

Naydonov O. G., PhD in philosophical sciences, associate professor, doctoral student of the Department of internationalization of higher education, Institute of higher education National Academy of pedagogical Sciences of Ukraine (Kyiv, Ukraine), E-mail: alexander.naydonov@yahoo.com.ua

The formation of the societal and philosophical discourse of the network society.

Abstract. *Theoretical discourse of social network formed through the efforts of Canadian sociologists Paul Craven and Barry Wellman, the Canadian philosopher Herbert Marshall McLuhan, British specialist in developing methodology of software James Martin, the Norwegian sociologist Stein Braten, American professors of computer and information sciences Starr Roxanne Hiltz and Murray Turoff, the American sociologist Randall Collins, the Dutch sociologist Jan van Dyke, the Spanish sociologist Manuel Castells.*

Keywords: *social network, computer network, semantic network, Web 2.0, computer-mediated communication.*

УДК 165.75(091)

Константинов М. В.,

аспирант кафедры философии и социально-политических дисциплин
Полтавского национального технического университета
имени Юрия Кондратюка
(Полтава, Украина), E-mail: mihael01@hotmail.com

**ОСОБЕННОСТИ СТРУКТУРНО-СЕМИОТИЧЕСКОГО ПОДХОДА
Ю. ЛОТМАНА К ВИЗУАЛЬНЫМ ИСКУССТВАМ**

Аннотация. *Рассматривается структурно-семиотический анализ Юрием Лотманом ряда визуальных искусств – таких, как интерьер, архитектура, театр, кино и др. Показано, что работы Ю. Лотмана можно рассматривать как серьёзный вклад в визуальную семиотику второй половины XX века. Особое внимание уделено сравнению между театральным искусством и кинематографом в контексте семиотического анализа их диалогической структуры.*

Ключевые слова: *визуальная семиотика, искусство, театральное искусство, кинематограф, архитектура, интерьер, натюрморт, Ю. Лотман.*

Постановка проблемы и анализ последних исследований. Семиотика как наука о знаках рассматривает, в первую очередь, структуру языка, точнее – языков (естественных и искусственных). Однако предметом семиотического анализа может быть и искусство – «вторичная моделирующая система», как называл его Ю. Лотман. В этом смысле, очевидно, можно говорить и о разных видах семиотического анализа, а возможно – о разных видах семиотики. Например, о визуальной семиотике как анализе семиотической структуры визуальных искусств. К таким искусствам относятся те, которые в первую очередь воздействуют на визуальный ряд восприятия человека – живопись, фотография, кино, театр и др. Визуальный ряд при этом может сопровождаться выраженным в тексте смысловым и знаковым содержанием, но и в этом случае он сам является своеобразным текстом; тем более – в тех случаях, когда текстуально-языковое сопровождение отсутствует, и изображение (видеоряд, сцена, инсталляция, архитектурная форма) предстаёт в качестве самостоятельного семиотического кода.

Визуальная семиотика второй половины XX века представлена рядом интересных и содержательных работ – например, «Camera lucida» Ролана Барта, или «Кино» Жюлья Делёза. Работы Ю. Лотмана в этом ряду, как нам представляется, занимают особое и далеко не последнее место. Однако серьёзного исследовательского интереса к работам Ю. Лотмана по визуальной семиотике, пожалуй, не наблюдается. Как правило, исследователи творчества Ю. Лотмана [2; 3] не выделяют его визуальной семиотики в качестве отдельного элемента его концепции. Пожалуй, исключением является статья итальянской исследовательницы Сильвии Бурины «Ю. М. Лот-

ман и семиотика изобразительных искусств» [1], а также работы Н. Поселягина и Т. Постниковой [13; 14]. Таким образом, можно говорить о том, что особенности семиотического анализа Ю. Лотманом визуальных искусств, особенно в контексте основных направлений визуальной семиотики второй половины XX ст., пока исследованы недостаточно.

Целью настоящей статьи является экспликация основных характеристик структурно-семиотического подхода Ю. Лотмана к визуальным искусствам на примере архитектуры, интерьера, театра и кино.

