с. 44]. В этом контексте особый интерес для лингвистического исследования представляют эмпатический параллелизм и шкала эмпатии, демонстрирующие разделение точки обзора разными субъектами при примеривании их роли на себя, согласовании или поддержании нейтралитета в отношениях. То же касается и антитезы в конфликтологии – только уже при их рассогласовании. Отметим, что именно функциональные особенности точки обзора, занимаемой субъектом, лежат в основе таких понятий, как альтероцентричность и интерсубъективность. С другой стороны, в современных когнитивных исследованиях тему перспективизации стали соотносить с понятиями диссонанса и резонанса [Петрова, 2017; Ирисханова, 2018].

Ставя целью показать, как анализируется текст пьесы с точки зрения теории перспективизации, в данной статье мы обратились к непрототипическим драматическим текстам. Толчком здесь послужил вопрос, заданный тамбовскими лингвистами-когнитологами: как видоизменяется теория перспективизации от классики к авангарду, какие изменения демонстрирует в инновационных текстах, реализующихся в рамках иммерсивного театра?

Уточним, что иммерсивный театр (от англ. *immersive* – «создающий эффект присутствия, погружения») – это одна из основных тенденций современной индустрии развлечений, реализующая модель тотального театра в форме обезличенного «тотального» спектакля. Как известно, мода

на иммерсивные жанры первоначально коснулась компьютерных и других игр, так называемых квестов по городу. Так, недалеко от магазина «Республика: книги, музыка, перспектива» на Тверской встречаем компанию «Клаустрофобия», организующую подобные квесты. Понятие иммерсивности затронуло и кино, различные печатные издания, актуальную режиссуру. Одним из известных примеров иммерсивного театра является постановка мюзикла по повести А. С. Пушкина «Дубровский». Подготовка к «погружению» (иммерсивности) начинается за некоторое время до спектакля: зрителей делят на группы и выдают маски сов, оленей и лис. Активизация органов чувств происходит по всем каналам: в хлеву пахнет свежескошенным сеном, на кухне – блинами и мясом, в спальне Маши – цветами; вошедших угощают пельменями и травяными настояками. Таким образом, зритель (наблюдатель) выступает не только как «видящий / смотрящий, но и слышащий / слушающий, ощущающий запах, чувствующий кожей и т. п. субъект восприятия и общей когнитивной деятельности» [Верхотурова, 2009, с. 98]. Данный подход позволяет трактовать процесс перспективизации, задействованный в иммерсивном театре, расширительно, т. е. по отношению ко всем пяти органам чувств. Как следствие, можно говорить не только о таких типичных видах перцептивной перспективы, как зрительная или аудиальная / фоническая (слуховая), но и тактильная (осязательная), теистическая (вкусовая) и одористическая (обонятельная).

В социально-дискурсивном плане важным элементом «погружения» является то, что иммерсивный спектакль становится способом взглянуть на себя глазами другого и понять, каким тебя видят окружающие. Отметим, что подобное понимание перспективизации вполне соответствует ее трактовке в теории социального интеракционизма [Mead, 2015; Schütz, 1974; Hardin, Higgins, 2002]. Здесь, вслед за Ю. С. Степановым, мы отмечаем, что семиотика сцены, допускающая вклинивание в театральное пространство каких-либо других пространств, соответствует авангардному пониманию театра. Например, известна постановка пьесы О. Уайльда «Как важно быть серьезным» в театре Фоменко, где актеры выходят на подиум, специально воздвигнутый в зрительном зале. Так визуально проводится аналогия между салонной пьесой как жизнью высшего общества, с одной стороны, и подиума для показа высокой моды – с другой. Как подчеркивает Ю. С. Степанов, разница планировок демонстрирует не столько различие стилей, сколько *разные перспективы* (точка зрения внутри события vs точка зрения вне события), а значит, и разные взгляды на мир [Степанов, 1971]. С одной стороны, такая режиссура обеспечивает большую вовлеченность зрителя, его погружение в атмосферу изображаемых событий, с другой – подтверждает, что «текст всегда богаче избранного режиссером и актерами *одного из вариантов* осмысления драматургического произведения, которым является спектакль» [Зайцева, 2002, с. 46].

