

УДК (520):004.928+81'22

**К. В. Райхерт,**

преподаватель,

Одесский национальный университет им. И. И. Мечникова,  
кафедра философии естественных факультетов**TENJOU TENGE, ELFEN LIED И INUYASHA:  
РОЛАН БАРТ СМОТРИТ АНИМЕ**

В статье анализируются современные японские анимационные телевизионные фильмы с позиции семиотики Ролана Барта и показывается тенденция их трансформации из «классических текстов» в «тексты-письма».

**Ключевые слова:** Ролан Барт, семиотика, структурализм, аниме.

**Постановка проблемы.** В своей книге «Reading Television» Дж. Фiske и Дж. Хартли предложили изучать телевидение с позиций семиотической концепции, методологического изучения знаков и знаковых систем. Наследуя Ролана Барта, занимавшегося семиотико-структуралистскими исследованиями не только в области литературы, но и рекламы, моды, пищи, театральных и эстрадных постановок, кинофильмов и фотографии, Фiske и Хартли допускают, что телевидение разделяет некоторые свойства языка и, следовательно, поддается анализу с использованием тех же инструментов, что и письменные тексты. Вот что они пишут об этом в «Reading Television»: «Мы пытаемся показать, каким образом телевизионное сообщение, как продолжение нашего разговорного языка, само подчиняется многим правилам, применимым к языку. Мы представим некоторые понятия, первоначально разработанные в лингвистике и семиотике, которые помогут нам успешно расшифровать последовательность закодированных знаков, из которых состоит любая телевизионная программа. Само средство одновременно привычно и занимательно, но это не должно заставить нас закрыть глаза на его оригинальность и своеобразие. Другими словами, мы не должны ошибочно принять устный материал как безграмотный» [1, pp. 16—17].

Э. Сейтер в своем эссе «Semiotics, Structuralism and Television» продолжает тему, начатую Фiske и Хартли: она считает, что словарь семиотики позволяет «распознавать и описывать отличительные характеристики телевидения как средства коммуникации, а также то, как оно опирается на другие знаковые системы для обеспечения общения» [2, p. 31]. Далее, по мнению Сейтер, «обращаясь к символической и коммуникативной способности людей в целом, семиотика и структурализм помогают нам увидеть связь между областями науки, которые обычно распределяются между различными факультетами в университетах. Таким образом, они становятся особенно полезными для изучения телевидения» [2, p. 32]. Описанная Сейтер многосторонность семиотики и структурализма делает их полезными при анализе сложных текстов, таких как, например, телевизионные анимационные фильмы.

**Цель** данной статьи — показать, насколько глубоко семиотический анализ помогает понять такой сложный «текст», как современный японский телевизионный анимационный (аниме) сериал. Примерами таких аниме-сериалов могут служить 193-серийный «Inuyasha» (2000—2004; 2009), 26-серийный «Tenjou Tenge» (2004) и 14-серийный «Elfen Lied» (2004). Именно эти телевизионные шоу и станут **объектами** моего исследования.

Прежде чем я перейду непосредственно к анализу аниме, я хотел бы указать на следующий аспект семиотико-структуралистского метода: когда объектами исследования оказываются фотографии, кинофильмы, рисунки, исследователь имеет дело с «иконическими» или «мотивированными» знаками. С одной стороны, в таких знаках означающее (план выражения, форма) имеет непосредственное отношение к означаемому (плану содержания), т. е. для понимания таких знаков не требуется специальных знаний (например, знания определенного языка), как в случае с естественными языками, в которых означающее в целом случайно и «немотивированно». С другой же стороны, «иконические» знаки могут все-таки требовать знаний определенных кодов или условностей, т. е. культурный аспект такого рода знаковых систем может выходить на передний план.