Основная часть. Говоря об изобразительных (визуальных) искусствах, можно выделить некоторые характерные свойства подхода Ю. М. Лотмана. Подход Лотмана к изобразительному искусству отличался от подхода искусствоведа, он намного шире, что дает ему возможность взглянуть на проблему с более общей точки зрения. Так, в статье «Художественный ансамбль как бытовое пространство» (1974), Юрий Михайлович исследует тему взаимоотношений между различными искусствами на примере интерьера, наполненного вещами различных художественных произведений. Можно говорить, что в данном случае различные вещи становятся знаками единого культурного пространства – интерьера. Эти вещи могут представлять различные виды искусства: картины, книги, мебель, посуда и т.д. Такой набор вызван не только функциональной потребностью, но и вкусовыми предпочтениями коллектива или индивидуума. Лотман задается вопросом: почему один вид искусства не может удовлетворить все потребности коллектива или индивида? Почему есть необходимость в разных искусствах? Ответ звучит, так, что только во взаимоотношении («ансамбле») разных видов искусств может себя проявить способ понимания каждого индивида [11, с. 576].

Синтез вербальных и изобразительных искусств внутри некоторого единого культурного пространства, как диалогичность между различными семиотическими системами, дает нам возможность выделить их общие черты в организации художественного текста. То есть, можно говорить о структурном изоморфизме литературы и живописи. Определяя лотмановское понятие «ансамбль», Бурины говорит, что «ансамбль» для Лотмана – структурно-«диалогическое» понятие, т. к. искусства, по-разному используя одни и те же предметы, придают художественному мышлению необходимую ему объемность: художественный полиглотизм [1, с. 837]. При этом, сам Лотман в другой статье добавляет, что ансамбль – это органическое целое, в котором разнообразные и самодостаточные единицы выступают в качестве элементов некоего единства более высокого порядка: оставаясь целым, делаются частями; оставаясь разными, делаются сходными [4, с. 682]. Согласно лотмановскому пониманию, индивидуум стремится к «ансамблю», в котором сочетаются принципиально разнородные художественные впечатления [1, с. 839]. Отсюда можно дать определение интерьера, как непосредственной связи различных вещей и произведений искусства внутри некоторого культурного пространства [11, с. 577]. Одна из характерных особенностей интерьера – то, что он характеризует коллектив или индивидуум, его создавший. Поэтому можно сказать, что анализ гетерогенного художественного текста внутри единого культурного пространства не может рассматриваться без учета поведения индивидуума, который есть часть этого ансамбля. Взаимоотношения этих динамических отношений элементов текста выявляются при противопоставлении «своего» и «чужого», «внутреннюю» и «внешнего» [11, с. 577–578]. То есть, для того чтобы понять «свое», нужно обратиться к «чужому».

В статье «Архитектуре в контексте культуры» (1987) Юрий Михайлович анализирует архитектурное пространство, наполненное разными историческими «ансамблями». Автор подчеркивает, что архитектурное пространство живет двойной семиотической жизнью. С одной стороны, оно моделирует универсум: структура мира построенного и обжитого переносится на весь мир в целом. С другой, оно моделируется универсумом: мир, создаваемый человеком, воспроизводит его пред-

ставление о глобальной структуре мира. С этим связан высокий символизм всего, что так или иначе относится к создаваемому человеком пространству его жилища [4, с. 676]. Отсюда Лотман заключает, что одиночный текст, вырванный из его контекста, является хранилищем константной информации, и не более. Для того, чтобы текст мог генерировать новую информацию, необходимо поставить его в контекст с другими окружающими его текстами, с которыми он вступает в конфликтные ситуации: с одной стороны, при повышении упорядоченности-предсказуемости повышается энтропия текста, с другой – повышается внутренняя семиотическая неоднородность текста, которая ведет к структурному полиглотизму [4, с. 677].

Отношение «текст – контекст», по Лотману, имеет большое значение для архитектурных текстов, которые по своей природе имеют тенденцию к гиперструктурности. Здесь Юрий Михайлович указывает, что при смене культурных традиций происходит их диалог: «... Предшествующая традиция задает норму, имеющую уже автоматизированный характер, на этом фоне развивается семиотическая активность новых структурных форм. Таким образом, продуктивность конфликта поддерживается тем, что в сознании воспринимающего прошлое и настоящее состояние системы присутствуют одновременно. В литературе, музыке, живописи это обеспечивается тем, что прошедшие культурные эпохи не исчезают без следа, а остаются в памяти культуры как вневременные: появление Моцарта не приводит к физическому уничтожению произведений Баха, футуристы «сбрасывают Пушкина с корабля современности», но не уничтожают его книг» [4, с. 677]. Архитектурные и интерьерные ансамбли представляют собой семиотические пространства, при этом первые можно назвать как бы внешними, а вторые – внутренними одного большого семиотического пространства. Интерьер и архитектура создаются человеческим сознанием, поэтому имеет большое значение место индивидуума в этих семиотических пространствах. Отсюда, невозможно оценить интерьер и архитектуру вне рамок общей культурной деятельности человека [4, с. 683].

