



# СЕМИОТИКА ЯЗЫКА И ИСКУССТВА

УДК: 003:82-21

DOI: 10.22363/2313-2299-2017-8-2-420-429

## ТИПЫ СЕМИОТИЧЕСКОГО ПОДОБИЯ ПРИ ТРАНСФОРМАЦИИ ПЬЕСЫ В СПЕКТАКЛЬ В ДИСКУРСИВНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ДРАМЫ

Е.Г. Логинова

Рязанский государственный университет имени С.А. Есенина  
ул. Свободы, д. 46, Рязань, Россия, 390000  
[e.loginova@rsu.edu.ru](mailto:e.loginova@rsu.edu.ru)

В статье рассматриваются типы подобия коммуникативно значимых элементов при трансформации мономодального пространства (пьеса) в полимодальное пространство (спектакль) в рамках единого дискурсивного пространства драмы, трактуемого автором в виде цепочки актов семиозиса. Целью исследования является определение направлений упорядочения дискурса драмы, организованного, как показано в статье, по принципу голографичности повторяющихся актов семиозиса. Используя моделирование в качестве основного метода исследования, автор статьи определяет четыре возможных направления упорядочения семиотически разнородного дискурсивного пространства и вычленяет два основных типа подобия мономодального и полимодального контекстов общения в подобном пространстве. Полученные результаты позволяют говорить о возможностях семиотического уподобления как универсалии, с одной стороны, определяющей характер полимодального и поликодового дискурса в целом и дискурса драмы в частности. С другой стороны, упорядочивающей разнообразные модификации формы и содержания знака как результата акта семиозиса, возникающие в трансформационных контекстах, конструируемых кодовыми переходами.

**Ключевые слова:** упорядочение, уподобление, подобие, акт семиозиса, семисфера, кодовые переходы, дискурсивное пространство

### ВВЕДЕНИЕ

Семиотическое подобие есть естественная попытка языка упорядочить способы выражения смысла в неупорядоченных, на первый взгляд, контекстах. Дискурсивное пространство драмы представляет собой удобное поле для исследования возможных типов семиотического подобия, поскольку основной чертой драмы является полимодальность сопряженных смыслов и поликодовость их выражения. Единство дискурсивного пространства драмы обусловлено кодовыми переходами в рамках одного кода и переходами одного кода в другой, сопровождающими означивание новых единиц и их интерпретацию в ходе развития дискурса.

### ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ И ФОРМУЛИРОВКА ЦЕЛИ

Рассматривая общеэстетические проблемы театра, кино, живописи, Ю.М. Лотман отмечал, что искусство — это всегда «средство познания и общения» [Лотман 1998: 583]. Это все языки, опирающиеся на систему знаков, упорядоченных и функ-

ционирующих согласно определенным правилам. И это все тексты — моделирующие системы, выполняющие роль контекста, необходимого для актуализации связи между означаемым и означающим знака.

Драма — особый текст, точнее текстуальное/дискурсивное пространство, включающее текст/дискурс пьесы-оригинала и возможные тексты/дискурсы-«дериваты»: режиссерские экспликации, спектакли и/или телевизионные постановки. Все вместе — это пространство взаимодействия разнородных семиотических систем, в котором некая исходная коммуникативная ситуация пьесы-оригинала является доминирующей, несмотря на изменения, которые эта коммуникативная ситуация неизбежно претерпевает в процессе трансформации пьесы в ее «дериваты».

Если подходить к дискурсивному пространству драмы с лингвосемиотических позиций (как к коммуникативному событию, во время которого происходят акты семиозиса), то рассматриваемая нами соположенность пьесы, ее сценических версий и/или театральных или телевизионных постановок может трактоваться в виде цепочки актов семиозиса, связанных отношениями формального и содержательного подобия.

В этом смысле драма является удобным материалом для исследования более широкой проблемы — проблемы упорядочения знаков и знаковых систем в процессе общения, реализующемся всегда в некоем дискурсивном (коммуникативном) пространстве — многомерной, подвижной структуре, своего рода «семиосфере», формируемой за счет перманентных кодовых переходов как внутри одной знаковой системы, так и переходов одной знаковой системы в другую.

