

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

LITERARY CRITICISM

Вестник Ивановского государственного университета.

Серия: Гуманитарные науки. 2026. Вып. 1. С. 5—14.

Ivanovo State University Bulletin. Series: Humanities. 2026. Iss. 1. P. 5—14.

Научная статья

УДК 101.1: 82.08: 159.923.2: 711.4

EDN <https://elibrary.ru/bajphw>

DOI: 10.46726/H.2026.1.1

КАРТА ВНУТРЕННЕГО ДИАЛОГА: КОМПОЗИЦИЯ ТЕКСТА И ТОПОСА КАК АКТ АВТОКОММУНИКАЦИИ

Александр Викторович Марков

Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва,
Россия, markovius@gmail.com

Оксана Александровна Штайн

Уральский федеральный университет, г. Екатеринбург,
Россия, shtaynshtayn@gmail.com

Аннотация. Статья осуществляет философско-антропологический поворот в трактовке композиции, выводя её анализ из плоскости формального описания структуры текста в плоскость экзистенциально-семиотическую. Композиция осмысливается не как статичный каркас, но как динамический процесс и материальная фиксация акта автокоммуникации (Я — Я), в ходе которого система сознания порождает и трансформирует саму себя. На материале литературных произведений (Рушди, Кабре, Пруст) демонстрируется, как композиционные приёмы (повтор, зеркальность, нарративная инстанция) становятся органами смыслопорождения и картографией внутреннего диалога. Это положение получает дальнейшее развитие в феноменологическом анализе городского топоса (на примере малых городов России), раскрывающем, как пространство — через телесный опыт подъёма, анаморфоз взгляда и материальность памяти — выступает со-автором перформативного акта самоосознания, превращая город в событие непрерывной автокоммуникации. Предлагаемый подход продуктивен своей междисциплинарностью, объединяя инструментарий литературоведения, семиотики и урбанистики. Его эвристическая мощь заключается в раскрытии глубоких механизмов смыслообразования, общих для текстовой и пространственной организации человеческого опыта. Таким образом, исследование вносит значимый вклад в философию повседневности, показывая, как акты автокоммуникации, будучи зафиксированы в композиции, формируют ткань повседневного существования и самости.

Ключевые слова: автокоммуникация, композиция, самосознание, философская антропология, семиотика, топос, феноменология места, нарратив, саморефлексия, философия текста

Для цитирования: Марков А.В., Штайн О.А. Карта внутреннего диалога: композиция текста и топоса как акт автокоммуникации // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2026. Вып. 1. С. 5—14.

Проблема композиции, традиционно трактуемой как соотношение и взаимное расположение частей художественного целого, зачастую сводится к сугубо техническому, формальному аспекту анализа. В настоящей статье мы предлагаем взглянуть на композицию не как на статичный «скелет» текста, но как на динамический процесс, сущностно связанный с феноменом автокоммуникации. Эта связь, редко становящаяся предметом отдельного рассмотрения, позволяет вывести анализ построения произведения из плоскости чистой описательности в плоскость антропологическую и семиотическую, где рождение текста равноценно акту самоосознания.

Концепт автокоммуникации, детально разработанный Ю.М. Лотманом [Лотман], описывает коммуникативную ситуацию, в которой адресат и адресант сообщения совпадают. Если в рамках «Я — Другой»-коммуникации сообщение передается по каналу «внешнего» пространства, цель его — изменить поведение или информировать Другого, то в автокоммуникации (или «Я — Я»-коммуникации) сообщение, циркулируя в замкнутом пространстве индивидуального сознания или культурного кода, «перестраивает самое самоосознающую систему». Его функция — не передача константного смысла, а постоянное его ландшафтное порождение (в ландшафте внешней или внутренней жизни) и преобразование субъекта. Именно этот креативный, самопреобразующий потенциал и делает модель Лотмана ключевой для понимания глубинной механики художественного текста.

Художественное творчество по своей природе автокоммуникативно. Писатель, создавая текст, ведет диалог не с гипотетическим читателем *in abstracto*, но прежде всего с самим собой — со своим предыдущим опытом, своими другими текстами, своими интенциями и их языковыми воплощениями. Однако наше утверждение идет дальше: сама композиция текста является материальной фиксацией этого внутреннего диалога. Она есть карта автокоммуникативного акта.

