

STUDIA CULTURAE, 3 (65), 2025
СНОЛАЕ : Д.С. Зайцева, А.С. Зинченко, А.К. Катмаков,
Д.Ю. Каюткин, Б.Г. Соколов, Ю.В. Сысоева : 216–247

ДАРЬЯ СЕРГЕЕВНА ЗАЙЦЕВА

УДК 130.2

Студент магистратуры
Санкт-Петербургский государственный университет
Санкт-Петербург, Россия
st087519@student.spbu.ru

АННА СЕРГЕЕВНА ЗИНЧЕНКО

Студент магистратуры
Санкт-Петербургский государственный университет
Санкт-Петербург, Россия
st134173@student.spbu.ru

АНТОН КОНСТАНТИНОВИЧ КАТМАКОВ

Студент магистратуры
Санкт-Петербургский государственный университет
Санкт-Петербург, Россия
st090771@student.spbu.ru

ДЕНИС ЮРЬЕВИЧ КАЮТКИН

Аспирант
Русская христианская гуманитарная
академия им. Достоевского
Санкт-Петербург, Россия
dkayutkin@list.ru

БОРИС ГЕОРГИЕВИЧ СОКОЛОВ

Доктор философских наук, профессор
Санкт-Петербургский государственный университет
Санкт-Петербург, Россия
Sboris00@mail.ru

ЮЛИЯ ВАЛЕРЬЕВНА СЫСОЕВА

Студент магистратуры
Санкт-Петербургский государственный университет
Санкт-Петербург, Россия
st087418@student.spbu.ru

ПО ТУ СТОРОНУ БАРТА: АНАЛИЗИРУЯ ТЕКСТЫ РАЗНЫХ ФОРМ И ЖАНРОВ

Аннотация: Читателям предлагаются эссе, написанные авторским коллективом студентов Института философии СПбГУ. В них представлены попытки анализа различных текстов культуры: скульптурного (памятник Д. Трезини), музыкального (симфония № 5 Л. Бетховена), художественного произведения (рассказа Э. По) и философского текста («Структурализм как деятельность») с позиции Ролана Барта. Основной принцип — попытка разбить тексты на фрагменты и извлечь из них коды, описанные французским структуралистом в работе *S/Z*. Студенты в своих экспериментах показывают, что подход Барта по выявлению герменевтического, проайретического, семного, символического и культурного кодов может быть применим не только к художественному произведению литературы, но и к другим литературным жанрам и даже произведениям других видов и форм. Авторы показывают универсальность подхода и возможность его расширения для дальнейшего постижения смыслов культуры. Результаты непосредственной работы с текстами логически завершаются размышлениями об интертекстуальности в музыке, делающей возможной такой рода анализ.

Ключевые слова: структурализм; постструктурализм; интертекстуальность; текст; чтение; культурный код.

Для цитирования: Зайцева Д.С., Зинченко А.С., Катмаков А.К., Каяткин Д.Ю., Соколов Б.Г., Сысоева Ю.В. По ту сторону Барта: анализируя тексты разных форм и жанров // *Studia Culturae*. 2025, 3 (65). С. 216–247. DOI: 10.31312/2310-1245-2025-65-216-247.

DARYA S. ZAYTSEVA

Master's student
Saint Petersburg State University
Saint Petersburg, Russia
st087519@student.spbu.ru

ANNA S. ZINCHENKO

Master's student
Saint Petersburg State University
Saint Petersburg, Russia
st134173@student.spbu.ru

ANTON K. KATMAKOV

Master's Student
Saint Petersburg State University
Saint Petersburg, Russia
st090771@student.spbu.ru

DENIS YU. KAYUTKIN

Graduate Student
Dostoevsky Russian Christian
Humanitarian Academy
St. Petersburg, Russia
dkayutkin@list.ru

BORIS G. SOKOLOV

Doctor of Philosophy, Professor
Saint Petersburg State University
Saint Petersburg, Russia
Sboris00@mail.ru

YULIA V. SYSOYEVA

Master's Student
Saint Petersburg State University
Saint Petersburg, Russia
st087418@student.spbu.ru

BEYOND BARTHES:**ANALYSING TEXTS OF VARIOUS FORMS AND GENRES**

Abstract: The essays written by the author's team of students of the Institute of Philosophy of St. Petersburg State University are offered. They present attempts to analyze various cultural texts: sculptural (monument to D. Trezzini), musical (symphony No. 5 by L. Beethoven), artistic (story by E. Poe) and philosophical text («The Activity of Structuralism») from the point of view of Roland Barthes. The basic principle is an attempt to break texts into fragments and extract from them the codes described by the French structuralist in his work *S/Z*. In their experiments, the students show that Barthes' approach to identifying hermeneutical, proairetic, semantic, symbolic and cultural codes can be applied not only to a work of fiction, but also to other literary genres and even works of other types and forms. The authors show the universality of the approach and the

possibility of expanding it to further comprehend the meanings of culture. The results of direct work with texts logically conclude with reflections on intertextuality in music, which makes this kind of analysis possible.

Key words: structuralism; poststructuralism; intertextuality; text; reading; cultural code.

For citation: Zaitseva D.S., Zinchenko A.S., Katmakov A.K., Kayutkin D.Yu., Sokolov B.G., Sysoeva Yu.V. Beyond Barthes: analysing texts of various forms and genres // Studia Culturae. 2025, 3 (65). P. 216–247. DOI: 10.31312/2310-1245-2025-65-216-247.

ВВЕДЕНИЕ В «ПОТУ СТОРОНУ»

(Б.Г. Соколов)

У меня уже был сходный опыт подобного текста: он тоже был опубликован в Studia Cultirae, правда много-много лет назад. История рождения подобного текста, в целом, похожа. Были семинарские занятия на философском факультете СПбГУ, была хорошая творческая группа студентов, изучавших текст Гадамера и, как результат работы — попытка создать совместный текст, используя методологию немецкого герменевта. Конечно, в этот раз автор, с которым работали «несколько» иной — Р. Барт. Все остальное почти тоже. Да, еще — это в духе нашего времени — текст тогда писался совместно со студентами, которых сейчас бы маркировали как студенты специалитета (ужасное слово()), а нынешний текст создан совместно со студентами, которые проходят обучение в формате магистерского образования. Вот, собственно говоря, основные стартовые позиции написания данного текста.

