МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

Учреждение образования

«Полоцкий государственный университет»

**Семиотические аспекты речевой коммуникации**

Конспект лекций

В.И. Ионе

Новополоцк

2016

Оглавление

[Тема 1. Основные понятия и принципы семиотики 3](#_Toc471895080)

[Тема 2. История развития семиотических учений 7](#_Toc471895081)

[Античность 7](#_Toc471895082)

[Средние века 8](#_Toc471895083)

[Новое время 10](#_Toc471895084)

[Тема 3. Основные направления и школы в современной семиотике 15](#_Toc471895085)

[Американская семиотика 15](#_Toc471895086)

[Французская семиотика 18](#_Toc471895087)

[Русская семиотика 25](#_Toc471895088)

[Семиотика У. Эко 31](#_Toc471895089)

[Тема 4. Семиотика рекламы 35](#_Toc471895090)

[Тема 5. Невербальная семиотика 41](#_Toc471895091)

[ТЕМА 6. СЕМИОТИКА искусства 44](#_Toc471895092)

[ТЕМА 7. СЕМИОТИКА КИНО 51](#_Toc471895093)

# Тема 1. Основные понятия и принципы семиотики

**Предмет семиотики. Взаимосвязь семиотики с другими науками**

**Семиотика** или **семиология** (от греч. *semeion* - знак, признак) – наука о знаках и знаковых системах, как средствах хранения, переработки и передачи информации.

**Предметом семиотики** являются закономерности возникновения и функционирования знаков и знаковых систем в процессе коммуникации.

***Знаки*** выступают как ***элементарные носители информации*,** а **знаковые системы** как ***элементарные базы данных*** о том или ином фрагменте действительности.

С помощью знаковых систем субъект коммуникации (человек, социальная группа, общество в целом) осуществляет моделирование тех или иных фрагментов действительности (явлений, процессов, событий).

**Семиотика** в качестве самостоятельной науки возникла на стыке предметных областей таких гуманитарных дисциплин как:

* + лингвистика;
  + литературоведение и искусствоведение;
  + антропология и культурология;
  + логика и философия;
  + психология.

**Основные сферы исследования семиотики, как области гуманитарного знания:**

* + семиотика языка;
  + семиотика религии;
  + семиотика искусства (кино, живописи, литературы);
  + семиотика коммуникации;
  + семиотика рекламы и др.

Из всех прочих дисциплин ***семиотика*** наиболее тесно связана с ***лингвистикой***, что обусловлено особым статусом языка среди других знаковых систем.

Большая часть знаков ***лишена автономности***, т.е. нуждается в языке как универсальной системе интерпретации (декодирования) сообщений.

Например, значения зрительных образов (кино, реклама, комиксы, фотографии в периодике) обычно подкрепляются языковым сообщением. Совокупности различных предметов (одежда, пища) приобретают статус знаковой системы лишь при посредстве языка.

В структуре семиотики принято выделять 3 основные дисциплины:

* + **Синтактика –** изучает структуру знаковых систем, порядок построения знаков;
  + **Семантика –** изучает смысловое поле знаковых систем, взаимосвязь между знаком и его содержанием (значением);
  + **Прагматика –** исследует правила и способы использования знаков их «потребителями».

**Определение и строение знака**

**Знак** (лат. signum) – материальный, чувственно-воспринимаемый предмет, выступающий в качестве ***представителя*** (заместителя, репрезентанта) другого предмета, свойства или отношения и используемый для получения, хранения, переработки и передачи информации.

**Структура знака**:

* + *означаемое* («идеальная» сторона знака, т.е. план содержания, значение, смысл);
  + *означающее* («материальная» сторона знака, т.е. план выражения).

Значением (содержанием) знака является не замещаемый предмет (референт), а ***представление*** о нем (денотат).

Важным свойством знака является его способность замещать не только единичный объект или конкретное явление, но и ***целое множество*** объектов или явлений. Это множество определяет такую характеристику, как «**объем знака**». Чем больше объектов представляет знак, тем больше его объем.

Множество определений, устанавливающих соответствие между знаком и его денотатами, носит название «**словарь знака**».

В искусственных языках знаку, как правило, соответствует **только один** определенный денотат.

В естественных языках знаки, обозначающие разные объекты, могут совпадать (**омонимия**). И наоборот, разные знаки могут обозначать один и тот же объект (**синонимия**).

**Классификация знаков (по Ч. Пирсу)**

* + ***знаки-иконы*** или знаки-копии (формируются на основе аналогии),

пример: образы (портрет, фотография, скульптура), метафоры, диаграммы, схемы, чертежи.

* + ***знаки-индексы*** (формируются на основе ассоциации по смежности),

пример: симптомы заболевания, улики преступления, следы животных, различные сигналы.

* + ***знаки-символы*** (носят условный характер, формируются на основе немотивированного соглашения),

пример: нотные знаки, цифры, слова естественных или искусственных языков.

**Знак и символ.**

**Символ** (в узком смысле) **–** особый вид знака, *означаемое* которого представлено множеством различных, но взаимосвязанных значений, интерпретируемых в зависимости от широкого смыслового контекста. Благодаря этому, символ может рассматриваться и как отдельный знак, и как знаковая система.

Таким образом, символ характеризуется многозначностью, емкостью (большим объемом), контекстуальностью, наличием признаков системы.

Основная функция символа заключается в мобилизующем воздействии на адресата информационного сообщения.

**Понятия «знаковая система» и «код»**

**Знаковая система** – это множество знаков, отличающихся между собой как минимум по одному признаку, а также *набор правил* их использования при передаче/получении информации. Информационные возможности знаковой системы значительно шире, чем возможности составляющих ее элементов, взятых по отдельности (за счет комбинации знаков, контекста знаковой ситуации).

Код – это совокупность конкретных правил комбинации знаков, способ структурирования знаковой системы.

Установление, использование и дешифровка кода следуют двум основным принципам:

* ***Экономичность.*** Предполагает ограничение информативности сообщения за счет сокращения числа возможных комбинаций знаков.
* ***Иерархичность***. Предполагает доминирование в системе одного кода и подчиненное положение других (т.н. «субкодов»).

**Типология знаковых систем**.

**Натуральные знаковые системы** состоят из элементов естественного происхождения: это классифицированные явления природы, например, созвездия, коллекции минералов, гербарий и т.д. Для них характерны: тесная связь между знаком и денотатом, обозначение конкретной, реально существующей совокупности вещей или явлений.

**Образные знаковые системы** состоят из элементов, которые не являются частью того, что они обозначают, хотя внешнее сходство знака с денотатом может присутствовать. Примеры: изобразительное искусство, танцы, мимика, жесты, музыка, мода.

**Конвенциональные знаковые системы** состоят их условных знаков, интерпретация которых зависит от существующего в обществе соглашения о правилах их использования. К последним относятся, например, шахматная нотация, цветовые коды, нотная запись. На их основе строятся естественные и формальные языки.

# Тема 2. История развития семиотических учений

## Античность

В античной Греции существовали две основных традиции в интерпретации природы знаков:

1. *Субстанциализм* (Гераклит, стоики). Слово (Логос) мыслилось как умопостигаемая сущность вещи, т.е. считалось, что имя вещи соответствует ее природе (фюсис).

2. *Конвенционализм* (Демокрит, Аристотель). Слово мыслилось как принятое людьми условное обозначение вещи (тезис).

Существовали и компромиссные концепции природы знаков (Платон).

В диалогах **Платона (427-347 до н.э.)** высказывается идея о том, что наименования вещей устанавливались «законодателем» (а не богами или обычными людьми) таким образом, чтобы звуки имени отвечали природе называемого предмета или действия. В диалоге «Кратил» предпринимается попытка решить ряд семиотических проблем.

**Проблема познания**. Имя – это орудие обучения и «распределения сущностей». Истина обитает в вещи.

**Проблема мотивированности знаков.**

Имена имеют различную природу (первичные и производные имена).

Существуют имена подходящие (назначенные хорошо) и неподходящие (назначенные плохо). Имена выражающие покой лучше, чем выражающие движение.

Использование имени людьми зависит от договоренности между ними.