Говоря о кинематографе, как об искусстве, представляющем «ансамбль», Юрий Михайлович говорит, что вначале кино было одним из номеров в ансамбле ярмарочно-балаганных аттракционов. В дальнейшем превращение кинематографа в самостоятельное искусство, технические условия демонстрации (темный зал и освещенный экран) способствовали выделению и изолированному восприятию кинотекста. Однако одновременно начался рост значения музыкального аккомпанемента, а с появлением звука кино в принципе приобрело синтетический, ансамблевый характер. <...> Телевидение усложнило этот ансамбль, введя кино в интерьер современного жилища [11, с. 576]. Однако, Юрий Михайлович указывает, что в театре «художественный ансамбль» выражен сильнее, чем в кино. Этот «ансамбль» выражается в принципиальной установке на разнородность средств художественной выразительности [8, с. 601–602].

Говоря о прояснения «своего» через «чужого» в диалоге между различными семиотическими системами, тартуский исследователь затрагивает вопрос риторического текста. По Лотману, двойственность отнесенности к различным семиотическим системам составляет «риторическую ситуацию». «Риторика, – пишет Лотман, – перенесение в одну семиотическую сферу структурных принципов другой – возможна и на стыке прочих искусств. Исключительно большую роль играет здесь вся сумма семиотических процессов на границе «слово/изображение» [10, с. 617] Это определение близко к контрапунктному методу теории монтажа С. М. Эйзенштейна, который построен, по словам тартуского исследователя, на «мотивированности – сдвиге» [7, с. 300], или другими словами – на противопоставлении и сопоставлении. Лотман, подтверждая методологический подход Эйзенштейна, говорит, что к риторическим текстам будут относиться все случаи контрапунктного столкновения в пределах единой структуры различных семиотических языков [10, с. 611–612].

Анализируя роль театрального искусства, Лотман пишет, что в нем происходит

постоянный обмен кодами с двух сторон: между театром и реальным поведением людей в быту, которое представляет собой континуальный мир, и между театром и изобразительными искусствами, которые в данном случае представляют дискретный «остановленный» мир. Поэтому театр занимает промежуточное место между континуальным и дискретным мирами [10, с. 614].

В другой статье – «Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX столетия» (1973) – тартуский исследователь анализирует взаимоотношение между театром и живописью в указанную эпоху. Автор говорит, что театр данного периода демонстрировал ориентацию на живописные средства художественного моделирования. Вместо своего непрерывного (недискретного) течения, который имитирует временной поток во внехудожественном мире, спектакль стремился к отчетливому членению на отдельные синхронно организованные статичные «срезы», каждый из которых заключен в сценическом обрамлении, как картина в раме, и внутренне организован по строгим законам композиции фигур на живописном полотне [9, с. 637]. Прежде всего, живопись в театре данного периода (Лотман приводит пример Юсуповского театра в начале XIX века) проявилась в декорациях, которые не были простым фоном действия актеров, а являлись самим действием спектакля. Эти декорации зачастую представляли собой творения высокого живописного искусства с исключительно богатой и сложной игрой художественных пространств (все они представляют собой фантастико-архитектурные мотивы) [9, с. 637]. Сам спектакль выглядел так: перед зрителями, под специально написанное музыкальное сопровождение, при помощи специальных машин, декорации сменяли друг друга. Актеры в таком театре занимали неподвижные позы, которые периодически они меняли. Можно сказать, что они были похожи на статуи, стоящие на сцене. Можно сказать, что в таком понимании спектакль представлял из себя последовательный набор относительно неподвижных «картин», в которой дискретность и статичность были законами моделирования на сцене непрерывной и динамической действительности [9, с. 639]. (Создание иллюзии непрерывности, при помощи физической дискретности поз и жестов актеров характеризует весь театр. Тартуский исследователь сравнивает это с эффектом иллюзорной непрерывности действия на экране, возникающей в результате быстрого движения дискретных единиц – кадров ленты [8, с. 603].) Лотман заключает, что в итоге «рисунок становится метатекстом по отношению к театральному действию. С этим можно было бы сопоставить функцию рисунка в режиссерской деятельности Эйзенштейна. В ранний период, когда основу режиссерских усилий составляет монтаж фигур в кадре и монтаж кадров между собой, рисунок чаще всего имеет характер плана; но когда основным приемом делаются жест и поза актера перед объективом, монтируемые в дальнейшем режиссером в сложные фразы, значение режиссерского рисунка как метатекста, играющего для исполнителя роль инструкции, резко повышается, приближаясь к обучающей функции рисунка в театральном искусстве XVIII века» [9, с. 640].

