

УДК 009 (Гуманитарные науки в целом)

МИМИКРИЯ И ТЕАТРАЛЬНОСТЬ: СЕМИОТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ

© 2022 В.И. Пимонов

Пимонов Владимир Иванович, Ph.D, кандидат филологических наук,
профессор-эмерит (Копенгаген, Дания)

E-mail: ivpet65@mail.ru

Институт кино и телевидения (ГИТР)
Москва, Россия

Статья поступила в редакцию 10.10.2022

Объект статьи: мимикрия и театральность. Предмет статьи: сходство и различие между мимикрией и театральностью. Цель исследования: построение семиотической модели преобразования мимикрии в театральность. Результаты: в мимикрии выделяются три метароли: 1. роль имитатора (англ. *mimic*), в которой выступает вид, имитирующий другой вид, то есть, изображающий «другого». 2. роль оператора (жертвы обмана – англ. *dupe*), в которой выступает вид, для которого имитатор притворяется другим видом – играет роль «другого»; 3. роль модели (*model*). Имитатор подражает сигналам, которые посылает модель. Оператор, будучи врагом имитатора, принимает сигналы имитатора за сигналы модели, становясь жертвой обмана. В общем виде мимикрию можно выразить схемой: «А» выступает перед «В» в роли «С», где «А» – имитатор (*mimic*), «В» – оператор (*dupe*) – жертва обмана, «С» – модель (*model*). Аналогичная схема («А» выступает перед «В» в роли «С») описывает феномен театральности, где «А» – персонаж пьесы (функционально соответствующий «имитатору»), «В» – персонаж зритель, соответствующий «жертве обмана», «С» – другой персонаж, соответствующий «модели». Принципиальное различие между мимикрией и театральностью заключается в том обстоятельстве, что мимикрия основана на сигналах, а театральность – на знаках. Область применения: семиотика, литературоведение. Выводы: Преобразование мимикрии в театральность предполагает: 1) «двумерность» – то есть, пространство, разделенное на две части: обыденное и маркированное; 2) «торможение» автоматической реакции на сигнал в маркированном пространстве.

Ключевые слова: мимикрия, театральность, стимул, сигнал, знак, маркированная территория, торможение

DOI: 10.37313/2413-9645-2022-24-87-83-90

Автор признателен С.М. Грачевой, О.Б. Заславскому и Дану Уитмену за стимулирующее обсуждение и ценные советы.

Введение. В настоящей статье предлагается формальная семиотическая модель преобразования мимикрии в театральность. Театральность связывают, с одной стороны, с игрой как формой врожденного поведения животных и человека, с другой – с языком драматического искусства как знаковой системой. (Первое семиотическое определение понятия театральности дал Ролан Барт в 1954 году – в форме ответа на вопрос: «Что такое театральность? Это театр-минус-текст, это плотность знаков и ощущений, которая создана на сцене из письменного утверждения» - «What is theatricality? It is theatre-minus-text, it is a density of signs and sensations which is constructed on stage starting from the written argument»). Тем самым понятие театральности проецируется как на инстинктивное игровое поведение, наблюдаемое в животном мире, так и

на осознанную эстетическую деятельность человека, например, перевоплощение актера в «другого» перед зрителями в театре [11, с. 194]. Мы исходим из гипотезы, что природная мимикрия представляет собой биологический *прототип* театральности как категории культуры.

История вопроса. Идею о биологических корнях театральности разрабатывал Н.Н. Евреинов (1879-1953), считавший мимикрию проявлением врожденного «инстинкта театральности» и «началом <...> драматических игр» – «театра у животных» [1, с. 291]. «Путь от животного к человеку» рассматривался как переход «от бессознательной маски (мимикрии) к сознательному лицедейству» [1, с. 301]. Тезис о связи между мимикрией и театральностью получил развитие в современных исследованиях, посвященных сравнению мимикрии с мимесисом [8, с. 58-72],

схожести между биологической эволюцией и эволюцией театра [6, с. 270], а также гипотезе о «целенаправленности» (goal orientedness) мимикрии у организмов, обладающих способностью имитировать внешность и поведение других организмов в ситуации угрозы [16, с. 441-467]. Моделирование механизма преобразования мимикрии в театральность представляется нам важным для понимания процесса перехода от сигнальной системы коммуникации животных к знаковым системам человека.