Автокоммуникация топографична, она не только временна (я обращаюсь к себе в 7, 15, 38 лет), но и пространственна, она размещена, рас- и рядом-положена, у нее есть положение, статус, место и настроение (определенный строй), которое вершит и завершает автокоммуникацию: исповедь с покаянием перед публикой с неуправляемыми настроениями («Исповедь» Ж.-Ж. Руссо), признание себе перед публикой с управляемыми настроениями («Дневник гения» С. Дали), рассказ о себе как подведение итогов («Подстрочник» Лилианы Лунгиной). Таким расположением к автокоммуникативной топографии может быть туннель времени (интуиции физиков, например, теория большого взрыва в изложении Стивена Вайнберга [Вайнберг]), зеркальное отражение («Портрет Дориана Грея» О. Уайльда), стыдливый интеллектуальный поиск («Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева), трансферные зоны (прозаические «Путешествия» в Брянск, Тарту и на Сардинию и стихотворение «Музыка» Ольги Седаковой), окно (проза Паскаля Киньяра), прогулки («Дневник велосипедиста» Д. Бирна).

Композиция во всех этих примерах осуществляется через передвижение, перемещение. Карта пути демонстрирует не/тождественность намеченного и пройденного. Контуры желаемого маршрута и совершенного пути совпадают или расходятся в заливках воображаемого и реального. Картография — схематичный предел воображаемого, в фокусе которого располагается виртуальный образ,

прикрепленный к реальному объекту. Воображаемое и реальное — отрезки единой траектории не только географической, но и биографической карты индивида: реальное отображается в воображаемом, в то время как воображаемое «удостоверяет свою реальность» [Пруст: 23] и вершит автокоммуникацию.

Маршруты выстраивают ряд, рядоположение: например, «Дневник велосипедиста» Дэвида Бирна [Бирн] говорит о точке зрения, совмещающей в себе скорость передвижения, ракурс видения и время (35 лет, проведенных в седле велосипеда), обращенное к себе посредством городских улиц: «Эта точка зрения — быстрее, чем пешком, медленнее, чем поезд, часто чуть выше человека — стала моим панорамным окном на большую часть мира за последние тридцать лет — и остаётся им до сих пор». Велосипедист всегда наедине с собой, даже если речь идет о мелькающих чаще городских, реже сельских пейзажах. Это опосредованная таким неспешным и нескоростным передвижением автокоммуникация и композиция произведения выстраиваются через карту маршрута. Упомянутые в книге места (топосы): Нью-Йорк, Берлин, Стамбул, Буэнос-Айрес, Манила, Сидней и Лондон. И он вспоминает и думает про себя о том, что в каждом городе играл музыку, о том, что музыка и есть его жизненная тональность. Она привлекала и отталкивала от него людей.

Автокоммуникация П. Флоренского в Письмах близким внешне кажется только гносеологического рода. Он говорит о напластовании горных пород, как о корневом Его говорил бы Декарт, это не только маршрут композиции, но и его осуществление, становление: «Становление поддерживает маршрут, как интенсивные силы поддерживают силы движущие» [Флоренский: 88]. Но автопроектирование как самостановление композиционно передается читателю через реальность осуществленных маршрутов и туров. Вспомним целый ряд книг, в которых через описание путешествий ведется автокоммуникация. Композиционно мы прокладываем маршрут в тексте от точки А в точку В, а под текстом (вспомним упомянутый «Подстрочник»), это маршрут от себя к себе (Я—Я). Юрий Сенкевич писал в книге «С Хейердалом через Атлантику»: «Думал о силе идеи — научной ли, гражданской ли, — которая способна подвинуть человека на, казалось бы, невозможное, и чем идея значительней, тем больших жертв она требует и тем, как ни парадоксально, легче их приносить» [Сенкевич: 11]. В письмах о Павла Флоренского: «Многие позднейшие религиозно-философские убеждения вышли не из философских книг, а из детских наблюдений и, может быть, более всего — из характера привычного мне пейзажа. Это напластования горных пород... Я привык видеть корни вещей. Эта привычка зрения потом проросла все мышление и определила основной характер его — стремление двигаться по вертикали и малую заинтересованность к горизонтали» [Флоренский: 99]. Тем самым это не только гносеология, но и самоконтроль особого рода, трансформирующий самого субъекта.