Тема соотношения между декорацией и актерами при создании единого художественного пространства в кинематографе актуальна при павильонных съемках в киноискусстве, которые имитируют натурные съемки (натурные съемки в кино – это: а) киносъемка под открытым небом при естественном или искусственном освещении; б) киносъемка в интерьере в условиях естественного освещения). Лотман, указывая на роль декорации в театре и в кино, говорит, что декорация в театре демонстративно сохраняет свою связь с живописью, в то время как в кино эта связь предельно маскируется [8, с. 596]. Также декорации в театре имеют маркирующую функцию, указывающую направление, место или время действия. Например, декоративные столбы на сцене с надписями. В кино декорация часто берет на себя роль титра или ремарки автора перед текстом драмы. В театре декорация вместе с рампой маркирует границы театрального пространства. При этом ощущение границы,

закрытости художественного пространства в театре значительно сильнее выражено, чем в кино, что приводит к значительному повышению моделирующей функции. Если кино в своей «естественной» функции тяготеет к тому, чтобы быть воспринятым как документ или эпизод из действительности, и поэтому требуются специальные художественные усилия для того, чтобы придать ему облик модели жизни как таковой, то театру не менее «естественно» восприниматься именно как воплощение действительности в предельно обобщенном виде и требуются специальные художественные усилия для того, чтобы придать ему вид документальных «сцен из жизни» [8, с. 595]. В итоге Лотман заключает по поводу роли декорации в театре и в кино, говоря, что декорация в театре демонстративно сохраняет свою связь с живописью, в то время как в кино эта связь предельно маскируется [8, с. 596].

В статье «Натюрморт в перспективе семиотики» (1986) Юрий Михайлович анализирует изображения «вещи» в искусстве. Оппозиция «слово – вещь», по Лотману, является семиотически образующей всякой культуры. Слово выступает знаком вещи, его формальным заменителем, но при этом не выполняет всей функции вещи. Поэтому вещи придается признак реальности, которую нельзя заменить. Отсюда, автор статьи видит в натюрморте «искусство изображения вещи», само изображение и пояснения слова, к которому она относится. Получается динамическая связь: вещь, ее изображение и слово как знак, замещающий данную вещь. При этом изображение вещи в натюрморте принимает двойственный характер: как протест всякой словесности и сюжетно-литературной живописи с одной стороны, с другой – утонченная форма знака по отношению к самой себе (вещи). Отсюда вытекает двойная типология натюрморта: как стремление к полной иллюзии вещи, с одной стороны, и как аллегорический натюрморт, в котором изображаемые предметы имеют определенное аллегорическое или закрепленное за ними культурной традицией значение. Имитация подлинности (иллюзии) делает понятие условности в искусстве осознанной проблемой (проблема подлинности и условности в искусстве актуально стоит перед киноискусством, так как кинематограф использует фотографическое изображение). От адресата это требует «ощущение рисунка как не вещи, а вещи как нерисунка». Аллегорический натюрморт – где почти каждая нарисованная вещь имеет дополнительное значение: типа череп символ смерти и т.д. – читается зрителем как словесный текст, а точнее – как текст подающийся расшифровыванию. Изображение вещей в нем выступает как код, понятный определенной публике [6, с. 496–497]. Как при первой, так и при второй типологии натюрморта, изображенные вещи связаны между собой и не существуют отдельно, как нечто изолированное в контексте своего времени [5, с. 11]. Лотман делает интересное замечание по поводу изображения вещей в живописи: «вещь в сюжетной картине ведет себя как вещь в театре, вещь в натюрморте – как вещь в кино. В первом случае – с ней играют, во втором – она играет. В первом случае она не имеет самостоятельного значения, а получает его от смысла сценического действия, она – местоимение. Во втором она – имя собственное, наделена собственным значением и как бы включена в интимный мир зрителя» [6, с. 500]. В другой статье, развивая данную мысль, Юрий Михайлович говорит, что в кинематографе деталь играет, в театре – она обыгрывается [8, с. 595]. Здесь можно сказать, что вещь в натюрморте выражает мифологическое ядро в семиотическом пространстве, говоря о мифологизме в культуре, который придает адресату чувство интимности. А вещь в сюжетной живописи выступает как периферия семиотического пространства.