**Проблема классификации знаков.** Знаки делятся на те, которые подобны обозначаемым вещам и на те, которые не имеют такого подобия.

Таким образом, д**иалоги Платона содержат 3 важных для развития семиотики темы:**

1) анализ диалектики условности и мотивированности, обусловленности языкового знака;

2) утверждение о том, что отражение (изображение) имеет разной степени сходство с объектом, но никогда не может сравниться с ним (диалектика образа и знака);

3) рассуждение о главных функциях языка и знака (диалектика коммуникативной и познавательной функций);

**Аристотель (384 – 322 гг. до н.э.)** полагал, что язык и речь – не самоценные явления, а лишь *средства выражения мыслей*.

Мысли и представления являются знаками вещей, слова (звукосочетания) – знаками мыслей и представлений, письмена – знаками устной речи. Причем речь и письмо различны у разных людей (народов), а представления (как и вещи) – одни и те же у всех (**структура семиосферы**).

Имена имеют значение в силу соглашения, так как от природы нет никакого имени. Простое сочетание звуков хоть и выражает что-то, но еще не является именем. Имена возникают, лишь когда они становятся знаками. Смысл вместе с истинностью появляется лишь на уровне речевого высказывания (**социальный контекст знака**).

Различие между словами и вещами имеет лишь количественный характер: число слов ограничено, а число вещей нет (**проблема эквивалентности вещей и знаков**).

**Стоики** рассматривали знак как сущность, образуемую отношениями **формы** и **содержания** (в их терминологии – *воспринимаемого* и *понимаемого*). Ввели понятие **семиозиса** – процесса формирования знака (**форма как реализация пространственно-временного детерминизма**).

Учение о знаках развивалось в рамках логики стоиков - исследования внутренней и внешней речи. Внутренняя речь - это мысли, выраженные внутренними знаками. Внешняя речь - мысли, выраженные внешними общезначимыми знаками. Поскольку стоики главное значение придавали внешнему, то внутренняя речь для них производна от внешней, внутренние знаки - от внешних (**социальный контекст знака**).

**Структура семиотического знания**. С точки зрения исследования природы знаков логика стоиков распадалась на 2 части: учение об обозначаемом (собственно логика) и учение об обозначающем (грамматика).

## Средние века

Для средневекового мировоззрения характерно ***символическое удвоение реальности:*** каждое явление предполагало наличие тайного смысла, подлежащего интерпретации.

«Творения Бога» (т.е. предметы и явления) описывались не согласно их эмпирическим качествам, а в соответствии с теми свойствами, которые они должны были репрезентировать.

В этих условиях возник способ контроля свободных интерпретаций (*аллегорический код),*который обеспечивала теория четырех уровней экзегезы:

* буквальный,
* аллегорический,
* моральный,
* анагогический.

**Августин Блаженный (354-430 гг.)** разрабатывает первую христианскую теорию истолкования текстов (*экзегетика*) и теорию выражения (*риторика,* *поэтика*).

Всякое учение относится или к вещам, или к знакам; но вещи изучаются через посредство знаков. Вещь в собственном смысле - это то, что не применяется для обозначения чего-нибудь другого; напротив, знаками что-нибудь обозначается. В то же время вещи могут служить знаками, так что даже одна и та же вещь может выступать перед нами то как вещь в собственном смысле, то как знак.

Таким образом, знак есть вещь, возбуждающая мысль о чем-то, находящемся за пределами чувственного впечатления.

Знаки разделяется на *собственные* и *переносные*; *собственные* употребляются для обозначения вещей, для которых они изобретены; *переносные* - для обозначения чего-нибудь другого.

Причина производства знаков заключается в необходимости проявлять вовне и передавать разуму другого человека то, что заложено в разуме производящего знаки (**коммуникативная функция знака**).

Взаимосвязь знаков и предметов проявляется при анализе соотношения 2-х видов действий - *использования* и *наслаждения*. Наслаждаться - значит привязываться к вещи из-за любви к ней самой. Напротив, использовать вещь - значит свести ее к другой вещи (**транзитивность знака**).

В конечном счете нет иного предмета, кроме Бога, достойного наслаждения, который можно любить ради него самого. Бог – единственная сущность не являющаяся знаком, конечное означаемое (**последний предел семиозиса**).

Осознание *знакового характера* библейского текста и сотворенного мира подтолкнуло Августина к изучению различных способов «декодирования» смысла творения, к обнаружению его прагматического значения.Процесс толкования и понимания рассматривался им как **коммуникативный акт**.

Помимо традиции, связанной с Августином, в средние века существовала и другая, *узко-лингвистическая*, восходящая к трактату Аристотеля «Об истолковании» и комментариям на него, написанным **Боэцием** (ок. 480 – 524).

В воображении душа может составить себе понятие о том, чего не воспринимает в данный момент, и о том, что вообще недоступно чувствам, и дать этим образам *имена*; она дает названия также и тому, что постигает рассуждением разума, тем самым делая это понятным. Поэтому не все то, к чему приводят доводы рассудка, действительно существует.

Боэций считает необходимым правильно сочетать символы в умозаключении, дабы укрепиться в умении правильно рассуждать. Только после этого можно переходить к достоверному познанию природы вещей.

Категории составлены для того, чтобы посредством **немногих родовых обозначений** сделать доступным пониманию бесконечное многообразие вещей, неохватное для знания.

Основа знакового обозначения предмета – его **собственный признак**, создающий уникальность данной вещи. Незнание отличительного признака делает невозможным какое бы то ни было суждение о видах.

Смыслы слов могут вводиться как описанием, так и определением. **Определение** собственных признаков не содержит, но само становится таким признаком. Тогда как в **описание** входят только собственные свойства вещи.

**Роды и виды** существуют в единичных вещах. Род – это мысль, выведенная из сходства видов, причем в единичных вещах это сходство постигается чувствами, а в общих – рассудком; и наоборот, если оно чувственно воспринимаемо, то пребывает в единичном, если же постигается умом, то становится общим.

Всякий знак обозначает то, что подним скрывается, но не творит сущности обозначаемого.

**Уильям Оккам (**ок. 1285 – 1347**)** сформулировал теорию понятий как терминов полноценного *ментального языка*: не как вторичной внутренней речи, а как первичной исходной формы, в которой развертывается всякое человеческое мышление до и независимо от его внешнего языкового выражения.

Слова устной речи – это вторичные знаки внешних вещей, замещающие собой понятия в интеллекте.

Подлинными (первичными) знаками внешних реальностей являются внутренние, ментальные слова: знаками естественными, ***не зависящими от каких бы то ни было соглашений между людьми***.

В отличие от устной речи ментальные знаки не должны сначала познаваться сами, как физические чувственные реальности, чтобы затем, на втором шаге, через них могли познаваться обозначенные ими вещи.

Ментальные слова являются нечувственными и обозначают внешние реальности спонтанно и непосредственно.

Тем самым Оккам поставил под вопрос сразу два фундаментальных тезиса Августина:

1. о знаке как чувственно воспринимаемой вещи*;*
2. о двухэтапном (опосредованном) познании через знак: сначала познается сама вещь, которая служит знаком, и лишь затем - то, знаком чего она служит.

Доктрина Оккама обнажила противоречие между традицией Августина и традицией Боэция.

## Новое время

Для мировоззрения эпохи Нового времени характерно убеждение в необходимости **замены символического отношения** к действительности **непосредственным**. Возникает неприязненное отношение к двойной сущности религиозной символики, предполагающей наличие тайного смысла.

**Взаимосвязь философии, литературы и искусства**, возникшая в это время, дала себя знать и в истории семиотических идей. Мощный импульс к развитию получила *семиотика пространства*, главной причиной которой явилась разработка в изобразительном искусстве закона перспективы.

Пробуждается **интерес к неязыковым знаковым системам**, и семиотика отделяется от логики и лингвистики (хотя полностью эта связь никогда не прерывается). Спор об универсалиях постепенно вытесняется дилеммой *эмпиризма* и *рационализма*.

**Рене Декарт (1596-1650)**

Рационализм рассматривает язык прежде всего как орудие мышления и самовыражения, а не как функциональную коммуникативную систему.