Чем выше или ниже, но радикальнее, мы поднимаемся или опускаемся («20 тысяч лье под водой» Ж. Верна) — тем экстремальнее проверка себя. Композиционно это уже романы, приключения, а автокоммуникационно — проверка собственного коммуникативного потенциала. Например, «Аэропорт» Артура Хейли — роман, в котором люди попадают в предельную ситуацию, город накрывает снежный буран, что вызывает панику и чрезвычайную ситуацию не только на территории аэропорта, но и на территории коммуникации: влюбленные ссорятся, люди предают друг друга. Автокоммуникация тоже подвергается острым вопросам, обращенным к себе. Это экстремальная автокоммуникация и экстремальный сюжет, захватывающий по темпу событий и температуре

эмоций читателя. Композиционная спираль должна здесь завиваться так же быстро, как и обратно раскручиваться.

Другая крайность экстремального нахождения — путешествия вниз, например, под воду. Роман о капитане Немо с подводной лодки «Наутилус» ведется от первого лица, это автокоммуникация случайного пассажира субмарины, профессора Пьера Аронакса. Композиция раскрывает нам научно-фантастический мир через удивление и переживания свидетеля или так называемого случайного пассажира. Такой тип обращения к автору и к самому себе характерен не только для научной фантастики, но и для социальной утопии. Вспомним рассказ Рафаэля Гитлодея в «Утопии» Томаса Мора, так же как рассказ в «Новой Атлантиде» Ф. Бэкона. Там рассказчик не важен, он ведет повествование, но его род занятий, возраст, статус, не имеют значения. Это композиция о необычной стране, а рассказ от лица обычного европейского гражданина, достаточно просвещенного, чтобы воспринять текстовое обеспечение утопии (инструктивные для утопийцев или капитана Немо книги), но при этом достаточно наивного, чтобы сохранить автокоммуникацию, искренность с собой даже там, где мир совсем необычен и хочет деформировать миметическую способность наблюдателя.

И самая смелая и где-то безумная автокоммуникация, экзистенциальная по натуре, это, конечно, выход в космос. Как сама траектория маршрута в бесконечность, так и бескрайность мысли пугают и даже сводят с ума людей, оказавшихся в управляемом/неуправляемом полете. Часто такие романы уже не столько приключенческие, сколько психологические. Например, книги А. Азимова, А. Нортон, А. Кларка, А. и Б. Стругацких.

Феномен городского пространства, в частности, среднего города условного московско-владимирско-ивановского фабричного региона (такого как Орехово-Зуево, Южа, Шуя или Вязники), предоставляет уникальный материал для демонстрации того, как автокоммуникация материализуется в композиции не текста, а самой жизни, становясь ее картографией. Опираясь на метод, разработанный В.А. Подорогой [Подорога] и А.Я. Кожуриным [Кожурин], мы можем сказать, что город здесь — не декорация, а активный соучастник и форма внутреннего диалога человека с самим собой. Опыт взаимодействия с таким городом — это прежде всего телесный опыт композиции как восхождения. Город, расположенный на возвышенности или создающий искусственные возвышенности заводов, требует от тела усилия, работы против гравитации. Это не визуальный образ, а кинестетическое переживание: напряжение мышц, изменение дыхания. Этот физический подъем является архетипическим автокоммуникативным актом: тело, отмеривающее уклон, ведет безмолвный диалог с вертикалью, наслаивая под подошвой пласты истории и личного опыта. Композиция городского пути — это карта этого диалога, где каждый шаг есть акт самоосознания через преодоление.