Продолжая тему сравнения театра с кинематографом, укажем на некоторые отличия, о которых Юрий Михайлович говорит в трудах, посвященных анализу театрального искусства. Так в статье «Семиотика сцены» (1980), Лотман говорит, что театральное пространство делится на две части: зрительный зал и сцена. При этом, когда гаснет свет в зале и открывается занавес театральной рампы, то граница между зрительным залом и сценой стирается как для зрителя, так и для актера: для обо-

их перестает существовать зрительный зал. Тут автор статьи приводит оппозицию сравнения соотношения адресата в театре, литературе и кино:

<i>текст:</i>	<i>аудитория:</i>
сценическое действие	зритель
книга	читатель
экран	зритель

и указывает, что только в первом случае пространство зрителя и пространства текста имеет в глубине своей диалогическую природу отношений между собой. Только театральное искусство требует как необходимое условие присутствие в том же времени адресата и воспринимает идущие от него сигналы (молчание, знаки одобрения или осуждения), соответственно варьируя текст. Именно с этой – диалогической – природой сценического текста связана такая его черта, как вариативность [8, с. 588–589]. В литературе и в кинематографе такое присутствие не является необходимым условием, и оно невозможно изначально.

Актерская игра в театре имеет двойную особенность: на сцене происходит реальное событие, которое совершается между актерами, но для зрителей это событие не является реальным, а есть знак события, которое происходит на сцене [8, с. 592]. Актер всегда непрерывно играет, по крайней мере, целую сцену. Сцена – целое событие, происходящее в одном месте и в одном времени. Изменение места или перерыв во времени образуют новую сцену. Киноактеру не приходится играть перед камерой все события фильма непрерывно. Он также не играет пред камерой целую непрерывную цепь событий, происходящих без перерыва на протяжении даже одной сцены. Как правило, в кинематографе сцена снимается по частям, с перерывами по времени (возможны перерывы, выраженные даже в днях и в месяцах), и зачастую не последовательно порядку событий и действий. Это связано с особенностью кинопроизводства. В итоге, киноактеру зачастую не приходится выражать целый художественный образ на протяжении одной сцены. Во время киносъемок одной сцены киноактер вынужден несколько раз «входить» в свой художественный образ и «выходит» из него. Даже когда речь идет о многокамерной киносъемке, то, как правило, речь идет о съемке максимум сцены, после которой следует перерыв в съемках. При этом, многокамерная съемка требует более сложной и дорогой организации кинопроизводства, поэтому большинство киносъемок даже сегодня производят на одну камеру. В телевидении многокамерная съемка является основным способом производства.

Говоря диалог, актер на сцене совершает это в двух плоскостях: сказанные диалоги связывает его с другими участниками действия, а невыраженный молчаливый диалог – с публикой. В обоих случаях он выступает не как пассивный объект наблюдения, а как активный участник коммуникации [8, с. 592]. В кинематографе не возможен диалог (коммуникация) киноактера со зрителем во время непосредственной его игры (киносъемки). Киноактер никогда не видит реакцию зрительного зала, он может, в лучшем случае, только предположить ее.