Обращаясь к иммерсивному театру, мы выходим на уровень актуальной режиссуры, т. е. *сценария конкретного автора*, который, отталкиваясь от текста-оригинала, создает свой перформанс. Так, приведенная в качестве примера повесть «Дубровский» не является пьесой и специально адаптируется под стиль и перспективу мюзикла. Находясь в поисках подобных оригинальных текстов, мы обнаружили в художественной литературе тот интересный симбиоз, который предлагают читателям авторы, одновременно являющиеся драматургами, в частности, роман «Театр» (1937) С. Моэма. Как известно, С. Моэм писал пьесы, и роман о театре в некоторой мере также является пьесой, при этом ряд сцен намеренно репрезентируют акт театрального перформанса.

“What’s the matter, darling?”

“Don’t talk to me. You dirty little bitch, you’ve made me cry.”

“Angel!”

The tears came to her own eyes and streamed down her face. She was so pleased, so flattered.

“Oh, damn it,” he sobbed. “I can’t help it.”

He took a handkerchief out of his pocket and dried his eyes.

(“I love him, I love him, I love him.”)

Presently he blew his nose.

“I’m beginning to feel better now. But, my God, you shattered me.”

“It’s not a bad scene, is it?”

“The scene be damned, it was you. You just wrung my heart. The critics are right, damn it, you’re an actress and no mistake.”

“Have you only just discovered it?”

“I knew you were pretty good, but I never knew you were as good as all that.

You make the rest of us look like a piece of cheese. You’re going to be a star. Nothing can stop you.” (W. S. Maugham. Theatre, p. 19)

В диалоге участвуют двое – Джулия Ламберт, начинающая актриса, и Майкл Гослин, будущий директор театра, также актер. Сцена следует за блестящим выступлением Джулии в спектакле. Майкл потрясен и не может сдержать эмоций. Обратим внимание на полную симметричность речевых партий, носящих гендерный характер. В данной сцене процесс текстообразования целиком основан на симметричности, которая является дуальным принципом перспективизации.

Обратим внимание на то, что ни в одной реплике герои не обращаются друг к другу прямо по имени, межсубъектные отношения от этого объективно дистанцируются. В то же время каждое высказывание изобилует косвенными обращениями, запускающими когнитивный механизм фокусирования. Более того, обращения вплетаются в особый рисунок и выделяются за счет ритмической метрики и синонимичного повтора, благодаря чему и поддерживается эффект симметрии. В данном случае симметрия достигается при помощи повтора в речи Джулии ласковых имен (terms of endearment), с одной стороны, и инвективной лексики в репликах Майкла,

с другой. Данная конфигурация поддерживается контрастными фигурами, где говорящие принимают разный ракурс оценки объекта, ср.: *ангел – дрянь, любовь моя – стерва*. При этом сцена лишена какой бы то ни было конфронтации, каждый из героев лишь следует своему амплу: Майкл натурален и естественен, для него ругательства – косвенный речевой акт восклицания. Джулия и после спектакля играет роль: для нее ласковые имена – косвенный речевой акт иронизирования над более слабым соперником. Межсубъектная дистанция внешне незначительна, все нюансы свернуты в имплицит.

