

GRIGORII L. TULCHINSKII

HSE University—Saint Petersburg

Room 215, 17a, Promyshlennaya, Saint Petersburg 198099, Russia

ResearcherID: B-8509-2016

ORCID: 0000-0002-5820-7333

e-mail: gtul@mail.ru

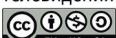
For citation

Tulchinskii, G.L. (2025). The pragmasemantics of the abduction narrative in cinema: Subjectivity and apophatic semiosis from silent adventure film to the present. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 21 (3), 15–42. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2025-21.3-15-42>, <https://elibrary.ru/BAETUJ>

The pragmasemantics of the abduction narrative in cinema: Subjectivity and apophatic semiosis from silent adventure film to the present*

Abstract. Soviet silent cinema was an era of spectacular experimentation, burlesque, and grotesque, where the adventure genre intersected with revolutionary rhetoric, satire, and critiques of capitalism. The theme of abduction—of people, ideas, and property—appears more frequently than one might assume, particularly within genres like agitprop adventure, crime drama, and satirical dystopia. This study addresses two interconnected objectives. The first is to identify, as comprehensively as possible, the specific ways in which cinematic texts contribute to the construction of a semantic worldview. The second is to systematize these

Published by
Наука
телевидения



* Translated by Anna P. Evstropova.

forms and reveal the semiotic foundations of their operation. Crucially, this inquiry is grounded not in abstract theory, but in the analysis of specific film material.

The corpus for this analysis comprises a selection of 37 Soviet silent adventure films (primarily from the 1920s) that feature abduction, either explicitly or allegorically, alongside over 20 contemporary sound films. Focusing the analysis on the theme of abduction—defined as the seizure of something significant, the ensuing struggle for its return, and its ultimate reclamation—facilitates the second objective.

The methodological framework is a pragmasemantic approach, which allows for the precise specification of meaning-making contexts within the layered interplay of value-regulatory systems that constitute socio-cultural practices. This is done with a focus on the role of subjectivity as a universal interface that combines and shifts these contexts of meaning.

An abduction creates precisely this kind of dynamic. Consequently, the cinematic narrative of abduction provides an exceptionally rich and productive material for clarifying the pragmasemantics of apophatic semiosis and the role of subjectivity within it.

Keywords: apophatic semiosis, cinematic text, narration, abduction, pragmasemantics

Acknowledgments. This study was supported by a grant from the Russian Science Foundation for small research groups, No. 24-28-01484, *Anthropological Ideals in Adventure Films of Russian Silent Cinema of the 1910s–1920s*.

УДК 791.43 + 81'22

DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.3-15-42

EDN: BAETUJ

Статья получена 04.07.2025, отредактирована 03.08.2025, принята 26.09.2025

ГРИГОРИЙ ЛЬВОВИЧ ТУЛЬЧИНСКИЙ

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» — Санкт-Петербург
198099, Санкт-Петербург, ул. Промышленная, 17а, к. 215

ResearcherID: B-8509-2016

ORCID: 0000-0002-5820-7333

e-mail: gtul@mail.ru

Для цитирования

Тульчинский Г.Л. Прагмасемантика кинотекста похищения: Субъектность и апофатический семиозис от немого авантюрного кино до современности // Наука телевидения. 2025. 21 (3). С. 15–42. DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.3-15-42. EDN: BAETUJ

Прагмасемантика кинотекста похищения: Субъектность и апофатический семиозис от немого авантюрного кино до современности

Аннотация. Немое советское кино — время зреющих экспериментов, бурлеска и гротеска, в которой авантюрный жанр пересекался с революционной риторикой, сатирой и критикой капитализма. Тема похищения — людей, идей, собственности — встречается чаще, чем кажется, особенно в жанрах агитприключения, криминальной драмы, сатирической антиутопии. Работа содержит попытку решения двух взаимосвязанных задач: по возможности, наиболее объемно выявить конкретные формы участия кинотекста в выстраивании смысловой картины мира и систематизировать эти формы, раскрыв семиотические основания их действия. При этом решение здесь должно носить

не отвлеченно абстрактный характер, а опираться на конкретные художественные артефакты.

Материалом для такого рассмотрения является подборка 37 советских немых (снятых в основном в 1920-е годы) авантюрных фильмов, в которых явно или аллегорически присутствуют похищения, а также свыше 20 современных звуковых фильмов. Фокусировка аналитики на теме похищения, как изъятия, лишения чего-то значимого и ценного, борьбы за него, за его возврат и воплощение облегчает решение второй указанной задачи.

Для этого используется прагмасемантический подход, позволяющий конкретизировать контексты смыслообразования в каскаде интерфейсов ценностно-регулятивных систем социально-культурных практик с учетом роли субъектности в качестве универсального интерфейса, позволяющего совмещать и менять контексты смыслообразования.

Именно такая ситуация при похищении и создается. Поэтому кинотекст наррации похищения представляет исключительно удачный и содержательный материал для уточнения прагмасемантики апофатического семиозиса и роли субъектности.

Ключевые слова: апофатический семиозис, кинотекст, нарация, похищение, прагмасемантика

Благодарности. Исследование выполнено при поддержке гранта РНФ для малых научных групп № 24-28-01484 «Антропологические идеалы в приключенческих фильмах отечественного немого кинематографа 1910–1920 годов».

PRELIMINARY CONSIDERATIONS

In our time, at all levels of social life, there is an acute demand for identifying practices that consolidate society not only, and not so much, in the face of danger, but on a positive, constructive basis. In this regard, discussions about socio-cultural engineering, “architects,” and “engineers of meaning” are not accidental. This implies the need to identify specific processes of meaning-generation and the possibilities for influencing them.

The formation of meaning within culture is driven by semiosis—the process of turning cultural phenomena into texts (Lotman, 1992, pp. 25–33, 129–132)—with

narration serving as a key mechanism for generating a worldview and shaping self-consciousness, or subjectivity (Boyd, 2010; Ryan, 2015; Tulchinskii, 2023b, p. 15–42). In this process, the cinematic text plays a significant part, actively contributing to the formation of historical memory, visions of the future, and the identities that characterize modern mass society.

This work addresses two interrelated tasks. First, to identify, as comprehensively as possible, the specific forms of the cinematic text's participation in building the semantic picture of the world. Second, to systematize these forms and reveal the semiotic foundations of their operation. The solution to these tasks should not be abstract but must rely on specific cinematic material.

To solve the first task, it is useful to examine how these forms developed by looking at the origins of cinema itself: the pre-sound (silent) film era. Even at this early stage, the potential of the new art form was recognized: cinema could profoundly shape the consciousness of the emerging mass society by providing typical reference points for understanding the world, while at the same time playing a significant role in the socio-cultural economy. This was especially important during the formation of the young Soviet state. Following its victory in the Civil War, the Soviet government needed to forge a unifying worldview for the vast and diverse population, one that would reinterpret the past and chart a course for a shared future. It is no coincidence that Lenin's famous remark to Anatoly Lunacharsky—"Of all the arts, the cinema is the most important for us," made while discussing the economic state of the arts—is so often cited to highlight film's propaganda value. Notably, he was referring specifically to silent cinema.

Within this context, the adventure genre is of particular interest, as it has always played—and still plays—a dominant role in cinema as a mass society entertainment industry. There are solid reasons for this. First, adventure films have consistently proven to be highly attractive to audiences (thanks to their content) and commercially successful. Second, the genre blends easily with others—like comedy, tragedy, detective stories, and melodrama—especially through adaptations, giving filmmakers a wealth of literary material to draw from (Salnikova, 2023; Salnikova, 2024). Third, its dynamic style is perfectly suited for vividly portraying specific character types, their motivations, and how those motivations drive their actions.