Понятие «семиосферы», предложенное Ю.М. Лотманом для обозначения гетерогенного семиотического пространства [Лотман 1999: 165], позволяет говорить о внутренней организации такого пространства. Это организация, обусловленная не только соотношением различных систем кодов, но и соотношением дискурсивного пространства как «семиосферы» с семиотическим опытом интерпретатора: «Семиотическое пространство не есть сумма отдельных языков, а представляет собой условие их существования и работы, в определенном отношении предшествует им и постоянно взаимодействует с ними» [Лотман 1999: 163—164].

Сходная мысль получает развитие в исследованиях С.Н. Плотниковой, где отмечается, что дискурсивное пространство понимается «не как вместилище, в которое «помещены» дискурсы», а как «сложная система, параметры которой заданы возможностью объединения дискурсов». Это система, способная «к постоянной модификации за счет расширения/сужения границ или за счет уплотнения/уменьшения интенсивности взаимодействий» [Плотникова 2011].

Такой подход к трактовке дискурсивного пространства вполне обоснован, когда мы пытаемся определить механизм взаимосвязи знаков и знаковых систем в «семиосфере» дискурсивного пространства драмы.

Процесс упорядочения дискурсивного пространства драмы начинается в номодальном контексте общения, в котором языковые и выразительные средства превращают коммуникативное намерение автора в образную систему, представляющую собой систему знаков.

При сценической интерпретации пьесы<sup>1</sup> эта система знаков неизбежно трансформируется и, кроме того, происходит последовательное и/или одновременное «подключение» иных знаковых систем, отражающих «наложение» коммуникативных намерений режиссера, актеров и других участников коммуникации. В результате по-разному функционирующие знаковые системы синтезируются в единую полимодальную систему (спектакль). Такой синтез требует, с одной стороны, кодовых переходов между знаковыми системами (системами кодов), а, с другой стороны, упорядочения новой (трансформированной) образной системы в дискурсивном пространстве драмы.

В настоящей статье наша задача — уточнить направления упорядочения (уровни уподобления) семиотически разнородного дискурсивного пространства драмы, которое, как мы попытаемся показать, имеет динамический характер и организовано по принципу голографичности повторяющихся актов семиозиса. Это, в свою очередь, позволит нам определить типы подобия мономодального и полимодального контекстов общения в дискурсивном пространстве драмы.

### **ИЗЛОЖЕНИЕ ОСНОВНОГО МАТЕРИАЛА ИССЛЕДОВАНИЯ**

Голографичность — понятие, введенное американским физиком Д. Бомом в 30-х гг. XX столетия и затем заимствованное в лингвистику и лингводидактику — обуславливает отражение практически всех характеристик целостного объекта в каждом его фрагменте. При этом целостный объект может быть составной частью другого релевантного целого.

В лингвистических и психолингвистических работах последних лет голографичность рассматривается как характерная черта коммуникации и одно из важнейших свойств гипертекста, определяющих особенности его функционирования [Бобкова 2011], а также как один из принципов обучения лексике, что позволяет устанавливать возможность вхождения лексической единицы в разноплановые внутриязыковые и межъязыковые ряды [Устинова 2010].

В дискурсивном пространстве драмы, несмотря на то, что каждый отдельный текст/дискурс имеет своего автора, дискурсивное пространство в целом способно проявлять все свои свойства (пространственно-временная локализация, наличие участников коммуникации, отношения между участниками и их отношение к предмету общения и др.) на любом отдельном участке, т.е. в пределах каждого отдельного текста/дискурса. В этом смысле голографичность может рассматриваться как иконичность актов семиозиса в пределах мономодального пространства (пьеса), полимодального пространства (спектакль) и при переходе мономодального пространства в полимодальное, что также предполагает целостность процессов семиозиса как одно из условий динамики дискурсивного пространства.