Методы исследования. В данной работе применен семиотический подход: переход от мимикрии к театральности рассматривается в свете преобразования сигнальной коммуникации в знаковую.

Результаты исследования. В рамках предлагаемой модели переход от мимикрии, основанной на сигнальном принципе, к театральности, основанной на знаковом принципе, предполагает 1) «двумерность» - пространство, разделенное на природное и маркированное; 2) торможение (блокировку) автоматической реакции на сигнал.

Мимикрия. В определениях мимикрии делается упор на ее сигнальном характере: «In studies of animal communication, a fundamental distinction is made between signals, which have evolved specifically to alter a receiver's behaviour, and cues, which are incidental sources of information detected by unintended receivers» [13, с. 284] («В исследованиях коммуникации животных имеется фундаментальное различие между сигналами (signals), которые специально подаются для изменения поведения конкретного реципиента, и сигналами (cues), которые являются случайными источниками информации, обнаруженными непреднамеренными реципиентами» – пер. мой, В.П.).

Маскировка. Под мимикрией понимают «близкое внешнее сходство одного организма (имитатора) с другим организмом (моделью), который «обманывает» третьего (оператора)» [15, с. 169-99]. Мимикрия имеет место в ситуации, когда съедобный вид, с помощью маскировки (изменение окраски, притворная смерть) имитирует перед опасным для себя видом (хищником) несъедобный (ядовитый) вид. В так называемой агрессивной мимикрии в роли имитатора выступает хищник, который имитирует, как правило, с помощью специфических сигналов (вибрация паутины, выделение химических

веществ, имитирующих половые феромоны) другой, «дружественный» вид с целью обмануть и завлечь в ловушку свою жертву.

Метароли. В мимикрии можно выделить три метароли: 1. роль имитатора (mimic), в которой выступает вид, имитирующий другой вид, то есть, изображающий «другого». В роли имитатора может выступать как хищник, который притворяется перед жертвой безобидным видом, так и съедобный вид, который притворяется несъедобным при встрече с хищником; 2. роль оператора (жертвы обмана - dupe), в которой выступает вид, для которого имитатор притворяется другим видом, то есть, играет роль «другого»; 3. роль модели (model – объект-прототип), которую имитирует (изображает) имитатор [12, с. 229]. Имитатор имитирует сигналы, подаваемые моделью (объектом-прототипом). Объект-оператор, который является врагом имитатора, становится жертвой обмана, принимая сигналы имитатора за сигналы модели (объекта-прототипа).

Модель. Формальную семиотическую модель мимикрии можно записать в виде схемы: «А» выступает перед «В» в роли «С», где «А» - имитатор (mimic), «В» – оператор (dupe) – жертва обмана, «С» - модель (model). Модель театральности можно выразить той же схемой, что и мимикрию: «А» выступает перед «В» в роли «С», где «А» – это персонаж пьесы (функционально соответствующий имитатору), «В» – персонаж-зритель, соответствующий жертве обмана, «С» – другой персонаж, соответствующий модели. Эта схема описывает ситуацию, в которой действующее лицо, выступая в метароли драматурга, режиссера или актера, осуществляет театральную инсценировку с целью обмана или введения в заблуждение другого действующего лица, выступающего в метароли невольного зрителя или жертвы.