Previous research has detailed the role of Soviet adventure silent cinema in forming and promoting the anthropological ideal of the "New Soviet person" (Tulchinskii, 2024). This study continues that analysis by further exploring manifestations of this anthropological Soviet ideal, focusing on abduction as the seizure or deprivation of something significant and valuable, the struggle to get it back, and its eventual recovery or embodiment. Abduction is a timeless and

powerful motif in cultural narratives. The rescue of abducted girls, brides, or wives, as well as the punishment of snatchers is a classic plot driver for the adventures of their husbands, fathers, and lovers—a staple not just in world cinema, but also in folklore and fairy tales. Similarly appealing are stories about young people who are abducted, spend years in captivity, and then seek revenge upon their release, altering not only their own lives—like in *The Count of Monte Cristo* or *Oldboy*. This is without even mentioning the genre’s centrality to detective and crime stories. By focusing on the theme of abduction, this analysis also helps to accomplish the second task outlined earlier.

To analyze how cinematic texts generate meanings, this study develops a pragmasemantic approach, incorporating deep semiotics (Zolyan & Tulchinskii, 2024; Zolyan et al., 2024). This framework helps pinpoint the specific contexts where meaning is formed, particularly at the intersection of various social and cultural value systems. A key element here is subjectivity, which acts as a universal interface that allows different contexts of meaning to be combined and shifted.

This capacity of subjectivity stems from its semiotic nature as a form of reflective self-description—one that is inherently contradictory, incomplete, and open to change. This quality of subjectivity stems from its semiotic nature as a form of reflective self-description—one that is contradictory and incomplete, open to additions and changes through the process of apophatic semiosis. Apophatic semiosis is concerned with the role of voids and gaps in the creation of meaning (for context, see Neoplatonism, Leonardo da Vinci; the early 20th-century Orthodox Imiaslavie movement, Sergei N. Bulgakov, Aleksei F. Losev, Pavel A. Florensky, Vasily V. Nalimov, Alain Badiou, Mikhail N. Epstein, Stanislav V. Shuripa) (Tulchinskii, 2023a). From this perspective, subjectivity (a purely semiotic construct) serves as the operationalization of the transcendental subject. It is akin to the blind spot in the eye: though itself unperceivable, it enables the very possibility of perception. Similarly, subjectivity (a “strange loop,” as described by Douglas Hofstadter (2022)), while not a physical entity, enables the creation of meaning through its intentionality—a focus that highlights the thingness of comprehension against the semantic uncertainty, a “semantic vacuum” (Nalimov, 2011). The situation of abduction creates precisely this kind of semantic vacuum. Furthermore, cinematic narratives about abduction provide exceptionally rich material for exploring the pragmasemantics of apophatic semiosis. Any narrative is built on a set of circumstances: spatial (the setting), temporal (the sequence of events), causal (cause-and-effect), and mental (involving conscious individuals) (Ryan, 2015). In an abduction narrative, every one of these elements is brought into sharp and vivid relief.

ABDUCTION IN THE ADVENTURE SILENT CINEMA OF THE 1920S

At first glance, the theme of abduction—of people, ideas, or property—seems uncommon in the films of this period. There are few Soviet silent films that focus explicitly on kidnappings. However, abductions appear much more frequently than it seems, especially in genres like agit-adventure, crime drama, satire, and even science fiction. In one way or another, explicitly or allegorically, abductions are present in almost the entire spectrum of adventure films from this era. We can therefore state that silent cinema presents a wide palette of pragmasemantic contexts for abduction.

Within this broad spectrum, abductions feature in films addressing the history of the Russian Empire and in adaptations of literary classics. For example, one of the first Russian feature films is *Stenka Razin* (Russian: Стенька Разин, also known as *Free Men of the Volga*), shot by Vasily Goncharov in 1908 but later reworked in the USSR. It tells the story of a Cossack rebellion leader for whom the abduction of government and noble figures served as a form of protest. Vyacheslav Viskovsky's 1925 historical-revolutionary drama *The Ninth of January* (Russian: Девятое января, also known as *Bloody Sunday*), while dedicated to the events of 1905, contains adventure elements related to the abduction and persecution of activists. Film adaptations such as Yakov Protazanov's *The Queen of Spades* (Russian: Пиковая дама, 1916) and Grigory Kozintsev and Leonid Trauberg's *The Overcoat* (Russian: Шинель, 1926) raise the question of the illusory nature of desires in deceived individuals, who are deprived of the opportunity to realize their aspirations. In the 1928 adaptation of Alexander Pushkin's story *The Captain's Daughter* (Russian: Капитанская дочка) by Yuri Tarich, one of the key plot lines is the abduction of Masha Mironova by rebels. This plays a decisive role in the development and resolution of the conflict between other characters. And in Fyodor Otsep's 1928 *The Yellow Ticket* ((Russian: Земля в плену, translated as “Land in captivity”), the wife of a retired soldier, having taken a job in the household of a landowner who has seized peasant land, becomes not only the wet nurse of the master's child but also the master's concubine.

Films of the 1920s often experimented with elements of abduction. They were a staple in movies dedicated to the recent history of the Civil War and pre-revolutionary Russia, where abductions were used in the conflict between revolutionaries and the tsarist police, the Red Army and the White Guards, and in class struggles abroad, as seen in the 1928 films *The Provocateur* (Russian: *Провокатор*) by Viktor Turin, *The Moon on the Left* (Russian: *Луна слева*) by Alexander Ivanov, and *The Seventh Companion* (Russian: *Седьмой спутник*) by Vladimir Kasyanov (Macheret, 1961).

In *The Marriage of the Bear* (Russian: *Медвежья свадьба*, 1925)—one of the most commercially successful films of its time, a mystical drama by Konstantin Eggert and Vladimir Gardin based on Prosper Mérimée’s novella—the narrative is built around a story of inheritance, abductions, and murders. In one of the first Soviet social and domestic crime dramas with adventure elements, *Katka’s Reinette Apples* (Russian: *Катка—бумажный ранет*, 1926) by Eduard loganson and Fridrikh Ermler, the story follows a young woman drawn into the criminal world, featuring motifs of abduction and crimes of greed.

In *The Death Ray* (Russian: *Луч смерти*) by Lev Kuleshov and Vsevolod Pudovkin, the action takes place in an unspecified capitalist country and centers on a “death ray” device exploding gunpowder and fuel mixtures at a distance. Agents of an enemy intelligence service steal this invention of a Soviet engineer and use it to suppress a strike in their own country. However, the device, once seized by the workers, is used to blow up the planes sent against them.

Similar enemy intrigues involving the theft of a gas formula were thwarted in the 1924 film *An Eye for an Eye, a Gas for a Gas* (Russian: *Око за око, газ за газ*) by Alexander Litvinov. In Pyotr Chardynin’s 1923 film *Innocent Until Proven Guilty* (Russian: *Не пойман—не вор*, also known as *Candidate for President* and *The President-Thief*), the abduction of a large sum of money and an aristocrat’s wife helps a scoundrel become the country’s president. In *The Merchants of Glory* (Russian: *Торговцы славой*, also known as *The Dead Do Not Return*), a 1929 film by Leonid Obolensky, a soldier declared dead in the First World War is proclaimed a national hero, and the fact of his death is actively used to fight communism. However, the hero turns out to have only been shell-shocked and uses his newfound fame to call for an end to the imperialist war.

Standing somewhat apart from this rather conventional series is Fridrikh Ermler’s “existential drama” *The House in the Snow-Drifts* (Russian: *Дом в сугробах*, 1928), based on Yevgeny Zamyatin’s story *The Cave*. A musician, driven to desperation over his own helplessness and the perceived uselessness of his art, steals firewood from the speculator and a parrot from Red Army soldier’s children to warm and feed his sick wife. He is saved from the shame of exposure and thoughts of suicide by an invitation to perform at a concert for Red Army soldiers on leave. Seeing their enthusiastic reaction to his performance, he overcomes his personal emptiness with the hope of becoming an active participant in the new life.