Зачастую такие сложные означающие, как фотографии или телепостановки, требуют расшифровки тех способов, какими эти образы были закодированы или наполнены смыслом. Ролан Барт занимается этой проблемой в своей статье «Риторика образа». Здесь Барт, изучая рекламный плакат некой марки макарон, показывает, как фотографический образ функционирует на «денотативном» и «коннотативном» уровнях. Частью этой проблемы «прочтения» образов является то, что они функционируют по принципу зрительной аналогии, а не комбинации фонем (как в письменном языке). Другими словами, они оказываются мотивированными (иконическими) означающими. Обыватель видит, что картинка «приобретает смысл» частично оттого, что он опознает в ней что-то похожее. Это денотативное значение. Однако Ролан Барт говорит, что «буквального изображения в чистом виде (по крайней мере, в пределах рекламы) попросту не существует» [3, с. 308]. Рисунок или фотография в этом контексте понимается не иначе как часть сообщения, часть чьей-то попытки сообщить что-либо. Это коннотативное значение образа. Это сообщение с особым культурным значением, которое накладывается на уже имеющееся денотативное значение образа. Чтобы расшифровать данное сообщение, необходимо для начала определить, как оно было зашифровано, т. е. определить степень, в которой то, что обычно является знаком в собственном смысле слова (фотография пакета макарон), теперь стало служить обоснованием явлений за пределами их денотативной ценности (качества макарон, которые рекламодаделец хочет подчеркнуть как соблазнительные). Барт упоминает цветовую гамму рекламного объявления и присутствие сладкого перца, помидоров и чеснока, которое он прочитывает как указание на «итальянскость» — важное, по мнению обывателя, качество при выборе макарон. Он также допускает, что видимая произвольность и бессистемность, с которой эти продукты, как видится, вываливаются из сумки для покупок, предполагает изобилие и щедрость, которые призваны напомнить покупателям о счастливом домашнем очаге и богатом столе. Эти черты являются элементом конструкции этой фотографии, выбором, сделанным фотографом и рекламодателем с намерением увеличить силу предложения и убеждения этого «натурального» образа.

Для Ролана Барта уникальным качеством фотографии является ее способность умалчивать свое собственное кодирование, чтобы было то, что она призвана донести какое-либо сообщение: «в той мере, в какой оно... предполагает отсутствие кода... задача денотативного сообщения состоит в том, чтобы натурализовать сообщение символическое, придать вид естественности семантическому механизму коннотации... Хотя реклама фирмы «Пандзани» [выпускающей макароны] переполнена различными «символами», ее буквальное сообщение является самодостаточными; это-то и создает впечатление естественного присутствия предметов на фотографии; возникает иллюзия, будто рекламное изображение создано самой природой; представление о валидности систем, открыто

выполняющих определенное семантическое задание, незаметно уступает место некоей псевдо-истине; сам факт отсутствия кода, придавая знакам культуры видимость чего-то естественного, как бы лишает сообщение смысловой направленности» [3, с. 312].

По сути, целью Ролана Барта в «Риторике образа» была экспозиция сконструированности того, что на первый взгляд представляется естественным, а также предположение, как выстроенный образ, подобно слову или предложению, можно зашифровать или наполнить смыслом. Эти идеи применяются одинаково ко всем образам, которые зритель видит на телевидении, к образам, которые в значительной степени являются управляемыми и разработанными, однако которые зритель воспринимает пассивно, как надежные признаки естественности и реальности.

Большинство телевизионных образов, вроде бы, служат знаками-указаниями, естественными репрезентациями чего-либо, что действительно произошло. Но, тем не менее, подобные образы практически всегда диктуются условностями и широко поддаются модификациям производителями. Исходный физический объект может быть и может не быть сфотографирован, но с помощью сложных манипуляций зрителей можно убедить, что он все же был снят. Согласно Ролану Барту, кинематическая (а в более широком смысле — телевизионная) драма действует скорее как фотография, чем как знак-указание, поскольку функция нарратива, или повествования, стремится к стилизации и упорядочиванию образов, которые видит зритель. Они становятся менее мотивированными, менее «натуральными», а также — более опосредованными условностями (См.: [3, с. 311]).

Итак, вот с чего по-настоящему начинается мой дискурс о сигнификативных аспектах таких повествовательных анимационных фильмов, как «Inuyasha», «Tenjou Tenge» и «Elfen Lied». Телевизионные анимированные сюжеты до некоторой степени служат знаками-указаниями, но их репрезентации в значительной мере опосредованы, полностью конвенциональны. Тем не менее, такая знаковая система, как анимационный фильм, не может функционировать без хотя бы намека на правдоподобность. Действительно, все вышеперечисленные аниме-сериалы черпают свою силу из конфликта между тем, как опознаются означающие как высокоопосредованные и нереалистичные, и пониманием их сходства со знаковой зрителю реальностью.

Этот аспект телевизионного мультфильма будет выявлен в результате дальнейшего обсуждения, однако начать мне бы хотелось с применения более традиционного семиотико-структуралистского подхода и показать как то, что он позволяет выявить в японской телевизионной анимации, так и ограничения, которые для него свойственны. Как раз вот здесь следует указать на одну весьма важную вещь: на протяжении столетней истории аниме сложились пять больших разделов японской анимации и японского комикса по половозрастному признаку. Именно в пространстве особенностей этих разделов японской анимации, как в принципе и японского комикса (манга), зачастую являющегося основанием для этой анимации, лежит вся сложность применения семиотико-структуралистского подхода при анализе аниме.