Достигнув вершины, человек оказывается в точке «анаморфозного взгляда», который раздваивается между горизонтальной бездной реки или водоема (символом внешнего, временного, изменчивого, подчиненного запросам промышленности) и вертикальной бездной неба (символом метафизического, вечного). Город становится оптическим интерфейсом, композиционным узлом, связывающим эти два вектора. Это место схождения внешнего и внутреннего, где происходит автокоммуникация: «Я» определяет себя в напряжении между потоком внешней жизни (река) и поиском внутреннего абсолюта (небо). Композиция городского пейзажа есть материальное выражение этого внутреннего конфликта и поиска равновесия.

Память в таком городе не нарративна, она материальна и композиционна. Она воплощена, например, в двух ключевых материях. Лён (слава Владимирской губернии) — мягкая, тактильная, горизонтальная память. Это память-процесс, память-ткань, аналогичная лейтмотиву или рефрену в тексте, которая ткется и повторяется в цикле труда и жизни. Камень (церкви, монастыри) — твердая, вечная, вертикальная память. Это память-монумент, аналогичная ключевому, неизменному символу в композиции произведения. Город тогда — это точка скрещения этих двух мнемонических режимов. Его история — это непрерывный автокоммуникативный процесс, где текучее «Я»-опыт (лен) постоянно соотносится с неизменным «Я»-идеалом или «Я»-травмой (камень).

Звуковой ландшафт завершает эту композицию. Он представлен двумя доминирующими «нарративными инстанциями»: фабричный шум структурирует профанное, горизонтальное время (*chronos*), подобно сюжетной канве романа. Колокольный звон — вертикальный звук, разрывающий повседневность, призывающий к рефлексии и обращению внутрь себя (*kairos*), подобно лирическому отступлению или моменту катарсиса. Житель города существует в интерференции этих двух зовов, в постоянном внутреннем диалоге между миром внешнего действия и миром внутреннего смысла. Городская композиция есть перформанс этого диалога. Таким образом, город такого типа — это не точка на карте, а непрерывный автокоммуникативный перформанс, неустойчивое событие, длящееся во времени. Анализ такого городского текста требует отказа от внешнего наблюдения. Чтобы понять его композицию, необходимо внести себя в этот подъем, стать со-участником этого перформанса. Композиция города оказывается картой гигантского коллективного и индивидуального акта автокоммуникации, где топос формирует само тело и мысль того, кто по нему движется, прочерчивая маршрут от себя к себе. Такой город мыслит себя через тело восходящего, а это тело, в свою очередь, обретает самоосознание через композицию города.

Проиллюстрируем тезис об автокоммуникативности композиции произведения в его топографических и топологических измерениях на нескольких уровнях.

1. *Композиция как повтор с инверсией*. Классический композиционный прием — кольцевая композиция, рефрены, лейтмотивы — с точки зрения семиотики представляет собой не что иное, как автокоммуникативный цикл. Изначальный тезис (образ, мотив, сюжетный элемент), будучи повторенным, возвращается не тем же, но обогащенным контекстом всего предшествующего повествования. Он проходит через систему «Я» и возвращается к «Я» уже измененным, неся на себе следы пройденного пути. Так, в «Преступлении и наказании» Достоевского сны Раскольникова, композиционно располагаясь в ключевых точках романа, являются не просто психологическими этюдами, но узлами автокоммуникации: герой (и автор вместе с ним) получает одно и то же сообщение от самого себя (архетипический образ забитой лошади, сцена смеха старухи), но с каждым разом его расшифровка требует все более глубокого пересмотра собственной личности.

Блестящим примером работы этого принципа в литературе наших дней служит роман Салмана Рушди «Гарун и Море историй» (1990). Изначальный тезис — это волшебный, живой «Океан Изначальных Историй», откуда отец главного героя, рассказчик Рашид Халифа, черпает свои неиссякаемые сюжеты. Это метафора творчества в его чистом, незамутненном, детском виде — как дара,

приносящего радость и чудо. Автокоммуникативный цикл запускается, когда злой Кутум Шах, желая уничтожить магию, отравляет Источник. Океан становится токсичным и молчит. Рашид теряет свой дар. Это момент кризиса, когда «Я» (творческое сознание) отправляет себе сообщение о собственной невозможности.