Исходя из особенности сцены и зрительного зала, в котором каждый зритель находится на разном расстоянии и угла видения от актера, ему зачастую приходится преувеличивать, в отличие от реальных бытовых норм, свое действие. Например, говорить очень громкий голосом, чтобы его могли хорошо слышать все зрители зала, делать резкие движения и жесты, чтобы все зрители смогли понять, что он сделал. В кинематографе в этом нет никакой необходимости. Также, разное расположение зрителей по отношению к сцене является причиной того, что все зрители в театре смотрят на действия актера с разных точек. В кино точку обозрения устанавливает кинокамера для всех зрителей [8, с. 594]. В результате пространство киноизображения как бы втягивает зрителя внутрь себя, в то время как в театре зритель неизменно находится вне художественного пространства (в этом отношении, как ни

парадоксально, кино ближе к фольклорно-балаганным зрелищным представлениям, чем современный городской неэкспериментальный театр) [8, с. 594].

Лотман говорит, что театральность более сложна, чем кинематографичность. Это связано с необходимостью исполнительского искусства в театре (в кино не всегда используются актеры – например, в документальном кино). Каждый спектакль, исполненный тем же актером, уникален, и не является точной копией предыдущих или последующих его исполнений. Актер не создает, а «разыгрывает» зафиксированный текст автора [12, с. 605]. В кинематографе сценарий, как правило, не является полностью самостоятельным произведением искусства, и поэтому один и тот же киносценарий не используется разными кинорежиссерами. Сценарий в кино представляет только один из этапов кинопроизводства, а не самостоятельное искусство [12, с. 606]. В театре пьеса является более самостоятельным искусством, и поэтому по одной и той же пьесе разные режиссеры ставят разные спектакли. Спектакль, с одной стороны, ведет диалог с пьесой, но с другой – со зрителем. Это два разных диалога, и спектакль раскрывается в них по-разному [12, с. 607]. В кино нет диалога со зрителем. Действия и слова актера не механичны, а являются импровизированными, в зависимости от действия пьесы, настроения актера во время спектакля и т.д.

Выводы. Таким образом, ряд работ Юрия Лотмана представляют собой ценный вклад в разработку визуальной семиотики второй половины XX века. На примере интерьера им разработано понятие «ансамбля» разных видов искусств. Архитектурное пространство проанализировано с точки зрения двойственности семиотической жизни: моделирования им универсума и его моделирования универсумом. Искусство театра и кино сравниваются с точки зрения различия их диалогических структур. Показано, что в театральном искусстве происходит постоянный обмен кодами с двух сторон: между театром и реальным поведением людей в быту, которое представляет собой континуальный мир, и между театром и изобразительными искусствами, которые в данном случае представляют дискретный «остановленный» мир. Подобным образом Лотман проводит структурно-семиотический анализ и других визуальных видов искусства, таких как портрет и фотография, лубочное изобразительное искусство, графическая иллюстрация и эмблема.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ:

1. Бурины С. Ю. М. Лотман и семиотика изобразительных искусств // Лотмановский сборник 3. – М.: ОГИ, 2004. – С. 836–847.
2. Егоров Б. Ф. Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 384 с.
3. Ким Су Кван. Основные аспекты творческой эволюции Ю. М. Лотмана. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – 176 с.
4. Лотман Ю. М. Архитектура в контексте культуры // Семиосфера: Культура и взрыв; Внутри мыслящих миров; Статьи и Исследования; Заметки. – СПб.: «Искусство–СПБ», 2010. – С. 676–683.
5. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – нач. XIX в.). – СПб., «Искусство–СПБ», 1994. 399 с.
6. Лотман Ю. М. Натюрморт в перспективе семиотики // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПБ», 1998. – С. 494–500.
7. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПБ», 1998. – С. 288–372.
8. Лотман Ю. М. Семиотика сцены // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПБ», 1998. – С. 583–603.
9. Лотман Ю. М. Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX столетия // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПБ», 1998. – С. 636–645.
10. Лотман Ю. М. Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики) // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПБ», 1998. – С. 608–617.
11. Лотман Ю. М. Художественный ансамбль как бытовое пространство // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПБ», 1998. – С. 574–582.

12. Лотман Ю. М. Язык театра // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. – С. 603–608.
13. Поселягин Н. В. Кинонарратология и кинофеноменология Лотмана // *Le Muse fanno il girotondo : Jurij Lotman e le arti : studi in onore di Giuseppe Barbieri : atti del convegno internazionale (Universita Ca' Foscari Venezia, 26-28 novembre 2013) / Centro Studi sulle Arti della Russia (Venezia) ; a cura di M. Bertele, A. Bianco, A. Cavallaro ; introd. di S. Burini. - Crocetta del Montello : Terra Ferma, 2015, P. 132–143.*
14. Постникова Т.В. Коммуникация кинематографа в семиотике Ю. М. Лотмана (философско-антропологический анализ) // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия, 2006, № 3, С. 11–31.