Типичный аниме-фильм представляется, с одной стороны, как многожанровый фильм, для которого смешение элементов различных жанров — это норма; с другой — как содержащий некоторые признаки, или моменты, благодаря которым становится возможным включить данный аниме-фильм наряду с другими, может быть даже не скомпонованными из сходных жанров, в определенный раздел, выделенный по половозрастному критерию. Раздел аниме, выделенный на основании половозрастного критерия, в некоторой степени сложная система,

обладающая некоторыми особенностями понятия «жанр»: подражание произведений одного жанра друг другу, а не реальной жизни; отсутствие у героев психологической глубины и целостности (жанровые персонажи — это всегда набор легко узнаваемых качеств, отсюда — персонажи копируют не реальных людей, но друг друга) (См: [4; 5]). Половозрастной раздел аниме, по сути, содержит ряд жанров, предпочтительных для данной половозрастной аудитории, и «идеологию», конкретно задаваемый взгляд на себя, мир, социум и свои место и роль в последних двух.

Я допускаю, что на основании общих признаков, позволяющих тот или иной аниме-фильм включать в определенный половозрастной раздел, можно выявлять/выстраивать некоторые модели, бинарные структуры, оппозиции. Это весьма существенно, ибо структуралисты стремятся увидеть в сюжетах или текстах серии обобщенных бинарных оппозиций, чьи укрупненные структуры выражаются отдельными знаками, а также: исходя из этого, сделать умозаключения о специфике культурного мировоззрения и об особенностях восприятия. Поэтому далее я рассмотрю некоторые половозрастные разделы аниме и выделю в них некоторые бинарные оппозиции, характеризующие культурное мировоззрение как раздела в целом, так и отдельного аниме-фильма из этого половозрастного раздела.

Аниме по половозрастному признаку зрителей делится на пять больших разделов:

29. Аниме для детей (*кодомо-аниме*) — примерно до окончания младшей школы (1—6 классы — до 10—11 лет);

30. Аниме для подростков-юношей (*сенэн-аниме*) — средняя и старшая школы (7—12 классы — с 10—12 до 18 лет);

31. Аниме для подростков-девушек (*седзе-аниме*) — средняя и старшая школы (7—12 классы — с 10—12 до 18 лет);

32. Аниме для молодых мужчин (*сэйнэн-аниме*) — колледж/университет (18—25 лет);

33. Аниме для молодых женщин (*дзесэй-аниме*) — колледж/университет (18—25 лет).

Подробно рассматривать каждый из этих разделов в данной работе не имеет смысла, так как внутри каждого из них можно наблюдать стилистики, структурные элементы и тематики ряда структурных жанров и поджанров, которые сменяются на протяжении всего фильма (См.: [6, с. 123—133]). В данном случае меня будут интересовать некоторые аспекты только двух разделов — сенэн-аниме и седзе-аниме, ибо, как мне кажется, исследуемые мною аниме-сериалы относятся именно к этим двум разделам.

Изначально в сенэн-аниме полностью доминировала научная фантастика, которая и сейчас занимает существенную его часть. Однако она изрядно потеснена классическим фэнтези (повествованием об иных мирах, управляемых магией), историческими фэнтези (повествованиями о Средневековой Японии), мистикой и киберпанком. Также существенную роль в сенэн-аниме играет аниме о спорте. Полицейские боевики и приключенческие аниме менее характерны, хотя тоже возможны. Все эти жанры, как правило, разбавляются комедийными мотивами, а также часто скрещиваются между собой.

Исторически сенэн-аниме наиболее идеологизированно из всех видов аниме. Основная его задача — воспитание в юношах таких черт характера, как умение работать в коллективе, готовность и желание «выполнить свой долг», в том числе и такой, который не был возложен на героя по его воле, твердость духа, которая в Японии считается основным фактором успеха на любом поприще. Сенэн-аниме учит добиваться поставленной цели и брать на себя ответственность.



Из вышеизложенного видно, что идея сенэн-аниме — это внутреннее преобразование героя в лучшую сторону, сокращение разрыва между ним и идеалом. Отсюда неизбежно возникает проблема самоопределения героя — по какому пути он должен двигаться, чтобы достичь идеала. Для ответа на этот вопрос герой должен понять, кто и что он такое. Отсюда понятен интерес сенэн-аниме к сюжетам, в которых ответ на эти вопросы особенно затруднен, например, к сюжетам киберпанка, основным вопросом которого является проблема возможности существования человеческого сознания внутри корпуса машины.