Теперь о самой интриге, если так позволительно выразиться, данного текста. Интрига, она же задача, которую ставили перед собой юные научные (надеюсь) исследователи гуманитарии следующая. Она же объясняет довольно значительный разброс в техниках, объектах, стилях и т.п. соединенной под эгидой французского мыслителя не очень больших

по объему (таково уж было требование) текстов. Если «в двух словах», то она следующая. Герменевтический подход Р. Барта к литературному тексту базируется на системе 5 кодов (да простит меня читатель за банальную мысль) и опробировалась она французским структуралистом на материале новеллы «Сарразин» Бальзака. Работа, не только ставшая классической для современных практик прочтения текста, но и знаменитая практической реализации идеи «смерти автора». Понятно, что существуют другие техники анализов текстов, другие подходы, другие, наконец, модели и онтологические предпочтения. Но нас интересовало — и такова была цель текстов магистрантов — следующая. Возможно ли применить бартовскую систему пяти кодов для анализа не только литературного текста, но и, скажем, произведения, зодчества, музыки, архитектуры, наконец, научного текста? И что в результате мы можем получить. Наконец, достаточны ли пять кодов для выявления сущностных «голосов», звучавших в тексте (понятого в «стиле Деррида» — все есть текст), или мы можем обнаружить другие «голоса», «коды», которые «резвятся» в тексте и ткнут его ткань? Именно поэтому и название текста, а именно, По ту сторону Барта: не теряя из поля зрения Барта, одновременно, попытаться выйти за его пределы...

Таковы цели, которые постарались реализовать в своих небольших размышлениях магистранты. Удалось ли это. Судить не мне, это сделает, надеюсь, читатель. Со своей стороны, я не только рад, что магистранты довели до логичного конца идею, которая родилась во время встреч на семинарских и практических занятиях, но и полагаю, что именно таковым в идеале должен быть результат работы в аудитории и, естественно, домашней работы.

АНАЛИЗ ПАМЯТНИКА Д. ТРЕЗИНИ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ (Д. С. Зайцева)

Настоящий анализ посвящен памятнику Доменико Трезини на Университетской набережной в Санкт-Петербурге, выполненному скульптором Павлом Игнатьевым и архитектором Павлом Богрянцевым. Художественное произведение будет разбито нами на фрагменты, из которых могут быть извлечены культурные коды, основанных на концепции текста Ролана Барта. Мы рассматриваем памятник Трезини как целостное художественное произведение, представляющее фрагмент в части пространства культуры.

Барт работает, предлагая свою методику в эссе «S/Z» [1], с анализом литературного произведения. Мы же предлагаем расширить данный подход и распространить его на другие объекты культуры. В качестве примера взята скульптурная форма, памятник, поэтому отказываясь от понятия «лексия», будем использовать понятие «единица». Таким образом мы демонстрируем возможности применения бартовского структуралистского подхода к различным видам искусства, в том числе и пластическим. Мы считаем, что в этом произведении очевидное наличие прямых стилистических имитаций и композиционного цитирования, отсылающих к разным культурным контекстам (от барокко, в период господства которого работал Трезини, до современной России, в которой был создан и установлен памятник), которые возможно обнаружить после рассыпания художественного произведения, его декомпозиции, или как пишет Барт, «замедленной съемки» [1, с. 40]. Обратимся к кодам, единовременно существующих в тексте. Это герменевтический, проайретический, семный, символический и культурный коды, служащие в методе ключом к определению «путей смыслообразования» [2, с. 161].

Фигура архитектора Трезини расположена на пьедестале «архитектурной», т.е. «не-скульптурной» формы: волюте — декоративном элементе, мотиве в форме спиралевидного отростка. Волюты в период барокко использовались преимущественно в архитектуре — при обрамлении порталов церквей, окон и дверей дворцов. Они стали легко узнаваемой деталью трезиниевских фасадов Петербурга. Колоссальные спирали, подобные постаменту, можно найти на Петропавловском соборе, Петровских воротах крепости [3, с. 160]. Таким образом, в пространство скульптуры входит цитация архитектурной эпохи, в которой жил и творил деятель, запечатленный в монументе. В волюте как единице текста легко читает культурный код — «извлечения из какой-либо области знания или человеческой мудрости» [1, с. 45]: мы видим прямую отсылку к другому виду искусства.

Волюта к зрителю повернута своим спиралевидным завитком, но с обратной стороны (стороны дома архитектора, где сейчас находится гостиница Трезини) располагается надпись золотыми буквами, гласящая:

«УСТАНОВЛЕН В 2013 ГОДУ
В ЧЕСТЬ 310-ЛЕТИЯ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА
НА СРЕДСТВА ЖИТЕЛЯ ГОРОДА ЖОРНО ЮРИЯ ЮРЬЕВИЧА
СКУЛЬПТОР ПАВЕЛ ИГНАТЬЕВ
АРХИТЕКТОР ПАВЕЛ БОГРЯНЦЕВ».

Здесь виден проайретический (акциональный) код действий, который можно передать с помощью таких обобщающих акциональных названий как Установка, Пожертвования, Работа скульптора (правильная последовательность которых, вероятно, иная, но в тексте на постаменте действия расположены в соответствии с логикой краткого сообщения об уже установленном памятнике, а не истинным ходом действий по его созданию). К нему, как отмечаем Барт, применима логика «уже-сделанного, уже-читанного», организации единиц информации в ритме номинаций, опирающихся на эмпирические основания [1, с. 44].

Над надписью размещено круглое изображение пейзажного рельефа. Это отдельное произведение в произведении. На рельефе молодой человек едет верхом на осле по дороге. Явно выделяется акциональное название *Движение*, или *Путешествие*. Другой код, различимый в этой единице, — голос Личности (семь). Это прежде всего сема *Бедность* (образующая при этом антиномию с семой *Богатство*, читаемой при взгляде на скульптурный портрет и самый заметный ее элемент — шубу героя), т.е. налицо еще и игра с символическим кодированием. Однако пока остановимся на рельефе. Мы видим здесь герменевтический код загадки: непонятно, зачем на скульптуре изображен этот молодой человек в горной деревне в окружении церкви, домов и дикой природы. Однако надпись внизу и сопоставление рельефа и скульптурного изображения после окончания прочтения всего текста должны подтолкнуть к разгадке: это и есть архитектор, который в молодости жил вдали от России (а именно в итальянской горной Швейцарии в области Тичино). Отдельные фрагменты пейзажа — горы на дальнем плане, раскидистое дерево на переднем, колокольню — можно рассматривать как коннотацию *Итальянскости* или более общо *Чужеродности*, указывающую на происхождение архитектора.

На боковой части волюты располагается герб рода Трезини, который с одной стороны является исторической цитацией, т.е. это еще одно обращение к референциальному, или культурному коду. С другой стороны, введение в пространство скульптуры герба вносит вклад в развертывание уже заявленного герменевтического кода с загадкой происхождения героя на рельефе и соотнесения его с человеком-памятником.

Перейдем к прочтению собственно скульптурного изображения, которое обычно рассматривается зрителем первым в силу своего большего размера. Лицо героя как единица прячет сему *Созерцательности*, *Молчаливого спокойствия*, *Довольствия*. Трезини смотрит на зрителя и город сверху вниз.