Избрав акт семиозиса единицей исследования, мы тем самым априори исходим из того, что в основе общения лежит семиозис (процесс означивания и интер-

---

<sup>1</sup> В рамках проводимого исследования мы не рассматриваем подробно режиссерскую экпликацию, поскольку она носит институциональный характер и может быть объектом отдельного исследования, как, например, самостоятельным исследованием является изучение черновиков художественных произведений.

претации опыта), выступая каждый раз в виде проекции предшествующего опыта и опыта последующего. Такая трактовка семиозиса согласуется с пониманием Р. Хэррисом коммуникации как процесса, непрерывно интегрирующего новые коммуникативные события за счет интерпретации и создания знаков (“integration-through-sign-creation and sign-creation-through integration”), и включающего уподобление как процесс-посредник (“assimilation as a mediating process”) [Harris 2009: 68, 1996: 77].

Не останавливаясь подробно на психолингвистических основах семиозиса, отметим лишь, что семиозис представляет собой разнонаправленное явление, являясь процессом и результатом непрерывного взаимодействия компонентов коммуникативной ситуации: мотива, цели, пространственно-временных параметров, характеристик участников коммуникативной ситуации и др.

Исходя из этого, знак (как результат акта семиозиса в условиях коммуникативной ситуации) вовсе не является конечным этапом интерпретации и означивания. Знак указывает на ракурс «видения» конкретной ситуации с позиции голографичности общего контекста общения, а также, если следовать терминологии А.А. Залевской, «мультимодального гипертекста предшествующего опыта» интерпретирующего [Залевская 2016: 97]. Это, с одной стороны, может предполагать тождество коммуникативно значимых элементов в дискурсивном пространстве драмы, когда режиссер точно следует авторской ремарке и тексту пьесы, сохраняя характеристики знака в спектакле. С другой стороны, это может предполагать образ как отражение характеристик знака (создание голографично обусловленного подобия знаков разных систем кодов). В таком случае режиссерская трактовка связана с интерпретацией коммуникативной ситуации.

Возможные типы подобия в дискурсивном пространстве драмы наиболее отчетливо прослеживаются при рассмотрении уровней уподобления. В ходе анализа нами выделены следующие уровни уподобления: уподобление на уровне концептуального содержания высказывания, на уровне репрезентации концептуального содержания, на уровне образной структуры высказывания и на уровне коммуникативной структуры высказывания.

Результаты процесса семиозиса на каждом уровне можно представить в виде «голографических срезов», каждый из которых представляет своего рода веху уподобления. На уровне концептуального содержания — это понятийное ядро, стержневой концепт как результат конкретизации понятийного ядра, и концептосфера, формируемая вокруг стержневого концепта. На уровне репрезентации концептуального содержания — первичное значение, голографически представленное в контекстуально обусловленном варианте значения, и общеконтекстуальный смысл высказывания. На уровне образной структуры — художественная деталь, находящая отражение в образе и символе. На уровне коммуникативной структуры высказывания — речевой акт, коммуникативная ситуация, в которой этот речевой акт реализуется, и пьеса как коммуникативная ситуация.

Поскольку детальный анализ всех вех уподобления на каждом уровне выходит за рамки статьи, ограничимся анализом уподобления на уровне репрезентации концептуального содержания и на уровне образной структуры высказывания.

В качестве иллюстративного материала обратимся к пьесе А.П. Чехова «Дядя Ваня» и двум сценическим постановкам (спектакль О. Ефремова и спектакль М. Карбаускиса).

На уровне репрезентации концептуального содержания (где взаимодействие актов семиозиса достаточно четко прослеживается) исходной точкой становится фраза «неизбежная участь». Именно так в разговоре с нянькой (самое начало пьесы) Астров резюмирует размышление о собственной жизни: *«Затягивает эта жизнь. Кругом тебя одни чудаки, сплошь одни чудаки; а проживешь с ними года два-три и мало-помалу сам, незаметно для себя, становишься чудаком. Неизбежная участь»*.

