

Сутність поміркованого агностицизму Хаєка полягає в тому, що наші пізнання залишаються частковими. Соціальні події, традиції та інститути слід трактувати у дусі методології індивідуалізму. Людські пізнання, переконання є фальсифікованими та частковими, адже стосуються не тотальності речі чи події, а стосуються окремого аспекту реальності.

Тобто, факт розсіяності знання виключає уявлення про можливість регулювання економічної системи одним центральним органом. Проте, наукові знання можуть накопичуватись у такому єдиному науковому центрі. Але стосовно ненаукових знань та пізнання, Хаєк переконаний, що перевага належить індивідам. Адже лише унікальне знання, яке належить індивідам, можна використати з вигодою. Такий поміркований агностицизм Хаєка спрямований проти сцієнтизму Кейнса, який вважав, що вивчення та пізнання економічних процесів на макрорівні дозволить використати отримані знання та вирішити багато існуючих проблем. Використання цих знань буде необхідним при державному втручанні в регулювання процесів економічної системи за допомогою тих механізмів, які має у своєму розпорядженні держава (монополія на гроші, система податків та інше).

#### Список використаних джерел

1. Кейнс Дж. М. Общая теория занятости, процента и денег. – М.: Гелиос АРВ, 1999. – 352 с.
2. Хаек Ф. А. Познание, конкуренция и свобода. Антология сочинений. – СПб.: Пневма, 1999. – 288 с.
3. Хаек Ф. А. Право, законодательство та свобода: Нове викладення широких принципів справедливості та політичної економії: В 3-х т. Т.2: Міраж соціальної справедливості. – К.: Сфера, 1999.
4. Хайек Ф. Пагубная самонадеянность. Ошибки социализма. – М.: «Новости», 1992. – 304 с.

#### References

1. Kejn's Dzh. M. Obshhaja teorija zanjatosti, procenta i deneg. – M.: Gelios ARV, 1999. – 352 s.
2. Haek F. A. Poznanie, konkurencija i svoboda. Antologija sochinenij. – SPb.: Pnevma, 1999. – 288 s.
3. Hajek F. A. Pravo, zakonodavstvo ta svoboda: Nove vykladennja shyrokyh pryncypiv spravedlyvosti ta politychnoi' ekonomii': V 3-h t. T.2: Mirazh social'noi' spravedlyvosti. – K.: Sfera, 1999.
4. Hajek F. Pagubnaja samonadejannost'. Oshibki socializma. – M.: «Novosti», 1992. – 304 s.

*Faradzkhova L. A., Managing Director Clever Kunde GmbH (Germany), info@cleverkunde.de*

#### Moderate agnosticism of F. Hayek versus scientism of J. Keynes

*The article explores and compares the philosophical and methodological foundations of the economic theories of J. Keynes and F. Hayek – scientism and moderate agnosticism. The economic ideas of J. Keynes are based on the postulate that the study and knowledge of economic processes at the macro level enable to build the principles of the relationship between the state and the market. Methodology of scientism (gnoseological optimism) is opposed to the methodological individualism and subjectivism of F. Hayek, who argues that our knowledge of economic phenomena is always partial; there is no possibility of comprehending economic processes. The dialectical method, system-structural analysis, a combination of historical and logical methods, comparative analysis are used.*

*Keywords: liberalism, Keynesianism, philosophy of economy, scientism, agnosticism, market philosophy, J. Keynes, F. Hayek.*

\*\*\*

УДК 165.75(091)

**Константинов М. В.,**  
аспирант кафедры философии и социально-политических дисциплин, Полтавский национальный технический университет им. Юрия Кондратюка (Украина, Полтава), mihael01@hotmail.com

#### ТРИ КОНЦЕПЦИИ СЕМИОТИКИ КИНО: Ю. ЛОТМАН, К. МЕТЦ, Р. БАРТ

*Проведен компаративний аналіз концепцій семиотики кіно Юрія Лотмана, Кристиана Метца і Ролана Барта в контексті розуміння ними природи кіноязыка. Показано, що якщо Лотман визначає фільм як кінотекст, побудований за правилами кіноязыка-кода, то Метц не знаходить в фільмі кіноязык як лінгвістичне поняття, яке характерно всім природним мовам; в свою чергу, Барт розробляв коннотативну семиотику – систему вторинних значень, і вважав, що фільм не можна зводити до чистої граматики знаків, тобто до семиотических образів. Зроблено вибірку об'єктивних сходств семиотики кіно Барта і Метца і їх відмінностей від Лотмана.*

*Ключевые слова: визуальная семиотика, вторичная моделирующая система, иконический знак, кинознак, киноязык, семиотика кино, третий (открытый) смысл.*