Прическа Трезини как смысловая единица одновременно включает и культурную референцию — мода первой половины 18 века (парик аллонж с длинными волнистыми кудрями) и сему *Богатства*, *Знатности*. Интересно, что среди комментаторов этого памятника в Интернете звучат мнения о том, что это «памятник Шубе», настолько этот элемент скульптуры бросается в глаза, затмевая все остальные фрагменты, важные для единства текста. При обращении внимания зрителя исключительно на одежду героя, мы должны замкнуться лишь на трактовке шубы как символа богатства или русской зимы, что нарушит бартовское понимание кода в динамическом пространстве текста.

Другая референция этого элемента скульптуры может быть понята в совмещении, сопоставлении убранства (шубы) и прически (парика) — это завитки, которые гармонично сочетаются с завитком постамента, что также отсылает к периоду барокко и его стилистическим приемам. Шубу и парик можно и рассмотреть, как часть герменевтического кода, если обратиться к мальчику на барельефе (прошлое нынешнего Трезини). Видна и акциональность в самом тексте скульптуры: изменение героя, трансформация его статуса и стиля. Одежда Трезини, разделенная на элементы (кружевное жабо, кафтан, штаны-кюлоты, туфли на каблучке) может быть также описана с помощью сем *Богатства*, *Моды*, *Знатности*.

Интересно обратить внимание на два предмета — сверток подмышкой у Трезини и измерительный прибор, на который он опирается. С одной стороны, это культурная цитация его профессионального занятия, с другой стороны, рабочие атрибуты архитектора создают антитезу его задумчивости на лице, предполагающую наслаждение результатами уже завершенной работы. Мы обнаруживаем как проайретизмы *Измерение*, *Планирование* (и иные акциональные слова, свидетельствующие об архитектурском поприще), так и намек, что вся скульптура — это изображение уже достигшего всего

художника, история жизни которого развивается от переезда с Тичино до становления главным архитектором новой петровской столицы.

Итак, подход Барта может быть применен к анализу скульптурного произведения. С помощью обращения к памятнику Трезини удалось проиллюстрировать примерами мысль французского философа о том, что выявление лексий (в нашем случае «единиц архитектурного произведения») позволяет установить не истину текста, а его множественность [1, с. 41]. Анализ свидетельствует и том, что текст подвижен, подвластен трансформации и изменению смысла при новом прочтении [4, с. 94]. Таким образом, каждый новый анализ будет непохож на предыдущий, поскольку в нелинейный и не отличающийся строгой структурой текст могут проникать новые значения, определяемые установками анализирующего субъекта. Следовательно, настоящий разбор лишь открывает простор для будущих трактовок.

СИМФОНИЯ № 5 ДО МИНОР ЛЮДВИГА ВАН БЕТХОВЕНА В КОНЦЕПЦИИ РОЛАНА БАРТА: АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА (А. С. Зинченко)

Начальная фраза Пятой симфонии Людвига ван Бетховена является, возможно, одним из самых узнаваемых и, как следствие, «заслушанных» мотивов в истории музыки. Однако, рассматривая ее сквозь призму идей Ролана Барта о тексте и чтении, можно выйти за рамки привычного восприятия. В данном тексте мы проанализируем этот музыкальный фрагмент не как застывшее произведение, но как динамический текст, смысл которого активно формируется в процессе субъективного слушательского восприятия. Для расшифровки различных уровней этого текста и механизмов его чтения

мы будем использовать систему аналитических кодов, предложенную Р. Бартом.

«Чтение» мотива судьбы: Бетховен глазами слушателя

Обратимся к знаменитому начальному мотиву Пятой симфонии Бетховена: G-G-G-Eb, F-F-F-D. Традиционное «чтение» этого мотива, подкрепленное историческим контекстом и авторскими ассоциациями (хотя Р. Барт и отодвигает автора на второй план), часто связывает его с образом судьбы, рока, героического вызова. Звучание (до минор), мощная динамика, нисходяще-восходящее движение — всё это создает ощущение напряженности, действия, крика, противостояния.

Однако, применяя оптику Барта и представляя возможность иного «чтения» этого текста, мы можем, например, проиграть этот мотив наоборот: Eb G G G, D F F F (или же — Eb Eb Eb G, D D D F). Такое простое изменение последовательности раскрывает совершенно иные потенциалы смысла, доступные для субъективного восприятия. Чтобы понять, как такое переписывание текста влияет на его «звучание» и «чтение», обратимся к метафоре партитуры (*la partitura*) из главы S/Z Ролана Барта. Автор сравнивает текст с оркестровой партитурой, где каждый из пяти кодов играет роль определенной группы инструментов, создавая общее звучание и структуру [1]. Р. Барт подчеркивает, что именно две последовательности — герменевтическая («мелодия загадки») и проайретическая («поступь поступков») — обладают «тональными свойствами» и создают «тональное единство» текста. Поступательное движение мелодии и движение повествовательной последовательности подчиняется одной и той же «принудительной силе», которая делает текст «классическим» — направленным к одному, авторскому смыслу¹.

¹ «Семы, культурные цитации и символы эффектно звенят, громяют и рокочут, напоминая гулкое, отчетливое звучание медных

Углубляясь в осмысление альтернативного прочтения, мы можем обратиться к «Культурному коду». Если оригинальный мотив прочно ассоциируется с героическим пафосом эпохи Просвещения и романтизма, с идеей борьбы и преодоления как фундаментальных ценностей, то его альтернативное «чтение» выводит нас за эти рамки. Неуверенность, рефлексия, отказ от прямого противостояния — это черты, которые могут быть «прочитаны» как отход от героического нарратива в сторону более современных или «авангардных» (в контексте восприятия) ощущений, где героика не очевидна или отсутствует вовсе. Это «чтение» может быть вызвано как изменениями в культурном контексте самого слушателя, так и специфическим вниманием к определенным аспектам музыкального «текста».

Бардовские коды становятся инструментом, позволяющим увидеть, как этот один и тот же набор звуков, будучи прочитанным иначе, может порождать совершенно иной текст, выявляя скрытые потенциалы смысла, не связанные напрямую с авторским замыслом или канонической интерпретацией. При таком обратном чтении происходит трансформация воздействия различных кодов. Например, семический код может раскрыть «семы» («меланхолия», «ранимость»),

и ударных инструментов в оркестре.» (Семический, Культурный, Символический коды) — Они придают тексту его эмоциональную окраску, культурные отсылки и символические значения.

«А вот загадки, разрешение которых все время оттягивается, а загадка то и дело откладывается, напоминают скорее мелодию, выводимую духовыми инструментами...» (Герменевтический код) — Этот код создает напряжение, интригу, ведет «мелодию» поиска смысла.

«И наконец, проайретические последовательности, поступь поступков, размеренность знакомых движений поддерживают, скрепляют воедино и гармонизируют целое наподобие струнных инструментов.» (Проайретический код) — Этот код отвечает за последовательность событий, действий, движений — он является основой, «ритмом» текста.