В словаре В. И. Даля неизбежность (неизбытность, неизбывность) определяются как то, «что нельзя сбуть, что должно нести» [Даль URL: <http://www.dict.t-mm.ru/dal/>]. Значение слова «участь» — «то, что Бог дает человеку» [Даль URL: <http://www.dict.t-mm.ru/dal/>]. Контекстуально знак «неизбежная участь» приобретает коннотативный компонент неудовлетворенности собственной участью, при этом интегральный компонент значения присутствует.

Общеконтекстуальный смысл фразы раскрывается в сцене, когда Войницкий и Соня после отъезда профессора с женой вновь начинают работать, писать счета. У них нет надежды на то, что жизнь изменится, но они будут продолжать делать то, что делали, поскольку в этом их долг — «все должное, что должно исполнить; долг к Богу, долг гражданина, долг семьянина» [Даль URL: <http://www.dict.t-mm.ru/dal/>].

Спектакль по пьесе, поставленный на сцене МХТ имени Чехова в 1985 г. (режиссер-постановщик — О. Ефремов) начинается с экспликации того, что в пьесе имплицировано. Первая сцена происходит в комнате дяди Вани. Среди декораций — рабочий стол. Проснувшись, дядя Ваня, смотрит в окно, медленно обувается, в задумчивости делает несколько шагов по комнате. Подойдя к столу, садится за него, перекладывает бумаги, отставляет чернила, сбрасывает счета, будто собирается что-то делать, но так и не приступает к работе. Наоборот, встает, берет пиджак и идет в сад.

Мизансцена, представленная зрителю, аппроксимирует имплицитно выраженное содержание в тексте пьесы. Сигналом кодового перехода, сигналом уподобления, стала необходимость объяснить зрителю ту информацию, которой владеют участники коммуникативной ситуации (Астров и нянька), но которой не владеет читатель/зритель. И то, что старая нянька и врач сидят у стола, накрытого для чая (хотя время обедать), подчеркивает ощущение недосказанности, которую попытался выразить режиссер спектакля.

Режиссер М. Карбаускис, представивший свою интерпретацию пьесы в 2007 г., задействует дополнительные знаки, чтобы не только передать зрителю, но и усилить ощущение духоты и тягостного зноя, эксплицитно и имплицитно представленного в пьесе.

Начинается спектакль с декорации, занимающей практически все пространство сцены — фасад деревянного дома с высокими двустворчатыми застекленными окнами и входной дверью. Перед домом — гамак, на котором в подушках спит

дядя Ваня, укрывшись длинным халатом. Астров, сомлевший от духоты, тоже спит, растянувшись на деревянном настиле ближе к входной двери. Отказываясь пить чай, который подает ему нянька, Астров вытирает платком запотевшее от духоты лицо и с трудом переворачивается со спины на бок. При этом, разговаривая с нянькой, он остается лежать на полу.

Отбор режиссером знаков и знаковых систем обусловлен направлением семиотического уподобления, исходным звеном которого становится не знак 'неизбежность участи' (Астров даже не произносит фразу «*неизбежная участь*» в спектакле), а семантический компонент 'всеобщая усталость и праздное время провождение', выраженный невербально.

Приведенный пример перехода пьесы-оригинала в спектакль-«дериват» показывает, что образы, получающие означивание в тексте пьесы (знаки образов), трансформируются в процессе сценической интерпретации в образы, представленные знаками образов знаков образов. Иными словами, в трансформируемых контекстах, конструируемых при переходе одного кода с другой, происходят многократные изменения интерпретанты знака, на что указывал У. Эко в своем определении процесса непрерывного семиозиса: «Чтобы установить, какова интерпретанта какого-либо знака, нужно обозначить этот знак с помощью другого знака, интерпретантой которого в свою очередь будет следующий знак и т.д. Так начинается процесс непрерывного семиозиса» [Эко 1998: 53]. В ходе этого процесса каждый случай трансформации знака образа в образ знака образа и далее в знак образа знака образа «высвечивает» в голограмме дискурсивного пространства драмы коммуникативно-семиотическую функцию знака. Это функция означивать, означать и обобщать опыт (лингвистический и экстралингвистический).