*(стаття друкується мовою оригіналу)*

Визуальная семиотика, в частности, семиотика кино в эпоху экранной культуры приобретает особо актуальное значение. Классическими в этой сфере можно считать разработки, с одной стороны, основателя и руководителя Тартуско-московской семиотической школы Ю. М. Лотмана, с другой – французских структуралистов та семиотиков Р. Барта и К. Метца. Философско-семиотические теории Ю. Лотмана исследовали многие авторы (Н. С. Автономова, Е. В. Волкова, М. Л. Гаспаров и другие). Французский структурализм и постструктурализм также является предметом систематических исследований (Г. К. Косиков, А. В. Дьяков, И. П. Ильин, В. Б. О कोरोков, С. В. Куцепал и другие). В то же время, компаративных исследований киносемиотики Ю. Лотмана, Р. Барта и К. Метца пока немного, и они затрагивают лишь отдельные аспекты этой темы. Многие авторы указывают, что Ролан Барт и Юрий Лотман по разным вопросам пришли к одинаковым результатам, но совершенно разными путями. Мы уже рассматривали разное понимание Бартом и Лотманом структуры как таковой [7]. С. Зенкиным было проведено сравнение подходов Барта и Лотмана к зрительному образу [6], Ли Хан сравнил лотмановскую модель автокоммуникации с бартовской репрезентацией «Себя» и «Другого» [17], а Ким Су Кван проанализировал их понимание «Другого» в кинематографе [16], наконец, Р. Зайнетдинова рассмотрела теорию Лотмана в контексте французской и итальянской семиотики в целом [5]. Что касается сравнительного анализа киносемиотики Лотмана и Метца, то известна, пожалуй, лишь одна статья, непосредственно посвященная этой теме, написанная в 1976 году Гербертом Иглом [15].

Целью данной статьи является сравнение основных принципов киносемиотики Ю. Лотмана, К. Метца и Р. Барта, прежде всего – в контексте понимания ими природы киноязыка.

Если Юрия Лотмана (1922–1993) можно назвать основоположником советской киносемиотики, то Кристиана Метца (1931–1993) называют основоположником мировой киносемиотики. Оба исследователя жили в один период времени, и основывались на идеях Ф. де Соссюра и Ч. С. Пирса, но по-разному расставляли

семиотические акценты при анализе кинематографа. Также оба считали (до середины 1970–х годов), что к анализу фильма можно использовать лингвистический подход, его инструментарий и терминологию.

Лотман определяет фильм как кинотекст, построенный по правилам киноязыка–кода (язык по Лотману есть код в истории его развития), минимальной семантической единицей которого является кинокадр (подобно слову в естественной языке). При этом киномонтаж выступает основным организующим элементом фильма и его повествования, создающим в кинотексте художественную информацию [см.: 8, с. 332]. Все эти понятия в отношении кино не были однозначными для Кристиана Метца.

Метц не находит в фильме киноязык как лингвистическое понятие, которое характерно всем естественным языкам. Основываясь он на теории Андре Мартине, согласно которому язык обязан характеризоваться двойной артикуляцией, без чего он не может называться языком. Единицей первой артикуляции являются монема (слово); монемы разлагаются на единицы второй артикуляции – фонемы (слоги, звуки и т.д.). Монемы имеют собственное семантическое значение, а фонемы не имеют его. Список монем «открытый», то есть малоограниченный, список фонем напротив – «закрытый», строго ограниченный. В итоге, за счет двойной артикуляции, язык приобретает экономную форму. Фонемы сообщают форме означающего независимость от значения соответствующего означаемого, что придает языковой форме большую устойчивость [10].

Метц пытается определить двойную артикуляцию языка кинематографа (найти монему и фонему), и тем самым получить определение и свойства киноязыка и его минимальной семантической единицы – монемы, в соответствии с вербальным естественным языком. Однако он обнаруживает, что экранное изображение не имеет второго членения – второй артикуляции. Оно выражается отсутствием (или крайне коротким) расстояния между означающим и означаемым, которое характерно второму членению вербального естественного языка. Это связано с тем, что киноизображение представляет собой иконический знак, в котором расстояние между означающим и его денотатом или отсутствует, или крайне мало. Изображение на экране выступает означающим, а означаемое – все то, что показано в данном изображении. При этом фотографическая точность делает киноизображение очень похожим на оригинал – объект, тем самым как бы заменяя его, что еще больше сокращает расстояние между означающим и его означаемым. В итоге нет никакой возможности расчлнить означающее так, чтобы означаемое также не было расчлнено на аналогичные куски. Отсюда и невозможность второго членения в кино, т.е. оно не может иметь языковую систему как таковую, согласно языковой концепции Мартине: «Исходя из этого, мы вправе сказать, что кино не язык, но художественная речь» [11, с. 73]. Речь представляет собой открытую систему, в отличие от языка. Поэтому Метц определяет место кино между речью и искусством [11, с. 70]. Хотя во второй своей книге «Речь и кино» (1971) Метц и признает фильм системой, обладающей языком, но это признание было сделано с большими оговорками [18, р. 130–131].

Речь Кристиан Метц понимает иначе, чем Ф. де Соссюр, который определяет речевую деятельность как сумму языка (Langue) и речи (Parole). Метц понимает речь не столько как «речевую деятельность», сколько как знаковую систему, код. Но при этом, в отличие от языка, эта знаковая система является открытой и не имеет постоянных универсальных кодов, составляющих ее четкий словарь, как это происходит в естественном языке. Можно сказать, что для Метца понятие «киноязык» не соответствовало принятому пониманию языка в семиотике и в структурной лингвистике.