As Soviet power consolidated, plots centered on the fight against crime and theft (both adventurous and otherwise) came to the fore. The lost films by Grigori Kozintsev and Leonid Trauberg—*The Adventures of Oktyabrina* (Russian: *Похождения Октябрины*, 1924) and *Mishki versus Yudenich* (Russian: *Мишки*

против Юденича, 1925)—contained the maximum possible array of adventure film tricks for the time, including eccentric forms of fighting theft and using them against the enemies (Lebedev, 1965). These films exhibit elements of burlesque and parody of foreign adventure reels, which depicted villainous schemes involving the abduction of people and important documents. For instance, the heroine of the 1926 adventure detective *Miss Mend* (Russian: *Mucc Менд*) by Boris Barnet and Fyodor Otsep investigates crimes related to industrial espionage, kidnapping, and the theft of important inventions. Sergei Yutkevich's *The Black Sail* (Russian: *Черный парус*, 1929) tells the story of Komsomol members fighting against the private speculators stealing fish and ensuring the catch is delivered to the state. In the romantic story *The Girl with the Hatbox* (Russian: *Девушка с коробкой*, 1927) by Boris Barnet, a young match factory worker becomes an unwitting participant in a scam involving the major theft.

The plot of Alexander Dovzhenko's *The Diplomatic Pouch* (Russian: *Сумка дипкурьера*, 1927) is based on the well-known murder of Soviet diplomatic courier Theodor Nette. British spies steal the Soviet diplomat's pouch, which is later retrieved by the sailors of a ship sailing to Leningrad and delivered to the authorities. The main conflict in the film is the struggle of the brave sailors against foreign agents attempting to seize the pouch. Along the way, the film exposes the life and customs of the international colonial fleet, where ship crews consist of sailors virtually abducted from colonies and forced to participate in the criminal activities of their masters, including robbery and kidnapping women for tavern brothels.

In *Prisoners of the Sea* (Russian: *Пленники моря*, also known as *Drama on a Submarine*, 1928) by Mikhail Verner, the son of a submariner, who has become a Red commander, intends to hand his father's secret papers over to the British. However, he steals the wrong documents, and after a series of adventures, the father rescues him at sea. The son later faces a Soviet court. In *Aero NT-54* (Russian: *Аэро НТ-54*, 1925) directed by Nikolai Petrov, the subject is not merely the theft of others' ideas but also an ironic take on scientific plagiarism, which remains relevant today. The theme of patent theft would also persist—like, for example, in the 1972 television series *Engineer Pronchatov* (Russian: *Инженер Прончатов*).

What is stolen can become an acquisition that creates problems for its new owners, as seen in Alexander Dovzhenko's *Love's Berries* (Russian: *Ягодка любви*, 1926). At times, the protagonist's fight against saboteurs provokes in him a temptation to commit theft himself. Succumbing to this temptation backfires, damaging his reputation and destroying his previously stable social status, as seen in Ivan Pyryev's *The Civil Servant* (Russian: *Государственныи чиновник*). And in Yefim Dzigan's *The Court Must Proceed* (Russian: *Суд должен продолжаться*,

1930), the abduction of a woman's honor by a group of hooligans and their subsequent trial launch a process that harshly confronts the remnants of the past in the minds of those around her—including her husband, colleagues, and lawyer—to establish new views on family, love, and the status of women.

Nikolai Okhlopkov's 1928 film *The Sold Appetite* (Russian: *Проданный аппетит*, also known as *The Philanthropist*) is based on a pamphlet by Paul Lafargue with a script by Anatoly Marienhof and Nikolai Erdman and whimsically exposes the monstrous contrasts of bourgeois society. A rich man suffering from overeating takes possession of the unemployed chauffeur's stomach, which digests what the banker eats, creating between them an uncomfortable and tragically ending interdependence. Today, this theme of physicality abduction has merged with the theme of doubles as substitutes and evolved into the abduction of consciousness. For example, Brandon Cronenberg's *Antiviral* (2012) and *Possessor* (2020) depict practices of taking over another's consciousness, including for criminal purposes. In his later film, *Infinity Pool* (2023), he examines how the wealthy can evade consequences by having a double executed—an act that ultimately demoralizes the original and destroys their very sense of self.

Plotlines related to abductions are also traced in political science fiction, such as in Yakov Protazanov's *Aelita* (Russian: *Аэлита*, 1924). Abduction also appears in comedic adventure films. Protazanov's *The Tailor from Torzhok* (Russian: *Закройщик из Торжка*, 1925) follows the adventures of a winning government loan bond that passes from one person to another, sometimes through the characters' cunning and sometimes by pure chance. Similarly, the farcical comedies *St. Jorgen's Day*, (Russian: *Праздник Святого Йоргена*, also known as *The Feast of St. Jorgen*, 1930), also by Protazanov, and Sergei Komarov's *The Doll with Millions* (Russian: *Кукла с миллионами*, 1925) revolve around comic misadventures involving the misappropriation of large sums of money, both abroad and within the Soviet state.

The theme, however, extended beyond the abduction of property, ideas, or people. Yuri Zhelyabuzhsky's *The Cigarette Girl from Mosselprom* (Russian: *Папиросница от Моссельпрома*, 1924)—a satire of bourgeois cinema—depicts an attractive heroine lured into the film industry, her appealing appearance effectively “abducted” to be used and transformed into a cinematic product. A more complex, multi-layered idea of abduction is embedded in the partially preserved 1918 trick film *Shackled by Film* (Russian: *Закованная фильмой*). Directed by Nikandr Turkin from a script by Vladimir Mayakovsky (who also starred alongside Lilya Brik), the film explores the repeated, “multimodal” abduction of physicality, artistic image, and what we would now call social identity. According to Brik's description of the plot (Polyanovskiy, 1940), the story concerns an artist who gains the ability

to see through people's transparent bodies, perceiving objects that represent their essence instead of their hearts. At the same time, he encounters an actress who is vanishing from the screen and posters of a film titled *The Heart of the Screen*. Bored with her life away from cinema, she eventually returns to her cinematic incarnations with the help of the film's owner.

Even classic silent films that have little to do with crime or melodramatic adventures may contain elements of abduction, if sometimes allegorically. For example, in Sergei Eisenstein's legendary 1925 film *Battleship Potemkin* (Russian: *Броненосец "Потёмкин"*), the unfolding mutiny is sparked by the sailors' freedom and lives being taken away. Similarly, Dziga Vertov's documentary masterpiece *Man with a Movie Camera* (Russian: *Человек с киноаппаратом*, 1929) allegorically portrays the "abduction" of reality itself: capturing the world with his camera, he then reinterprets and reconstructs it through editing.

These films are compelling examples from Soviet silent cinema where abduction is a significant plot driver and a tool for character development. They illustrate how early Soviet filmmakers explored this theme across diverse genres—from social critique to adventure and satire. These films constructed not only thematic frameworks, guided by the pragma-semantic contexts of meaning-making, but also the underlying value system—establishing the moral and behavioral codes within the official Soviet worldview.

APOPHATIC SEMIOSIS AND THE SUBJECTIVITY OF ABDUCTION

While not exhaustive, this overview of abduction in early Soviet cinema provides a solid foundation for analyzing and systematizing its role in meaning-making. Across the late 20th century and in the present, the theme has remained a staple in cinema, with all the classic abduction plots—involving children, women, bodies, symbols, property, and ideas—persisting in both Russian and international film.

We can categorize these narratives by several factors: the participants (abductors, victims, rescuers), their motivations, methods, and outcomes.

The objects of abduction are varied, ranging from people—children, young girls, women, parents, hostages, important figures, even corpses—to more abstract concepts like their bodies, identities, lives, or time (both future and past). Obviously, it also can be physical objects, artifacts (including magical ones), cars, money, and even storylines and genres.

The actors—abductors or instigators of the theft—are equally diverse: gangsters, maniacs (including politicians, scientists, or doctors), con artists, intelligence agencies, former victims or their accomplices, aliens, ghosts, authors, you name them. Sometimes the abductor is not a person at all, but an impersonal force or will that create a new reality, as seen in modern classics like Karen Shahnazarov's *Zerograd* (Russian: *Город Зепо*, 1988) and Harold Ramis' *Groundhog Day* (1993).