**Различие между человеком и животным,** согласно Декарту, яснее всего проявляется в языке, в способности человека формулировать новые утверждения, выражающие новые мысли применительно к новым обстоятельствам. Это специфическая способность человека, независима от его умственных способностей.

**Язык** служит как свободному выражению мысли, так и надлежащему реагированию в любом новом контексте; он **не сводится к устойчивой ассоциации** высказываний с внешними стимулами или внутренними физиологическими состояниями.

Исходя из **невозможности механистического объяснения** творческого аспекта употребления языка, Декарт делает вывод, что кроме тела необходимо считать атрибутом человеческих существ также и разум - субстанцию, сущность которой составляет мышление.

В основе мышления лежат **врожденные представления**, включающие идеи числа и фигур, логические и математические понятия и формулы. На базе врожденных идей формируется правильное мышление, а оно в свою очередь выступает в качестве фундамента грамотной речи.

Живой язык, таким образом – это инструмент для выражения логических и математических предпосылок процесса познания (т.н. «**философского языка**»), заложенных Богом в душу человека.

**Джон Локк (1632–1704)**

**Элементами опыта**, согласно Локку, являются «идеи» или отдельные ощущения. Познающий субъект как бы «видит» идеи, непосредственно воспринимает их.

Высшим видом познания Локк считал **интуитивное**, применительно к нему он пользуется понятием истинности как «соответствия» между идеями.

Что недоступно интуиции – доступно «демонстрации». В ее ходе устанавливается соответствие связей, выявленных между идеями, тем связям, которые существуют в предметах и между ними.

Так как истинность или ложность заключаются всегда в некотором утверждении или отрицании, то *идеи не способны быть ложными*, пока ум не высказывает о них какое-нибудь суждение. Суждения же бывают 2-х видов – мысленные и словесные, так же как 2-х видов бывают и **знаки**, а именно идеи и слова.

Высказывание состоит в соединении или разъединении знаков, а истина – в соединении или разъединении этих знаков согласно соответствию или несоответствию обозначаемых ими вещей.

Так как *отвлеченная идея* является в уме чем-то находящимся *между существующей вещью и данным ей названием,* то в идеях заключается правильность знания, точность и понятность речи.

Люди склонны предполагать, что отвлеченные идеи соответствуют существующим вне их вещам, и что они также тождественны с относимыми к ним языковыми знаками. Однако **слова** представляют собой **случайные и условные обозначения вещей**, представленных в разуме как идеи. Слова – это символы идей, а идеи, ими выражаемые, есть их подлинное и непосредственное наполнение.

Слова не отражают естественных связей между специфическими звуками и определенными идеями (в противном случае был бы один язык для всех).

**Готфрид Лейбниц (1646-1716)**

Лейбниц не был согласен с тем, что слова - это чисто конвенциональные знаки, поскольку «**нет ничего случайного в мире**», только незнание не позволяет выяснить скрытые причины.

**Связь** между обозначаемыми вещами и звуковой формой слов носит **естественный характер**, он сохраняется в словах и в движениях артикуляционных органов. Следовательно, языки имеют **естественную природу**, основанную на звуках, которые наш ум воспроизводит в результате воздействия на него обозначаемого предмета.

Слова – это символы наших идей, но также и вещей.

Даже допустив, что языки существенно изменились, нельзя не согласиться, что **в их основе лежит что-то примитивное, первоначальное**. Это отражается даже в новых словах, которые внешне появляются случайно, но на самом деле в результате определенных причин.

Только человек способен пользоваться **звуками как знаками внутренних мыслей**, чтобы таким образом они могли делаться известными другим людям. Помимо функции выражения и объяснения идей, Лейбниц выделяет также роль слов в абстрактном мышлении и разговоре с самим собой.

Языки – это лучшее «зеркало человеческого духа» и путем тщательного анализа значения слов мы лучше всего могли бы понять деятельность разума. **Обнаружение философского языка** дало бы хорошее подспорье для анализа мышления. Такой язык может существовать в природе, но человек и сам в состоянии изобрести и усовершенствовать его. Он мог бы опираться на математическую символику и на логику.

**Август Вильгельм фон Шлегель (1767-1845)**

Все, посредством чего внутреннее находит проявление во внешнем, может по праву называться языком.

**Речь не зависит от одних только внешних стимулов или практических целей.** Слова языка могут возбудить представления о вещах, которые ранее не воспринимались непосредственно; есть вещи, которые не воспринимаются чувственно, поскольку существуют в духовном мире. Слова могут также обозначать абстрактные свойства либо отношения.

Язык предстает как «постоянно пишущаяся, меняющаяся и никогда не завершающаяся поэма всего человеческого рода»*.* **Поэтичность** присуща как обыденному употреблению языка, так и самому произвольному и «холодно-рассудочному» использованию знаков.

Выразительный потенциал искусства, как и языка, безграничен. Поэзия в этом отношении занимает особое место среди прочих искусств; в некотором смысле она лежит в основе всех иных видов искусства и представляет собой главную и наиболее типическую его форму.

Центральное место, занимаемое поэзией, объясняется ее связью с языком. Поэзия уникальна в том отношении, что само ее средство безгранично и свободно.

Таким образом, язык представляет собой систему с неограниченным потенциалом новаций, используемых для формирования и выражения мысли. Созданию любого произведения искусства предшествует творческий мыслительный процесс, и средства для его осуществления доставляет язык.

**Вильгельм фон Гумбольдт (1767-1835)**

Гумбольдт характеризует язык как деятельность и «созидающий процесс», а не как «мертвый продукт». Поэтому единственно верное определение языка может быть только «генетическим».

Язык представляет собой постоянно возобновляющуюся *работу духа,* направленную на то, чтобы сделать *членораздельный звук* пригодным для выражения мысли.

«Работу духа» определяет постоянный и единообразный фактор (**форма языка**). В языке неизменны лишь глубинные законы порождения, в то время как цели и способы осуществления порождающих процессов при производстве (восприятии) речи совершенно не детерминированы.

**Понятие формы** включает в себя правила словосочетания, словообразования и образования понятий*. В противоположность* этому «**материя» языка** представляет собой нечленораздельные звуки и совокупность чувственных впечатлений, предшествующих образованию понятия. Форма языка - это систематическая структура. В ней нет индивидуальных элементов, выступающих изолированно.

Неизменные механизмы, которые образуют форму языка, должны наделять ее **способностью порождать бесконечный репертуар речевых событий**, соответствующих условиям, налагаемым мыслительными процессами. Языковая сфера бесконечна и беспредельна, она составляет «совокупность всего мыслимого».

Следовательно, основополагающее свойство языка должно заключаться в возможности употребления конечного числа определенных механизмов в неограниченном количестве ситуаций, которые нельзя предусмотреть заранее.

**Лексику языка** также нельзя рассматривать как «готовую, застывшую массу»или хранящийся в памяти список, из которого просто извлекаются слова при пользовании языком, а как нечто, основанное на организационных принципах порождения, в соответствии с которыми производятся подходящие для данного случая языковые единицы.

**Речь** - орудие мысли и самовыражения. Она определяет природу когнитивных процессов в человеке, т.е. его мыслящую и творящую силу*.*

**Язык** есть организованная целостность, которая помещается между человеком и природой, воздействующей на него изнутри и извне*.* Хотя языки обладают универсальными свойствами, обусловленными особенностями человеческого интеллекта как такового, тем не менее в каждом языке содержится свой особый взгляд на вещи.

# Тема 3. Основные направления и школы в современной семиотике

Семиотика в современном понимании этого слова возникла практически одновременно в **3-х** различных регионах мира в конце XIX – начале XX вв. Ее создатели не только ничего не знали друг о друге, но и работали в разных отраслях знания:

* США (**Ч.С. Пирс**) – философия прагматизма;
* Швейцария (**Ф. де Соссюр**) – структурная лингвистика;
* Россия (**М.М. Бахтин**) – литературоведение.

## Американская семиотика

**Ч.С. Пирс, 1839-1914**

Основой семиотики Пирса является его учение о 3-х универсальных категориях: *качества, отношения и репрезентации*.

**Качество** (первичность) – это категория неосознаваемого ощущения, чистой возможности, непосредственности, спонтанности, свободы.