Одной из ярких особенностей фрагмента является то, что в текст сцены вклиниваются авторские ремарки, описывающие жестовую и мимическую сторону поведения героев. Отметим, что у Джулии описание ее настроения поддерживается за счет долгого [i:] (*tears – streamed – pleased*), что мимически выражается в растянутой приторной улыбке (ср. *Say cheese!*). При этом во фразе *She was so pleased, so flattered* нельзя не заметить несколько утрированный контраст звуков [i:] и [a:] – один закрытый, другой открытый, что еще больше подчеркивает неестественность манеры поведения, наносной игры. Лингвистически это поддерживается синонимичной лексикой, заключенной в параллельную конструкцию с анафорическим повтором, что усиливает («судваивает») перспективу. Таким образом, при описании манеры речи и поведения героев аттенциональность и связность реплик одновременно поддерживаются просодическими средствами, заложенными в тексте реплик персонажей и речи автора.

Отметим, что весь фрагмент построен на снижении образа Майкла. Данный эффект достигается не только за счет сниженного стиля при употреблении персонажем реплик-инвектив, но и за счет авторского описания его действий, т. е. жестовой перспективы: Майкл плачет в голос, вытаскивает носовой платок, вытирает глаза, с шумом сморкается. Так, назальные звуки не могут не влиять на звучание его речи (*“I can’t help it.”*). Просодия выступает как визитная карточка образа, однако глубинная перспектива подсказана не только ею. В результате перцепции зрителю удается и услышать, и увидеть, как снижается образ Майкла, в результате инференции – достроить все недостающие звенья.

В противовес Майклу испытывающая триумф Джулия подчеркнута экзальтирована, что нельзя не заметить в ее внутреннем монологе (*“I love him, I love him, I love him.”*) Отметим сразу, что это типичная ремарка в сторону: подразумевается, что зритель слышит ее, в то время как для Майкла она остается внутренней речью его собеседницы. В тексте ремарка заключена в скобки по аналогии с обособлением, однако в акте перформанса ремарка становится высказыванием «в сторону»: Джулия произносит ее, как бы прикрывая рот рукой, и не дает своему сценическому партнеру услышать свои тайные мысли, выведенные в эксплицит. Кроме того, Джулии свойственны и ироничные риторические вопросы (*It’s not a bad*

scene, is it? Have you only just discovered it?), которые являются средствами имплицитной перспективизации.

Как происходит построение перспективы в данном фрагменте? Особый синтаксический «рисунки» фрагмента, первоначально формируется по аналогии со «словесной дуэлью» (*ping-pong conversation*) и является своеобразной словесной игрой ласковых имен и инвектив. Однако позже более объемные реплики Майкла дают возможность заключить, что весь фрагмент построен не на конфронтации и не на эмпатии, а на восхищении и преклонении, и избранный упрощенный язык Майкла, как язык голой правды, характеризует ситуацию еще эффективнее. Построенный на обмене «любезностями», диалог по сути является одой таланту актрисы, ее высочайшему сценическому дару, который она не отпускает и после спектакля, продолжая играть уже в жизни.

Подводя черту, укажем на основные отличия перспективизации в не-прототипических текстах «под» пьесу. При всем совпадении языковых приемов и средств все же есть существенная разница в построении перспективы, которая обнаруживается именно в драматическом тексте. В пьесах особенности перспективизации продиктованы категориальными признаками самой драматической дискурсивности: онлайн-перформативностью, полимодальностью, двуплановостью. Главное свойство перспективизации в драме основано на том, что тексты пьес по своей сути перформативны и предназначены для сценического исполнения *hic et nunc*, соответственно, нацелены на использование разных модальностей. Это означает, что при построении перспективы участвуют как реплики действующих лиц, так и ремарки драматурга (ср. ремарку *в сторону* или *с шумом высморкался*). Подобные «вставки» формируют процесс построения перспективы на жестовом уровне. Кроме того, для драмы характерна особая ситуативность, связность и фрактальность. На сцене все указанные особенности реализуются каждым действующим лицом напрямую, от своего имени, в то время как в текстах романов и повестей преподносятся опосредованно.

Список литературы

Верхотурова Т. Л. Лингвофилософская природа метакатегории «наблюдатель»: Дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19. Иркутск, 2009. 366 с.