которые в каноническом прочтении могут быть подавлены героическим пафосом, становясь при этом приглушенными, интимными — их «громыхание» сменяется тихим звоном. Звучание перестает быть «криком» или «ударом судьбы». Это скорее «шёпот», нежели возглас. Здесь считывается не героическая сила, а скрытая неуверенность, уязвимость.

Герменевтический код, задающий «мелодию загадки», порождает иной вопрос («Что это? Внутренняя рефлексия? Поиск?»), делая его менее определенным, более фрагментированным — «разгадка» не просто откладывается, она становится неочевидной или вовсе не предполагается. Если в оригинале мотив ставит вопрос («Так стучится судьба!»), который быстро получает утвердительный, героический ответ в развитии, то в обратной последовательности появляется другое ощущение. Мотив звучит неуверенно, он ищет, колеблется.

Проайретический код, описывающий последовательность действий, может показать, как «шаги» мотива начинают играть более неуверенно. Движение мотива в оригинале стремится вперед, к развитию, к утверждению. В обратном «чтении» оно теряет эту устремленность. Оно становится поисковым, колеблющимся, будто хочет замедлиться или даже остановиться. Это движение не вперед, а «на месте» — движение мысли, а не поступка. Символический же код выявляет, как «гармония» становится зыбкой, нарушая привычную размеренность знакомых движений. Исчезает явное внешнее противостояние (человек vs. судьба). Вместо этого оппозиция перемещается внутрь. Это не битва с внешним врагом, а внутренняя рефлексия, размышление, отход в себя. Мотив символизирует не действие, а паузу перед ним, не конфликт, а самоанализ.

Такое обратное чтение, по сути, нарушает «тональное единство», о котором говорит Р. Барт применительно к классическому тексту. Меняя характер «мелодии загадки» и повествовательной последовательности, мы ослабляем или вовсе

меняем эту принудительную сил, делая текст (музыку) менее классическим и более современным в «бартианском» смысле — открытым для множественных прочтений и интерпретаций, подобно современной музыкальной партитуре, предлагающей исполнителю большую свободу.

Такая смена «партитуры», это альтернативное звучание текста, находит свое воплощение и на уровне исполнения. Если каноническая интерпретация стремится к монументальности, четкости ритма и динамическому напору, подчеркивая «удар судьбы», то исполнение, соответствующее обратному чтению, может быть совершенно иным. Исполнение может быть более экспериментальным, с активным использованием рубато (изменений темпа), с вариациями тембра, с большим вниманием к нюансам и паузам. Такое исполнение подчеркивает индивидуальную интерпретацию, предлагая современное прочтение, сознательный отход от канонической трактовки. Исполнитель здесь выступает не просто как ретранслятор авторского текста, а как со-творец, как «читатель», который своей игрой «переписывает» классический текст, придавая ему новое звучание и открывая для слушателя новый смысл — смысл внутренней рефлексии, неуверенности или поиска.

Дополнительные музыкальные коды: анализ оригинального и «обратного» мотива

В дополнение к анализу, основанному на кодах Барта, можно выделить ряд других факторов или зон, функциональных, но выходящих за рамки его классификации. Эти элементы формируют непосредственное звуковое «тело» мотива и влияют на то, как он воспринимается и развивается во времени.

Одним из таких факторов является интенсивность и ее развитие. В каноническом прочтении мотива, указание «*fortissimo*» и сильные акценты на первых нотах каждой группы (G G G E_b, F F F D) придают ему узнаваемую мощь, драматизм и ощущение удара судьбы. Динамический профиль здесь

тесно связан со структурой: начало на доминантовой G создаст напряжение, требующее «взрывной» реализации. Однако структурные особенности обратного мотива (Eb G G G, D F F F) иначе влияют на его потенциальную интенсивность. Начало на ноте Eb (III ступень в контексте до-минора) может восприниматься как более устойчивое или менее напряженное по сравнению со стартом на G. Сама последовательность не так сильно «подталкивает» к агрессивному «fortissimo» с акцентом на первой ноте. Изменение порядка нот открывает возможность для иных динамических профилей, менее «взрывных» в начале, допускающих, например, более постепенное нарастание или совершенно иную кривую интенсивности. Эта зона интенсивности в альтернативном прочтении звучит иначе, предлагая другие уровни энергии и акцентирования.

Рассмотрим далее другие структурные и временные аспекты. Одним из них является тональная организация и ее развитие. Этот слой связан с гармонической организацией, ощущением лада, напряжения и разрешения. В оригинальном мотиве (G G G Eb, F F F D) начальные ноты G (доминанта в до миноре) создают выраженное тональное напряжение, требующее разрешения. Движение к Eb (тоника ми-бемоль мажора или медианта до минора) и далее к F (субдоминанта) и D (вводный тон или часть доминанты) формирует ощущение направленного движения, телеологичности, ожидания тональной развязки, даже если она не звучит в самом мотиве. Это движение к чему-то, создающее тональный вектор. В «обратном» мотиве (Eb G G G, D F F F) начальная нота Eb (тоника ми-бемоль мажора или медианта до минора) придает мотиву иное тональное ощущение — он начинается с точки относительной устойчивости или медиантной опоры. Последующие G G G ощущаются как движение от этой опоры. Последовательность D F F F менее однозначна тонально и не создает такого сильного вектора движения к разрешению, как в оригинале. Изменение тонального «старта» и «пути» кардинально

меняет «тональный нарратив» мотива: от движения к цели (напряжение -> ожидание разрешения) к движению от отправной точки (устойчивость -> движение от нее), делая его менее драматически направленным. Этот слой тональности в альтернативном прочтении «звучит» иначе, меняя ощущение гравитации и цели.

Другим важным фактором является текстура и паттерны повторения. Они описывают расположение звуков во времени — повторы, плотность, паттерны ритмической организации. Оригинальный мотив (G G G Eb, F F F D) характеризуется выраженным паттерном повторения (три одинаковые ноты), который создает ощущение настойчивости, акцента, ритмической энергии, ведущей к четвертой ноте. Это текстура, основанная на своеобразной реитерации, создающая эффект «напирания». В «обратном» мотиве (Eb G G G, D F F F) паттерн меняется: одна нота, затем три повтора. Это сдвигает текстурный акцент. Повторение теперь следует «после» начального звука, что делает старт менее «ударным» или настойчивым, чем в оригинале. Текстура становится менее «напирательной» в начале, сдвигая ощущение ритмического движения на более поздние ноты. Изменение текстурного паттерна влияет на общее «ощущение» мотива — от немедленной, акцентированной настойчивости к более плавному началу с последующим повтором, меняя его ритмический «пульс».