**Отношение** (вторичность) – это категория оппозиции, реакции, действия, фактического, грубой силы, реальности и познания во времени и пространстве.

**Репрезентация** (третичность) – это категория опосредствования, воспоминания, привычки, необходимости, закономерности, непрерывности, синтеза, коммуникации, семиозиса и знаков.

Хотя знаки относятся к 3-й категории, Пирс усматривает семиотические аспекты также в первичных и вторичных феноменах (**пансемиотический взгляд на универсум**).

Как третичный феномен, знак связывает 3 члена (коррелята) в триадическом отношении:

* знак в узком смысле (репрезентамен),
* объект, к которому отсылает знак (денотат),
* интерпретанта.

Репрезентамен – это объект, который в определённом качестве или отношении представляет другой объект (денотат). Воздействуя на сознание человека, он производит в нем эквивалентный или более развитой знак (интерпретанту).

В основе типологии знаков лежат 3 трихотомии, в которых корреляты знака классифицируются с точки зрения *их связи с категориями первичности, вторичности и третичности*.

При этом знак с полными триадами определяется как подлинный, а знак с неполными триадами - как вырожденный. Полные классы знаков формируются на основе возможных комбинаций тех классов, которые выводятся из трёх трихотомий знаков.

Три трихотомии знаков описывают:

знак сам по себе, рассматриваемый вне его отношений с чем бы то ни было, знак как монаду,

знак в (диадическом) отношении к его объекту,

знак как триадическое отношение репрезентации объекта в интерпретанте.

**Первая трихотомия** определяет «знак как таковой». Знак может быть качественным, единичным или общим, в зависимости от того, являет ли собой знак только качество, нечто действительно существующее или общий закон.

**Вторая трихотомия** определяет знак в отношении к его объекту. Три класса этой трихотомии - иконический знак (первичность), индекс (вторичность) и символ (третичность).

**Трихотомия интерпретанты** показывает степень семантической открытости (неопределённости) или закрытости (определённости) знака. Три класса отношений, определяющих характер интерпретанты, - рема, суждение и умозаключение.

**Рема** – это любой простой знак, который не является ни истинным, ни ложным, представляющий только возможный, а не какой-либо конкретный объект.

**Знак-суждени**е - информационный знак, определённый в отношении к объекту, но открытый в отношении интерпретанты.

**Умозаключение** - сложный знак, элементы которого (ремы и суждения) подчиняются общим правилам.

**Чарльз Уильям Моррис, 1901-1979**

Вся человеческая **цивилизация основана на знаковых системах**, и ничего нельзя сказать о разуме без ссылки на знаковые функции. Знаки, следовательно, существенно влияют на формирование человека, создающего цивилизацию.

На семиозис влияют 4 фактора:

* то, что функционирует как знак (знаковый проводник);
* то, к чему знак относится (десигнат);
* эффект, произведенный на интерпретатора, благодаря чему вещь становится знаком (интерпретанта);
* сам интерпретатор выступает четвертым фактором.

Если S есть знаковый проводник, D - десигнат, I – толкуемое интерпретатором, тогда знак можно охарактеризовать следующим образом: S есть для I знак D в той мере, в какой интерпретатор осознает D благодаря присутствию S. **Семиозис - это осознание посредством чего-то.** Посредник есть знаковый проводник, осознание есть интерпретация, действующее лицо - интерпретатор, предмет осознания – десигнат.

**Триадичное отношение** знакового проводника, десигната и интерпретатора открывает изучение 3-х важнейших диадичных отношений одних знаков с другими (синтаксис), знаков с соответствующими объектами (семантика), знаков с интерпретатором (прагматика).

**Синтаксис** изучает отношения знаков между собой.

**Семантика** трактует отношения знаков с их десигнатами как объектами, ими обозначаемыми. Десигнат знака – это предметы или ситуации, которые в соответствии с семантическим правилом могут быть связаны со знаковым проводником отношением *денотации*.

**Прагматика** изучает отношения знаков с интерпретатором. Поскольку знаки толкуют живые существа, то речь идет о биотических аспектах семиозиса, т.е. всех психологических, биологических и социологических феноменах, которые имеют отношение к функционированию знаков.

Понятие **«знак»** определяется в терминах поведения: «Если некоторое **А** направляет поведение к определенной цели способом, похожим на то, как это делает некоторое **В**, как если бы **В** было наблюдаемым, тогда **А** есть знак».

**Язык** – это интерсубъективная коллекция знаковых проводников, применение которых детерминировано синтаксическими, семантическими и прагматическими правилами.

Моррис проводит различение между лингвистическими знаками на основе разных способов обозначения:

1) **Идентификаторы** (отвечающие на вопрос «где?»);

2) **Десигнаторы** (отвечающие на вопрос «что такое?»);

3) **Оценочные** (связанные с предпочтением, отвечающие на вопрос «почему?»);

4) **Прескриптивные** (отвечающие на вопрос «как?»);

5) **Формирующие**, или знаки систематизации (направляющие поведение интерпретатора в отношении других знаков).

Идентификаторы локализуют в пространстве и во времени уже обозначенные объекты, поэтому 5 указанных типов можно свести к 4-м последним.

Знаки различимы не только по способу обозначения. За основание можно взять и способ использования:

* информативный,
* ценностный,
* стимулирующий ,
* систематизирующий.

Определенное использование относится к определенному способу обозначения. Например, мы используем десигнаторы для информации, прескрипторы нужны как стимулы и т.п. Комбинируя способы обозначения и использования знаков, Моррис дает **классификацию различных типов дискурса**.

## Французская семиотика

**Структурализм**.

Ключевым для с**труктурализма** является представление об инвариантных *структурных кодах*, определяющих на *бессознательном уровне* понимание, коммуникацию и поведение индивидов, групп и сообществ. Прежде всего, это касается языка и речи, т.е. лингвистической коммуникации.

Согласно структуралистам, любая знаковая коммуникация может рассматриваться как язык и имеет 2 аспекта. Прежде всего, знак обладает **денотативным аспектом** – это его буквальное, универсальное и общепринятое значение.

**Коннотативный аспект** связан со спецификой значения, которая возникает в рамках конкретной культуры и включает всю совокупность социокультурных ассоциаций, вызываемых данным знаком.

Структурализм ориентировался на исследование, главным образом, *денотативного* аспекта знака, вынося за скобки *коннотативный*.

**Фердинанд де Соссюр, 1857-1913**

**Семиология** определяется Соссюром как «наука, изучающая жизнь знаков в рамках жизни общества». Семиология должна быть частью социальной психологии и определение ее места - это задача психолога.

Задача же лингвиста - выяснение того, что выделяет *язык как особую систему* в совокупности семиологических явлений. Поскольку язык - это одна из систем знаков, постольку лингвистика оказывается частью семиологии.

Одно из основных положений семиологии - это различение между языком и речью по следующим критериям:

1. социальное / индивидуальное;
2. существенное / побочное (случайное).

**Язык** – это «функция говорящего субъекта», «продукт пассивно регистрируемый индивидом», который не предполагает предварительной рефлексии.

**Речь** – «индивидуальный акт воли и понимания», содержащий, во-первых, комбинации, при помощи которых говорящий субъект пользуется языковым кодексом, а во-вторых, - психофизический механизм, позволяющий субъекту объективировать эти комбинации.

Речевая деятельность имеет разнородный характер, а язык -однородный: это - система знаков, в которой «единственно существенным является соединение смысла и акустического образа».

Речевая деятельность (речевой акт) имеет 3 составляющие:

* *физическую* (распространение звуковых волн),
* *физиологическую* (работа органов слуха и речи),
* *психическую* (во-первых, акустические образы, т.е. психические представления о физическом звучании; во-вторых - понятия).

Язык составляют языковые сущности - знаки.

Языковой знак состоит из означающего (акустического образа) и означаемого (понятия) и имеет 2 основных свойства:

1. произвольность связи между означающим и означаемым (отсутствие между ними внутренней, естественной связи);
2. означающее обладает протяжённостью в одном измерении (во времени).

Языковые единицы - это разграниченные между собой языковые сущности. Единицы выявляются благодаря *понятиям* (отдельно взятая акустическая составляющая делению не поддается): одной единице соответствует одно понятие. Языковая единица - это отрезок звучания (психического, а не физического), означающий некоторое понятие.