Любопытно, что при описании процесса преобразования героя внимание зрителей редко концентрируется на образовании и обучении. Здесь сказывается влияние учения школы «дзен» о возможности одномоментного Просветления. Долгий процесс образования перед достижением героем совершенства в избранном им деле либо остается за кадром, в прошлом (то есть, к началу действия герой уже в значительной мере мастер своего дела), либо исключается вовсе — Просветление действительно приходит в самый момент полной концентрации персонажем всех духовных сил.

Совершенно не характерен тезис: «Главное не победа, а участие». Более популярна идея «Результатом участия может быть только победа». Причем не только победа над собой, но и вполне реальная и материально ощутимая.

Также сенэн-аниме удовлетворяет потребности молодежи в области техники. Различные роботы, машины, оружие, космические корабли обильно показываются в фантастическом и киберпанк-аниме. Для особенно интересующихся отдельно продаются модели, чертежи и тому подобные «сопровождающие материалы».

Образцовым сенэн-аниме является ТВ-сериал «Аа! Megamisama!» (2004—2006). Этот сериал является новой версией OAV (аниме, специально сделанного для выпуска на видео) «Аа! Megamisama!» (1993—1994) и ТВ-сериала «Аа! Megamisama! Chiccatte Koto Benri Danel» (1998), основанной на манге Фудзисимы Косукэ. Сюжет этого аниме таков. Однажды, дозваниваясь до пиццерии, студент-первокурсник Морисато Кэйити попал в Службу Божественной Помощи. Работающие в этой службе богини предоставляли достойным, но нуждающимся в помощи людям шанс на исполнение одного их желания. Когда богиня Верданди, материализовавшись перед Кэйити, объяснила ему, кто она такая и чем занимается, то он ей не поверил, решив, что это шутка старших студентов. Чтобы не испортить «розыгрыш», он пожелал, чтобы Верданди осталась с ним навсегда в качестве его «подружки». Его желание исполнилось — Верданди действительно стала его девушкой. Явившиеся вскоре две сестры Верданди, Скульд и Урд, а также младшая сестра Кэйити, Мэгуми, также начали разнообразить своими выходками ранее тихую жизнь молодого человека.

Как правило, в седзе-аниме доминируют два главных мотива — романтическая история и поиск главной героиней своего места в обществе. Однако, в отличие от сенэн-аниме, где главный герой обычно должен изменить себя в лучшую сторону, в седзе-аниме главной героине нужно не столько изменять себя, сколько смириться с теми изменениями, которые происходят с ней помимо ее воли (отражение физиологической стороны процесса взросления), осознать их и научиться их контролировать. Характерная для сенэн-аниме соревновательность седзе-аниме не свойственна. Его героини не состязаются, а ищут свое собственное место в окружающем их мире. Будет ли это место лучшим или худшим — зависит от их умения приспосабливаться к обстоятельствам.

Часто в седзе-аниме эксплуатируется мотив «внутренних ресурсов» героини — умения или таланта, который она раньше не использовала или о существовании которого не подозревала, но который обеспечивает ее адаптацию в тех условиях, в которых находится героиня. Это мотив классических феминист-

ских теорий о тех скрытых женских возможностях, которые не востребованы обществом по вине патриархальной системы. Идеологически Япония — патриархальная страна, поэтому вполне естественно, что феминистская идеология находит свое отражение и в женском искусстве. Важной частью эстетики седзе-аниме является проблема пола и его определения в ходе взросления. Отсюда повышенный интерес к разнообразным сексуальным девиациям половой ориентации (обычно речь идет о мужском гомосексуализме). Речь, разумеется, идет не о показе тех или иных сексуальных отношений (в седзе-аниме это практически исключено), а о различных романтических коллизиях, в которых оказываются персонажи.

Интересующие создателей седзе-манги типажи сильных и инициативных героинь изначально было трудно представить себе в консервативной японской среде. Поэтому ранние седзе-аниме вели речь о событиях, происходящих за пределами Японии, в Европе или США. Особый интерес при этом вызывала европейская история, дающая многочисленные примеры именно таких женских образов. С ходом времени, наоборот, главными героинями седзе-аниме стали исключительно японки.