Ю. Лотман подходит к произведениям искусства как к эстетическому языку, который строится на динамическом наборе оппозиций. Так, например дихотомия конвенциональные/иконические знаки в искусстве представляет собой не две абсолютно замкнутые в себе системы, а один гетерогенный текст, в котором взаимодействуют между собой эти два вида знаков, и при этом каждый из них приобретает некоторые свойства другого вида. В итоге мы обнаруживаем в художественном тексте некоторую условность иконических знаков, и иконичность условных знаков. Эти и другие оппозиции в определенном смысле не имеют конкретной материальности, потому что они представляют модальности, которые применяются к самому материалу. Но при этом их можно рассматривать как пучки отличительных признаков в одновременной и значимой оппозиции друг к другу (Лотман здесь опирается на исследование Р. Якобсона и М. Халле, в котором авторы пришли к заключению, что именно пучки различительных признаков представляют собой фонемы, которые описаны набором бинарных оппозиций). Мы получаем описание системы естественных языков, основанное на противопоставлениях отличительных признаков, а не на обязательных монемах и фонемах Андре Мартини (как пытался анализировать киноязык Кристиан Метц). Поэтому отсутствие дискретных монем и фонем не означает отсутствие знаков или невозможности рассматривать фильм как языковую систему. Для тартуского исследователя диалектический процесс, который протекает внутри художественного текста, лежит в основе понимания языковой системы. Всякая отличительная особенность текста может стать элементом знаковой системы киноязыка, если существуют правила–образцы ожидания (либо по предварительным нормам, либо в самом тексте), и при условии, что эти правила нарушаются [8, с. 315].

Герберт Игл говорит, что модель Лотмана может быть применена для анализа наиболее сложных кинематографических текстов; напротив, модель Метца кажется более ограниченной в применении, она лучше всего подходит для «жанровых» фильмов массового кино, где вес предыдущих норм ощущается во всей кинематографической структуре [15, р. 313].

К середине 1970–х годов Кристиан Метц понимает ограниченность лингвоцентристского подхода и оставляет его, отдавая предпочтение психоанализу Фрейда и Лакана. В результате появляется книга «Воображаемое означающее. Психоанализ и кино» (1977), в которой автор применяет психоаналитический подход к анализу киноискусства и восприятия фильма, при этом используя некоторый лингвистический инструментарий. В концепции Лотмана также в этот

период произошли изменения, которые выразились в отказе видеть художественный текст главным объектом семиотического исследования. Это место занимает у Лотмана культура как таковая, а текст есть единичное проявление культуры. В итоге Лотман приходит к понятию семиосферы, которая включает в себя также и культуру. В психоанализе Лотман не видел подходящей методологической основы для анализа киноискусства.

Ещё одним значимым именем визуальной семиотики XX века является Ролан Барт (1915–1980). Несмотря на то, что Барт о киноискусстве как таковом не написал ни одной книги, имеется много его статей и обращений в книгах и в интервью к теме понимания кинематографа с точки зрения семиотики (Филип Уоттс указывает на 32 бартовских текста и интервью, прямо связанных с кино [19, p. 163–166]).

Р. Барт, в отличие от Ю. Лотмана, уже в середине 1960-х годов выступил против scientистского подхода в семиотическом исследовании. Он говорил, что пытается уточнить некоторые научные проекты, «попробовать их» более или менее, но никогда не завершает их типичным научным заявлением, потому что литературная наука ни в коем случае и никоим образом не может иметь последнее слово в литературе [13, p. 51]. Для Барта была важна возможность множественного толкования произведения искусства (идея множественного смысла). Это проявилось уже в начале 1960-х годов, а особенно в постструктуралистский период его творчества. Если Лотман провозгласил: «Литературоведение должно быть наукой» (1967), то Барт в том же году определил другой путь: «От науки к литературе». При этом Барт не отказывается от науки и научного подхода, однако понимает, что наука очень ограничена в познании.

Барт отдавал предпочтение в своих исследованиях больше фотографии, чем кинематографу. Он писал: «Кино побуждает к постоянной прожорливости; оно обладает множеством других добродетелей, задумчивость не из их числа; этим объясняется мой интерес к фотограммам» [4, с. 86]. Поэтому многие его подходы к пониманию кинематографа необходимо «извлекать» из работ, посвященных неподвижному изображению. У Лотмана наоборот: он не написал ни одной работы, посвященной фотографии, поэтому его понимание статического фотоизображения необходимо «извлекать» из работ, посвященных кинематографу и другим визуальным искусствам. Мы считаем, что для Лотмана фотография была не настолько «большим и особенным искусством», чтобы обращать на себя отдельное внимание.