Вышесказанное подтверждает и анализ уподобления на следующем уровне — уровне образной структуры высказывания. Исходная точка (художественная деталь) — стол дяди Вани, за которым он и Соня едят супа и к которому они возвращаются после отъезда профессора с женой в финале пьесы.

Дядя Ваня и Соня — люди, воспринимающие работу как свою участь, смысл существования и как благо, дающее уход от душевных страданий и надежду на обретение лучшей доли после смерти: «...мы с тобою, дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся и на теперешние наши несчастья оглянемся с умилением, с улыбкой — и отдохнем». Так Чехов создает образ русского интеллигента, следовавшего чувству долга, благородного труженика, мечтающего о лучшей жизни на земле, но не для себя, а для других. Символом служения долгу, символом жертвенности становится дядя Ваня, хотя, следует обратить внимание, что символичность проявляется и в образе Сони.

О. Ефремов, начиная спектакль специально введенной сценой в комнате дяди Вани, акцентирует внимание зрителя на рабочем столе как коммуникативно значимой детали. Финальная сцена также происходит в комнате дяди Вани, что подчеркивает не только рамочную структуру спектакля, но и цикличность актов семиозиса в процессе кумуляции смысла. За рабочим столом — Войницкий и Соня. Однако если в пьесе они так и остаются сидеть за столом, то в спектакле и Соня, и дядя Ваня встают из-за стола. Соня произносит свой заключительный моно-

лог, находясь в центре сценического пространства. Дядя Ваня выходит на авансцену, в отчаянии обхватывает голову руками. Затем садится на краю сцены и так и остается сидеть в «фокусе внимания» зрителя, пока закрывается занавес.

Невербальное поведение дяди Вани, включая жесты, — все это знаки, символизирующие неизбежность следования долгу, неизбежность участи, с которой очень тяжело смириться Войницкому.

В спектакле М. Карбаускиса стола нет. Даже когда в финале спектакля Соня произносит реплику *«Давно уже мы не сидели вместе за этим столом»*, зритель не видит стола. Войницкий располагается с бумагами на подоконнике. Соня произносит финальный монолог, пронизанный надеждой на успокоение, также сидя на подоконнике около дяди Вани.

Огромная декорация усадьбы, функционирующая сначала как деталь, создает образ лениво текущей, праздно, «душной» жизни. В финале огромный дом с окнами, закрытыми глухими массивными ставнями, становится символом отсутствия жизни, ее завершенности. Это происходит в тот момент, когда последнее незакрытое ставнями окно после заключительных слов Сони (*«Мы отдохнем»*), тоже закрывают ставнями, и Соня с дядей Ваней остаются в заколоченном доме как Фирс — персонаж Чехова из пьесы *«Вишневый сад»*.

## ВЫВОДЫ

В целом, анализируя спектакль как некий дериват пьесы-источника актов семиозиса, приходим к тому, что режиссер-постановщик может максимально точно следовать указаниям драматурга касательно организации сценического пространства, речевого поведения героев и т.д., что мы и наблюдаем в постановке О. Ефремова. Практически нет изменений в репликах персонажей (к возможным исключениям относятся интонационное оформление высказывания и темп произнесения реплик). Однако и при такой «аккуратной» режиссерской постановке следует говорить о кодовых переходах, отражающих трактовку режиссером и актерами актов семиозиса в тексте пьесы. Дело в том, что, используя иные знаковые системы (свет, звук, декорации, костюмы, мизансценирование и др.) при трансформации мономодального пространства пьесы в полимодальное пространство спектакля, режиссер создает визуальное и акустическое впечатление. И хотя внешние и внутренние репрезентационные характеристики знака сохраняются в спектакле, кодовые переходы происходят. Это кодовые переходы, предполагающие подобие по репрезентации как семиотическое тождество (первый тип подобия).