Показательный пример седзе-аниме — ТВ-сериал «Hana Yori Dango» (1996—1997) по мотивам манги Еко Камио. Это история Цукиси Макино, девочки из бедной семьи, попавшей за свои способности в привилегированную школу, в которой обычно учатся только дети из богатейших семей Японии. Сильный характер главной героини позволяет ей противостоять оскорблениям со стороны избалованных одноклассников, именно это и делает ее популярной и привлекает к ней внимание поклонников — ее «гонителей».

В этих двух разделах можно выделить две общие для них обоих бинарные оппозиции. Первую я условно обозначу как противопоставление неполноценности, с одной стороны, и сверхценности — с другой. В сенэн-аниме эта оппозиция представляется как изменение героя в лучшую сторону, самореализация, достижение определенного идеала, обычно необходимого для интеграции в социальную общность. Изначально в любом сенэн-аниме герой предстает как еще не сформировавшаяся личность, как неполноценный индивид; в финале он уже самореализовавшийся персонаж, традиционно для японской культуры выказывающий, демонстрирующий умение работать в коллективе, твердость духа и готовность и желание «выполнить свой долг». Помимо этого, герой постоянно реализует бинарную оппозицию «неполноценность/сверхценность» в своем поведении при определенных обстоятельствах и в отношении с другими персонажами. Нечто подобное можно наблюдать и в седзе-аниме.

В седзе-аниме оппозиция «неполноценность/сверхценность» представляется как движение от неполноценности, неадаптированности в определенной социальной среде к сверхценности, адаптации в этой социальной среде посредством эксплуатации собственных, ранее скрытых, «внутренних ресурсов».

По реализуемой в современной японской молодежной культуре модели поведения инициатором романтических отношений должна быть девушка. Юноша же должен внимательно относиться к женским чувствам и «не проглядеть» начало любовных отношений. Данную модель поведения можно представить бинарной оппозицией «женская активность/мужская пассивность в инициативе любовных отношений». В сенэн-аниме юноша не добивается расположения девушки, специально не ухаживает за ней, в противоположность седзе-аниме, где девушка добивается романтических взаимоотношений с приглянувшимся ей парнем.

Просматривая аниме данных половозрастных разделов, можно увидеть, что бинарные оппозиции «неполноценность/сверхценность» и «женская активность/мужская пассивность в инициативе любовных отношений» сосуществуют

друг с другом вместе и дополняют друг друга. Так, в сенэн-аниме парень, которого девушка выбирает, оказывается пассивным; эта пассивность делает его неполноценным. Чтобы понять это представление, достаточно увидеть, что обычно в сенэн-аниме перед юношей ставится задача выбора между несколькими «претендующими» на него девушками. Здесь обнаруживается попытка — некоторое компенсаторное действие — сделать парня активным участником любовных отношений. Сделав выбор в пользу одной из «претендующих» девушек, парень, таким образом, обретает сверхценность — активность во взаимоотношениях с любимой: ухаживания и т. п. Обычно сделанный выбор является результатом завершения процесса самореализации героя, одно из его духовных достижений.

В седзе-аниме инициатива девушкой настоящих любовных отношений с парнем есть показатель того, что она обрела свое место в мире/социуме.

Однако в «Tenjou Tenge», «Elfen Lied» и «Inuyasha» наблюдается некоторое смещение во взаимодействии этих двух бинарных оппозиций. В «Tenjou Tenge» в первом же эпизоде ТВ-сериала Нацумэ Айя дает ясно понять Суичиро, что она его любит, и даже заявляет, что отныне он ее муж. Другими словами, Айя напрямую реализует модель поведения, представленную оппозицией «женская активность/мужская пассивность в инициативе любовных отношений». Но Суичиро и не собирается вступать в любовные отношения с Айей, он любит другую, сестру Айи — Нацумэ Майю, главу клуба Дзюкон. Майю же не заботят романтические отношения с Суичиро, она желает реализации Суичиро в качестве мастера восточных единоборств.

В «Inuyasha» герой Инуяся влюблен в жрицу Кикийо и, собственно, она отвечает ему взаимностью. Есть еще Кагомэ, которая, с одной стороны, понимает чувства, которые Инуяся испытывает по отношению к Кикийо, с другой — все же ревнует его к ней. В «Elfen Lied» Юка влюблена в Коуту, однако он совершенно не видит ее влюбленности, только потому, что в детстве он перенес сильную психологическую травму и частично утратил память (защитная реакция психики). Коута пытается вспомнить события детства, чтобы через преодоление их травматизма полностью самореализоваться как достойный представитель японского общества.