REFERENCES:

1. Burini S. Yu.M. Lotman i semiotika izobrazitel'nyh iskusstv [] – in Lotmanovskij sbornik 3. Moscow, 2004. Pp. 836–847.
2. Egorov B.F. Zhizn' i tvorcestvo Yu. Lotmana [Life and creativity of Yu.M.Lotman]. Moscow, 1999. 384 p.
3. Kim Su Qan. Osnovnye aspekty tvorcheskoj evolucii Yu. Lotmana [Main aspects of Yu.Lotman's creative evolution]. Moscow, 2003.
4. Lotman Yu.M. Arhitektura v kontexte kultury [Architecture in the context of culture] – in *Semiosphera: Kul'tura i vzryv; Vnutri mysliasih mirov; Stat'i i issledovaniia; Zametki.* Saint Petersburg, 2000. Pp. 676–683.
5. Lotman Yu.M. Besedy o russkoi kulture. Byt i tradicii russkogo dvorianstva (XVIII – nach. XIX v.) [Conversations about the Russian culture. Life and traditions of the Russian nobility (XVIII – the head of the XIX century)]. Saint Petersburg, 1994. 399 p.
6. Lotman Yu.M. Natiurmort v perspektive semiotiki [Still life in the long term semiotics] – in Lotman Yu.M. *Ob iskusstve.* Saint Petersburg, 1998. Pp. 494–500.
7. Lotman Yu.M. Semiotika kino i problemy kinoestetiki [Semiotics of cinema and problem of a film esthetics] – in Lotman Yu.M. *Ob iskusstve.* Saint Petersburg, 1998. Pp. 288–372.
8. Lotman Yu.M. Semiotika sceny [Scene semiotics] – in Lotman Yu.M. *Ob iskusstve.* Saint Petersburg, 1998. Pp. 583–603.
9. Lotman Yu.M. Scena i zhivopis' kak kodiruiuschie ustroistva kulturnogo povedeniia cheloveka nachala XIX stoletii [Scene and painting as the coding devices of cultural behavior of the person of the beginning of the XIX century] – in Lotman Yu.M. *Ob iskusstve.* Saint Petersburg, 1998. Pp. 636–645.
10. Lotman Yu.M. Teatral'nyi iazyk i zhivopis' (K probleme ikonicheskoi ritoriki) [Theatrical language and painting (To a problem of ikonicheskyy rhetoric)] – in Lotman Yu.M. *Ob iskusstve.* Saint Petersburg, 1998. Pp. 608–617.
11. Lotman Yu.M. Hudozhestvennyi ansambl' kak bytovoe prostranstvo [Art ensemble as household space] – in Lotman Yu.M. *Ob iskusstve.* Saint Petersburg, 1998. Pp. 574–582.
12. Lotman Yu.M. Iazyk teatra [Language of theater] Язык театра – in Lotman Yu. M. *Ob iskusstve.* Saint Petersburg, 1998. Pp. 603–608.
13. Poseliagin N.V. Kinonarratologiya i kinofenomenologiya Lotmana [Kinsonarratologiya and Lotman's film phenomenology and narratology] – in *Le Muse fanno il girotondo : Jurij Lotman e le arti : studi in onore di Giuseppe Barbieri : atti del convegno internazionale (Universita Ca' Foscari Venezia, 26-28 novembre 2013) / Centro Studi sulle Arti della Russia (Venezia) ; a cura di M. Bertele, A. Bianco, A. Cavallaro ; introd. di S. Burini. - Crocetta del Montello : Terra Ferma, 2015. P. 132–143.*
14. Postnikova T.V. Коммуникация кинематографа в семиотике Ю.М. Лотмана (философско-антропологический анализ) [Communication of a cinema in Yu.M. Lotman's semiotics (the philosophical and anthropological analysis)] – in *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 7 Philosophiia.* 2006, № 3, pp. 11–31.