Вместе с тем при сценической интерпретации пьесы возможны и кодовые переходы иного уровня, когда в процессе семиозиса возникает новый знак как результат уподобления. В спектакле О. Ефремова такие новые знаки — добавленная режиссером сцена-представление дяди Вани, плащ и дорожный саквояж Астрова. Каждый из этих коммуникативно значимых элементов несет дополнительный семантический компонент. Дорожный саквояж определенной формы, например, — это своего рода знак принадлежности профессии. Не случайно подобный саквояж есть и у Астрова в спектакле М. Карбаускиса.

Помимо добавления семантических компонентов кодовые переходы второго типа могут быть основаны на опущении семантических компонентов, их перераспределении и повторе. Также возможна векторная замена, что наглядно демонстрируют кодовые переходы, задействованные при создании образов Войницкого и Серебрякова в спектакле М. Карбаускиса. Войницкий предстает перед зрителем инфантильным, мелочным, страдающим мигренью и абсолютно бездеятельным, не вызывающим сочувствия человеком. Серебряков же, наоборот, создает образ человека позитивного, преданного своему делу, заслуживающего уважения. Такая интерпретация достигается с учетом не только знака, создание которого детерминировано, как отмечалось выше, предшествующим познанием интерпретатора, но и с учетом отношений между знаками в рамках конкретной коммуникативной ситуации.

### **ЗАКЛЮЧЕНИЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ ДАЛЬНЕЙШЕГО ИССЛЕДОВАНИЯ**

В работе Дж. Стюарта, посвященной объяснению природы языка, приводится положение о том, что язык можно трактовать как «подчиняющийся правилам комплекс лингвистических сущностей», находящихся в отношении репрезентации с нелингвистическими сущностями [Стюарт 1990: 88]. Если рассматривать дискурсивное пространство драмы именно с таких позиций, как пространство соположенных разнородных «лингвистических сущностей», то критерием уподобления этих сущностей можно считать элементы семиотического сходства, проявляющиеся при анализе голографических срезов уподобления на разных уровнях дискурса. Кодовые переходы, обуславливающие взаимодействие знаков и знаковых систем в рамках единого полисемиотического пространства драмы, демонстрируют действие уподобления как универсалии, каждый раз приводящей процесс коммуникации к необходимой ситуативной однозначности, когда упорядочивается означенное, находящееся в процессе означивания и потенциально означаемое.

Думается, что предложенные в работе типы семиотического уподобления при трансформации пьесы-оригинала в спектакли-«дериваты» (тождество и образ) могут стать основой более детальной номенклатуры типов подобия в дискурсивном пространстве драмы как полимодального континуума, где уподобление есть принцип упорядочения знаков, их интерпретации и, соответственно, развития исходной коммуникативной ситуации.

© Логинова Е.Г.

Дата поступления: 23.12.2016

Дата принятия: 3.02.2017

### **БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК**

1. Бобкова П.В. Онтологические характеристики электронного массмедийного гипертекста и перспективы его лингвистического исследования // Вестник МГЛУ. 2011. Вып. 14 (620). С. 7—15.
2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Режим доступа: <http://www.dict.t-mm.ru/dal>. Дата обращения: 30.09.2016.

3. Залевская А.А. Психолингвистические проблемы семиозиса // Вопросы психолингвистики. 2016. Вып. 3 (29).
4. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек (1981—1984) текст — семиосфера — история. Москва: Языки русской культуры, 1996.
5. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 1998.
6. Плотникова С.Н. Дискурсивное пространство: к проблеме определения понятия // *Magister Dixit*. Электронный научно-педагогический журнал Восточной Сибири. 2011. Вып. 2 (06). Режим доступа: <http://md.islu.ru>. Дата обращения: 04.10.2016.
7. Стюарт Дж. Возвращаясь к символической модели: нерепрезентативная модель природы языка // Знаковые системы в социальных и когнитивных процессах / ред. И.В. Поляков. Новосибирск: Наука (Сибирское отделение), 1990.
8. Устинова Е.С. «Голографичность» слова как результат его осмысления в различных «осмыслениях» // *Иностранные языки в высшей школе*. 2010. Вып. 2 (13).
9. Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка. Режим доступа: <http://www.dict.t-mm.ru/ushakov>. Дата обращения: 30.09.2016.
10. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Москва: ТООТК «Петрополис», 1998.
11. Harris R. (1996). *Signs, Language and Communication*. London and New York: Routledge.
12. Harris R. (2009) *Integrationist Notes and Papers*. 2006—2008. Gamlingay: Bright Pen.