Как можно видеть, в этих трех ТВ-сериалах традиционный для сенэн-аниме выбор между претендующими на одного парня девушками оказывается под вопросом. Отсутствие выбора делает бинарную оппозицию «женская активность/мужская пассивность в инициативе любовных отношений» неполноценной.

Итак, в «Tenjou Tenge», «Elfen Lied», «Inuyasha» наблюдается реализация бинарной оппозиции «неполноценность/сверхценность» в отношении к другой оппозиции, обычно реализующейся в аниме, — «женская активность/мужская пассивность в инициативе любовных отношений». Здесь обнаруживается, с одной стороны, попытка преодоления стереотипа выбора, господствующего в сенэн-аниме, с другой — попытка переосмыслить сам этот стереотип и перестроить его на новый лад. С определенной точки зрения, здесь можно говорить о том, что бинарная оппозиция, традиционная для сенэн- и седзе-аниме, — «женская активность/мужская пассивность в инициативе любовных отношений», становится объектом иронии, насмешки в аниме.

В принципе эту особенность современных аниме-сериалов (скрытое присутствие выбора: выбор возникает только для того, чтобы разрешиться) можно объяснить тем, что в «Tenjou Tenge», «Elfen Lied», «Inuyasha» происходит сближение двух половозрастных разделов аниме — сенэн и седзе: герой и героиня аниме-фильма параллельно стремятся реализовать традиционные для сенэн- и седзе-аниме цели — герой самореализоваться, героиня — найти свое место в

мире/социуме. Когда оба этих параллельных процесса будут завершены, герой и героиня обретут друг друга. Так, восстановив свою память, Коута обретает самого себя и любовь Люси; Люси, диклониус, находит свое место в этом мире/социуме (это место рядом с Коутой) и обретает любовь Коуты. В случае с «Tenjou Tenge», снятой по еще выпускаемой манге, трудно предугадать, с кем будет Суичиро, однако здесь в принципе может оказаться, что по завершении двух параллельных процессов герой и героиня обретут друг друга.

В «Inuyasha» можно видеть более глубокое слияние двух половозрастных аниме-разделов, или их взаимопроникновение друг в друга: Инуяся не просто должен достичь своего идеала, самореализоваться как член определенного коллектива (сентай), но и обрести место в мире/социуме, сделать выбор между сообществом демонов и сообществом людей, ибо он не кто иной, как полукровка — наполовину человек, наполовину демон-пес; Кагомэ не просто должна найти свое место в мире/социуме, выбрать между современным/настоящим во времени японским обществом и японским обществом феодальной эпохи, но и духовно самореализоваться как жрица. Эти два параллельных процесса — поиск своего места в мире/социуме и самореализация — призваны наиболее полно интегрировать героя (Инуюся) и героиню (Кагомэ) в японское общество. Окончательная смерть призрака Кикиё снимает саму проблему выбора Инуяси между двумя возлюбленными, Кагомэ и Кикиё, которая присутствовала на каком-то скрытом уровне.

Любопытно, что Кагомэ, в отличие от Инуяси, в ТВ-сериале и манге стоит перед реальным выбором между несколькими парнями (Инуюся, Коуга и Ходзе) — это демонстрирует, насколько взаимопроникновение друг в друга аниме-разделов, их слияние, переворачивает вверх ногами основные «каноны» или «правила» отдельных половозрастных разделов аниме.

Способ использования бинарных оппозиций (отношений, в результате которых знак приобретает свою значимость и свое значение по отношению к другому знаку или серии знаков) в «Tenjou Tenge», «Elfen Lied», «Inuyasha» и их функциональное смещение, а значит — и смещение от разрядов означаемых (плана содержания) в силу чрезмерного выдвижения на передний план означающих (плана выражения) выходит за пределы той области, в которой структурализм как таковой способен полноценно выполнять свою функцию. Интересно, что Р. Барт рассматривает подобную игру текстов в «S/Z. Бальзаковский текст (опыт прочтения)» (1970). В этой работе, которая представляет собой семиотический анализ небольшого рассказа Бальзака «Сарразин» («Сарацин»), Барт определяет то, что называет «классическим текстом», — текст, закрытый для коннотаций. Такой текст функционирует на строго денотативном уровне, и читателю не позволено размышлять о смысле, скрытом за тем, что говорит повествователь. Это подразумевает своего рода закон или религию «правильного» прочтения, единственной интерпретации текста. Другими словами, текст не может быть «переписан» или существенно дополнен читателем. Чтение в этом случае становится в высшей мере пассивным видом деятельности — поэтому Ролан Барт называет такого рода текст «текстом-чтением». Полной противоположностью классическому тексту является «текст-письмо», или «множественный» текст, инспирирующий свободную игру читателя и писателя. «Текст-письмо» богат коннотациями и, по сути, не обладает окончательным значением: «Читать значит выявлять смыслы, а выявлять смыслы значит их именовать; но ведь дело в том, что эти получившие имена смыслы устремляются к другим именам, так что имена начинают перекликаться между собой, группироваться, и эти группировки вновь требуют именования: я именую, отбираю имена, снова именую, и в этом-то, собственно, и заключается жизнь текста: она есть становление по-