Если Кристиан Метц и Юрий Лотман ставили своей задачей создать цельную всеописывающую семиотическую систему кинематографа, то Ролан Барт такой задачи не ставил. Все его работы о кино посвящены каким-то отдельным проблемам и не претендуют на всеобщность. Считается также, что Р. Барт не очень хорошо относился к кино, потому что видел в кинематографе коварную силу аппаратной презентации, которую использует идеология власти, против которой он выступал [см.: 19, p. X, XII]. Лотман тоже считал (до середины 1980-х годов) кинематограф метаязыковым искусством современной культуры, но при этом он не видел в этом ничего отрицательного, скорее наоборот.

Ключевой для семиотического подхода к кино можно считать проблему признания того, есть ли в кино язык,

основывающийся на лингвистическом построении или нет. Метц и Барт [14, p. 129–130, 134] отрицали существование такого языка, а Лотман принципиально признавал. Даже отойдя от понимания искусства как «вторичной моделирующей системы», Лотман по-прежнему представлял киноязык сконструированным на лингвистических принципах, что позволяет исследовать и полностью описывать кинематограф при помощи структурно-семиотического подхода. Понимание этой проблемы Лотманом выразилось в его докладе 1987 года в Тартуском университете, который он начал словами: «...Что такое язык и в какой мере это применимо к кино?». В итоге он приходит к выводу, что кино обладает языком, который можно исследовать и полностью описывать при помощи лингвистических принципов семиотики [9].

Барт подробно разрабатывал коннотативную семиотику – систему вторичных смыслов. Коннотация, как правило, представляет собой сложную систему, где роль первой системы играет естественный язык (такова, например, литература) [1, с. 157]. Также сама коннотация имеет свой «язык» [1, с. 124]. Коннотативную структуру Барта в какой-то мере можно сравнить с «вторичной моделирующей системой» Лотмана: и та, и другая надстраиваются над первым уровнем (естественный язык или аналог изображения); и та, и другая обладает «своим языком». Но если Барт активно использует коннотацию в кино и в фотографии, как систему, кодирующую изображение [2, с. 381–382], то Лотман не использует свое понятие «вторичная моделирующая система» для исследования кинематографа – очевидно, придя к выводу, что это понятие плохо работает в визуальных искусствах (после 1974 года Лотман вообще не использует этот термин).

В 1960 году выходят две статьи Барта о кино, которые представляют его теоретическое (без идеологических составляющих) понимание языка кинематографа: «Проблема значения в кино» и «Травматические единицы в кино». В первой статье Барт указывает, что фильм нельзя сводит к чистой грамматике знаков, то есть к семиотическим образованиям [2, с. 358]. Фильм и его знаки, прежде всего, выполняют коммуникативную функцию, потому что они передают адресату–зрителю сообщение, выраженное в кинознаках. При этом Барт выделяет два вида знаков в кино: построенные при помощи кода (как в лингвистике – слово) и построенные при помощи аналогии (как иконический знак). Первый тип знака имеет основной функцией информативную – сообщение, второй тип – более эмоциональную. Режиссер, как адресант, выбирает, соотносясь с общим сюжетом и своим стилем, необходимые ему знаки, находящиеся или в словаре кинознаков, то есть функционального типа языка, который используется как средство коммуникации, или в символике универсального типа – более универсального языка, которая воспринимается бессознательно.

Так называемый запас сообщений состоит из концентрических колец, из которых режиссер черпает два типа знака, разных по своей структуре: внутреннее ядро, образующее целостную риторику кинознака, и расслаивающие знаки, в которых аналогия между означающим и означаемым является далекой и непредсказуемой, – эти знаки представляют периферийную

область запаса сообщений. Барт указывает, что именно в этой последней области выражается искусство и оригинальность автора. При этом эстетическая ценность фильма зависит от расстояния, которое режиссер выдерживает между формой и содержанием знака, не выходя за границы интеллигибельности [3, с. 359]. Чем больше это расстояние, тем выше эстетическая ценность фильма.

Интересно отметить некоторую схожесть построения Барта с семиосферой Лотмана. Семиотическое пространство внутри семиосферы также неоднородно. Она состоит из ядра, в котором расположены основные семиотические системы, с жестко определенными и мало изменчивым содержанием и с четкими границами, с мифологическим (концентрическим) принципом построения; и периферии – аморфные семиотические системы, которые намного более подвижны, чем ядро, границы которых размыты и в них преобладает немифологическое построение. Размытость границ позволяет периферийным системам вступать в отношения с несистемными образованиями, и также впитывать их в себя. Поэтому образование большего количества новых процессов (информации) в периферийной части семиосферы более естественно, чем в ядерной части семиосферы, где все жестко определено.