Метапьеса. Обозначим инсценировку, которую разыгрывают действующие лица внутри основного действия, рабочим термином метапьеса, которую условно будем считать базовой единицей театральности [3, с. 26]. Приведем некоторые примеры метапьес, построенных по схеме «А» выступает перед «В» в роли «С»: Гамлет (А) выступает перед Клавдием (В) в роли сумасшедшего «С»; Иуда (А) выступает перед Иисусом (В) в роли друга «С» («Друг, для чего ты пришел? Мф. 26:50); Дон Кихот (А) выступает

перед окружающими (В) а роли рыцаря (С); Онегин (А) выступает перед читателем (В) в роли Чайльд-Гарольда (С) («Москвич в гарольдовом плаще»); Эдмон Дантес (А) выступает перед тюремщиками (В) в роли умершего аббата Фариа (С) (В романе А. Дюма «Граф Монте-Кристо» вместо умершего аббата в море бросили Эдмона, зашитого в мешок, и он сумел выплыть); Сальери (А) выступает перед Моцартом (В) в роли друга (С). В основе метароловых отношений между актантами А, В и С лежит «обман»: в природной мимикрии – как форма адаптации, в театре – как драматургический прием. Между тем, еще Н.Н. Евреинов, говоря о «театре животных», был «очень далек <...> от усмотрения в этом «театре» всех тех элементов, какие обычны для <...> «театра у людей», располагающего «сценой», «декорациями», «музыкой», «хором» и т.п., кончая подразделением присутствующих в театре на «актеров» и «зрителей». Хотя «маска», «грим» и «костюмировка», несомненно, присущи и театру у животных» [1, с. 301].

Сигнал и знак. При сопоставлении мимикрии и театральности возникает вопрос о различии между ними и тех условиях, которые необходимы для преобразования мимикрии, основанной на сигналах, в театральность как знаковую систему. Фундаментальное отличие сигнала от знака сформулировал Умберто Эко: «A signal can be a stimulus that does not mean anything but causes or elicits something; however, when used as the recognized *antecedent* of a foreseen *consequent* it may be viewed as a sign. <...> A sign is always an element of an *expression plane* conventionally correlated to one (or several) elements of a *content plane*. Every time there is a correlation of this kind, recognized by a human society, there is a sign» [9, с. 48] – «Сигнал может быть стимулом, который ничего не означает, но вызывает или провоцирует что-то; однако, когда он используется в качестве узнаваемого antecedentа заранее ожидаемого результата, то тогда он может рассматриваться как знак. <...> Знак всегда является элементом *плана выражения*, который конвенционально коррелируется с одним (или несколькими) элементами *плана содержания*. Каждый раз, когда имеет место такого рода корреляция, узнаваемая человеческим обществом, мы имеем знак» (пер. мой – В.П.). В рамках предлагаемой модели сигнал рассматривается нами как стимул, который вызывает или провоцирует автоматическую реакцию реципиента, а знак – как

стимул, который не вызывает автоматической реакции реципиента.

Двумирность. В рамках предлагаемой модели переход от мимикрии к театральности предполагает «двумирность». Под «двумирностью» мы понимаем пространство, разделенное на две части: природное и маркированное. Ю.М. Лотман обратил особое внимание на деление театрального пространства на две части: «сцену и зрительный зал, между которыми складываются отношения, формирующие некоторые из основных оппозиций театральной семиотики» [2, с. 408]. Для преобразования мимикрии в театральность, то есть, по существу, в «мета-мимикрию», необходимо наличие «границы», аналогичной рампе в театре, которая отделяет сцену от зрительного зала.