Повтор с инверсией происходит на протяжении всего путешествия Гаруна и его отца. Они не просто ищут способ очистить Океан, они заново проходят путь творчества. Ключевые образы и мотивы (рыба-простак, птица-болтуня, сама структура волшебной сказки) повторяются, но теперь они «обогащены контекстом» борьбы, цензуры, утраты и сомнения. Возвращение измененным и есть финальная кульминация. Очищенный Океан — это уже не наивный источник чудес, а источник, прошедший через испытание тьмой и обретший новую силу — силу сопротивления через рассказывание.

Рашид не просто снова обретает дар, он теперь рассказывает истории сознательно, как акт противостояния «языкам тьмы» (прямая отсылка к цензуре и фетве, под которой жил Рушди). Повторенный мотив Источника возвращается к системе («Я» рассказчика и автора) кардинально измененным, неся на себе следы пройденного пути борьбы. Композиция романа-путешествия и есть карта этого автокоммуникативного акта по спасению и перерождению собственного творческого «Я».

2. *«Зеркальная» композиция и расщепление субъекта.* Другой распространенный прием — создание «двойников» героя, зеркальных сцен, параллельных сюжетных линий — есть прямое композиционное воплощение автокоммуникации. Двойник (от Голядкина у Достоевского до многочисленных двойников в текстах Сигизмунда Кржижановского) — это не просто другой персонаж, это alter ego, Другой как Я. Их диалог — это визуализированный, объективированный внутренний диалог. Композиционное сопоставление этих фигур моделирует процесс саморефлексии, где «Я» смотрится в «Другого-как-Я», чтобы увидеть и определить себя. Зеркало здесь — не метафора, а точное описание семиотического механизма. Великолепным и сложнейшим примером зеркальной композиции является роман Жауме Кабре «Я исповедуюсь» (2011). Композиционный принцип этого романа — не просто наличие двойника, а вся структура, построенная на системе зеркал-лейтмотивов, отражающих друг друга: скрипка «Совабемоль», судьбы ее владельцев, история Каталонии, личная история адвоката Адриа Ардеволя и, главное, работа его сознания, которое прыгает между временами и воспоминаниями. Расщепление субъекта здесь происходит на нескольких уровнях:

Уровень повествования: Сам нарратор, Адриа, — это расщепленное сознание. Его рассказ — это не линейная исповедь, а автокоммуникативный поток, где старый Адриа разговаривает с молодым, пытаясь понять, как мальчик, любящий Баха и слова, мог стать соучастником преступления. Он смотрится в зеркало своих прошлых поступков.

Уровень персонажей: Фигура Берната Планесса, партнера и антипода Адриа, — это его классическое alter ego. Бернат — это плоть, действие, аморальность, тогда как Адриа — дух, мысль, рефлексия. Их диалоги — это визуализированный внутренний конфликт самого Адриа между интеллектуальным знанием и нравственным действием.

Уровень истории: Скрипка «Совабемоль» становится главным зеркалом-символом. Её путь через века, через руки разных людей, несущих на себе печать добра и зла (как клеймо нациста Штайнера на её деке), — это объективированная совесть. Адриа, владея ею, смотрится в это зеркало истории и видит в своем отражении соучастие в цепочке преступлений, растянувшейся на столетия.

Композиция романа, с её постоянными временными скачками и переплетением судеб, моделирует процесс саморефлексии тотального масштаба. «Я» (Адриа) смотрится в «Другого-как-Я» (Берната), в «Другого-как-предмет» (скрипку), в «Другого-как-историю» (судьбы предков), чтобы увидеть и определить свою собственную вину и свою идентичность. Зеркало здесь — абсолютно точное описание семиотического механизма, которым пользуется Кабре.

3. *Роль нарративной инстанции.* Фигура повествователя, особенно неоднозначного, ненадежного, рефлексивного (от героя-рассказчика в исповедальной прозе до сложной игры с точкой зрения в модернистском романе), также работает в логике автокоммуникации. Рассказывая историю, нарратор одновременно рассказывает ее себе, заново переживая и переосмысливая. Его колебания, оговорки, множественные интерпретации одного и того же события — это не стилистические украшения, а следы работы самопознания, проступающие в композиционной ткани текста. Композиция в таком случае — это не последовательность событий, а последовательность их осмыслений. Здесь эталонным примером является творчество Марселя Пруста, прежде всего великий цикл «В поисках утраченного времени».