Обращаясь к теме применения лингвистического подхода в кинематографе, Барт указывает на проблему определения киноязыка в связи с аналоговым отношением между означающим и означаемым в фильме. Для решения этой проблемы он предлагает определить содержательные неаналоговые элементы, которые поддаются кодификации, и дают возможность обращаться с ними, как с элементами языка. После вычленения таких кинематографических элементов необходимо проследить, что происходит при их изменении (как означающих) с означаемыми в фильме. Тогда мы можем выделить языковые единицы и объединить их в «классы», системы. Барт указывает, что кинематографический план выражения представляет собой «крупную означающую единицу», которая на денотативном уровне указывает на означаемое, не принадлежащее той же категории, что и означающее («крупной означающей единице»). Такая ситуация не вписывается в требование лингвистического исследования. Поэтому, только перейдя на коннотативный уровень, у нас появляется возможность разрешить эту проблему. В качестве отправной точки Барт предлагает взять риторические модели, выделенные Якобсоном: метафора в поэзии и метонимия в прозе. Барт указывает, что киноmontаж, то есть любое означающее, выраженное отношениями смежности, и является метонимией. Поскольку кинематограф и есть монтаж, его можно было бы назвать метонимическим искусством [13, р. 15], и поэтому кинематограф представляет собой синтагматическое искусство, которое проявляется в построение нарратива фильма [13, р. 17].

Можно сделать вывод, что Барт относит кино скорее к прозаическому искусству, которое строится по принципу метонимии. Европейское искусство, по Барту, характеризуется синонимией означающих: несколько означающих соответствуют одному означаемому. Поэтому Барт заявляет, что в искусстве большее значение имеет не значение самого означающего, а

его место в синтагме – отношение между цепочкой означающих. Барт указывает, что синтагма отвечает за смысл так же, как и сам знак [13, р. 18], и при этом существует ограниченное количество вариантов построения синтагм. И каждая синтагма определяет, что может последовать за нею. Тем самым режиссер, хотя и свободен в выборе, но ограничен вариантами выбора при построении фильма. Эту детерминировать построения синтагматических цепочек Барт называет «катализ», который режиссер применяет эмпирически, исходя из своего мировоззрения [13, р. 17–18]. Получается, что смысл в фильме больше зависит не от содержания означаемого, а от синтагмы [13, р. 19]. Такое понимание кинематографа Бартом близко пониманию метцовской «Большой Синтагмы». Точнее, можно предположить, что Кристиан Метц, отдавая предпочтение синтагматическому построению в фильме перед парадигматическим построением, отталкивался от идей Ролана Барта, поскольку свои работы о «Большой Синтагме» как смыслообразующем элементе фильма он написал несколькими годами спустя данного интервью Барта, опубликованного в одном из главных французских журналов о кино «Cahiers du cinema» в 1963 году.

В июле 1970 году выходит статья Барта «Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С. М. Эйзенштейна», которая выражает уже его постструктуралистский подход к киноискусству [3]. Барт анализирует фотограммы (киноцитаты, заключенные в остановленном кинокадре) из фильмов Эйзенштейна и определяет три уровня смысла в киноизображении, которые переключаются с уровнями смысла, изложенными в статье «Риторика образа» (1964), однако делятся немного по-другому. Первый уровень – информативный уровень (он соответствует денотативному уровню из статьи «Риторика образа»), который является уровнем коммуникации между адресантом и адресатом и выражается кинематографическими означающими. Второй уровень – символический, что соответствует коннотативному уровню в статье «Риторика образа». Третий уровень – фильмический, или уровень «третьего смысла». Барт называет его «открытым смыслом». Уровень означивания на этом уровне представляет собой бесконечное поле значений. В другой своей работе «Camera lucida. Комментарий к фотографии» (1980) Барт для описания символического и открытого смысла вводит два понятия: «Studium» («студиум») для описания символического изображения и «Punctum» («пунктум») – для описания открытого смысла [4, с. 44–45]. У Лотмана нет понятия, близкого «открытому смыслу – Punctum» Барта, – возможно, потому, что в «открытом смысле» нет функциональности (содержания). А для Лотмана это – минимальное требование для того, чтобы «что-то» могло попасть в его «исследовательское поле зрения».

Для Лотмана парадигматическое построение в кино является более значимым, потому что сам киноmontаж он представляет как два типа парадигматических отношений [8, с. 332–333], а не как метонимическое построение, по Барту (хотя Лотман указывает, что киноmontаж может выполнять и метонимическую функцию [8, с. 306]). Также Лотман считает, что в массовом кинематографе синтагматические построения,

основанные на штампах (субкод у Барта), приобретают большее значение. Эти штампы являются характерной особенностью киноязыка в массовом кинематографе и в игре киноактера [8, с. 359–360].

Выводы. Подводя итоги сравнению подхода к киноискусству Барта, Метца и Лотмана, мы можем, прежде всего, констатировать, что есть много общего между семиотикой кино Барта и Метца, – что, в свою очередь, отличает их от киносемиотики Лотмана. Возможно, это характеризует французский подход к семиотике кино (хотя, конечно, двух авторов недостаточно для утверждения о целом французском подходе). Барт часто отталкивался от феноменологии и экзистенциализма Сартра, а для Лотмана такой подход был нехарактерен, он не считал его достаточно научным. Хотя Н. В. Поселягин находит у Лотмана феноменологический подход в исследовании кинематографа, но он же указывает, что, переходя к кинофеноменологии на уровне анализа зрительской рецепции, Лотман на уровне анализа структуры фильма остается киносемиотиком [12, р. 141]. А Ролан Барт и Кристиан Метц в итоге отошли от семиотики, – первый к структурализму, а второй – к психоанализу.