Motivations for abduction are just as broad, including revenge, ransom, coercion, exchange of goods or favors, changing someone's behavior, extracting information, uncovering a secret, preventing a threat, gaining power, or simply transforming one's life or mindset. This motivation can be stated outright or left for the characters and audience to interpret.

Finally, the outcome of an abduction can be the success or failure of the abductor's plan, their eventual punishment, or an unexpected twist that turns the entire situation on its head.

A crucial distinction must be made: abduction is not the same as robbery, assault, or murder, even though it may be part of such crimes or crude armed violence. The key difference is that, unlike these "simple takings" of property or even life, what is seized in an abduction can potentially be returned. This possibility of return is the very foundation of the kidnappers' demands. Abduction is a long game, an act of long-term strategy requiring complex calculation of possible consequences. At its core, it is a deliberate tear in the fabric of the Other's (or others') existence—the removal of something vital to them, used as a lever to force the Other to act in the abductor's interest.

This creates a classic scenario of apophatic semiosis. A gap or void opens in the Other's world, demanding the creation of new meaning—specific actions or objects—to fill the emptiness imposed by the abductors. Alternatively, the emptiness may be filled with new possibilities for both the abductors and their victims. This process of filling the semantic void inherently requires the active role of subjectivity.

Sometimes, the act of "theft" happens against the abductor's own will. In Louis Malle's *Damage* (1992), a father effectively steals his son's lover. Both he and the young woman are trying to fill a personal void—his from ennui, hers from trauma—with a destructive passion that ultimately dissolves their subjectivity and leads to another void. This theme of a consuming force that strips a person of their agency is also central to films like *The Night Porter* (1974) directed by Liliana Cavani and Bernardo Bertolucci's *Last Tango in Paris* (1972). In the Soviet context, numerous pre-revolutionary adaptations of *The Queen of Spades* or, for instance, *In the Quagmire* (Russian: *В трясине*, 1927) directed by Ivan Perestiani show

how a gambling addiction can abduct a person's socialized self. Notably, such explorations of self-destructive passion were rare in early Soviet cinema, as they conflicted with the state's idealized anthropological project.

With the advent of sound film, a new theme emerged: semantic omissions, miscommunication, and unspoken truths that themselves generate a chain of reactive "thefts," where characters steal from each other as a form of retaliation, culminating in criminal practices—a dynamic captured in Vera Storozheva's *Compensation* (Russian: *Компенсация*, 2010).

Modern cinema has further expanded the concept to explore the multifaceted abduction of corporeality. In Brandon Cronenberg's *Infinity Pool*, wealthy murderers avoid executions by having their clones killed in their place. This results in a double abduction—of the clone's body and the original's social self. Similarly, Coralie Fargeat's *The Substance* (2024) depicts the show business industry systematically abducting a woman's public image, then her humanity, until her physical body disintegrates. The interplay between pragmasemantics and meaning-making contexts became a major topic of discussion at the Kinotext-2025 conference, which took place at Saint Petersburg State University on March 27–29, 2025.

A unique case is Eldar Ryazanov's Soviet classic, *Beware of the Car* (Russian: *Берегись автомобиля*, 1966). Here, Yuri Detochkin takes on stealing cars from corrupt profiteers to restore his own idea of justice, rectifying the social harm caused by their crimes. His motivations are layered: first, to restore justice; second, to make the thieves recognize their own guilt; and, hopefully, to reposition them publicly as the true villains.

Thus, an abduction narrative typically involves (suggests) two core subjectivities, each with its own meaning-generating context: the abductor, and the Other from whom something important is taken in order to provoke a certain reaction.

The situation becomes more complex when the Other themselves, or someone they value, becomes the abductee—as seen in *Misery*, *Zerograd*, and *Groundhog Day*. In these scenarios, a third subjectivity emerges: the abductees, who evolve from passive objects into active participants. Their actions can radically reshape the entire context and story's final outcome. The result can range from the victim's triumph over their captors, as in *The Ransom of Red Chief* from Leonid Gaidai's *Strictly Business* (Russian: *Деловые люди*, 1962), or a complete transcendence of the initial conflict, as occurs in *Zerograd* and *Groundhog Day*.

ERGO

Ultimately, cinematic abductions offer a rich resource for analyzing the mechanics of apophatic semiosis and the function of subjectivity within it. These narratives demonstrate the constructive role of emptiness—including not only gaps and textual ruptures, but also other manifestations that establish the distinctions in subject matter essential for interpretation and meaning-making. As shown above, the analysis of this phenomenon provides a basis for the representative systematization of pragmasemantic contexts. A key insight is that these filmic abductions represent an experience of working with an emptiness that is deliberately engineered to produce not just difference, but *différance* in the Derridean sense—a state of simultaneous difference and perpetual deferral. This deliberate emptiness makes it clear that the crucial agent of meaning-making—including the thingness of intentions, interests, reactions, and expectations—is subjectivity itself, which provides and executes the necessary focus. Therefore, subjectivity operates not only as a meaning-generating force that acts upon a “semantic vacuum” but is also responsible for creating that very vacuum.

This leads to a fundamental question: can subjectivity itself—this primary agent and universal interface of meaning-making—be abducted? Given its non-physical, void-like essence, as opposed to the bodies, faces, identities, memories, and social circumstances that merely serve as its vessels, is such a thing possible? Or, perhaps, is *this* the ultimate form of abduction? Some of the examples above suggest that this is indeed the case, pointing toward a pragmasemantics of a higher order. This, however, opens a field of inquiry for a separate and promising study that extends beyond the boundaries of this work.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ СООБРАЖЕНИЯ

В наше время на всех уровнях социальной жизни испытывается острый запрос на выявление практик консолидации социума не только и не столько перед лицом опасности, сколько на позитивной конструктивной основе. Не случайны в этом плане разговоры о социально-культурном инжиниринге, «архитекторах» и «инженерах смысла». Это предполагает выявление конкретных процессов смыслопорождения, возможности влиять на этот процесс.

Механизм смыслообразования в культуре обусловлен семиозисом (текстуализацией явлений культуры) (Лотман, 1992, с. 25–33, 129–132), включая наррацию как ключевой фактор порождения смысловой картины мира и формирования самосознания (субъектности) (Boyd, 2010; Ryan, 2015; Tulchinskii, 2023b, р. 15–42). При этом в выстраивании смысловой картины мира, ее динамике немаловажную роль играет кинотекст, активно участвующий в формировании исторической памяти, образа будущего, культуры современного массового общества, соответствующих идентичностей.

В данной работе решаются две взаимосвязанные задачи. Во-первых, необходимо выявить, по возможности наиболее объемно, конкретные формы участия кинотекста в выстраивании смысловой картины мира; во-вторых, систематизировать эти формы и раскрыть семиотические основания их действия. При этом решение этих задач должно носить не отвлеченно абстрактный характер, а опираться на конкретный киноматериал.

Для решения первой задачи целесообразно рассмотреть становление таких форм, обратиться к истокам становления кинематографа, а именно — к дозвуковому кино. Еще на этой стадии были осознаны возможности нового вида искусства, одновременно оказывающего существенное влияние на формирование сознания членов нарождавшегося массового общества, предлагая типовые форматы ориентиров для такого сознания, и играющего нетривиальную роль в экономике социально-культурной сферы. Тем более это было важно в период становления нового советского государства. Завершение гражданской войны победой советской власти предполагало выработку смысловой картины мира, консолидирующющей население огромной разноукладной страны, переосмысление прошлого, определение ориентиров в создании общего нового будущего. В это связи неспроста известная фраза Ленина «...из всех искусств для нас важнейшим является кино», сказанная Лениным в беседе с первым наркомом просвещения А.В. Луначарским при обсуждении экономического положения искусств, обычно приводится в контексте пропагандистского значения кинематографа. И речь тогда шла именно о немом кино.