Нарратор Пруста — это воплощение рефлексивного, ненадежного (в том смысле, что его память и восприятие субъективны и изменчивы) повествователя. Он не просто рассказывает историю своей жизни, он совершает акт автокоммуникации в чистом виде: рассказывая, он заново переживает, ищет, открывает и, наконец, творит смысл своего прошлого опыта. Его знаменитые длинные, сложноподчиненные периоды — это не стилистическая причуда, а прямое следствие работы самопознания. Они мимикрируют движение мысли, которая, описывая одно впечатление (вкус мадленки), тут же нанизывает на него ассоциацию, затем воспоминание, затем философское обобщение.

Композиция всего цикла подчинена этой логике: это не последовательность событий, а последовательность их осмыслений. Колебания, оговорки, самоопровержения нарратора («как я понял позже», «я думал тогда, но теперь я вижу...») — следы автокоммуникативного процесса, проступившие в тексте. Он постоянно ведет диалог с самим собой в прошлом, и итогом этого диалога становится не хроника жизни, а акт творческого преодоления времени, где произведение искусства рождается как конечный продукт гигантского акта внутреннего диалога-воспоминания. Композиция романа-потока сознания и оказывается картой такого диалога. Композиционные приемы — это не статичный каркас, а динамические органы смыслопорождения, материальная фиксация внутреннего диалога автора, героя и культуры с самой собой.

4. *Обратная композиция как совершенная автокоммуникация.* В литературной и художественной в общем (кинематографической, к примеру) композиции хронотипическое построение текста может заменяться на хрононетипическое. Повествование, которое начинается с конца: жизнь, рассказанная наоборот, предполагает уже сделанные выводы и оценки, раскрытые роли игроков твоей жизни, прожитый маскарад с состоявшимся переодеванием. Очень хорошо прием обратной композиции работает в исторических сюжетах, но он стал распространенным в лирических и фантастических: история наоборот, футуросюжет. Повествование с конца начинается в книге Стивена Кинга «Жизнь Чака» и одноименном фильме (реж. Майк Флэнеган, 2025). Книга и фильм начинаются с последнего акта. Конец света, пропал интернет и электричество. Чак Кранц умирает от опухоли мозга. Вселенная гибнет. Средняя часть посвящена самой прекрасной поре жизни Чака — взрослая семейная жизнь, профессиональный

рост, но все это сгущается в ритме танца жизни, произвольного и незапланированного, свободного и счастливого, радостного и красивого, как вкусный тягучий портвейн в бокале, прогретый солнечным полуденным светом. И первый акт под условным названием «Я вмещаю множество» раскрывает нам природу ценностных ориентиров мира, как они формировались в детстве, путь Чака от смерти родителей до школы танцев, от наставлений мудрой бабушки до вещей видений. Моральная установка жить в радости, даже если ты видел свою будущую смерть, главным героем опирается на слова Уолта Уитмена из «Песни о себе»: «Я вмещаю множества». Чак, как и его первая любовь Кэт, его учительница мисс Ричардс, бабушка Сара, — все предстают самостоятельными вселенными и вмещают в себя миры.

Автокоммуникация, которая открылась Чаку в детские годы, как озарение, внутренний разговор с собой через наблюдения за окружающими, трагические события в семье, подростковое становление и споры с самим собой, нерешительность и смелость, протест и понимание, активность зрелой жизни и гармоничный уход в окружении любимых. Жизнь состоялась, герои его мира пели и танцевали. Он готов к уходу из жизни, осталось подготовить «множества», те вселенные, что наполняли его мир. Суть автокоммуникации не только в выходе на прямое обращение. Обращение может, а иногда должно быть опосредованным. В книге и фильме — это танец и рекламные обращения на экранах телевизоров. Чак не мог выйти и подготовить живущих к своему уходу, они должны были подготовиться сами. Мы видим, что учитель Мартин приходит встретить конец света к своей бывшей, но любимой жене Фелиции, и они, держась за руки, смотрят на звезды в последние секунды жизни. Смотрят и вторят себе, что они тоже вмещают в себя множества. Звезды стали частью их самих. Звезды — это их множества.