Инверсия «живого-мертвого». Граница, разделяющая пространство на две части, делает возможной инверсию необратимой в реальной жизни оппозиции «живое-мертвое», например: «А» убивает «В» / «В'» убивает «А», когда в роли «В'» выступает статуя убитого «В». Эта схема лежит в основе истории о Митии из «Поэтики» Аристотеля, где посмертная статуя Мития падает и убивает убийцу этого самого Мития. На том же принципе построена легенда о Дон Гуане, который гибнет в результате столкновения с «ожившей» статуей убитого им ранее Командора. Инверсия оказывается возможной в театральном или литературном сюжете за счет двумирности, то есть, символического удвоения реальности в пространстве художественного произведения [2, с. 388]. Символическая инверсия «живого-мертвого», характерная для литературного сюжета, имеет соответствие и в реальной жизни – также за счет введения маркированного (табуированного) пространства. Так, например, покойный руководитель Северной Кореи Ким Ир Сен, чье забальзамированное тело помещено в мавзолей (табуированное пространство), согласно Конституции страны, является «вечным президентом КНДР». Из этого логически следует, что ныне здравствующий высший руководитель страны Ким Чен Ын является лишь временным его заместителем. Тем самым мёртвый выступает в роли живого, в живой играет роль мертвого. Аналогичная инверсия имела место во времена СССР с мертвым Лениным, который «и теперь живее всех живых, / Наше знание – сила и оружие», как сказано в поэме В. Маяковского. В ситуации природной мимикрии такая «двумирность» отсутствует: природное пространство не

разделено границей, создающей иерархию уровней условности, которая необходима для преобразования сигнала в знак.

Семиотизация. Театральность характеризуется тем обстоятельством, что все объекты при переходе из бытового пространства в пространство по другую сторону «рампы», то есть на сцену, изымаются из утилитарной сферы и *семиотизируются*. Человек на сцене становится актером. Процесс театральной семиотизации описан П. Богатыревым: «on the stage things that play the part of theatrical signs ... acquire special features, qualities and attributes that they do not have in real life» [7, с. 35-36] («на сцене вещи, которые играют роль театральных знаков <...> приобретают особые черты, качества и свойства, которыми они не обладают в реальной жизни» (пер. мой — В.П.). Тезис о том, что «все, что находится на сцене, является знаком» – «all that is on stage is a sign», сформулированный Иржи Вельтруски [17, с. 84], стал своеобразным манифестом Пражского кружка.

Семиосфера. Важнейшим свойством пространства сцены как «театральной семиосферы» является ее табуированность, которая характеризуется наличием *системы запретов*, например, на проникновение в нее посторонних, а также запрет на совершение определенных действий и манипуляций с предметами, которые осуществляются в обыденной жизни. (Концепция семиосферы, сформулированная Ю.М. Лотманом в 1982 г. по аналогии с биосферой В.И.Вернадского, описывает пространство, в котором имеются условия, необходимые для функционирования языков и других знаковых систем). К табуированным пространствам, кроме театральной сцены, относятся храмы, музеи, выставки, витрины, кладбища, охраняемые государственные и военные учреждения, спортивные арены и стадионы. Любые объекты, помещенные в табуированное пространство, утрачивают свою утилитарную, условно говоря, «сигнальную» функцию (предполагающую стереотипное или автоматическое их использование или отношение к ним в обыденной жизни) и приобретают знаковый характер. Так, письменный стол известного писателя в музее — это уже не обыденный предмет мебели, а знак письменного стола: к нему *запрещено* прикасаться. Святая вода в храме — символ Святого Духа — ее *запрещено* пить как обычную воду. Обыкновен-

ный фарфоровый писсуар, выставленный французским художником Марселем Дюшаном на нью-йоркской выставке 1917 года, превращается в знак писсуара — его *запрещено* использовать как писсуар. Возможен и обратный процесс: перемещение знака из маркированного пространства в обыденное приводит к преобразованию его в сигнал. Перенос писсуара из выставочной экспозиции в общественный туалет превращает его из знака снова в сигнал, стимулирующий инстинктивную реакцию.