При этом особый интерес вызывает авантюристо-приключенческий жанр, который играл и до сих пор играет доминирующую роль в кинематографе как индустрии развлечений массового общества. И этому имеются веские причины. Во-первых, приключенческий жанр играл и играет доминирующую роль в обеспечении привлекательности контента и успешности кинопроката — как привлекательности для зрителей, так и в качестве коммерческого результата. Во-вторых, авантюры, приключения легко сочетаются с комедией и трагедией, детективом и мелодрамой с помощью экранизаций — можно обращаться к широкому литературному материалу (Сальникова, 2023; Сальникова, 2024). И в этой связи, в-третьих, этот жанр, в силу своей стилистики, позволяет ярко и динамично представить определенные личностные типажи, их мотивации, проявление этой мотивации в поступках.

Ранее была подробно рассмотрена роль отечественного авантюристо-приключенческого немого кино в формировании и транслировании антропологического идеала нового советского человека (Тульчинский, 2024). Данная работа продолжает такую аналитику в плане дальнейшего осмысливания проявлений антропологического идеала советского человека, фокусируясь на теме похищения как изъятия, лишения чего-то значимого и ценного, борьбы за него, за его возврат и воплощение. Похищение — нетривиальная и в то же время вечная тема в нарративах культуры. Так, похищения девушек, невест, жен, поиски и спасение которых и наказание виновных становятся приключениями мужей, отцов, возлюбленных — вообще сквозная тема мирового кинематографа и не только. Достаточно вспомнить фольклор, литературные сказки. Или тема похищения молодых людей, проведение ими многих лет в заточении, чтобы после освобождения отомстить, создав новую ситуацию не только в своей жизни — вроде графа Монте-Кристо или главного персонажа «Олдбоя». Не говоря уже о детективах и криминальных историях. Кроме того, фокусировка анализа на теме похищения облегчает решение второй отмеченной выше задачи.

В качестве основы обобщающей аналитики механизмов смыслопорождения посредством кинотекста предлагается развитие применения прагмасемантического подхода, включая глубокую семиотику (Золян, Тульчинский, 2024; Золян, Тульчинский, Чернявская, 2024), позволяющего конкретизировать контексты смыслообразования в каскаде интерфейсов ценностно-регулятивных систем социально-культурных практик с учетом роли субъектности в качестве универсального интерфейса, позволяющего совмещать и менять контексты смыслообразования.

Такое качество субъектности обусловлено ее семиотической природой как рефлексивного самоописания — противоречивого и неполного, открытого

дополнениям и изменениям за счет реализации апофатического семиозиса. Таковой связан с ролью пустот, пробелов смыслообразования (см. неоплатонизм, Леонардо да Винчи; также ср. с идеями православных имяславцев начала XX века, как и С.Н. Булгакова, А.Ф. Лосева, П.А. Флоренского, В.В. Налимова, А. Бадью, М.Н. Эпштейна, С.В. Шурипы) (Тульчинский, 2023а). С этих позиций субъектность (сугубо семиотическое образование) выступает операционализацией трансцендентального субъекта. Она подобно слепому пятну в глазу, которое, будучи само по себе невидимым, обеспечивает возможность зрения. Так и субъектность («странная петля» Д. Хофштадтера) (Хофштадер, 2022), не становясь физической сущностью, обеспечивает смыслообразование за счет своей интенциональности — фокусировки, выделяющей предметность осмыслиения в семантической неопределенности, «семантическом вакууме» (Налимов, 2011). А именно такая ситуация и создается при похищении. Более того, именно кинотекст нарратории похищения представляет исключительно удачный и содержательный материал для уточнения прагмасемантики апофатического семиозиса. Любой нарратив опирается на ряд обстоятельств: пространственное — место описываемых событий; временнéе — последовательность событий; формальное (причинно-следственные связи) и ментальное — в нем фигурируют наделенные сознанием индивиды (Ryan, 2015). В случае кинонарратории похищения каждый элемент этого комплекса обретает острое выражение и наглядность.

Похищение в немом авантюрно-приключенческом кинематографе 1920-х

На первый взгляд, тема похищения — людей, идей, собственности — не свойственна кинофильмам того периода; конкретных фильмов, сфокусированных именно на похищениях, в немом советском кино довольно мало. Похищения, однако, встречаются гораздо чаще, чем кажется, особенно в таких жанрах, как агитприключения, криминальная драма, сатира и т. д., вплоть до фантастики. Так или иначе, но практически во всем многообразии авантюрных фильмов в них явно или аллегорически присутствуют похищения. Поэтому можно утверждать, что в немом кино представлена широкая палитра прагмасемантических контекстов похищения.

В этом широком спектре фигурируют похищения при обращении к истории Российской империи, экранизации литературной классики. Так, один из первых российских художественных фильмов «Стенька Разин»,

снятый Василием Гончаровым еще в 1908 году, но переработанный в СССР, рассказывает о лидере восстания казаков, в котором похищения представителей власти и знати выступают частью протеста. Историко-революционная драма «Девятое января» («Кровавое воскресенье» Вячеслава Висковского (1925)), хотя и посвящена событиям 1905-го, содержит элементы авантюры, связанные с похищениями и преследованиями активистов. Экранизации Яковом Протазановым «Пиковой дамы» (1916), Григорием Козинцевым и Леонидом Траубергом «Шинели» (1926) поднимают вопрос об иллюзорности желаний обманутых людей, лишенных возможности реализации их чаяний. В экранизации Юрием Таричем повести А.С. Пушкина «Капитанская дочка» (1928) одной из ключевых сюжетных линий является похищение бунтовщиками Марии Мироновой. Оно играет определяющую роль в развитии и разрешении конфликта между другими персонажами. А в фильме Федора Оцепа «Земля в плену» жена отставного солдата, пойдя на службу в дом помещика, присвоившего крестьянскую землю, становится не только кормилицей господского ребенка, но и наложницей барина.

В фильмах 1920-х часто экспериментировали с элементами похищений. Без них не обходились кинофильмы, посвященные недавней истории Гражданской войны, предреволюционной России, где похищения используются в противостоянии революционеров и царской полиции, Красной армии и белогвардейцев, классовой борьбе за рубежом, как в фильмах 1928 года «Провокатор» Виктора Турнина, «Луна слева» Александра Иванова, «Седьмой спутник» Владимира Касьянова (Мачерет, 1961).

В «Медвежьей свадьбе» (1925), одном из наиболее коммерчески успешных фильмов того времени — мистической драме Константина Эggerта и Владимира Гардина по мотивам повести Мериме, в основе нарратива — история о наследстве, похищениях и убийствах. В одном из первых опытов советской социально-бытовой криминальной драмы с авантюрными элементами «Катюка — Бумажный Ранет» (1926) Эдуарда Иогансона и Фридриха Эрмлера рассказывается история девушки, втянутой в преступный мир, где есть мотивы похищений и корыстных преступлений.

В «Луче смерти» Льва Кулешова и Всеволода Пудовкина действие происходит уже в одной из капиталистических стран и сосредоточивается вокруг «луча смерти» — аппарата, взрывающего горючие смеси на расстоянии. Агенты вражеской разведки выкрадывают это изобретение советского инженера, используя его для подавления забастовки в их стране. Но захваченный рабочими аппарат взрывает самолеты, посланные против рабочих.

Подобные же вражеские происки с хищением формулы газа были сорваны в фильме Александра Литвинова «Око за око, газ за газ» (1924).

В фильме 1923 года Петра Чардынина «Не пойман — не вор» («Кандидат в президенты», «Президент-вор») похищение крупной суммы и жены аристократа помогает проходимцу стать президентом страны. В «Торговцах славой» («Мертвые не возвращаются») — фильме 1929 года Леонида Оболенского объявленный погибшим на Первой мировой войне солдат провозглашается национальным героем, а факт его гибели активно используется для борьбы с коммунизмом. Однако герой оказывается только контуженным и использует свою известность для призыва прекратить империалистическую войну.