5. *Композиция «роман без точки»*, которую можно назвать по-другому, — «роман с многоточием». Автокоммуникация героев произведений в этом формате еще до конца не состоялась, они сами себе не признались в каких-то важных решениях, не сформулировали и не приняли ситуаций или новых людей в своей жизни. Читателю и зрителю предоставляется возможность самому достроить, дофантазировать конец фильма, конец истории.

Примером раскрытия такой композиции через нерешенную автокоммуникацию является роман-на-экране «Весна на Заречной улице» (реж. М. Хуциев и Ф. Миронер, 1956). История отношений учительницы в школе рабочей молодежи и передовика производства не решилась сразу. В небольшой рабочий поселок по направлению от института приезжает молодой педагог Татьяна Левченко. Один из ее учеников, ударник труда Александр Савченко, работающий на производственных мартеновских печах, влюбляется в нее. Эти два непохожих персонажа — интеллигентная тонкая Татьяна и нахрапистый Александр, не смогли бы понравиться друг к другу с первой встречи. Их отношения проходят стадии пренебрежения и непринятия. Каждый задумывается и уходит в свои мысли. Автокоммуникация дополняется помощью извне: учеников того же класса и друзей, но решение не принято ни одним, ни другим. Фильм заканчивается на многоточии: «Конец...», а Савченко отвечает на экзаменационный вопрос в билете «Что такое многоточие».

Итак, традиционный анализ композиции, ограниченный констатацией «глав и частей», упускает ее главную функцию. Композиционные приемы — это не украшения, а органы смыслопорождения. Повтор, симметрия, контрапункт, ритмические сбои — все это инструменты, которые переводят линейный поток

повествования в режим автокоммуникации, заставляя текст обращаться на самого себя, генерируя новые смыслы через самоотражение.

По итогам исследования можно утверждать, что художественный текст является наиболее совершенной и сложной моделью автокоммуникации, а городской текст может приблизиться к художественному тексту. Его композиционная сложность прямо пропорциональна глубине того внутреннего диалога, который он моделирует и осуществляет. Писатель, выстраивая композицию, выстраивает не просто повествование, но траекторию самоизменения — и своего собственного в процессе творчества, и потенциального читателя, которого этот текст вовлекает в свою автокоммуникативную орбиту. Следовательно, изучение композиции вне парадигмы автокоммуникации оказывается неполным, так как игнорирует ее экзистенциальное и семиотическое ядро — способность быть машиной по преобразованию сознания через диалог с самим собой.

Список литературы / References

- Бирн Д. Записки велосипедиста. СПб: Амфора, 2013. 351 с.
(Byrne D. Bicycle Diaries, St. Petersburg, 2013, 351 p. — In Russ.)
- Вайнберг С. Первые три минуты. Современный взгляд на происхождение Вселенной. М.: АСТ, 2022. 256 с.
(Weinberg S. The first three minutes. A modern view of the origin of the Universe, Moscow, 2022, 256 p. — In Russ.)
- Кожурин А.Я. Ландшафты естественные и городские // Философия детства и проблемы современного города: материалы IX международной конференции «Ребенок в современном мире. Дети и город». СПб: СПбГТУ, 2002. С. 72—79.
(Kozhurin A. Y. Natural and urban landscapes, *Philosophy of childhood and problems of the modern city: proceedings of the IX international conference "The child in the modern world. Children and the city"*, St. Petersburg, 2002, pp. 72—79 — In Russ.)
- Лотман Ю.М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры) // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб: Искусство, 2000. С. 159—165.
(Lotman Y.M. Autocommunication: "I" and "Other" as Addressees (On two models of communication in the cultural system), *Lotman Y.M. Semiosphere*, St. Petersburg, 2000, pp. 159—165. — In Russ.)
- Подорога В.А. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: С. Киркегор, Ф. Ницше, М. Хайдеггер, М. Пруст, Ф. Кафка. М.: Ad Marginem, 1995. 426 с.
(Podoroga V.A. Expression and meaning. Landscape worlds of Philosophy: S. Kierkegaard, F. Nietzsche, M. Heidegger, M. Proust, F. Kafka, Moscow, 1995, 426 p. — In Russ.)
- Пруст М. Смерть Бальдассара Сильванда, виконта Сильван // Пруст М. Утехи и дни. М.; СПб: Летний сад, 2000. С. 21—24.
(Proust M. The death of Baldassare Silvande, Viscount of Sylvania, *Proust M. Pleasures and Days*, St. Petersburg, 2000, pp. 21—24. — In Russ.)
- Сенкевич Ю.А. С Хейердалом через Атлантику. М.: Родина, 2007. 304 с.
(Senkevich Y.A. Across the Atlantic with Heyerdahl, Moscow, 2007, 304 p. — In Russ.)
- Флоренский П.А. Детям моим. Воспоминанья прошлых дней. Генеалогические исследования. Из Соловецких писем. Завещание. М., 1992. 596 с.
(Florensky P.A. To my children. Memories of past days. Genealogical research. From the Solovki letters. A testament, Moscow, 1992, 596 p. — In Russ.)