Политический театр. Маркированное пространство изменяет модальность отношения к вещам и явлениям, превращая их в знаки этих вещей и явлений, в том числе в сакральные символы, с которыми допустимы лишь ритуальные действия. Этот семиотический механизм играет важную роль в повседневной жизни. В законодательствах многих стран предусмотрено уголовное наказание за надругательство над национальным флагом, который, будучи помещенным в специальное пространство (актовый зал, сцена съезда партии) служит территориальным (табуированным) символом государства. Между тем, в профанном пространстве флаг представляет собой обычный кусок материи на палке. При перенесении любых объектов, людей, высказываний в маркированное пространство (по другую сторону воображаемой рампы) эти объекты, люди и высказывания утрачивают утилитарно-прагматическую, сигнальную функцию, которую они имеют в обыденной жизни, и превращаются в знак. Этот процесс семиотизации наблюдается не только в театре, но и в общественно-политической жизни (политический театр). Политиков и лидеров от общего коллектива (зрителей, народа) отделяет условная рампа (подиум, сцена, трибуна, охрана, огороженная территория, высокая стена). Связанные с этой маркированной территорией запреты выключают из круга прагматических, сигнально-коммуникативных действий и самого лидера, что подчеркивается особыми правилами его общения с коллективом, например, не напрямую, а через секретаря, или виртуально — посредством изображения (портрет, видео). Со структурно-семантической точки зрения лидер играет ту же роль, что и тотем в первобытном обществе, чьи слова и действия утрачивают непосредственную коммуникативную функцию

и преобразуются в ритуальную формулу, регулирующую поведение коллектива.

Торможение. Особенность знаковой деятельности человека связана с феноменом торможения, который блокирует автоматическую связь между стимулом и реакцией. Важнейшей функцией слова является торможение реакций на раздражитель, что и отличает человека с его второсигнальной системой от животных, у которых она отсутствует: «Слово невидимо совершает тормозную, всегда нечто запрещающую работу <...> словесная система оказывает тормозное влияние на непосредственные, т.е. первосигнальные, реакции. Она предотвращает элементарное замыкание на основе простой взаимосвязи стимула и реакции» [4, с. 152]. Система запретов, которая характеризует маркированное пространство (музей, витрину, храм, могилу, сцену, выставку), обладает функцией *торможения* автоматической, стереотипной реакции на находящиеся внутри этого пространства объекты, которые утрачивают свою утилитарную функцию и приобретают свойства знака. Когда зритель во время спектакля слышит возглас «Пожар!» от администратора театра, то это воспринимается, как *сигнал* опасности, который провоцирует автоматическую реакцию - стремление покинуть зал. В случае же, когда зритель слышит слово «Пожар!» от актера на сцене, то это уже не сигнал, а *знак*, связанный с событиями в пьесе. Именно «рампа» тормозит автоматическую реакцию зрителя (бегство из зала) на восклицание «Пожар!», произнесенное на сцене, создавая эффект «подавления недоверия» (англ. *suspension of disbelief*) или «веры в предлагаемые обстоятельства». При этом в контексте пьесы то же самое восклицание «Пожар!» может нести сигнальную функцию для персонажей, которые по ходу действия будут реагировать на него как на сигнал о пожаре. Необходимо учитывать иерархию уровней условности. Так, когда зритель в зрительном зале отделен от актеров на сцене рампой, то речь идет о первом уровне условности. Одновременно внутри театральной постановки может существовать другая условная рампа для действующих лиц пьесы, выступающих в роли зрителей «спектакля внутри спектакля». В этом случае можно говорить о втором уровне условности, который создается приемом «театр в театре», например в виде вставной пьесы внутри основной. Одно и то же действие на сцене может служить сигналом для одного персонажа, но знаком – для другого. Так, вставной спектакль

«Мышеловка» в «Гамлете» – это сигнал опасности для Клавдия, в то время как для других действующих лиц и для зрителя в зале это знак. Известны случаи неопределенности уровней условности и в жизни: зрители концерта в парижском клубе Bataclan поначалу приняли захват заложников террористами за часть представления [14].

Обман. Мимикрия как сигнальная форма коммуникации также обладает функцией торможения: «Насекомое, застигнутое врагом, вдруг останавливается, поджимает лапки и остается совершенно неподвижным несколько минут. <...> во-первых, неподвижное тельце насекомого легко может остаться незамеченным в куче разного сора, покрывающего почву; во-вторых, хищники, питающиеся исключительно живой добычей, не тронут трупа» [1, с. 287]. В данном случае насекомое имитирует неживой объект с целью *обмана*, что оказывает тормозное воздействие на инстинктивное поведение хищника – потребление пищи. Прием обмана (*deception*), основанный на мимикрии, лежит в основе современной теории стратегии [10].