Таким образом, анализ через эти дополнительные, специфически музыкальные факторы (такие как интенсивность, тональная организация, текстурные паттерны) демонстрирует, что «обратная» последовательность нот не просто меняет «сюжет» или «смысл» на уровне Бартовских кодов, но и фундаментально перестраивает само музыкальное «тело» мотива — его тональную направленность, ритмическую текстуру, динамический потенциал. Каждый из этих слоев вносит свой вклад в общее звучание новой «партитуры», подчеркивая идею Р. Барта о многомерности текста, где даже минимальные

структурные изменения открывают новые горизонты прочтения/слушания.

Применение идей Р. Барта к анализу мотива Бетховена, дополненное рассмотрением специфически музыкальных факторов, выявило, что «перестановка» нот не просто меняет «историю», но трансформирует само музыкальное «тело» мотива. Смысл музыки рождается в активном взаимодействии слушателя с этой многослойной структурой, где каждый слой (будь то Бартовский код или специфический музыкальный фактор) вносит свой уникальный вклад.

«ПРОДОЛГОВАТЫЙ ЯЩИК» ЭДГАРА ПО: АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА (А. К. Катмаков)

Предположим, что нам достался культурный объект в виде продолговатого ящика. Как его проанализировать? Визуально, измерить его параметры, состав, конструкцию, вес, запах, узнать его историю, происхождение, выяснить назначение и т.д. Все это комплекс анализов, где каждый анализ даст лишь частичные и неполные сведения о продолговатом ящике. Каждый анализ подобен срезу, через который видно «культурные» слои, каждый анализ дает некоторую информацию, но при этом упускает, утаивает другую информацию. Изучение деталей мешает увидеть продолговатый ящик целиком, а один лишь внешний осмотр скрывает содержимое ящика.

Если продолговатый ящик — это культурный объект, то Ролан Барт предлагает рассмотреть его как множественность, где полнота и все детали продолговатого ящика подобны переплетающимся нитям шнура, кружев, полотна или ковра. «Идеальный текст» бесконечен и неразрешим, в нем бесконечное количество переплетений и его нельзя «распутать» или «развязать» до конца, но мы всегда имеем дело с неидеальными текстами и объектами, а значит их можно

«развязать» хотя бы частично или с какого-нибудь одного конца. При этом Барт отмечает: «Мое «я», примеривающееся к тексту, само уже есть воплощенное множество других текстов», поэтому часть узлов и переплетений неизбежно ускользнут от внимания того, кто читает, в то время как другим никак этого внимания не избежать.

Барт выделяет пять основных кодов, которые в своих переплетениях и образуют текст, или, как можно предположить, любой культурный объект, если все есть текст. Эти пять кодов подобны пяти типам нитей, и для того, чтобы получился текст, нужно чтобы переплеталось и соединялось как минимум два кода, и чем больше этих кодов, и чем больше переплетений этих кодов, тем более множественным получается текст или объект.

Теперь попробуем посмотреть на один из фрагментов текста культуры и посмотреть, как в нем переплетаются коды. Этим фрагментом послужит новелла Эдгара По «Продолговатый ящик», впервые опубликованная в 1844 году. Повествование идет от лица неназванного мужчины, который несколько лет ранее отплыл на почтовом пакетботе «Независимость» из Чарльстона в Нью-Йорк. По случайности вместе с ним на этом же судне отправляется его старый друг художник Корнелий Уайт со своей женой, двумя сестрами и странным продолговатым ящиком. Сюжет заворачивается вокруг попыток рассказчика разгадать причину странного поведения своего друга и раскрыть тайну ящика.

В этой новелле обнаружилось по меньшей мере 8 герменевтических цепочек-загадок:

- 1) Что в ящике?
- 2) Загадка кают.
- 3) Почему в списке пассажиров зачеркнута прислуга мистера Уайта?
- 4) О чем Корнелий Уайт торговался с евреем Николино в порту?

- 5) Кто супруга Корнелия Уайта?
- 6) Причина задержки отправления судна?
- 7) Какова точка назначения багажа (продолговатый ящик) Корнелия Уайта?
- 8) Тайна отношений Корнелия Уайта со своей женой.

Появление герменевтических цепочек соответствует их появлению в тексте, последняя тайна формируется ближе к середине новеллы. Герменевтические коды в этой новелле довольно просты и по большей части состоят из 3–5 элементов, включая само загадывание и конечную разгадку. Усложнение герменевтических цепочек происходит по большей степени из-за ненадежности самого рассказчика, который в тексте сопровождается семами «дотошность», «внимательность» и «любопытство», что не мешает ему делать поспешные выводы и переходить от одного «ложного ответа» к другому, не найдя истинного ответа ни на один из заданных самому себе вопросов.

Возникновение интриги и ее разрешение это суть герменевтического кода, и в детективе этот код играет важную роль, но при этом один код не может доминировать над другими. Для появления детектива необходимо сплетение герменевтического кода с проайретическим кодом или акциональным кодом (код действий). В этой новелле по меньшей мере набралось 20 акциональных цепочек, наиболее интересные из которых можно обозначить следующим образом: *Совершать плавание, список пассажиров, разрешать загадку кают, желать познакомиться с женой мистера Уайта, встреча с капитаном Гарди, знакомство с женой Уайта, выяснение причин задержки, ожидание багажа, осмотр ящика, наблюдение за женой Уайта, поговорить с Уайтом, шторм, встреча с капитаном Гарди.*

Проайретический код в этой короткой новелле своей интенсивностью держит темп, толкая движение узелков по герменевтическим кодам. Действия происходят практически

в каждой лексии, иногда приобретая циклический характер, как с неоднократным обращением к списку пассажиров: «*В списке имен я нашел много знакомых*», «*обратившись снова к списку*».

Хоть символическое поле в новелле не сильно развито, но все же представлено небольшим набором антитез. Например, художник в противовес деятельному и любопытному рассказчику остается на протяжении новеллы молчаливым и бездеятельным, пассивным: «*он решительно избегал ее и большей частью сидел один в своей каюте*», «*он говорил мало, угрюмо и с очевидным усилием*». Здесь же располагаются следующие символические полюса: сокрытость — открытость, красота — уродство, жизнерадостность — мрачность, общительность — самоизоляция.

Коды культуры или референции довольно скромны, но служат двум главным целям — поддержанию чувства внутреннего темпа повествования и иллюзии реалистичности текста. Представлены в основном кодами знания: хронология, классификация кораблей, метеорология, география, медицина, история искусств, этикет, психология.

Семы распределяются вокруг основных героев новеллы, формируя их портрет, и, в одном случае, сем «зловонность» выступает в качестве индуктора истины. Вокруг Корнелия Уайта появляются такие семы как: *гениальность, необыкновенность, утонченность, уникальность, скрытность, угрюмость, мертвенность*. Вокруг рассказчика: *дотошность, мелочность, брюзгливость, стыдливость, упорность, внимательность*. Вокруг жены Уайта: *красота, ум, образованность, любезность, боязливость, невоспитанность, вульгарность, простота*.