средством номинации, процесс непрерывной аппроксимации, метонимическая работа» [7, с. 21].

В «S/Z» Барта интересует не обнаружение смысла, а «забвение» его: «...суть чтения состоит вовсе не в том, чтобы остановить движущуюся цепочку систем, утвердить некую истину, узаконить текст, подготовив тем самым почву для читательских «ошибок»; суть состоит в том, чтобы сопрячь эти системы, учитывая не их конечное число, но их множественность (имеющую бытийное, а не числовое измерение): я вступаю в текст, прохожу сквозь него, я его расчлению, дроблю, но не произвожу над ним числовых операций. Если мы забываем тот или иной смысл, не стоит оправдываться; ведь забывание — это не какой-то прискорбный дефект чтения, это позитивная ценность — способ заявить о неподсудности текста, утвердить плюрализм систем... именно вследствие того, что я забываю, я и читаю» [7, с. 21—22].

Я считаю, что современный японский телевизионный анимационный фильм в лице «Tenjou Tenge», «Elfen Lied» и «Inuyasha» строго «неподсудный» текст. Он богат ассоциациями и коннотациями и упорно не желает, чтобы эти коннотации были точно установлены, тем более — на уровне бинарных оппозиций, которые могут взаимообуславливать друг друга. Он «постмодернистский» в том смысле, что представляет собой самопародирующую и ссылающуюся на саму себя компиляцию предыдущих текстов. Он сатиричен, ибо использует культурные означающие, которые хочет высмеять, и раздувает их настолько, что доводит все до абсурда. Кроме того, он не просто использует культурные означающие, чтобы высмеять их, но и бинарные оппозиции для того, чтобы довести их применение до абсурда. Он неподсуден настолько, что сопротивляется семиотико-структуралистскому анализу.

Мой структуралистский анализ (в стиле Ролана Барта, по крайней мере — в той степени, насколько это было возможно мной проделать) современного японского телевизионного анимационного фильма раскрывает цель (бартовского) текста — высмеять бинарную оппозицию «женская активность/мужская пассивность в инициативе любовных отношений». В ходе анализа данной антитезы на мгновение могло показаться, что оппозиция «женская активность/мужская пассивность в инициативе любовных отношений» подчиняется другой — «неполноценность/сверхценность», однако — это мимолетная кажимость: оппозиция «женская активность/мужская пассивность в инициативе любовных отношений» проявляется на мгновение, когда герой и героиня обретают друг друга, — именно это и делает бинарную оппозицию неполноценной, которая просто не успевает стать сверхценностью; таким образом, высмеивается и оппозиция «неполноценность/сверхценность». Если высмеиваются бинарные оппозиции, то высмеиваются, подвергаются сомнению и означающие, которые предполагают эти структуры; а значит, можно говорить, что высмеиваются определенные модели поведения и мышления, культивируемые в обществе (в данном случае — японском). Да, именно так — этот текст высмеивает общество, в котором эти модели, структуры, бинарные оппозиции, а значит и означающие легко доступны, очевидны. Возможно, в таком случае, я даже могу определить богатство этого текста как открытость коннотациям, открытость очарованию наплывающих означающих, которые соединяются и рассеиваются явно случайно. По Барту, информация словно бы растворяется в естественном течении дискурса (См.: [7, с. 34]). Кажущаяся случайность, с которой аниме-сериалы ссылаются на отдельные означаемые, определяет их метод означения: «Вот такая, вскользь промелькнувшая, цитация, прием скрытой и прерывистой тематизации, чередование плавной текучести и взрывной резкости как раз и характерны для коннотативного поведения; создается впечатление, что семы плавают совершенно