Язык - система значимостей. Значение - это то, что представляет собой означаемое для означающего. Значимость же знака возникает из его отношений с другими знаками языка.

Как **понятия**, так и **акустические образы** представляют собой значимости, - они чисто дифференциальны, то есть определяются не положительно - своим содержанием, но отрицательно - своими отношениями к прочим членам системы.

В языке нет положительных элементов, положительных членов системы, которые существовали бы независимо от неё; есть только смысловые и звуковые различия. «То, что отличает один знак от других, и есть всё то, что его составляет».

Языковая система есть ряд различий в звуках, связанный с рядом различий в понятиях. Положительны только факты сочетаний данных означаемых с данными означающими.

Существуют 2 вида значимостей, основанных на 2-х видах отношений и различий между элементами языковой системы:

* синтагматические,
* ассоциативные.

**Синтагматические отношения** - это отношения между следующими друг за другом в потоке речи языковыми единицами, то есть отношения внутри ряда языковых единиц, существующих во времени. Такие сочетания языковых единиц называются синтагмами.

**Ассоциативные отношения** существуют вне процесса речи, вне времени. Это отношения общности, сходства между языковыми единицами по смыслу и (или) по звучанию.

К основным положениям Соссюра принадлежит также различение диахронического (исторического и сравнительного) и синхронического (дескриптивного) изучения знаковых систем.

**Клод Леви-Стросс, 1908-2009**

Леви-Стросс считал, что разница между примитивным и современным научным мышлением – не столько в качестве логических операций, сколько в самой природе явлений, подвергаемых анализу. **Структуры мышления** – явление вневременное, общечеловеческое. Временное – это «словарь», т.е. социально-исторический и индивидуальный код.

Структуры продуцируются бессознательным. Бессознательное по сути своей коллективно, является пустым, лишенным образного содержания. Оно есть не что иное, как совокупность законов, назначение которых – организовывать материал, поставляемый подсознанием (воспоминания, образы).

Миф характеризуется следующими чертами:

1. **смысл мифа** определен не отдельными элементами, а тем способом, которым эти элементы комбинируются;
2. миф есть явление **языкового порядка**, но язык используемый мифом, обнаруживает специфические свойства;
3. эти специфические свойства располагаются на *более высоком уровне,*чем обычный уровень языковых выражений, имеют более сложную природу.

Как всякий лингвистический объект, миф образован составляющими единицами. Однако составляющие элементы мифа являются большими структурными единицами – мифемами. Мифемы вычленяются на уровне фразы и выражают некое отношение.

Фундаментальными отношениями, выраженными в мифе, являются **бинарные оппозиции**: верх/низ, центр/периферия, соединение/разделение и др. Таким образом, миф оперирует противопоставлениями и стремится к их постепенному снятию – медиации. Цель мифа – дать логическую модель для разрешения некоего противоречия.

Во внутренней организации мифа Леви-Стросс выделяет **следующие структурные компоненты**:

* «сообщение» (т.е. содержание повествования),
* «арматура» (устойчивые черты сообщения для данной группы мифов, объединенных тематически),
* «коды» (аспекты повествования — географический, кулинарный, анатомический и др., посредством которых находит свое выражение «проблема мифа», присущая данной группе).

Метод, разработанный Леви-Строссом, сводится к следующему:

* выделение бинарных оппозиций типа: высокий/низкий, теплый/холодный);
* прослеживание перехода от фундаментальной оппозиции (напр., жизнь/смерть) к последующим, в которых противопоставление имеет менее выраженный характер, а понятия – более узкое значение;
* обнаружение «медиатора», т.е. пункта схождения исходных противоречий.

Согласно данной схеме, происходит смена кода и формируются новые мифологические системы. При переходе от мифа к мифу сохраняется их общая «арматура», но меняется «код» и «сообщение» (смысл мифа).

**Ролан Барт, 1915-1980**

**Семиологию** Барт понимает как науку о значимостях. Значимости рассматриваются как чистые формы, отвлеченные от их содержания. Семиология анализирует исследуемый предмет с точки зрения триадических отношений между *знаком, означаемым и означающим*.

Барт рассматривает **миф** как коммуникативную знаковую систему, в которой специфическим образом раскрывается связь между знаком, означаемым и означающим. Специфика мифа заключается в том, что он создается на базе уже существующей семиологической структуры. В связи с этим миф определяется как вторичная семиологическая система.

Знак (результат ассоциации концепта и акустического образа) первой системы становится означающим во второй системе. Т.е. материальные носители мифического сообщения сводятся к функции означивания, представляют собой исходный материал для построения мифа.

Таким образом, в мифе имеются 2 семиологические системы, одна из которых частично встроена в другую. С одной стороны - это язык, который в качестве объекта поступает в распоряжение мифа. С другой стороны, это сам миф, который в данном случае выступает как метаязык, на котором говорят посредством первого.

**Означающее мифа** имеет чувственную реальность, в отличие от означающего языка, имеющего сугубо психическую природу. Означающее мифа содержательно и двулико. Оно не только представляется как смысл, заполненный чувственной реальностью, но и как форма, которая в то же время пуста.

Барт также показывает, что миф не может быть безотносителен к субъекту. Он всегда имеет свою *адресность*, всегда направлен на конкретного человека.

Миф представляет собой значимость и не может рассматриваться с точки зрения истины. Миф сохраняет **вечное алиби**: наличие 2-х сторон у означающего всегда позволяет ему находиться в другом месте. Между смыслом и формой никогда не возникает противоречия, потому что они никогда не оказываются в одной и той же точке.

Основным принципом мифологической логики является **мотивированность мифа**. Слово не нуждается в какой-либо мотивации или обосновании того, почему оно связано с определенным смыслом. Миф же всегда мотивированно указывает на смысл. Значение мифа никогда не является совершенно произвольным и неизбежно строится по аналогии.

**Постструктурализм**.

Постсруктурализм отверг представление структурализма об объективности структурных кодов и развивал концепцию кодов как фиксированных моментов непрекращающегося процесса объективации значения (культура как процесс структурации, а не совокупность структур).

Семиотическая концепция постструктурализма предлагает десубстанциализацию знака, абсолютизацию его коннотативной составляющей, в силу чего радикально изменяется представление о коммуникации в целом, которая мыслится как исторически обусловленный многоуровневый процесс, в котором доминирует *субъективность* и *интертекстуальность*.

В семиотике постструктурализма **культура** предстает как символическая система бесконечно вариативных, произвольно конструируемых, избираемых и интерпретируемых значений.

**Ролан Барт**

Для Барта в ранний период его творчества денотативный аспект представлял собой первичный, базовый уровень структуры знака.

«Поздний» Барт утверждал, что первичность и общезначимость денотации – это миф, в действительности в знаке нет ничего кроме набора коннотаций. Они и порождают иллюзию денотации, видимость смысловой прозрачности коммуникации, совпадения означающего и означаемого.

Денотация не более объективна, чем коннотация, она – продукт процесса объективации значения, которое всегда относительно, субъективно и зависит от социокультурного контекста.

**Коммуникативная система** у Барта предстает как миф, границы которого совпадают с границами конкретной культуры, а основание уходит в бессознательное.

**Коммуникация** имеет сугубо процессуальную природу, значения создаются и объективируются непосредственно по ходу коммуникативной деятельности, которая рассматривается не только как общение, но прежде всего как созидание сообществом самого себя в качестве называющей и интерпретирующей реальности.

Сходства, выявляемые между культурами как знаковыми системами, значат гораздо меньше, чем существующие между ними различия, а задача установления единства качественных характеристик культур менее важна, чем понимание их самобытности и неповторимости.

Если означающее представляет собой нечто фиксированное, то означаемое (предмет понимания) вариативно и уводит в беспредельность субъективной интерпретации. Следовательно, знак больше не является простой связью между тем, что означает, и тем, что обозначается.

Граница между означаемым и означающим является условной и определяется уровнем анализа. Благодаря этой многоуровневости знак может одновременно иметь конкретное значение и при этом нести в себе множество разных смыслов.

По мнению Барта, определяющим в отношении коннотаций является социокультурный и исторический контекст: с течением времени коннотации изменяются.