Примечательность этой новеллы заключается в таком двусмысленном названии, что оно позволяет изначально войти в текст с разных сторон. Первый предлагает любопытную загадку и трагичную разгадку, второй предлагает сразу отгадку

в своем названии и дальнейшую черную комедию: «Форма у него была особенная, и при первом взгляде я решил, что моя догадка справедлива. Если припомнит читатель, я предположил, что мой друг-художник везет с собой какие-нибудь картины или картину, так как в последнее время он имел дела с Николино. Судя по форме ящичка, в нем могла заключаться только копия с «Тайной вечери» Леонардо да Винчи, а мне известно было, что копия «Тайной вечери» работы Рубини-младшего действительно находилась некоторое время в руках Николино».

**«СТРУКТУРАЛИЗМ КАК ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ»:
АНАЛИЗ ФИЛОСОФСКОГО ТЕКСТА
(Ю. В. Сысоева)**

В S/Z Р. Барт рассматривает специфику функционирования пяти кодов в художественном тексте. Мы позволим себе задаться вопросом о расширении области применения бартовской модели кодов и рассмотрим возможности ее применения не к художественному, а к философскому тексту. В качестве исследуемого материала предлагается анализ текста самого же Барта, а именно, его небольшой работы — «Структурализм как деятельность».

В первую очередь обратимся к герменевтическому коду, который представляется неотъемлемым как для литературного, так и для философского текста, что обусловлено прежде всего тем, что его присутствие подчеркивает напряжение, содержащееся в формулировке проблемы. Так, поставленная проблема, обуславливающая дальнейшее развитие текста, вынесена Бартом уже в заглавие -»Структурализм как деятельность». Будучи проявлением герменевтического кода, она может существовать как основной вопрос текста или как «загадка» текста, на которую, предполагается, далее будет дана

«разгадка» или ответ. Особенность герменевтического кода в философском нарративе, в частности текста Барта, состоит в том, что в нем менее вероятно проявление герменевтического кода как намеренного уклонения от правды.

Еще один существенный момент, который можно рассматривать как проявление герменевтического кода в философском тексте, — это включение в него противоположных точек зрения, критики реальных или возможных оппонентов. Эти два момента существенны для реализации цели философского текста — содержания претензии фактов на некоторую объективность. И, таким образом, в основании «философского сюжета» философского текста зачастую уже лежит идеология, т. е. явно более выраженная нежели в художественно-литературном тексте позиция, точка зрения, претендующая в некоторой степени на универсальность. Идеология такого текста включает в себя комплекс понятий, необходимых для методологического анализа. Так, в тексте Барта такими понятиями выступают: структуральный человек, парадигма, форма, интеллигибельное, историчность. Это позволяет герменевтическому коду в философском тексте зафиксировать проблему, находящуюся в центре «философского сюжета», обозначить существенные аспекты этой проблемы и обозначить спектр возможных решений или же подчеркнуть, что ответа на проблему не существует. Кроме того, для «философского сюжета» важно сделать акцент на новизне метода, подхода, области и т.п., что также можно отнести либо к специфическому герменевтическому коду, характерному для философского текста, либо выделить в отдельный код.

Рассмотрим некоторые отрывки работы, в которых звучит герменевтический код: «Что такое структурализм? Это не школа и даже не течение (во всяком случае, пока), поскольку большинство авторов, обычно объединяемых этим термином, совершенно не чувствуют себя связанными между собой ни общностью доктрины, ни общностью борьбы». Здесь

попытка ответить на поставленный вопрос и предложить определение понятия «структурализм» обнаруживает себя не через утверждающее определение, но через отрицание того, чем понятие «структурализм» не является. Этот ход мало сопутствует понятийной ясности и определенности структурализма, но, тем не менее, выступает «завязкой» сюжета философского текста. Далее: «...нет никаких оснований априорно сводить его к одному только научному мышлению; гораздо лучше попытаться дать его по возможности наиболее широкое описание... можно предположить, что существуют такие писатели, художники, музыканты, в чьих глазах оперирование структурой (а не только мысль о ней) представляет собой особый тип человеческой практики, и что аналитиков и творцов следует объединить под общим знаком, которому можно было бы дать имя структуральный человек; человек этот определяется не своими идеями и не языками, которые он использует, а характером своего воображения или, лучше сказать, способности воображения, иными словами, тем способом, каким он мысленно переживает структуру». Здесь, с одной стороны предлагается некоторый ответ, утверждающий, что структурализм является особым типом человеческой практики, с другой стороны, ответ этот порождает еще большее количество вопросов в контексте проблематизации «структурализма как особого тип человеческой практики», «возможности структурализма как действительности», а также «структурального человека». Таким образом, формулировка проблемы, в данном случае, соответствует бартовской интерпретации герменевтического кода как получения «частичного или неполного ответа», как предложение элемента истории, который не объясняет ее полностью и, таким образом, выступает загадкой для читателя.

Семы или Голос Личности предполагают привнесение дополнительного смысла к основному денотативному значению слова и, в случае с литературно-художественным текстом,

расширение возможного поле описания и понимания персонажа. Применительно к философскому тексту, скорее, можно говорить о стремлении нивелировать Голос личности, проявляющемся в минимизации прилагательных, относящихся к зоне личности, в том числе это касается и личности автора. Так, очевидно, что превалирующее число философских текстов, в частности, рассматриваемый текст Р. Барта, не содержит выразительности сем, возможной в художественно-литературном тексте.

Символический код, рассматривается Бартом как тематические или структурные приемы, выражающиеся через бинарные противоположности, антитезы, возвышающие знаки до символов. Текст произведения «Структурализм и деятельность» насыщен противопоставлениями как проявлениями символического кода. Можем привести следующие примеры: «Поскольку структурализм не является ни школой, ни течением, нет никаких оснований априорно сводить его к одному только научному мышлению; можно предположить, что существуют такие писатели, художники, музыканты, в чьих глазах оперирование структурой (а не только мысль о ней) представляет собой особый тип человеческой практики» [5]. Здесь противопоставляются понятия: «структурализм как научное мышление» — «структурализм как тип человеческой практики».

В следующем отрывке возникает оппозиция структурального человека/ человеку-производителю и человека носителя смыслов: «структуральный человек определяется не своими идеями и не языками, которые он использует, а характером своего воображения или, лучше сказать, способности воображения, иными словами, тем способом, каким он мысленно переживает структуру. Далее представлено противопоставление производство смысла, т.е. понимание его как процесса смыслу как результату» [5]: «...объектом структурализма является не человек-носитель бесконечного множества смыслов, а человек-производитель смыслов, так, словно

человечество стремится не к исчерпанию смыслового содержания знаков, но единственно к осуществлению того акта, посредством которого производятся все эти исторически возможные, изменчивые смыслы» [5].