Константинов М. В., аспірант кафедри філософії і соціально-політичних дисциплін Полтавського національного технічного університету імені Юрія Кондратюка (Полтава, Україна), E-mail: mihael01@hotmail.com

Особливості структурно-сеmiotичного підходу Ю. Лотмана до візуальних мистецтв.

Анотація. Розглядається структурно-сеmiotичний аналіз Юрієм Лотманом низки візуальних мистецтв – таких, як інтер'єр, архітектура, театр, кіно та ін. Показано, що роботи Ю. Лотмана можна розглядати як серйозний внесок у візуальну семіотику другої

половини ХХ століття. Особлива увага приділена порівнянню між театральним мистецтвом та кінематографом у контексті семіотичного аналізу їх діалогічної структури.

Ключові слова: візуальна семіотика, мистецтво, театральне мистецтво, кінематограф, архітектура, інтер'єр, натюрморт, Ю. Лотман.

Konstantinov M., postgraduate student, Poltava Yuri Kondratyuk National Technical University (Poltava, Ukraine), E-mail: mihael01@hotmail.com

Yuri Lotman's structural-semiotic approach to visual arts.

Abstract. The paper purposes to explicate the basic features of Yuri Lotman's structural-semiotic approach to visual arts, using examples from different areas – architecture, interior design, theatre, cinema, and others. Yuri Lotman pays special attention to comparing theatre and film in the context of semiotic analysis of their dialogical structure. The author states that we should consider the works of Yuri Lotman to be a great contribution to the visual semiotics of the second half of the twentieth century.

Key words: architecture, art, cinema, film, interior, movie, performing arts, still life, theatre, visual semiotics, Yuri Lotman.

УДК 1(091): 16 «19»

Козак Т.,

Львівський національний університет імені Івана Франка
(Львів, Україна), E-mail: palm1330@ukr.net

БРЕКСІТ ТА ПЕРСПЕКТИВИ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ В ЛІНГВІСТИЧНОМУ СЕРЕДОВИЩІ ЄВРОСОЮЗУ

Анотація. Висвітлюються можливі наслідки референдуму про вихід Об'єднаного Королівства із Європейського Союзу для процесу функціонування англійської мови в лінгвістичному середовищі Європи. Брексит як концентрований вираз всебічної кризи Євросоюзу здатен справити негативний вплив на всі сфери соціально-політичного та економічного життя ЄС. У зв'язку із цим виникають обгрунтовані побоювання, що права англійської мови у лінгвістичному просторі Євросоюзу можуть бути обмежені, або вона взагалі може бути усунена із мовного обігу в Європі. Однак країни Євросоюзу інтегровані в систему найрізноманітніших міжнародних відносин, і комунікаційні зв'язки у цій системі ґрунтуються саме на використанні англійської мови. Тому якщо на суб'єктивному, формальному рівні і можливо обмежити її права в ЄС, то на рівні об'єктивного, фактичного вона незаперечно збереже свій вплив та потенціал використання у комунікаційній сфері Євросоюзу.

Ключові слова: брексит, референдум, Європейський Союз, Об'єднане Королівство, англійська мова, офіційні мови, членство в ЄС, лінгвістичний простір, освіта, мультилінгвізм.

Референдум стосовно подальшого перебування Об'єднаного Королівства у складі Європейського Союзу продемонстрував готовність Британії відмовитись від членства в ЄС. (Всі акції, пов'язані із процедурою виходу Об'єднаного Королівства із складу Євросоюзу, одержали назву «брексит»). Водночас брексит поставив під сумнів концептуальну цінність ідеї європейської інтеграції, принципу континентальної солідарності. Причому сумніви такого роду поширились на велику кількість країн-членів Євросоюзу

Сам по собі брексит став переконливим свідченням глибокої соціально-політичної та економічної кризи, яка в останні роки охопила практично всі сфери життєдіяльності Євросоюзу (За певних умов та застережень можна навіть говорити про цивілізаційну кризу самої ідеї об'єднаної Європи). Адже брексит уявляє собою найбільш значущу антиінтеграційну подію у політичній історії Європейського Союзу, і він може дати поштовх дезінтеграційним процесам в межах ЄС. Для активізації цих відцентрових процесів в окремих країнах Євросоюзу вже накопичено достатньо загрозливий потенціал; в цих європейських державах (наприклад, у Франції,