**Жак Деррида, 1930-2004**

Деррида, пользуясь методом **деконструкции**, стремится развеять иллюзию системности и показать, что ни человек, ни общество не в состоянии полностью контролировать свою коммуникативную среду.

Деррида настаивает и на принципиальной изменчивости языковой системы. С его точки зрения, знаковые системы не обладают приписываемой им предсказуемостью.

В действительности *чувственная* и *умопостигаемая* составляющие знака не могут однозначно соответствовать друг другу, из чего следуют вариативность понимания, невозможность надежной коммуникации.

Критическое рассмотрение культуры у Деррида происходит в рамках «грамматологии» и основывается на представлении о **произвольности знака**.

Значение понимается как совокупность «следов», которые знак оставляет в процессе коммуникации. Т.е. оно возникает как нечто поверхностное и несубстанциальное.

Между *означаемым* и *означающим* всегда бывает некий **смысловой зазор**, неизбежная смысловая неопределенность. Иными словами, знак и его референт несинхронны: знак всегда запаздывает в своей фиксации жизни в мире, и любая знаковая система – это произвольно конструируемое посредующее звено, не имеющее объективной связи с референтом, не выражающее его присутствия.

Таким образом, человеку доступна только бесконечная игра знаков, закрывающая собой Бытие, которое есть принципиально «несказанное».

*Западная философия* основывается на допущении, что значение используемого слова во всей полноте и всегда присутствует в сознании говорящего, что делает возможной успешную коммуникацию. Эту уверенность Деррида называет «*метафизикой присутствия*» и считает иллюзорной.

Относительность, условность и фрагментарность всякого понимания и коммуникации распространяются и на существование культурных норм, которые также подлежат деконструкции, поскольку тоже условны, хотя в рамках конкретного авторитарно утверждающего их социума выступают как абсолютные.

Отсюда вытекает плюрализм в отношении социокультурных норм и требований. Каждая культурная традиция – это своего рода замкнутый универсум, который может быть понят только «изнутри», но ни в коем случае не раскрывает ключа к пониманию наблюдателю со стороны.

**Жан Бодрийяр, 1929-2007**

Наиболее радикально отрицание культуры как авторитарной иллюзии проводится у Ж. Бодрийяра. Ему принадлежит термин «**симулякр**», под которым понимается знак, лишенный своего объективного референта.

Эпоха постмодерна, согласно Бодрийяру, – время господства симулякров и симуляции, эпоха не реальности, а гиперреальности, в которой совмещаются реальное и воображаемое.

Симулякры ведут лишенное реального наполнения существование в мире современной культуры, позволяя симулировать социальность там, где ее уже нет.

Согласно Бодрийяру, наиболее определяющим признаком современного общества является **феномен потребления**. Потребление превращается в логический принцип, движущий общество по спирали.

Главной особенностью этого движения является **отсутствие цели**. Однако такое движение есть иллюзия. При этом вся система в целом подвергается мифологизации, приобретая зловещие черты «кода», который властвует над субъектом, навязывая ему свой сценарий развития.

На этом **процесс истории завершается**, и дальнейшее развитие является разновидностью «дурной бесконечности». Здесь действует линейный логический принцип - последовательная утрата системой объектов своих смыслов. Знаковые системы мутируют за счет причины, заложенной в них самих.

В пространстве культуры эмпирический предмет как таковой исчезает. Он лишь выражает определенный тип отношений и значений.

Например, подарок неотделим от конкретного отношения. Он объединяет двух или более людей, символизируя их взаимоотношения. У подобной вещи нет ни потребительской стоимости, ни меновой экономической стоимости: подаренный предмет обладает «**символической меновой стоимостью**».

Как только предмет наделяется символическим значением, он становится автономным. В нем замечается «тотальное принуждение кода», который, в свою очередь, управляет социальной значимостью, а также социальной логикой обмена.

Как только предмет стал знаком, он больше не наделяется своим собственным смыслом в частном отношении между обменивающимися предметами людьми, но осмысляется в различительном отношении с другими знаками.

## Русская семиотика

**Р. О. Якобсон, 1896-1982**

Согласно Якобсону, объектом семиотики является не только язык, но и искусство. Искусство – составная часть социальной структуры, которая взаимодействует со всеми остальными и находится в постоянном движении.

Все виды искусства, объединяясь, образуют сеть художественных конвенций. Оригинальность произведения ограничивается художественным кодом, который доминирует в данную эпоху и в данном обществе.

В произведении искусства лингвист обнаруживает структуры, сходные со структурами, которые выявляет в мифе антрополог. Соответствующие методы анализа – метод бинарной оппозиции, выявление симметрии и асимметрии, выявление формальных структур – в равной степени применяются как в лингвистике, так и в антропологии.

Ряд дисциплин, таких, как семиотика, антропология, этнология, должен быть объединен в рамках теории коммуникации, изучающей все виды обменов в человеческом обществе.

**Цель любой коммуникации** – это адекватность общения, основанная на понимании сообщения, поэтому в основе его схемы лежит абстракция, предполагающая не только пользование одним и тем же кодом, но и одинаковый объем памяти передающего и воспринимающего, один и тот же контекст восприятия (социальный, культурный, идеологический).

Якобсон выделяет следующие **элементы акта коммуникации** – отправитель, контекст (референт), сообщение, канал (контакт), код и адресат (реципиент). Согласно модели коммуникации выделяются и анализируются 6 базисных функций языка, соответствующих различным аспектам коммуникативного процесса.

* **Эмотивная функция** сосредоточена на адресанте и имеет своей целью прямое выражение отношения говорящего к тому, о чем он говорит. Эта функция окрашивает все высказывания в определенную тональность. Передаваемая информация в большинстве случаев не является объективированным знанием – т.е. не ограничивается сугубо познавательным аспектом.
* **Конативная (апеллятивная) функция** ориентирована на адресата. Она находит свое грамматическое выражение в звательной форме и повелительном наклонении. Эти элементы сообщения не могут быть истинными или ложными.
* **Референтивная (коммуникативная**), т.е. главная функция сообщения, соотносимая с предметом, о котором идет речь. Эта функция завязана на отношении сообщения к референту или контексту.
* **Фатическая функция** выражает направленность на контакт и осуществляется посредством обмена риторическими формулировками или целыми диалогами, единственная цель которых – поддержание коммуникации. Эта функция языка усваивается раньше всех других маленькими детьми, так как стремление вступить в коммуникацию появляется гораздо раньше способности передавать или принимать информативные сообщения.
* **Метаязыковая функция** (функция толкования) преследует цель установления тождества высказывания. Необходимо ввести различие между двумя уровнями языка: «объектным языком», на котором говорят о внешнем мире, и «метаязыком», на котором говорят о самом языке.
* **Поэтическая функция** – сосредоточение, направленность внимания на сообщение ради него самого. Это наиболее важная функция в произведении искусства, хотя во всех прочих видах речевой деятельности она выступает как вторичный, дополнительный компонент.

**В. Я. Пропп, 1895-1970**

Пропп видит в народных сказках структуру тотемических ритуалов инициации. При этом сценарий инициации оказывается воображаемым, он не связан с конкретным историко-культурным контекстом, но выражает внеисторические архетипические пласты психики.

Подтверждением происхождения сказок из устных преданий, рассказываемых при инициации, служит схожесть мотивов и функций персонажей в сказках разных народов.

Предложенный Проппом метод анализа народной сказки по функциям действующих лиц имеет целью выработку классификационной схемы для ориентации в многообразии сказок. Составление такой классификации открыло перспективу их научного изучения.

Согласно Проппу, **функция** – это действие или поступок действующего лица, определенный с точки зрения его значимости для сюжета сказки. Также функции можно определить как действия, которые в разных сказках остаются постоянными при смене действующих лиц.

При анализе сказки необходимо учитывать следующие моменты:

* *Число функций*, известных волшебной сказке, ограничено.
* *Последовательность функций* всегда одинакова.
* Все волшебные сказки однотипны по своему *строению*.