4. Культурный код также присутствует в рассматриваемом тексте, проявляя себя посредством ссылок к концепциям и идеям, существующим за пределами текста: квадраты Мондриана, ряд Пуссера, строфа из «Мобиль» Бютора, «мифема» у Леви-Стросса, фонема у фонологов и т. п. Культурный код, таким способом, выступает способом апеллирования к традиции, что является необходимым для текста философского характера.

5. Наиболее сложной в философском тексте представляется идентификация проайретического кода. Несмотря на то, что, по замечанию Барта, проайретический код неотъемлемо связан с герменевтическим, потому как, удерживая повествовательное «напряжение», он способствует сюжетосложению, все же действия, организованные в последовательность. В философском тексте существенно отличаются от подобных действий в художественном. Если в художественном тексте последовательность действий формируется в соответствии с эмпирическими основаниями, то в философском, скорее, с логическими.

Так, предложенная Бартом модель кодов, не фиксирует все возможные в философском тексте отношения, либо же, как минимум, требует своего уточнения в вопросе о возможной адаптации перечисленных кодов к не художественным текстам.

О ВОЗМОЖНОСТИ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ В МУЗЫКЕ

(Д. Ю. Каюткин)

Р. Барт представил классическое определение интертекста: «Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и так далее — все они поглощены текстом и перемешаны в нём, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык». Эта цитата рождает два представления об интертекстуальности:

1. Любое произведение — это склеенные между собою обрывки предшествующих (вдохновивших автора оригинала) произведений. Такое представление ведёт к дурной бесконечности, когда часть произведения тождественна, и отсылает к своему источнику, в то время как этот источник имеет свою отсылку. В конечном счёте, из-за невозможности обнаружения текстуального архі, появляется проблема смерти субъекта, или растворение характера в романе;

2. Любое произведение, открывающееся в качестве текста, является полем для свободного движения дискурсов, что приводит к размыванию какой-либо определенности самого произведения — пропадает прочная герменевтическая основа/вложенный смысл, отсюда берёт своё начало смерть автора.

Перефразируем Р. Барта: произведение можно послушать, текст же существует только в дискурсе. «Текст — не продукт распада произведения, наоборот, произведение есть шлейф воображаемого, тянущийся за Текстом. Или иначе: Текст ощущается только в процессе работы, произведения. Отсюда следует, что Текст не может неподвижно застыть, он по природе своей должен сквозь что-то двигаться — например, сквозь произведение, сквозь ряд произведений». Многие свойства текста в нынешний момент будут опущены. Однако основная черта текста, которая важна для теории музыки — это

необходимость *игры*. «Не нужно забывать, что “играть” — также и музыкальный термин, а история музыки (как вида практики, а не как “искусства”) довольно близко соответствует истории Текста; было время, когда “играть” и “слушать” составляли одну, почти не расчлененную деятельность... Текст как раз и подобен такой партитуре нового типа: он требует от читателя деятельного сотрудничества. Это принципиальное новшество — ибо кто же станет исполнять *произведение?*». Из этого фрагмента мы черпаем весь свой словарь и одновременно мы находим предмет анализа: *текст, произведение, автор (композитор), слушатель, исполнитель, игра*. Мы изобразим их связь для проблемы интертекстуальности следующим образом: композитор, исполнитель и слушатель — это три дискурса, создающие текст. Текст — это точка соприкосновения дискурсов. То, что заставляет текст существовать называется *игрой*.

Мы пользуемся следующими рассуждениями Ролана Барта, на которых нам следует ненадолго остановиться: «Было время, когда “играть” и “слушать” составляли одну, почти не расчлененную деятельность — из-за обилия музыкантов любителей (по крайней мере, в определенной классовой среде); затем одна за другой выделились две особые роли — сначала исполнитель, которого буржуазная публика отряжала для игры (хотя и сами буржуа еще худо-бедно музицировали: то был век фортепьяно), а затем любитель музыки (пассивный), который слушает музыку, не умея играть сам (и действительно, на смену фортепьяно пришли грампластинки). Как известно, в современной постсерийной музыке роль “исполнителя” разрушена — его заставляют быть как бы соавтором партитуры, дополнять ее от себя, а не просто “воспроизводить” ...». Как следует из рассуждений Р. Барта, исполнитель — исторически приходящая фигура. Её появление свидетельствует о разрыве, о котором мы говорили до этого. Если раньше играть значило воспроизводить, то сейчас

исполнитель — это отдельный дискурс. Нынешнее состояние эстетики состоит в отрыве автора и линейно развивающейся традиции преемственности смыслов от современного интерпретатора, который способен разрывать последовательность прошлого и причинно-следственные связи, тем самым собирать свою собственную традицию из несвязанных обрывков прошлых традиций.

Интерпретатор (исполнитель) уже является освободившимся рабом предмета искусства и традиции, который теперь подчиняет своего бывшего эксплуататора своей собственной воле. Вопрос, который стоит сегодня перед исполнителем — как «защитить» разрыв или как усмирить своё право на интерпретацию. Здесь можно вспомнить интересный момент. Ролан Барт, автор знаменитого манифеста о смерти автора, встречает внутреннее сопротивление, когда речь заходит о музыке: «Записываю на магнитофон свою игру на пианино; сначала просто любопытно услышать себя; но очень скоро я перестаю слышать себя — слышу, как ни претенциозно это может показаться, непосредственное присутствие Баха и Шумана, материальность их музыки в чистом виде; поскольку исполняю я сам, то особенности исполнения теряют всякую значимость; зато, парадоксальным образом, если я слушаю Рихтера или Горовица, то на ум мне приходит множество прилагательных — я слушаю именно их, а не Баха или Шумана. — Что же тут происходит? Когда я слушаю, как я играл, — после первой трезвой самооценки, когда я одну за другой отмечаю сделанные мною ошибки, — то получается своеобразное и редкое совмещение: прошлое время игры совмещается с настоящим временем прослушивания, и при таком совмещении всякие комментарии отменяются; остается одна лишь музыка (но, разумеется, вовсе не «истина» текста, как будто бы я открыл «настоящего» Шумана или Баха)». Если в классическую герменевтику автор всегда был первопричиной текста: предшественником и причиной существования произведения,

то современное искусство толкования видит автора как скриптора, который существует только в момент чтения. Автор и исполнитель отождествляются. Автор относится к готовому произведению точно так же, как и слушатель. Он больше не в силах изменить его. Интерпретация автора также не может считаться истинной: автор может знать о своём произведении меньше читателя. Как пишет Р. Барт: «создается и читается таким образом, что автор на всех его уровнях устраняется. Иной стала, прежде всего, временная перспектива. Для тех, кто верит в Автора, он всегда мыслится в прошлом по отношению к его книге; книга и автор сами собой располагаются на общей оси, ориентированной между до и после; считается, что Автор вынашивает книгу, то есть предшествует ей, мыслит, страдает, живет для нее, он так же предшествует своему произведению, как отец сыну. Что же касается современного скриптора, то он рождается одновременно с текстом, у него нет никакого бытия до и вне письма, он отнюдь не тот субъект, по отношению к которому его книга была бы предикатом; остается только одно время — время речевого акта, и всякий текст вечно пишется здесь и сейчас». Соответственно, существование такого автора не имеет значения, из-за чего автор «умирает».