#### Список использованных источников

1. Барт Р. Основы семиологии // Структурализм: «за» и «против». Сборник статей / Под ред. Б. Я. Басина и М. Я. Полякова. – М.: Прогресс, 1975. – С.114–163.
2. Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / Пер. с франц., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. – 512 с.
3. Барт Р. Третий смысл // Строеие фильма, Некоторые проблемы анализа произведений экрана: сборник статей / Сост. К. Разлогов. – М.: Радуга, 1985. – С.175–187.
4. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. – М.: Ad Marginem, 1997. – 94 с.
5. Зайнетдинова Р. А. Теория Ю. М. Лотмана и французская и итальянская семиотика // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально гуманитарные науки. – 2009. – Вып.32 (165). – С.92–98.
6. Зенкин С. Н. Семиотика зрительного образа: Ролан Барт и Юрий Лотман // Зенкин С. Н. Работы о теории: Статьи. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С.262–274.
7. Константинов М. В. Понятие структуры у Ю. Лотмана и Р. Барта // Філософія і політологія в контексті сучасної культури. Науковий журнал. – Дніпропетровськ, 2016. – Вип.1 (10). – С.92–98.
8. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. – С.288–372.
9. Лотман Ю. М. Язык кино и проблемы киносемиотики. Текст: доклад и обсуждение // Киноведческие записки. – 1988. – №2. – С.131–150.
10. Мартине А. Основы общей лингвистики // Новое в лингвистике. Вып.3. Сост., ред. и вступ. ст. В. А. Звегинцева. – М.: Изд-во иностранной лит-ры, 1963. – С.376–385.
11. Метц К. Кино: язык или речь? / пер. с фр. М. Б. Ямпольский // Киноведческие записки: историко-теоретический журнал. – 1993/1994. – №20. – С.54–90.
12. Поселягин Н. В. Кинонарратология и кинофеноменология Лотмана // Le Muse fanno il girotondo: Jurij Lotman e le arti: studi in onore di Giuseppe Barbieri. – Crocetta del Montello: Terra Ferma, 2015. – P.132–143.
13. Barthes Roland. The Grain of the Voice. Interviews 1962–1980 / transl. by Linda Coverdale. – New York: Hill and Wang, 1985. – 382 p.
14. Barthes Roland. «Traumatic Units» in Cinema: Research Principles / translated by D. Glassman // Watts Philip. Roland Barthes' Cinema. – Oxford University Press, 2016. – P.127–136.
15. Eagle Herbert. The semiotics of the cinema: Lotman and Metz // Revista Hispanica de Semiotica Literaria I (1976). – P.303–313.
16. Kim Soo Hwan. Photogenie as «the Other» of the semiotics of cinema: On Yuri Lotman's concept of «the mythological» // Semiotica, Iss. 207 (Oct. 2015), De Gruyter Mouton. – P.395–409.
17. Lei Han. Juri Lotman's autocommunication model and Roland Barthes's representations of Self and Other // Sign Systems Studies. – 2014. – 42 (4). – P.517–529.
18. Metz Christian. Language and Cinema / Trans. Donna Jean Umiker-Sebeok. – Paris – Netherland: The Hague, 1974. – 304 p.
19. Watts Philip. Roland Barthes' Cinema. – Oxford University Press, 2016. – 216 p.