Несколько выпадает из этого достаточно ординарного ряда «экзистенциальная драма» «Дом в сугробах» (1928) Фридриха Эрмлера, по рассказу Евгения Замятина «Пещера». Музыкант в отчаянном состоянии собственной беспомощности и ненужности его творчества, чтобы согреть и накормить больную жену, крадет у спекулянта дрова, а у детей красноармейца попугая. Пережить позор разоблачения и мыслей о самоубийстве ему помогает приглашение на концерт для пришедших на отдых красноармейцев. И, видя их восторженную реакцию на его игру, он преодолевает личностную опустошенность надеждой стать активным участником новой жизни.

По мере укрепления советской власти на первый план стали выходить сюжеты борьбы (авантюрной и не очень) с преступностью и хищениями. Утраченная лента «Похождения Октябриньи» (1924), «Мишки против Юденича» (1925) Григория Козинцева и Леонида Трауберга содержат максимально возможный тогда набор трюков авантюрного кино, включая эксцентричные форматы борьбы с хищениями, использования их в противостоянии с врагами (Лебедев, 1965). В этих фильмах проявляются элементы бурлеска и пародии на зарубежные авантюрные ленты, где представлены злодейские замыслы похищений людей и важных документов. Так, связанные с промышленным шпионажем, похищениями важных изобретений и людей преступления расследует главная героиня авантюрного детектива Бориса Барнета и Федора Оцупа «Мисс Менд» (1926). «Черный парус» (1929) Сергея Юркевича рассказывает о борьбе комсомольцев с хищениями частниками-спекулянтами улова рыбы за сдачу этого улова государству. В романтической истории «Девушка с коробкой» (1927) Бориса Барнета молодая работница спичечной фабрики оказывается невольной участницей аферы вокруг похищения крупной суммы денег.

Содержание фильма Александра Довженко «Сумка дипкурьера» (1927) построен на известном убийстве за рубежом советского дипломатического курьера Теодора Нетте. Его сумку, похищенную английскими шпионами, отирают моряки корабля и доставляют органам власти в Ленинград.

А основная коллизия ленты — борьба славных моряков с иностранными агентами, пытающимися завладеть сумкой. Попутно в фильме разоблачаются быт и нравы международного колониального флота, где команды судов состоят из фактически похищенных в колониях матросов, вынужденных участвовать в преступных деяниях своих хозяев, включая похищения женщин для кабацких притонов, а также и собственно грабеж их посетителей..

В «Пленниках моря» («Драма на подводной лодке») Михаила Вернера (1928) сын ставшего красным командиром подводника крадет у отца секретные документы для передачи англичанам. Но похищенными оказываются не те документы, и в результате ряда приключений отец спасает сына в море и тот предстает перед советским судом. В «Аэро НТ-54» (1925) Николая Петрова фактически речь идет не просто о похищении чужих идей, но и об ироничном отношении к актуальной в наши дни теме научного пластика; сохранится и тема похищения патентов — например, в телесериале «Инженер Прончатов» (1972).

Похищенное может стать обретением, создающим проблемы для новых владельцев, как в «Ягодке любви» (1926) Александра Довженко. Иногда борьба героя с вредителями провоцирует у него искушение похищения, которое оборачивается против него, против его репутации и ранее относительно благополучного социального статуса, как в «Государственном чиновнике» Ивана Пырьева. А в кинокартине «Суд должен продолжаться» (1930) Ефима Дзигана похищение (лишение) женской чести группой хулиганов и суд над ними запускают процесс жесткого обличения пережитков прошлого в сознании окружающих (включая мужа, сотрудников, адвоката) для утверждения новых взглядов на семью, любовь, на отношение к женщине.

В фильме Николая Охлопкова 1928 года «Проданный аппетит» («Филантроп») по сценарию Анатолия Мариенко и Николая Эрдмана на основе памфлета Поля Лафарга в эксцентричной форме разоблачаются чудовищные контрасты буржуазного общества, где богач, страдающий от переедания, завладевает желудком безработного шоfera, переваривающего то, что ест банкир, что создает заканчивающуюся трагически их дискомфортную взаимозависимость. В наше время тема подобного похищения телесности или части тела слилась с темой двойничества как подмены и переросла в похищение сознания. Так, в фильмах Брэндона Кроненберга «Антивирус» (2012), «В чужой шкуре» (2020) показаны практики завладения сознанием другого, в том числе — для совершения преступлений, а в «Бескрайнем бассейне» (2023) — возможности богатых откупаться от преступлений с помощью казни своего двойника, следствием чего становится деморализация оригинала, разрушение и утрата им субъектности.

Сюжетные линии, связанные с похищениями, прослеживаются и в политической фантастике, как, например, в «Аэлите» (1924) Якова Протазанова. Фигурирует тема похищения и в комических авантюристско-приключенческих лентах. В протазановском «Закройщике из Торжка» (1925) сюжет развивается вокруг приключений выигрышной облигации государственного займа, переходящей из рук в руки в результате иногда хитрости персонажей, иногда в силу обстоятельств. С похождениями вокруг присвоения крупных сумм за рубежом и в советской стране связаны сюжеты фарсовых комедий Якова Протазанова «Праздник святого Йоргена» (1930) и Сергея Комарова «Кукла с миллионами» (1925).

Дело не ограничивалось похищениями собственности, идей, людей. В «Папироснице от Моссельпрома» (1924) Юрия Желябужского — сатире на буржуазное кино — симпатичную героиню пытаются переманить в кино-бизнес, «похищая» привлекательную женскую внешность для использования и превращения в кинопродукт. Близкая к этому нетривиальная идея неоднократного, многоуровневого и «мультимодального» (многоаспектного) похищения телесности, художественного образа и, как сейчас сказали бы, социального имиджа, заложена в частично сохранившемся трюковом фильме Никандра Туркина «Закованная фильмой» (1918) по сценарию Владимира Маяковского, с ним и Лилей Брик в главных ролях. Фабула ленты была подробно изложена Брик (Поляновский, 1940). Речь идет об открывшейся способности художника видеть сквозь ставшими прозрачными тела людей вместо их сердца — вещи, характеризующие их сущность. И одновременно ему является актриса, исчезающая с экрана и афиш фильма «Сердце экрана». Однако ей быстро надоедает жизнь без кино, и с помощью хозяина фильма она возвращается в свои киноистории.

Даже в киноклассике дозвукового периода, довольно далекой от криминальных и мелодраматических приключений, пусть даже с натяжками и в аллегорической форме, но присутствуют элементы похищений. Так, в фильме «Броненосец Потемкин» (1925) Сергея Эйзенштейна в развертывании восстания на корабле и последовавших событий фигурирует тема похищения свободы и жизни. А в такой классике документалистики, как «Человек с киноаппаратом» (1929) Дзиги Верто娃 в аллегорической форме демонстрируется «похищение реальности» посредством возможностей киноаппаратуры и монтажа с последующим конструированием переосмыслиленной действительности.

Упомянутые в этом обзоре фильмы представляют собой интересные примеры советского немого кино, где тема похищения играет значимую роль в сюжете и развивает характеры героев. Они являются яркими примерами

того, как советская киноклассика первой половины XX века обращалась к теме похищений в самых разных контекстах — от социально-критических до приключенческих и даже сатирических историй. Тем самым активно выстраивалась не только описанная система тематизаций, задаваемых прагмасемантическими контекстами смыслообразования, но и ценностно-нормативное его содержание, ориентиры морали и поведения в смысловой картине мира, декларируемой и транслируемой в СССР.