УДК: 003:82-21

DOI: 10.22363/2313-2299-2017-8-2-420-429

## TYPES OF SEMIOTIC SIMILITUDE IN DRAMATIC DISCOURSE: TRANSFORMATION OF A PLAY INTO A THEATRICAL PERFORMANCE

E.G. Loginova

Ryazan State University named for S.A. Esenin  
46 Svoboda St., 390000, Ryazan, Russia  
[e.loginova@rsu.edu.ru](mailto:e.loginova@rsu.edu.ru)

**Abstract.** The article is aimed at presenting types of semiotic similitude of the communicatively related semiotic acts in heterogeneous discursive space, namely dramatic discourse which includes monomodal discourse (play) and polymodal discourse (theatrical performance). Making an attempt to reveal the functional basis for intrasemiotic and intersemiotic code metamorphoses within the semiosphere of dramatic discourse the author pays special attention to analogy as a cognitive universal which ensures orderliness across modalities and thus accounts for integrational and complementary nature of communication. Model construction is chosen as a method of analyzing the characteristics and directions of semiosis in dramatic discourse. It makes it possible to define two types of semiotic similitude in dramatic discourse (semiotic identity and image) and to single out four interdependent vectors seen as a model which brings about orderliness through analogy when we deal with heterogeneous discursive space.

**Key words:** orderliness, analogy, similitude, semiotic act, semiosphere, code metamorphoses, discursive space

### REFERENCES

1. Bobkova, P.V. (2011). Ontological characteristics of electronic mass media hypertext and perspectives of its research in linguistics. *Bulletin of MSLU*, 14 (620), 7—15. (in Russ).
2. Dal, V.I. *Explanatory dictionary of the living great Russian language*. URL: <http://www.dict.t-mm.ru/dal> (accessed: 30.09.2016). (in Russ).

3. Zalevskaya, A. (2016). A. Psycholinguistic problems of semiosis. *Journal of Psycholinguistics*, 3(29). (in Russ).
4. Lotman, Yu.M. (1996). *Inside minded worlds*. Human — text — semiosphere — history. Moscow: Jazyki russkoj kul'tury. (in Russ).
5. Lotman, Yu.M. (1998). *About the Art*. SPb.: Art-SPB. (in Russ).
6. Plotnikova, S.N. (2011). Discourse as a space: a new approach. *Digital scientific and pedagogical journal of Eastern Siberia «Magister Dixit»*, 2 (06). URL: <http://md.islu.ru> (accessed: 4.10.2016). (in Russ).
7. Stuart, J. (1990). Back to symbolic modeling: nonrepresentative model of language essence. In: Polyakov, I.V. (Ed). *Sign systems in social and cognitive processes*. Novosibirsk. (in Russ).
8. Ustinova, E.S. (2010). Towards a «holographic» vision of vocabulary viewed in multiple dimensions. *Foreign languages in higher education*, 2(13). (in Russ).
9. Ushakov, D.N. *Explanatory Dictionary of the Russian Language*. URL: <http://www.dict.t-mm.ru/ushakov> (accessed: 30.09.2016). (in Russ).
10. Eco, U. (1998). *La Struttura Aassente Assente Introuaione. Ala Ricerca Semiologicala*. Moscow. (in Russ).
11. Harris, R. (1996). *Signs, Language and Communication*. London and New York: Routledge.
12. Harris, R. (2009). *Integrationist Notes and Papers*. 2006—2008. Gamlingay: Bright Pen.