Присущая мимикрии функция торможения, которая *блокирует автоматическую реакцию* хищника, например, агрессию или каннибализм, описана в [18, с. 421-437]. Подражание несъедобным объектам или элементам окружающей среды превращает животного-имитатора из реальной жертвы, то есть, из *сигнала* для хищника – в *знак*. Необходимо подчеркнуть, что в рамках предлагаемой модели преобразования мимикрии в театральность речь идет о преобразовании сигнала в знак в условном, функциональном смысле. С биологической точки зрения любые виды мимикрии (имитация смерти, смена окраски, принятие выражения глаз другого животного) хотя и переключаются с такими «знаковыми» приемами театральности, как «розыгрыш» и «обман», но продолжают оставаться сигналами, а не знаками. Сигнал, в отличие от знака, вызывает однозначную реакцию реципиента. По мнению О.Б. Заславского, отличие мимикрии от театральности заключается в том, что мимикрия служит для того, чтобы хищник был обманут однозначно, в то время как театр заставляет зрителя воспринимать действие на сцене двойным зрением: с одной стороны, он должен верить происходящему, как если бы это была реальная жизнь, а с другой – понимать, что это происходит «понарошку», дабы не прыгнуть на сцену ради спасения Дездемоны.

Четвертая стена. Граница, отделяющая маркированное пространство от обыденного, играет роль «четвертой стены» в театре, которая преобразует все объекты, находящиеся на сцене, в знаки этих объектов. Хотя в природной мимикрии отсутствует такая «граница» («четвертая стена»), ее функцию выполняет территориальный дисплей (англ. territorial display – «выставление напоказ») – ритуализованное территориальное поведение имитатора, преобразующее добычу (для хищника) из «сигнала» в «знак» (в условном, функциональном смысле). В зоологии известна разновидность «отвлекающего дисплея» (distraction display), которая называется дисплей «сломанного крыла» [19] (broken-wing display). Это обманый сигнал, состоящий в том, что птица лежит на песке, имитируя травму крыльев с целью отогнать хищника от гнезда, т.е. затормозить (или заблокировать) его автоматическую агрессивную реакцию.

Выводы. Для преобразования мимикрии в театральность необходимы два условия: 1) «двумерность», то есть, пространство, разделенное на две части: природное (обыденное) и маркированное; 2) «торможение» автоматической реакции на сигнал в маркированном пространстве. Маркированное пространство отделено от обыденного границей, которая тормозит автоматические реакции на сигналы. Граница играет роль «четвертой стены» в театре, которая преобразует все объекты, находящиеся на сцене, в знаки этих объектов. Предложенная модель так-

же применима для описания ряда явлений, таких, например, как действие вакцины, которая имитирует вирус: «Vaccines are made up of viruses or bacteria that are altered or weakened so that they only cause an imitation of the disease and not the disease itself» [5] («Вакцины изготовлены из вирусов или бактерий, которые изменены или ослаблены таким образом, что они вызывают лишь имитацию болезни, а не саму болезнь» – пер. мой, В.П). Аналогичный механизм имитации лежит в основе: искусственного интеллекта, который имитирует работу человеческого мозга; «операций под чужим флагом», когда действия одной стороны конфликта имитируют действия противника с целью введения в заблуждение общественности; «активных мероприятий» – пропагандистских операций в СМИ и социальных сетях, направленных на оказание выгодного влияния на общественное мнение путем манипуляции фактами и распространения дезинформации о зловерных действиях, которые ложно приписываются противнику; деятельности «фабрики троллей» (англ. troll farm or troll factory), которая с помощью ботов или специально нанятых комментаторов (троллей) имитирует действия другого субъекта с целью обмануть противника; фальшивых новостей (англ. fake news) – имитации реальных новостей путем намеренного распространения ложных сведений; актов агрессии, которые имитируют оборотительные действия.