#### References

1. Bart R. Osnovy semiologii // Strukturalizm: «za» i «protiv». Sbornik statej / Pod red. B. Ja. Basina i M. Ja. Poljakova. – M.: Progress, 1975. – S.114–163.
2. Bart R. Sistema Mody. Stat'i po semiotike kul'tury / Per. s franc., vstup. st. i sost. S. N. Zenkina. – M.: Izd-vo im. Sabashnikovyh, 2003. – 512 s.
3. Bart R. Tretij smysl // Stroenie fil'ma, Nekotorye problemy analiza proizvedenij jekrana: sbornik statej / Sost. K. Razlogov. – M.: Raduga, 1985. – S.175–187.
4. Bart R. Camera lucida. Kommentarij k fotografii. – M.: Ad Marginem, 1997. – 94 s.
5. Zajnetdinova R. A. Teorija Ju. M. Lotmana i francuzskaja i ital'janskaja semiotika // Vestnik Juzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Serija: Social'no gumanitarnye nauki. – 2009. – Vyp.32 (165). – S.92–98.
6. Zenkin S. N. Semiotika zritel'nogo obraza: Rolan Bart i Jurij Lotman // Zenkin S. N. Raboty o teorii: Stat'i. – M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. – S.262–274.
7. Konstantinov M. V. Ponjatje struktury u Ju. Lotmana i R. Barta // Filosofija i politologija v konteksti suchasnoi' kul'tury. Naukovyj zhurnal. – Dnipropetrovs'k, 2016. – Vyp.1 (10). – S.92–98.
8. Lotman Ju. M. Semiotika kino i problemy kinojestetiki // Lotman Ju. M. Ob iskusstve. – SPb.: «Iskusstvo – SPb», 1998. – S.288–372.
9. Lotman Ju. M. Jazyk kino i problemy kinosemiotiki. Tekst: doklad i obshuzhdenie // Kinovedcheskie zapiski. – 1988. – №2. – S.131–150.
10. Martine. A. Osnovy obshhej lingvistiki // Novoe v lingvistike. Vyp.3. Sost., red. i vstup. st. V. A. Zveginceva. – M.: Izd-vo inostrannoj lit-ry, 1963. – S.376–385.
11. Metc K. Kino: jazyk ili rech'? / per. s fr. M. B. Jampol'skij // Kinovedcheskie zapiski: istoriko-teoreticheskij zhurnal. – 1993/1994. – №20. – S.54–90.
12. Poseljagin N. V. Kinonarratologija i kinofenomenologija Lotmana // Le Muse fanno il girotondo: Jurij Lotman e le arti: studi in onore di Giuseppe Barbieri. – Crocetta del Montello: Terra Ferma, 2015. – P.132–143.
13. Barthes Roland. The Grain of the Voice. Interviews 1962–1980 / transl. by Linda Coverdale. – New York: Hill and Wang, 1985. – 382 p.
14. Barthes Roland. «Traumatic Units» in Cinema: Research Principles / translated by D. Glassman // Watts Philip. Roland Barthes' Cinema. – Oxford University Press, 2016. – P.127–136.
15. Eagle Herbert. The semiotics of the cinema: Lotman and Metz // Revista Hispanica de Semiotica Literaria I (1976). – P.303–313.
16. Kim Soo Hwan. Photogenie as «the Other» of the semiotics of cinema: On Yuri Lotman's concept of «the mythological» // Semiotica, Iss. 207 (Oct. 2015), De Gruyter Mouton. – P.395–409.
17. Lei Han. Juri Lotman's autocommunication model and Roland Barthes's representations of Self and Other // Sign Systems Studies. – 2014. – 42 (4). – P.517–529.
18. Metz Christian. Language and Cinema / Trans. Donna Jean Umiker-Sebeok. – Paris – Netherland: The Hague, 1974. – 304 p.
19. Watts Philip. Roland Barthes' Cinema. – Oxford University Press, 2016. – 216 p.

*Konstantinov M. V., post-graduate student, Poltava National Technical Yuri Kondratyuk University (Ukraine, Poltava), mihael01@hotmail.com*

#### Three conceptions of the cinema semiotics:

**Yu. Lotman, Ch. Metz, R. Barthes**

*The purpose of the present study is the comparative analysis of Yuri Lotman, Christian Metz and Roland Barthes conceptions of the Cinema Semiotics in the context of their understanding the nature of cinema language. It is shown that if*

Lotman determines a film as cinema text built on the rules of cinema language as a code, then Metz does not find in a film a cinema language as linguistic concept that is characteristic to all human languages. In turn, Barthes developed a connotative semiotics – system of secondary senses, and considered that film it is impossible takes to clean grammar of signs, or to semiotic units. The conclusion is drawn on certain likeness of Barthes' and Metz' cinema semiotics and their difference from Lotman.

**Keywords:** visual semiotics, secondary modeling system, icon sign, cinema sign, cinema language, cinema semiotics, third meaning.

**Константинов М. В.,** аспірант кафедри філософії і соціально-політичних дисциплін, Полтавський національний технічний університет ім. Юрія Кондратюка (Україна, Полтава), mihael01@hotmail.com

**Три концепції семіотики кіно: Ю. Лотман, К. Метц, Р. Барт**

Здійснений компаративний аналіз концепцій семіотики кіно Юрія Лотмана, Крістіана Метца і Ролана Барта у контексті розуміння ними природи кіномови. Показано, що Лотман визнає фільм як кінотекст, що побудований за правилами кіномови, у той час як Метц не знаходить у фільмі кіномову як лінгвістичне поняття, притаманне всім природним мовам; у свою чергу Барт розробляє конотативну семіотику – семіотику вторинних смислів, і вважає, що фільм не можна дорівнювати чистій граматиці знаків, тобто семіотичним утворенням. Робиться висновок щодо певної схожості семіотики кіно Барта і Метца та їх відмінності від Лотмана.

**Ключові слова:** візуальна семіотика, вторинна моделююча система, іконічний знак, кінознак, кіномова, семіотика кіно, третій (відкритий) смисл.