АПОФАТИЧЕСКИЙ СЕМИОЗИС И СУБЪЕКТНОСТЬ ПОХИЩЕНИЯ

Приведенное выше далеко не полное рассмотрение тематики похищения в отечественном немом кинематографе дает, тем не менее, достаточно содержательный материал для попытки систематизации и обобщения роли похищения в смыслообразовании. И во второй половине XX века, и в наше время тема похищения занимает важное место в кинематографе. Все характерные для немого авантюрного кино сюжеты похищения детей и женщин, телесности и символов, собственности и идей сохраняются в отечественном и зарубежном кинематографе.

Прежде всего, виды такой нарратии поддаются систематизации по различным основаниям, связанным с участниками (акторами — похитителями, их жертвами, спасителями), их мотивациями, образом действия, результатами. Так, объектами похищения могут быть как люди (дети, девушки и женщины, родители, заложники, важные персоны и даже трупы), так и их тела, лица, жизни, время (будущее и прошлое), не говоря уж о предметах, вещах, артефактах (включая магические), автомобилях, деньгах и даже сюжетах и жанрах.

Совершаться и организовываться похищения могут бандитами, маньяками (включая политиков, ученых и врачей), аферистами, спецслужбами, бывшими жертвами или их помощниками, инопланетянами, призраками, авторами... Похититель может не персонифицироваться, но выступать в качестве некоей воли, силы, порождающей качественно новую ситуацию, как это было показано в новейшей киноклассике такой стилистики «Город Зеро», «День сурка».

Мотивацией, целью похищения могут быть расправа, выкуп, уступки, обмен (благами, действиями), изменение решения, поведения, получение важной информации, выяснение тайны, пресечение опасных для похитителей

действий, намерений, обретение неких способностей, изменение жизни, отношения к ней. Мотивация может быть представлена эксплицитно, или может стать предметом интерпретации участников действия или зрителей.

Результатом похищения могут быть реализация или крах планов похитителей, их наказание, или неожиданный итог, переворачивающий всю ситуацию. При этом принципиально важно, что похищение не следует путать с ограблением, разбоем, убийством, хотя оно и может совершаться в результате этих действий, просто вооруженного насилия. В отличие от таких «простых изъятий» из собственности или даже жизни, похищенное не обязательно, но может быть возвращено, что, собственно, и закладывается в транслируемые похитителями условия. Похищение фокусирует на «длинных мыслях», замысле «вдолгую», может предполагать довольно сложный расчет последствий реализации этого замысла. По сути, похищение представляет собой искусственный разрыв целостной ткани бытия Другого (других), изъятие из нее компонента, важного для этого Другого с целью побуждения к совершению каких-то действий, важных для похитителя(ей).

Тем самым создается ситуация апофатического семиозиса, когда возникший разрыв («пробел») в целостности бытия Другого, от которого требуется порождение нового смысла (значимых действий, вещей, предметов), становящегося условием восполнения созданной похитителями пустотности. Или — заполнение образовавшейся пустотности бытия новыми возможностями для похитителей и их жертв. И такое восполнение возникшей пустотности смысловой ткани бытия предполагает активную роль субъектности.

Похищения могут совершаться и помимо воли похитителя, как в фильме Луи Маля «Ущерб» (1992), где отец похищает любовь своего сына. А сам он и невеста наполняют свою личностную пустоту (он от пресыщенной усталости, она от жестоких травм детства и юности) безудержной страстью, приводящей к трагедии и новой опустошенности. Фактически речь идет об эмоциональной стихии страсти, лишающей человека субъектности, расплываящейся в этой стихии. Яркими примерами могут служить «Ночной портье» (1974) Лилианы Кавани, «Последнее танго в Париже» (1972) Бернардо Бертолуччи, как, впрочем, и многочисленные отечественные дореволюционные экранизации «Пиковой дамы», фильм Ивана Перестиани «В трясине» (1927) о страсти картежного азарта, способной похитить социализированную субъектность. Однако характерно, что такая тематика в советском немом и звуковом кино в довоенный период поднималась не часто — скорее всего, потому что противоречила декларируемому антропологическому проекту.

Зато во время звукового кино получила развитие тема смысловых упущений, недоговоренностей, обрывов в коммуникации, которые порождают цепь взаимопорождающих хищений как смысловых компенсаций — вплоть до криминальных практик в духе «та, у которой я украден, в отместку тоже будет красть» в духе смысловой ткани «Компенсации» Веры Сторожевой (2010).

В современном кинематографе получила развернутое выражение и тематика многоаспектности (мультимодальности) смыслового содержания похищения телесности. Как, например, в фантастическом триллере Брэндона Кроненберга «Бескрайний бассейн» (2023), где убийца может откупиться от казни публичным изъятием из жизни его специально для этого созданного клона. Результатом такого двойного «похищения» тел жертвы и клона становится похищение социальной личности убийцы. Еще одним ярким примером может служить боди-хоррор Корали Фаржа «Субстанция» (2024) о похищении шоу-индустрией сначала сценического образа, а затем и человеческой сущности, вплоть до распада ее воплощаемой телесности. Такое переплетение аспектов прагмасемантики и связанных с ними контекстов смыслообразования породило шквал докладов на конференции «Кинотекст-2025», проходившей в Санкт-Петербургском государственном университете 27–29 марта 2025 года.

Отдельное внимание заслуживает кейс знаменитого фильма Э. Рязанова «Берегись автомобиля» (1966), где похититель стремится восстановить нарушенную смысловую ткань справедливой гармонии бытия, т. к. кто-то до этого совершил похищение (присвоение). У похитителя (Деточкина) получается 2,5 мотивации: (1) восстановить справедливость; (2) понимание «собственником», что он вор; и возможное социальное позиционирование «жертвы» в таком качестве.

Таким образом, в похищении участвуют (предполагаются) обычно две субъектности, с которыми связаны смыслопорождающие контексты события. Во-первых, это похититель(и) и Другой(ие), для которого(ых) важен объект похищения и от которого(ых) ожидаются определенные, необходимые похитителю(ям) действия.

Ситуация усложняется, когда объектом похищения становится сам этот Другой (как в «Мизери», «Городе Зеро», «Дне сурка») или люди, ценные для него. В этом случае появляется третья субъектность — сами похищенные, которые из пассивного объекта могут превратиться в активного участника. Действия такой третьей стороны способны радикально изменить общий контекст развития событий и конечный результат всей истории. Результатом может стать как торжество жертвы над похитителями (новелла «Вождь

краснокожих» из кинокомедии Л. Гайдая «Деловые люди», 1962), так и полный выход за рамки исходного конфликта, как в упомянутых «Городе Зеро» и «Дне сурка».

Ergo

Как бы то ни было, но кейсы кинопохищений дают очень содержательный материал действия апофатического семиозиса и роли субъектности в этом процессе. Так, нарративы кинопохищений наглядно демонстрируют конструктивную роль пустотности, включая не только пробелы, разрывы в текстах, но и прочие проявления, обеспечивающие различия предметности, важные для осмысления и смыслообразования. Как было показано выше, анализ рассматриваемого явления позволяет репрезентативно систематизировать прагмасемантические контексты. При этом важно, что кинопохищения — опыт работы с пустотностью, намеренно создаваемой, обеспечивающей не просто различия (*difference*), а именно *différance* в духе Ж. Деррида — одновременно различие и отсрочку. Такая намеренная пустотность четко показывает, что решающим фактором смыслопорождения, включая предметность интенций, интересов, реакций, ожиданий, является именно субъектность, обеспечивающая и реализующая необходимую фокусировку. Тем самым субъектность оказывается не только смыслопорождающим фактором воздействия на «семантический вакуум», но и создания самого этого «вакуума».

При этом возникает вопрос: может ли стать предметом похищения сама субъектность, этот главный фактор и универсальный интерфейс смыслообразования? Хотя бы — в силу ее внеприродной сущности (пустотности) — в отличие от тел, лиц, идентичностей, памяти, социальных обстоятельств, которые выступают только ее наполнениями? Или это и есть главное похищение? Пример некоторых рассмотренных выше современных кейсов показывает, что, скорее всего — второе, за которым стоит прагмасемантика следующего уровня. Но это уже тема возможного, выходящего за рамки данной работы, отдельного исследования, которое представляется весьма перспективным.