свободно, сбиваясь в некие галактики, образованные мельчайшими, причем никак не упорядоченными, единицами информации: повествовательная техника импрессионистична: с ее помощью означающее дробится на части вербальной материи, и только сплавившись воедино, эти частицы порождают смысл: в основе такой техники лежит принцип членения континуума (на этом принципе, кстати сказать, строятся характеры персонажей); чем больше синтагматическая дистанция, разделяющая две когерентные единицы, тем искуснее рассказ; все зависит от степени запечатленности: та или иная черточка должна проскальзывать как бы, между прочим, так, словно совершенно неважно, позабудется она или нет. А между тем, повторно, в видоизмененной форме возникнув где-нибудь в другом месте, она уже — воспоминание; эффект, производимый текстом-чтением, основан на принципе солидарности (текст-чтение «склеивает»); и, однако чем больше зазор между солидарными единицами, тем искуснее выглядит искусство. Цель (идеологическая) подобной техники заключается в том, чтобы натурализовать смысл и, стало быть, удостоверить реальность рассказываемой истории» [7, с. 34—35].

На основании вышеизложенного можно сделать **предварительные выводы**. В «классическом» тексте, вроде «Hana Yori Dango» или «Aa! Megamisama!», означаемое постепенно сливается со «значением». В «Tenjou Tenge», «Elfen Lied» и «Inuyasha» это слияние откладывается на неопределенный срок. Классический текст теряет множественность, потому что ожидается, что действия (постепенно) будут скоординированы, согласованы, что сюжетная линия проведет читателя по очень предсказуемому маршруту и достигнет своей кульминации в приятном чувстве разрешения. Текст-писатель, или множественный текст, подобный «Tenjou Tenge», «Elfen Lied» и «Inuyasha», отвергает приспособленчество. Вынося на передний план свои означающие и весело и беспорядочно располагая их вокруг стабильных, предсказуемых означаемых, такое ТВ-шоу позволяет более свободное, более богатое ассоциативное прочтение и достигает эффекта пронзительнейшей социальной сатиры, сочетающей насмешку с презрением и гневом. Современный японский телевизионный анимационный фильм, такой как «Tenjou Tenge», «Elfen Lied» и «Inuyasha», — это случайный, абсурдный мир, появляющийся перед зрителем с нарастающим повествовательным искусством, как предполагает Ролан Барт, из «зазора между» единицами информации, между денотацией и коннотацией, между означающим и означаемым, и играющий на той особенности любого языка, естественного или искусственного, что означающее в целом случайно и «немотивированно».

### Литература

17. Fiske J., Hartley J. *Reading Television*. — The 3<sup>rd</sup> Edition. — L.: Routledge, 2000. — 300 p.
18. Seiter E. *Semiotics, Structuralism and Television*. // *Channels of Discourse, Re-assembled: Television and Contemporary Criticism* / Edited by R. Allen. — L.: Routledge, 1992. — Pp. 31—66.
19. Барт Р. *Риторика образа*. // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М.: Прогресс, 1989. — С. 297—318.
20. Frye N. *The Anatomy of Criticism: Four Essays*. — The 2<sup>nd</sup> Edition. — Princeton University Press, 2000. — 400 p.
21. Sobchack Th. *Genre Film: A Classical Experience* // *Film Genre Reader II*. — Pp. 102 — 108.
22. Иванов Б. *Введение в японскую анимацию* / Борис Иванов. — 2-е изд., перераб., доп. — М.: Международный фонд развития кинематографии, 2000. — 782 с.
23. Барт Р. *S/Z. Бальзаковский текст* (Опыт прочтения). / Р. Барт; [пер. с фр. Г. К. Косикова и В. П. Мурат]. — М.: Едиториал УРСС, 2004. — 232 с.

**Райхерт К. В.,**

викладач,

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова,  
кафедра філософії природничих факультетів

**TENJOU TENGE, ELIEN I LIED INUYASHA:  
РОЛАН БАРТ ДИВИТЬСЯ ANIME**

**Резюме**

У статті аналізуються сучасні японські телевізійні фільми з позиції семіотики Ролана Барта і показується тенденція перетворення їх з «класичних текстів» на «тексти-листи».

**Ключові слова:** Ролан Барт, семіотика, структуралізм, аніме.

**Rayhert K. W.**

Lecturer,

Odessa National I. I. Mechnikov University,

Department of Philosophy for Natural Sciences Faculties.

**TENJOU TENGE, ELIEN AND LIED INUYASHA:  
ROLAND BARTHES WATCHES ANIME**

**Summary**

The actual Japanese television films are studied by the Roland Barthes semiotics in the article. Also, the trend of their transformations from the «classic texts» into the «texts-letters» is exposed there.

**Keywords:** Roland Barthes, semiotics, structuralism, anime.