\* \* \*

УДК [316.3:1+930.1]:004.9

**Кириченко М. О.,** кандидат педагогічних наук, професор кафедри державної служби і менеджменту освіти, перший проректор – проректор з науково-педагогічної та навчальної роботи ДВНЗ «Університет менеджменту освіти» НАПН України, член-кореспондент Академії наук вищої освіти України (Україна, Київ), kmuto@i.ua

### ФОРМУВАННЯ ІНФОРМАЦІОЛОГІЇ ЯК ІДЕОЛОГІЇ ГЛОБАЛЬНОГО СУСПІЛЬСТВА В УМОВАХ ГЛОБАЛЬНОЇ ІНФОРМАТИЗАЦІЇ ТРЕТЬОГО ТИСЯЧОЛІТТЯ

Актуальність ідеології інформаційного суспільства має велике значення, тому що ми живемо в інформаційному суспільстві, яке еволюційно переходить в глобальне інформаційне суспільство. Мета статті – концептуалізація структурних компонентів ідеології інформаційного суспільства, проаналізувати інформаціоналізм, який вважається магістральним шляхом соціально-економічного розвитку і науково-технічного прогресу. Інформаціологізація світового співтовариства забезпечується на основі законів інформаціології, застосування інформаціолого-біологічних систем, ЗМІ, інформаціологічних ресурсів і технологій. Наукова новизна – в аналізі нового виду (типу) ідеології інформаціології, яка майже не аналізувалася в сучасній соціальній філософії. Результат – концептуалізація інформаціології як ідеології інформаційного суспільства в умовах глобальної інформаціології третього тисячоліття. Висновок – інформаціологія виявилася єдиною ідеологією життєдіяльності, згоди, науково-технічного розвитку світового співтовариства.

**Ключові слова:** інформаціологія, глобальна інформаціологізація, інформація, інформаціологізація, ідеологія інформаційного суспільства.

Ідеологія інформаційного суспільства включає цінності, сукупність дискурсивно-креативних ідей і поглядів, які в теоретичній та більш чи менш систематизованій формі включають відношення людей до життя в інформаційному суспільстві, один до одного і слугують закріпленню, розвитку чи зміни відносин у суспільстві, що іменується інформаційним. Ідеологія інформаційного суспільства повинна культивувати такі закони-максими історії, які впливають на протікання подій у соціумі, державі, імпліцитно пов'язана з найновішими тенденціями розвитку інформаційної цивілізації, яка детермінується інформаціоналізмом [1, с. 20–25].

Ідеологія інформаційного суспільства формує концепти розвитку держави, в основі якої тенденції

інформатизації, яка є головним двигуном розвитку історії, а інформація, яка транслюється, є головним смислом-змістом-ідеосієм ідеології інформаційного суспільства, яка формується у нас на очах. Виробимо ряд концептів (понять), які є основою формування ідеології інформаційного суспільства, – знак, ідея, інформація, культура, цінності, комунікація, об'єднані спільним терміном інформаціоналізм. XXI століття – вік інформаціологізації та інформаціологічного способу життя на Землі й у Космосі. Інформаціологічний спосіб життя – безальтернативна соціальна й економічна вигода усього світового співтовариства, яка потребує формування ідеології інформаційного суспільства [2, с. 198–203].

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми, на яку спирається автор. Вперше термін «ідеологія» був репродукований в її класичному вигляді Дестют де Трасі у роботі «Елементи ідеології» (1801), Кабаніса у роботі «Відношення між фізичною і моральною природою людини», Вольєня у роботі «Фізичні принципи моралі» та інших роботах представників пізньої гілки французького сенсуалізму. Вони стверджували, що створили науку ідеології, яка розкриває всезагальні і незмінні закони виникнення ідей. Ідеологія у її класичному вигляді була розроблена К. Марком і Ф. Енгельсом, які розкрили сутність ідеології як класового явища, науково пояснили виникнення, розвиток і зміну різних ідеологій та ідеологічних форм; показали, що причиною ілюзорного ідеологічного відображення дійсності є об'єктивні протиріччя матеріального життя суспільства. У Маркса і Енгельса ідеологія часто іменувалася як історично певний тип мисленнєвого процесу, що базується на ідеалістичних теоретичних посланнях, на загальних світоглядних передумовах, систематизованих у вигляді – політичних, правових, моральних, філософських та інших понять, оцінок, переконань.

Уже на початку третього тисячоліття лідери восьми промислово розвинутих держав і урядів уперше забили тривогу з приводу негативних сторін інформатизації, 23 липня 2000 р., зібравшись на Окінаві (Японія) на Самміт G-8. Вони відзначили єдину інформаційну спільність усього світу, що формується на таких фундаментальних інформаціологічних принципах та цінностях, як демократія, права людини, ринкова економіка, освіта, культура, інформаціологічний та соціально-економічний прогрес, історична свідомість [3, с. 74–79]. Поеднуючи зусилля вчених, фахівців, державних та суспільних діячів та усі фізичні, математичні, астрономічні, біологічні, геологічні, інші природні і гуманітарні науки на єдиній інформаційній основі, вдалося сформувати нову науку інформаціологію, яка сприяє відкриттю законів нескінченної безлічі відносин у мікро-і макро-структурах вакуумного і матеріалізованого простору Всесвіту, який слід розкодувати завдяки методам і принципам інформаціології. У нью-йоркській штаб-квартирі ООН 6–8 вересня 2000 р. вперше за всю світову історію разом зібралися на Самміт з вирішення проблем інформаційного суспільства, сприяючи розвитку інформаціології, в основі якої термін «інформація» [4].

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується стаття. Проблемна ситуація. Інформація як загально-єдина вегетативно-