Зайцева И. П. Современная драматургическая речь: структура, семантика, стилистика: Дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01. М., 2002. 444 с.

Ирисханова О. К. О понятии перспективизации в когнитивной лингвистике // Когнитивные исследования языка: Сб. науч. тр. / Отв. ред. В. З. Демьянков. Москва; Тамбов: ИЯ РАН, ИД ТГУ им. Г. Р. Державина, 2013. Вып. 15: Механизмы языковой когниции. С. 43–58.

Ирисханова О. К. Когнитивный резонанс и его вербальные и невербальные проявления // Когнитивные исследования языка: Сб. науч. тр. / Отв. ред. О. К. Ирисханова. Москва; Тамбов: ИЯ РАН, ИД ТГУ им. Г. Р. Державина, 2018. Вып. 32: В поисках смыслов языка в честь 90-летия проф. Е. С. Кубряковой. С. 334–344.

Потебня А. А. Из записок по русской грамматике. 3-е изд. М.: Учпедгиз, 1958. Т. 1–2. 536 с.

Петрова Н. Ю. Построение перспективы в тексте пьесы: Монография. М.: Культурная революция, 2017. 344 с.

Петрова Н. Ю., Ирисханова О. К. Перспективизация // Сводный глоссарий. URL: scodis.com/?q=ru/perspectivization (дата обращения 26.02.2019).

Степанов Ю. С. Семиотика. М.: Наука, 1971. 168 с.

Фещенко В. В. и др. Лингвистика и семиотика культурных трансферов: методы, принципы, технологии: Коллективная монография / Отв. ред. В. В. Фещенко. М.: Культурная революция, 2016. 500 с.

Evans V. A Glossary of Cognitive Linguistics. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. 240 p.

Fowles J. The Collector. UK: Black Bay Books, 1997. 320 p.

Fowles J. A Maggot. UK: Little, Brown and Company, 2013. 455 p.

Hardin C. D., Higgins E. T. Shared reality: How social verification makes the subjective objective // Handbook of Motivation and Cognition / Eds. R. M. Sorrentino, E. T. Higgins. New York: Guilford Press, 2002. Vol. 3: The Impersonal context. P. 28–84.

Langacker R. W. Foundations of Cognitive Grammar. Stanford: Stanford University Press, 1987. Vol. 1. 540 p.; 1991. Vol. 2. 628 p.

Mead G. H. Mind, Self and Society (1934) / Ed. by Ch. W. Morris. Enlarged edition. Chicago: University of Chicago Press, 2015. 560 p.

Maugham W. S. Theatre. URL: <http://content.ikon.mn/banners/2015/4/9/1472/william-somerset-maugham-theatre.pdf#page=166&zoom=auto,-107,696>. (дата обращения 26.02.2019).

Schütz A. Collected Papers I. The Problem of Social Reality (Phaenomenologica) / Eds. H. L. van Breda, M. A. Natanson. Springer: Kluwer Academic Publishers, 1974. 416 p.

Talmy L. Toward a Cognitive Semantics. Cambridge, Mass., London: A Bradford Book, The MIT Press, 2003. Vol. 1. 569 p.; Vol. 2. 499 p.

The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics / Eds. D. Geeraerts, H. Cuyckens. Oxford: Oxford University Press, 2007. 1364 p.

Article metadata

Title: The Interdisciplinary Notion of Perspective as a Result of Terminological Transferization

Author: N. Yu. Petrova

Author's e-mail: natalia-yu-petrova@yandex.ru

Author's affiliation: Centre for Socio-Cognitive Discourse Studies (SCoDis) at Moscow State Linguistic University

Abstract. The article is dedicated to the phenomenon of perspective as one of the most frequently used cultural transfers. The author argues the high relevance of the study of the process of prospects in cognitive linguistics. The article displays components of prospects and their function in the process of perspective-building in dramatic and quasi-dramatic texts. The particular role of perceptive prospects in the immersive theatre is highlighted. Perceptive and gestural perspectives are focused on and the means of prosody is stated as most effective.