Итогом изучения волшебных сказок стало **составление общей структурной модели**, включающей ограниченный перечень функций, сменяющих друг друга в определенной последовательности, по которой разворачивается повествование (в некоторых случаях возможны отклонения от модели, связанные с пропуском одних функций и повторением других, а также их порядковой перестановкой).

I. **Подготовительная часть**: 1.отлучка героя, 2.запрет, 3.нарушение запрета, 4.выведывание, 5.выдача, 6.подвох, 7.пособничество, 8.вредительство (или недостача).

**II. Завязка**: 9.посредничество, 10.противодействие, 11.отправка героя из дома.

III. **Основная часть**: 12.первая функция дарителя, 13.реакция героя, 14.получение волшебного средства, 15.перемещение в иное царство, 16.борьба, 17.клеймение, 18.победа, 19.первоначальная беда или недостача ликвидируется, 20.возвращение, 21.погоня, 22.спасение.

IV. **Дополнительный сюжет** (с участием лжегероя).

*Новое вредительство* (ф-ции 8-15): 8. похищение добычи, 9–11.герой снова отправляется на поиски, 12–14.герой снова находит волшебное средство, 15.возвращение с новым средством домой.

*Продолжение сюжета*. 23.неузнанное прибытие, 24.необоснованные притязания, 25.трудная задача, 26.решение, 27.узнавание, 28.обличение, 29.трансфигурация, 30.наказание, 31.свадьба, воцарение.

**М.М. Бахтин, 1895-1975**

Бахтин считал, что современная ему семиотика игнорирует конкретные семиотические явления («акты высказывания») и занята преимущественно передачей готового сообщения с помощью готового кода. В живой речи сообщение впервые создается в процессе передачи и никакого кода в нем нет.

Семиотика может изучать 2 аспекта высказывания: «код» и «текст». При этом в семиотический анализ входят только те элементы дискурса, которые являются межличностными. В этом смысле текст - первичная данность (реальность) и исходная точка всякой гуманитарной дисциплины.

Семиотика должна заниматься, в первую очередь, самим процессом создания знаков, а не результатами такого процесса, которые могут существовать лишь как абстракция.

«**Контекст**» в отличие от кода является открытым и бесконечным. Контекст потенциально незавершим, а код должен быть завершимым, поскольку он – только техническое средство информации и не имеет познавательного творческого значения.

Термин «**текст**» Бахтин использует в широком смысле: текст включает в себя «всякий связный знаковый комплекс». У каждого текста есть 2 полюса:

* *общепринятая система знаков* («язык»). Если за тем, что выглядит как «текст», не скрывается «язык», то это не «текст», а простое физическое (несемиотическое) явление. Внутри «текста» все, что является повторяемым или воспроизводимым, относится к «языку».
* *высказывание*, как что-то уникальное, индивидуальное и неповторимое. По отношению к этому полюсу все повторимое и воспроизводимое оказывается материалом и средством. Этот второй момент присущ самому тексту, но раскрывается только в ситуации и в цепи текстов.

Таким образом, «текст», в отличие от «языка», по Бахтину не может быть переведен до конца, так как нет единого «текста текстов».

**Идеология** и **знак** взаимно обусловлены. При этом все, что создается идеологией (идеологемы), является материальным и социальным, составляет часть объективной реальности (например, произведения искусства, научные работы, религиозная символика, ритуалы).

**Знаки** возникают и существуют только в процессе социальных отношений, за счет объединения и взаимокоординации реакций людей. Вне социальной связи нет значения. **Общение** - это та среда, в которой идеологическое явление обретает свое специфическое бытие, свою значимость и знаковость. **Значение** возникает только в конкретном акте производства знака; не может быть абстрактного, готового, изначально присущего данной системе значения.

**Понимание знака** есть его соотнесение с другими, уже знакомыми знаками. И это цепь идеологического творчества и понимания, идущая от знака к знаку – едина и непрерывна.

Исследование значения того или иного языкового элемента может идти в 2-х направлениях:

* в направлении к верхнему пределу – **к теме** (исследование контекстуального значения данного слова в условиях конкретного высказывания);
* в направлении к нижнему пределу (исследование значения слова в системе языка, слова как «сигнала»).

**«Сигнал»** включает те элементы высказывания, которые *повторимы* и *тождественны себе* при всех повторениях. «Значение» высказывания в этом смысле может быть только опознано; оно ничего не замещает и не связано с областью идеологического.

**«Тема**» высказывания определяется не только входящими в его состав лингвистическими формами, но и внесловесными моментами ситуации, «тема» - это сложная динамическая система знаков, пытающаяся быть адекватной данному моменту становления.

Так как значение слова полностью детерминируется контекстом, то «сколько контекстов употребления данного слова – столько его значений». Провести абсолютную механическую границу между темой и значением – невозможно. Нет темы без значения и нет значения без темы.

**Тартуско-Московская школа.**

В СССР существовали 2 основных центра семиотических исследований:

* Москва (В.В. Иванов, В.Н. Топоров, Б.А. Успенский);
* Тарту (Ю.М. Лотман, Б.М. Гаспаров ).

Учитывая общность подходов, можно говорить о единой Московско-Тартуской (или Тартуско-Московской) школе семиотики, объединявшей исследователей на основе содержательных и организационных принципов.

МТШ использовала термин «вторичные моделирующие системы». Язык понимался как первичная знаковая система, надстроенные же над ним знаковые системы рассматривались как вторичные. Термин был предложен Б.А.Успенским.

**Ю.М. Лотман, 1922-1993**

Развивал концепцию **семиосферы** - разомкнутого вовне семиотического пространства, в котором переплетаются различные культурные, профессиональные, бытовые языки, разнообразные политические, художественные и интеллектуальные практики.

Главные свойства семиосферы — ее неоднородность, множественность составляющих ее языков и свободная коммуникация между ними.

В семиосфере действуют законы поэтического языка: законы смыслового взаимодействия, обмена, перевода, переноса, игры и т.д.

Рассуждая об истории, Лотман переносит акцент с прошлого на момент «современности», на точку бифуркации, реализующуюся в случайном выборе одного из равновероятных вариантов.

**Выбор будущего** реализуется как **случайность**. Определяющим может стать любой элемент системы, равно как и элемент другой системы. Исторический потенциал культуры заключается в напряжении между несколькими семиотическими системами, и разрешение этого напряжения чревато непредсказуемыми последствиями.

История рассматривается как пространство пересечения различных языковых кодов, как механизм их взаимного перевода. Момент непредсказуемого взрыва *превращает* несовместимое в адекватное, непереводимое в переводимое.

Культурные механизмы перевода с одного языка на другой предполагают *перенос или метафору* в качестве структурного ядра исторического процесса.

Говоря о сложных семиотических системах, Лотман подчеркивает, что в ситуации культурной коммуникации «я» необходимо нуждается в «другом». При этом полезным свойством оказывается не легкость, а трудность взаимопонимания, поскольку именно она связывается с наличием в сообщении чужой позиции.

**Акт коммуникации** уподобляется не простой передаче сообщения, а переводу, влекущему за собой преодоление трудностей, определенные потери и одновременно обогащение субъекта текстами, несущими чужую точку зрения. Трудность перевода, его творческая неточность и приблизительность являются факторами, обеспечивающими резкий прирост информации, т.е. запускают механизм историчности культуры.

Язык и текст принципиально несводимы друг к другу (текст «больше» языка).

Во-первых, в тексте есть целый ряд элементов, не выводимых из языка: отмеченность начала и конца («рамка» текста), композиционные принципы и т. п.

Во-вторых, текст в отличие от языка наделен смыслом и этот смысл неотделим от структуры текста; поэтому текст подлежит не только описанию, но и интерпретации, число же возможных интерпретаций в принципе не ограничено.

В третьих, почти никогда текст не является продуктом реализации лишь одного языка; в принципе, любой текст полилингвистичен, как и любая культура, рассматриваемая в качестве текста.

**Б.А. Успенский, р. 1937**

**Культура** понимается Успенским как знаковая система, являющаяся посредником между человеком и окружающим миром. Она выполняет функцию отбора и структурирования информации о внешней действительности.

При этом **в качестве кода выступает «язык»** (в широком смысле), определяющий восприятие тех или иных фактов как реальных или возможных в соответствующем историко-культурном контексте.