1. Евреинов, Н. Н. Театр животных // Оригинал о портретистах. — М.: Совпадение, 2005. - 399 с.
2. Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике искусства. – С.-Пб., 2002. - 543 с.
3. Пимонов, В. Поэтика театральности в творчестве Шекспира. - М.: Флинта, 2020. - 248 с.
4. Поршнева, Б. Ф. О начале человеческой истории (Проблемы палеопсихологии) - М.: Фэри-В, 2006. - 635 с.
5. ACS Chemistry for Life. A protein-based COVID-19 vaccine that mimics the shape of the virus. - ACS News Service Weekly PressPac: August 11, 2021.
6. Bhattacharya, N. Origin and Evolution of Theatre: A Biological Interpretation. Journal of Studies in Social Sciences. Volume 18, Number 2, 2019.
7. Bogatyrev, P. Semiotics in the Folk Theatre. // Matejka L., Titunik I. R. Semiotics in Art: Prague School Contributions. - Cambridge, MIT Press 1976. - 298 p.
8. Diamond, E. Mimesis, Mimicry and the “True-Real”. Modern Drama. - University of Toronto Press. Vol. 32, number 1, March 1989.
9. Eco, U. A Theory of Semiotics. - L.: Indiana University Press, 1976. – 363 p.
10. Freedman, L. Strategy. A History. - L.: Oxford, 2013. - 751 p.
11. Grammatos, T. Theatricality before the theater. The beginning of theatrical expression / in: Antropoly e Teatro, no. 3 (2012).
12. Hurley, S., Chater, N. Perspectives on Imitation: from Neuroscience to Social Science. Vol. X. Imitation, Human Development and Culture. - Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2005.
13. Jamie, G. A. Signals, cues and the nature of mimicry. - Proc. Biol. Sci. 2017 Feb 22; 284 (1849).
14. NBC News. <https://www.nbcnews.com/paris-terror-attacks>

15. Pasteur, G. A Classificatory Review of Mimicry Systems. *Ann. Rev. Ecol. Syst.* 1982. 13:169-99.
16. Ureña Gómez-Moreno, J.M. The 'Mimic' or 'Mimetic' Octopus? A Cognitive-Semiotic Study of Mimicry and Deception in: *Thaumoctopus Mimicus*. *Biosemiotics*. – 2019. – 12.
17. Veltrusky, Jiří. *Man and Object in the Theatre* // Garvin, P. *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*. – Washington: George Town U.P., 1964. – 175 p.
18. Zaret, T. Inhibition of Cannibalism in *Cichla Octllaris* and Hypothesis of Predator Mimicry Among South American Fishes. *Evolution*, 1977 June 31 (2).
19. Zenado.org. [Сайт]. – URL: <https://zenodo.org/record/6458744#.YzIKLnZBzIU>. The broken-wing display across birds and the conditions for its evolution. Francis, C; de Framond, L.; Brumm, H. (дата обращения: 10.10.2022).

MIMICRY AND THEATRICALITY: A FORMAL MODEL

© 2022 V.I. Pimonov

Vladimir I. Pimonov, Ph.D in Philology, professor emeritus

(Copenhagen, Denmark)

GITR Film & Television School

Moscow, Russia

Object of the article: mimicry and theatricality. Subject of the article: difference and similarity between mimicry and theatricality. Purpose of the research: creating the semiotic model of transformation of mimicry into theatricality. Results: in mimicry, three meta-roles are at play: the mimic, the dupe and the model. The mimic imitates signals, emitted by the model. The dupe, being an enemy of the mimic, is thus deceived by the mimic's signals. Mimicry can be expressed by the scheme: "A" acts in front of "B" in the role of "C", where "A" is the mimic, "B" is the dupe - a victim of deception, "C" is the model. Mimicry formally resembles theatricality, where "A" is the character of the play (functionally corresponding to the mimic), "B" is the character-spectator, corresponding to the dupe (victim of deception), "C" is another character, functionally corresponding to the "model". Even so, the difference between signals in mimicry and signs in theater is crucial. Field of application: semiotics, literary studies. Conclusions: The mimicry-to-theatricality transformation requires a real or imaginary border between the space of everyday life and "marked" territory (museum, house-of-worship, stage) that serves as a stop-signal inhibiting (or preventing) automatic actions.