Key terms: perspective, prospects, transfer, texts of plays, texts of quasi-plays.

Reference literature (in transliteration):

Verkhoturova T. L. *Ligvofilosofskaya priroda metakategorii "nablyudatel"*. Doctor of Science (Philology) Diss. Irkutsk, 2009, 366 p. (in Russ.)

Zaytseva I. P. *Sovremennaya dramaturgicheskaya rech: struktura, semantika, stilistika*. Doctor of Science (Philology) Diss. Moscow, 2002, 444 p. (in Russ.)

Iriskhanova O. K. O ponyatii perspektivizatsii v kognitivnoy lingvistike. In: Demiyankov V. Z. (ed.). *Kognitivnye issledovaniya yazyka*. Moscow, Tambov, 2013, iss. 15, p. 43–58. (in Russ.)

Iriskhanova O. K. Kognitivnyi rezonans i ego verbalnye proyavleniya. In: Iriskhanova O. K. (ed.). *Kognitivnye issledovaniya yazyka*. Moscow, Tambov, 2018, iss. 32, p. 334–344. (in Russ.)

Potebnya A. A. *Iz zapisok po russkoy grammatike*. 3rd ed. Moscow, 1958, vol. 1–2, 536 p. (in Russ.)

Petrova N. Yu. *Postroenie perspektivy v tekste piesy*. Moscow, Kulturnaya revolyutsiya Publ., 2017, 344 p. (in Russ.)

Petrova N. Yu., Iriskhanova O. K. *Perspektivizatsiya*. In: *Svodny glossariy*. URL: scodis.com/?q=ru/perspektivization (accessed 26.02.2019). (in Russ.)

Stepanov Yu. S. *Semiotika*. Moscow, Nauka, 1971, 168 p. (in Russ.)

Feshchenko V. V. et al. *Lingvistika i semiotika kulturnykh transferov: metody, printsipy, tekhnologii*. Ed. by V. V. Feshchenko. Moscow, Kulturnaya revolyutsiya Publ., 2016, 500 p. (in Russ.)

Evans V. A *Glossary of Cognitive Linguistics*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007, 240 p.

Fowles J. *The Collector*. UK, Black Bay Books, 1997, 320 p.

Fowles J. *A Maggot*. UK: Little, Brown and Company, 2013, 455 p.

Hardin C. D., Higgins E. T. Shared reality: How social verification makes the subjective objective. In: Sorrentino R. M., Higgins E. T. (eds.). *Handbook of Motivation and Cognition*. New York, Guilford Press, 2002, vol. 3: The Impersonal context, p. 28–84.

Langacker R. W. *Foundations of Cognitive Grammar*. Stanford, Stanford University Press, 1987, vol. 1, 540 p.; 1991, vol. 2, 628 p.

Mead G. H. *Mind, Self and Society* (1934). Ed. by Ch. W. Morris. Enlarged edition. Chicago, University of Chicago Press, 2015, 560 p.

Maugham W. S. *Theatre*. URL: <http://content.ikon.mn/banners/2015/4/9/1472/william-somerset-maugham-theatre.pdf#page=166&zoom=auto,-107,696>. (accessed 26.02.2019).

Schütz A. *Collected Papers I. The Problem of Social Reality (Phaenomenologica)*. Eds. H. L. van Breda, M. A. Natanson. Springer, Kluwer Academic Publishers, 1974, 416 p.

Talmy L. *Toward a Cognitive Semantics*. Cambridge, Mass., London, A Bradford Book, The MIT Press, 2003, vol. 1, 569 p.; vol. 2, 499 p.

The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics. Eds. D. Geeraerts, H. Cuyckens. Oxford, Oxford University Press, 2007, 1364 p.

DOI 10.25205/2307-1737-2019-1-275-284