REFERENCES

1. Boyd, B. (2010). *On the origin of stories: Evolution, cognition, and fiction*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
2. Hofstadter, D. (2022). *Ya—strannaya petlyal* [I am a strange loop] (E. Konstantinova, Trans.). Moscow: AST. (In Russ.)
3. Lebedev, N.A. (1965). Grigorij Kozintsev i Leonid Trauberg [Grigory Kozintsev and Leonid Trauberg]. In N.A. Lebedev, *Ocherk istorii kino SSSR: Nemoe kino (1918–1934 gody)* [An essay on the history of Soviet cinema: Silent films (1918–1934)]. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.) Retrieved September 27, 2025, from <https://bibliotekar.ru/kino/25.htm>
4. Lotman, Y.M. (1992). Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury [Articles on semiotics and typologies of culture]. In Y.M. Lotman, *Izbrannye stat'i* [Selected articles] (Vol. 1). Tallinn: Aleksandra. (In Russ.)
5. Macheret, A.V. (Ed.). (1961). *Sovetskie khudozhestvennye fil'my: Annotirovanny katalog* [Soviet feature films: Annotated catalogue] (Vol. 1). Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
6. Nalimov, V.V. (2011). *Spontannost' soznaniya: Veroyatnostnaya teoriya smyslov i smyslovaya arkhitektonika lichnosti* [Spontaneity of consciousness: Probabilistic theory of meanings and semantic architectonics of personality]. Moscow: Akademicheskiy proekt. (In Russ.) <https://elibrary.ru/sukhqn>
7. Polyanovskiy, M. (1940, 13 April). “Zakovannaya fil'moy” [“Shackled by film”]. *Vechernaya Moskva*, (85), 3. (In Russ.) Retrieved September 27, 2025, from <https://electro.nekrasovka.ru/books/6149323/pages/3>
8. Ryan, M.-L. (2015). *Narrative as virtual reality 2: Revisiting immersion and interactivity in literature and electronic media*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
9. Salnikova, E.V. (2024). *Avanturnoe prostranstvo Velikogo Nemogo: Nastroeniya i podteksty* [The adventurous space of the Great Silent: Moods and subtexts]. Moscow: KANON+. (In Russ.)
10. Salnikova, E.V. (2023). *Puteshestvie cherez nevozmozhnoe: Avanturnost' i fantastika Velikogo Nemogo* [Journey through the impossible: The adventure and fantasy of the Great Silent]. Moscow: KANON+. (In Russ.) <https://elibrary.ru/cbuwot>
11. Tulchinskii, G.L. (2023a). Apofaticheskiy semiozis: Istochники, soderzhanie i potentsial [Apophatic semiosis: Sources, content and potential]. *Nasledie*, (1), 8–28. (In Russ.) <https://doi.org/10.31119/hrtg.2023.1.1>, <https://elibrary.ru/isivva>
12. Tulchinskii, G.L. (2023b). Narration as a platform for interdisciplinarity: The inter- and cross-disciplinarity of the narrative approach. In E. Priropolina & T.D. Eckstein (Eds.), *Interdisciplinary perspectives on using narratives as a research method* (pp. 15–42). Lanham, MD; Boulder; New York; London: Lexington Books.
13. Tulchinskii, G.L. (2024). *Avanturno-priklyuchenscheskoe nemoe kino i sovetskiy antropologicheskiy proekt* [Adventure silent cinema and the Soviet anthropological

- project]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20 (1), 13–42. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.1-13-42>, <https://elibrary.ru/LPWANB>
14. Zolyan, S.T., & Tulchinskii, G.L. (2024). *Dinamika smysla: Glubokaya semiotika i stereometricheskaya semantika* [Dynamics of meaning: Deep semiotics and stereometric semantics]. Moscow: YaSK. (In Russ.)
15. Zolyan, S.T., Tulchinskii, G.L., & Chernyavskaya, V.E. (2024). *Pragmasemantika i filosofiya yazyka* [Pragmasemantics and philosophy of language]. Moscow: YaSK. (In Russ.) <https://elibrary.ru/rspteo>

ЛИТЕРАТУРА

1. Золян, С.Т., Тульчинский, Г.Л. (2024). *Динамика смысла: Глубокая семиотика и стереометрическая семантика*. Москва: Издательский Дом ЯСК.
2. Золян, С.Т., Тульчинский, Г.Л., Чернявская, В.Е. (2024). *Прагмасемантика и философия языка*. Москва: Издательский Дом ЯСК. <https://elibrary.ru/rspteo>
3. Лебедев, Н.А. (1965). *Григорий Козинцев и Леонид Трауберг. Очерк истории кино СССР: Немое кино (1918–1934 годы)*. Москва: Искусство. URL: <https://bibliotekar.ru/kino/25.htm> (27.09.2025).
4. Лотман, Ю.М. (1992). Статьи по семиотике и типологии культуры. *Избранные статьи: в 3 т.* (Т. 1). Таллин: Александра.
5. Мачерет, А.В. (Ред.). (1961). *Немые фильмы (1918–1935). Советские художественные фильмы. Анnotatedный каталог*, (1). Москва: Искусство.
6. Налимов, В.В. (2011). *Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектоника личности*. Москва: Академический проект. <https://elibrary.ru/sukhqn>
7. Поляновский, М. (1940, 13 апреля). «Закованная фильмой». *Вечерняя Москва*, (85)(4913), с.3. URL: <https://electro.nekrasovka.ru/books/6149323/pages/3> (27.09.2025).
8. Сальникова, Е.В. (2024). *Авантурное пространство Великого Немого: Настроения и подтексты*. Москва: КАНОН+.
9. Сальникова, Е.В. (2023). *Путешествие через невозможное: Авантурность и фантастика Великого Немого*. Москва: КАНОН+. <https://elibrary.ru/cbuwot>
10. Тульчинский, Г.Л. (2024). Авантурно-приключенческое немое кино и советский антропологический проект. *Наука телевидения*, 20 (1), 13–42. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.1-13-42>, <https://elibrary.ru/LPWANB>

11. Тульчинский, Г.Л. (2023а). Апофатический семиозис: Источники, содержание и потенциал. *Наследие*, 1 (22), 8–28. <https://doi.org/10.31119/hrtg.2023.1.1>, <https://elibrary.ru/isivva>
12. Хоффштадтер, Д. (2022). Я – странная пемля (Е. Константинова, пер.). Москва: АСТ.
13. Boyd, B. (2010). *On the origin of stories: Evolution, cognition, and fiction*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
14. Ryan, M.-L. (2015). *Narrative as virtual reality 2: Revisiting immersion and interactivity in literature and electronic media*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
15. Tulchinskii, G.L. (2023b). Narration as a platform for interdisciplinarity: The inter- and cross-disciplinarity of the narrative approach. In E. Priupolina & T.D. Eckstein (Eds.), *Interdisciplinary perspectives on using narratives as a research method* (pp. 15–42). Lanham, MD; Boulder; New York; London: Lexington Books.

ABOUT THE AUTHOR

GRIGORII L. TULCHINSKII

Dr. Sci. (Philosophy),
Professor at the Department of Public Administration,
HSE University—Saint Petersburg,
Room 215, 17a, Promyshlennaya, Saint Petersburg 198099, Russia
ResearcherID: B-8509-2016
ORCID: 0000-0002-5820-7333
e-mail: gtul@mail.ru

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ГРИГОРИЙ ЛЬВОВИЧ ТУЛЬЧИНСКИЙ

доктор философских наук,
профессор Департамента госадминистрирования,
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» — Санкт-Петербург,
198099, Россия, Санкт-Петербург, ул. Промышленная, 17а, к. 215
ResearcherID: B-8509-2016
ORCID: 0000-0002-5820-7333
e-mail: gtul@mail.ru