Фигура автора является настоящим ключом к герменевтическому основанию интерсубъективности. В своём жесте, автор сталкивается с главным противником своего творчества — с языком. Р. Барт, отчасти верный соссюрианской дихотомии «язык — речь», выделяет из этой пары понятие языка, полагая, что именно язык является не просто идеализированным объектом лингвистического анализа, но кодом и субстанцией власти. Поскольку язык является столь глубоко внутренним для человеческого поведения и его продуктов (институтов, законов, правил, норм и т.д.), практически невозможно занять позицию внешнего наблюдателя: действие языка всегда происходит за закрытыми дверями, или, лучше

сказать, происходит с нами, но за нашими спинами. Но тогда любая речь — это генерализующее исправление, подчинение пишущего процессу письма. Здесь музыка показывает себя как язык, который можно сравнить с языком программирования «if — then», законы музыкальной грамоты подчиняет автора жестоким правилам гармонии, нарушить правило — превратить музыку в какофонию, принять — сделать её «школьной» или «компьютерной»: тот, кто пишет правильно, никогда не сочиняет «сам», никогда сам не упорядочивает и не классифицирует собственную речь, подобные операции способен осуществлять только язык, используя субъектов речи в качестве лингвистических идеальных устройств. Таким образом, язык в его идеально нормативном образе создает необходимые предпосылки для самых разных умений господствовать и подчиняться, внося правила бинарного кодирования даже в наиболее элементарные и случайные акты речи (если, конечно, эта речь желает стать понятной).

Как пишет Валерий Подорога: «всякий язык топичен: он навязывает говорящему его место в культуре, семье или традиции, всякий раз как бы идентифицирует говорящего, опознает и заключает в себя. Говорящий, по Барту, всегда заперт в определенный языковой топос, иначе он был бы не в силах что-либо высказать, — быть «услышанным». Чтобы это стало возможным, ему приходится использовать влияние, прибегать к авторитету, указывать, требовать, соглашаться, короче говоря, тем или иным образом включать остальной мир в контролируемое им время-пространство или включаться самому, но всегда следуя правилам идеальной языковой нормы. Здесь нет альтернативы: язык не открывает пространства, в котором не было бы его самого, он тотально топичен».

Если и возможна оппозиция языку, то она заключается не в сломе правил языка — так как это не ломает язык, но лишь преобразует «узус», но в сломе языковой плоскости: «Не поиск будущего идеального места языка в пространстве-времени,

где нет более гнета его правил и законов, где язык, уже идеально завершённый в себе, исчерпывает свои последние возможности в качестве человеческого языка. Иной род поиска: открыть пространство текста, а-топичное и не имеющее ничего общего с пространством у-топичным. Что же это за пространство, которое как бы даже пребывает в самом языке и вместе с тем остается им не затронутым, там нет власти, где производится сам текст, еще не ставший и не подчиненный лингвистической норме, а таковым является практически всякий литературный текст, если он находится во времени восприятия, если он воспринимается, если его читают, и не просто читают, а получают удовольствие».

Барт выделил два типа чтения: чтение-наслаждение и чтение-удовольствие. Чтение-наслаждение — это «запойное чтение», в котором важен сюжет, такое чтение приводит к тому, что у читающего от текста остается лишь анекдот. Чтение-удовольствие — это медленное раскрытие текста, поиск в нём интересубъективности. Мы не зря сейчас сравниваем читателя и автора, так как в нашем нынешнем положении три фигуры/дискурса сошлись в единой точке интертекста. Мы можем перевернуть концепцию Р. Барта и сказать о письме-наслаждении и письме-удовольствии. Если в первом случае, автор принимает правила языка для того, чтобы рассказать историю, то во втором, автор борется с деспотизмом языка. Победу здесь может обеспечить лишь цитирование. Интертекстуальность разрушает последовательность и преемственность языка, скрываясь под его собственными правилами. В музыкальном тексте нельзя отличить цитату от самой гармонии, однако вложенный шифр позволяет интерпретирующему нарушить временную последовательность, дать тексту «сыгаться» с другим текстом. Смысл, которым обладает чистая гармония, разрушается, её деспотизм перебивается деспотизмом смыслов-шифров, которые появляются при «подрыве на mine» цитаты. Цитатой композитор добавляет своей

музыке смысл и желаемый способ прочтения. Особенно хорошо это видно, если цитируемая музыка имела либретто — оно как будто звучит прямо в момент цитирования, но уже не фонетически, но словами, своим посылом. В этом письме-удовольствии и находится герменевтическая основа музыкальной интертекстуальности.

Список литературы | References

1. Барт Р. S/Z / пер. с фр.; под ред. Г.К. Косикова. 2-е изд., испр. М.: Эдиториал УРСС, 2001. 232 с.
Barthes R. S/Z. Moscow: Editorial URSS, 2001. 232 p. (In Russ.).
2. Полякова Т.А. Произведение и текст в концепции Р. Барта // Гуманитарные и социальные науки. 2013. № 6. С. 161–170.
Polyakova T.A. Work and text in the concept of R. Barthes. Humanities and Social Sciences. 2013. No. 6. P. 161–170. (In Russ.).
3. Игнатъев П.П. Портрет Архитектора эпохи Барокко. Авторские комментарии к памятнику Доменико Трезини // A maximus ad minima. Малые формы в историческом ландшафте. Сборник статей по материалам научно-практической конференции. Санкт-Петербург, 2017. С. 160–164.
Ignatiev P.P. Portrait of an Architect of the Baroque era. Author's comments on the monument of Domenico Trezzini. A maximus ad minima. Small forms in the historical landscape. Saint Petersburg, 2017. P. 160–164. (In Russ.).
4. Фомин К.А. Трансформация концепции традиции в эстетике постструктурализма (Ю. Кристева, Р. Барт) // Вестник МГПУ. Серия «Философские науки». 2015. № 3 (15). С. 84–95.
Fomin K.A. The Transformation of the Concept of Tradition in the Aesthetics of Post-structuralism (J. Kristeva, R. Barthes). MSU Journal of Philosophical Science. 2015. No. 3 (15). P. 84–95. (In Russ.).
5. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
Barthes R. Selected works: Semiotics: Poetics. Moscow: Progress, 1989. 616 p. (In Russ.).