Key words: mimicry, theatricality, stimulus, signal, sign, marked territory, inhibition

DOI: 10.37313/2413-9645-2022-24-87-83-90

1. Evreinov, N. N. *Teatr zhivotnyh // Original o portretistah (The Animal Theatre // The Original about the Artists)*. – М.: Sovpadenie, 2005. – 399 s.
2. Lotman, J. M. *Stat'i po semiotike iskusstva (The Articles on the Semiotics of Art)*. – Sankt-Peterburg, 2002. – 543 s.
3. Pimonov, V. *Pojetika teatral'nosti v tvorchestve Shekspira (The Poetics of Theatricality in the Works of Shakespeare)*. – М.: Flinta, 2020. – 248 s.
4. Porshnev, B. F. *O nachale chelovecheskoj istorii (Problemy paleopsihologii) (On the Origins of Human History - The Problems of Paleopsychology)*. – М.: Fjeri-V, 2006. – 635 s.
5. ACS Chemistry for Life. A protein-based COVID-19 vaccine that mimics the shape of the virus. - ACS News Service – Weekly PressPac: August 11. – 2021.
6. Bhattacharya, N. Origin and Evolution of Theatre: A Biological Interpretation. *Journal of Studies in Social Sciences*. – Volume 18, Number 2. – 2019.
7. Bogatyrev, P. *Semiotics in the Folk Theatre*. // Matejka L., Titunik I. R. *Semiotics in Art: Prague School Contributions*. - Cambridge, MIT Press 1976. – 298 p.
8. Diamond, E. *Mimesis, Mimicry and the "True-Real"*. *Modern Drama*. – University of Toronto Press. – Vol. 32, number 1. – March 1989.
9. Eco, U. *A Theory of Semiotics*. – L.: Indiana University Press, 1976. – 363 p.
10. Freedman, L. *Strategy. A History*. – L.: Oxford, 2013. – 751 p.
11. Grammatos, T. *Theatricality before the theater. The beginning of theatrical expression / in: Antropoly e Teatro*. – no. 3. – 2012.
12. Hurley, S., Chater, N. *Perspectives on Imitation: from Neuroscience to Social Science*. Vol. X. *Imitation, Human Development and Culture*. – Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2005.
13. Jamie, G. A. Signals, cues and the nature of mimicry. – *Proc. Biol. Sci.* 2017 Feb 22; 284 (1849).
14. NBC News <https://www.nbcnews.com/paris-terror-attacks>
15. Pasteur, G. A Classificatory Review of Mimicry Systems. *Ann. Rev. Ecol. Syst.* 1982. 13:169-99.

16. Ureña Gómez-Moreno, J. M. The 'Mimic' or 'Mimetic' Octopus? A Cognitive-Semiotic Study of Mimicry and Deception in: *Thaumoctopus Mimicus*. *Biosemiotics* 12. (2019).
17. Veltrusky, Jiří. *Man and Object in the Theatre* // Garvin, P. *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*. - Washington: George Town U.P., 1964. - 175 p.
18. Zaret, T. Inhibition of Cannibalism in *Cichla Octllaris* and Hypothesis of Predator Mimicry Among South American Fishes. *Evolution*, 1977 June 31 (2).
19. Zenado.org [Website]. - URL: <https://zenodo.org/record/6458744#.YzIKLnZBzIU>. The broken-wing display across birds and the conditions for its evolution (Francis, C; de Framond, L.; Brumm, H.) (data obrashcheniia: 10.10.2022).