THE MAP OF SELF-DIALOGUE: TEXT AND TOPOS COMPOSITION AS AN ACT OF AUTO-COMMUNICATION

Alexander V. Markov

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation,
markovius@gmail.com

Oksana A. Shtayn

Ural Federal University, Yekaterinburg, Russian Federation, shtaynshtayn@gmail.com

Abstract. The article performs a philosophical-anthropological shift in the interpretation of composition, moving its analysis from the level of formal description of the text's structure to the existential-semiotic level. Composition is conceptualized not as a static framework but as a dynamic process and material fixation of an act of auto-communication (I — I), through which the system of consciousness generates and transforms itself. Using literary works (Rushdie, Cabré, Proust) as examples, it demonstrates how compositional devices (repetition, mirroring, narrative instance) become organs of meaning-generation and cartography of internal dialogue. This thesis is further developed through a phenomenological analysis of an urban topos (using small Russian towns as a case study), revealing how space — through the bodily experience of ascent, anamorphosis of gaze, and materiality of memory — acts as a co-author of the performative act of self-awareness, turning the city into an event of continuous auto-communication. The proposed approach is productive in its interdisciplinarity, combining the methodologies of literary studies, semiotics, and urban studies. Its heuristic power lies in revealing the deep mechanisms of meaning-making common to the textual and spatial organization of human experience. Thus, the research contributes significantly to the philosophy of everyday life by demonstrating how acts of auto-communication, when fixed in composition, shape the very fabric of daily existence and selfhood.

Keywords: auto-communication, composition, self-consciousness, philosophical anthropology, semiotics, topos, phenomenology of place, narrative, self-reflection, philosophy of text

For citation: Markov A.V., Shtayn O.A. The Map of Self-Dialogue: text and topos composition as an act of auto-communication, *Ivanovo State University Bulletin, Series: Humanities*, 2026, iss. 1, pp. 5—14.

Статья поступила в редакцию 06.09.2025; одобрена после рецензирования 10.10.2025; принята к публикации 26.10.2025.

The article was submitted 06.09.2025; approved after reviewing 10.10.2025; accepted for publication 26.10.2025.

Информация об авторах / Information about authors

Марков Александр Викторович — доктор филологических наук, кандидат философских наук, профессор кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва, Россия, SPIN: 2436-2520, markovius@gmail.com

Markov Alexander Viktorovich — Doctor of Sciences (Philology), Candidate of of Sciences (Philosophy), Professor of the Department of Cinema and Contemporary Art, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation, markovius@gmail.com

Штайн Оксана Александровна — кандидат философских наук, доцент кафедры социальной философии, Уральский федеральный университет, г. Екатеринбург, Россия, shtaynshtayn@gmail.com, SPIN: 1763-9290

Shtayn Oksana Aleksandrovna — Candidate of Sciences (Philosophy), Associate Professor of the Department of Social Philosophy, Ural Federal University, Yekaterinburg, Russian Federation, shtaynshtayn@gmail.com