Язык – это механизм порождения текстов и система символических представлений общества.

Культура предстает как **совокупность языков**, распределенных по своим функциям.

Язык, согласно концепции Успенского, выполняет следующие функции:

* коммуникация между людьми;
* коммуникация между человеком и миром;
* хранение, организация и фильтрация информации;
* объединение людей, воспринимающих информацию одинаковым образом.

Язык моделирует мир, но одновременно он **моделирует и своего пользователя**. Процесс коммуникации предшествует пониманию (мать и ребенок), т.е. установка на коммуникацию и создает понимание.

**Исторический процесс** можно представить как коммуникацию между социумом и индивидом, социумом и Богом, социумом и судьбой и т. п.; во всех этих случаях важно, как осмысляются соответствующие события, какое значение им приписывается в системе общественного сознания. Т.е. историческое сознание с необходимостью предполагает семиозис.

История – это, прежде всего, осмысление прошлого. Если события в описываемой действительности развертываются во временной последовательности от прошлого к настоящему, то историческое сознание предполагает обратный ход мысли: от настоящего к прошлому.

Семиотика Успенского использует отдельные исторические эпохи не только как объекты исторического анализа, но также как материал для рефлексии над собственным историческим контекстом.

Например, реформы Петра Великого стали для Успенского основой для критики доминирующего в советском обществе модернизационного мифа (аналогия между Петром I и Сталиным).

**Концепция «антиповедения» («антитекста»)**. Радикальные новации предстают как инверсия культурного кода, негативный вариант использования языка традиции. Петр Великий как «Антихрист»:

* Петр женится на крестной дочери своего сына (инцест).
* Петр объявляет себя патриархом (совмещение богова и кесарева).
* Изображение Петра помещается среди икон (обожествление).

Антиповедение в культуре Древней Руси.

* Представление о «зеркальности» потустороннего мира (культ мертвых).
* Наказание как символическое приобщение к потустороннему миру.
* Дидактическое антиповедение юродивых (отрицание грешного мира).
* Антиповедение скоморохов и разбойников.

## Семиотика У. Эко

**Умберто Эко** (1932-2016) полемизировал со *структуралистским подходом к тексту*. Он сравнивал **структурализм** и **схоластику** и находил в них много общего.

Прежде всего, это навязывание объективной действительности структурно-упорядоченной схемы, которая **отождествляется с самой этой действительностью**. Тем самым осуществляется игнорирование объективного исторического процесса и реальных феноменов. При этом **объект знания пропадает**.

Структура является не более чем конкретным методом изучения объекта, порождением человеческого разума, которое со временем саморазрушается. Это предел, неизменно отступающий по мере того как исследование обнаруживает и выявляет его *конкретные сообщения*, которыми он не исчерпывается.

Основной темой У. Эко, особенно в раннем периоде его творчества, являлся вопрос о **взаимоотношении читателя и текста**.

Читатель — это, прежде всего, ***модель читательского поведения***, которая содержится в данном тексте и обусловливает его восприятие. Наряду с автором, читатель понимается как определенный **тип «текстовой стратегии»**.

Текст – это целостный акт коммуникации, включающий в себя различные семантические коды, оперируя которыми, читатель осуществляет его интерпретацию. При таком подходе *автор* и *читатель* включаются в рамки текста как различные роли этого сообщения.

Восприятие любого текста в той или иной степени требует **сотворчества со стороны читателя**. Этот фундаментальный тезис лежит в основе центральной оппозиции в концепции Эко: «открытое»/«закрытое» произведение.

Для «открытых» повествовательных структур характерно «активное сотрудничество, требуемое от читателя, и способность текста подтверждать широчайший диапазон интерпретационных предположений». Идеальный читатель такого текста должен совершать творческую работу, аналогичную авторской: выявлять семантические коды текста, реконструировать уровни его смысла, по-своему «пересоздавать» его фабулу и т. п.

«Закрытые» тексты почти не требуют от читателя усилий, выходящих за рамки пассивного потребления: варьируя знакомые ему повествовательные схемы, они позволяют получать удовольствие от узнавания «уже виденного» (deja vu); сюжетные повороты оказываются набором «гиперкодированных общих мест». Таковы в большинстве своем детективы, комиксы и прочие ***произведения массовой литературы***.

Таким образом, чем более «**открытым**» будет текст, тем более **искушенный** «читатель» заложен в его структуре. Напротив, «**закрытые**» тексты рассчитаны на **читателя «вообще»**, т.е. не предполагают никакой особой читательской стратегии, помимо умения распознать их жанровые характеристики.

Текст открытого произведения многозначен, но в то же время имеет **определенную форму**, открытость текста определяется **конечным** **множеством интерпретаций**. Даже когда тексты читаются по-разному, то **все прочтения все равно заданы** и ограничены самим этим текстом.

С другой стороны, текст можно использовать и просто как стимул для «**личных галлюцинаций**», отсекая ненужные уровни значения и применяя к плану выражения «ошибочные» коды.

Европейскими интеллектуалами 20 века массовая культура была воспринята прежде всего как результат **американской культурной агрессии**, приведшей к пропаганде американского образа жизни и ценностей, к стандартизации и гомогенизации европейских национальных культур.

По мнению Эко, причина неприятия интеллектуалами массовой культуры кроется в **элитистских претензиях**, в свете которых культура понимается как сугубо *аристократический феномен*, противопоставляемый вульгарности толпы. Теоретическое осмысление феномена масс с самого начала имело «*эсхатологический характер*». В этом контексте массовая культура неизбежно воспринималась в качестве **антикультуры**.

Эко предлагал не воспринимать массовизацию культуры как неизбежное зло, а воспринимать ее как ***неотъемлемую часть жизни общества.*** Задача интеллектуалов состоит в том, чтобы анализировать ее и активно участвовать в преобразовании, а не пассивно наблюдать.

**Массовую коммуникацию** нельзя воспринимать как нечто монолитное, в действительности она достаточно *разнообразна* и *вариативна*. Множество сообщений интерпретируется их получателями по-разному, с помощью *различных кодов восприятия*.

В **повседневной коммуникации** двусмысленность почти исключается, поскольку коды установлены заранее, но в **художественной коммуникации** сообщение намеренно двусмысленно. В **массовой коммуникации** двусмысленность также всегда присутствует, даже если это обстоятельство и игнорируется.

Считается, что власть принадлежит тому, кто контролирует канал или источник медиа. Однако на самом деле это проблема не источника сообщения, а *адресата*. ***Вариативность интерпретаций выступает как закон массовой коммуникации***. Сообщения, посланные из одного источника, в различных социальных группах неизбежно будут «прочитаны» с помощью различных кодов.

Эко настаивает на том, что тотальная *ориентация* современной аудитории на *аудиовизуальные, компьютерные медиатексты* не ведет к упадку грамотности, так как компьютер возвращает людей в «галактику Гуттенберга». Те, кто «пасется ночами в Интернете» работают словами. Если телеэкран - это окно в мир, явленный в образах, то дисплей - это **идеальная книга**, где мир выражен в *словах* и разделен на *страницы*.

В традиционном обществе было четкое деление на тех, кто производит культуру, и тех, кто ею пользуется; люди, которые пишут книги и которые их читают. С появлением Интернета всё меняется. Открывается эра нового самиздата: любой может написать что-нибудь, получив признание широкого круга читателей.

Эко подчеркивает новые гипертекстуальные возможности, которые предоставляют современному человеку компьютерные игры или интернет-форумы. До изобретения компьютера можно было только мечтать о ***полностью открытом тексте***, который читатели могли бы переписывать, как им нравится, ***бесконечное количество раз***.

Согласно Эко, масс-медиа ***генеалогичны***, но не имеют памяти, поскольку, когда появляется целый ряд имитаций оригинала, никто уже не помнит, с чего все началось. Подобного вытеснения и забывания не происходит в рамках классических искусств, поскольку они направлены на создание принципиально нового.

Масс-медиа не изобретают, они *основаны на техническом, а не интеллектуальном совершенстве*. К тому же их быстрое развитие влечет за собой и изменение горизонта ожиданий зрителей и параметров оценки.

Продукты масс-медиа ассимилировались промышленностью в той мере, в какой они являлись *серийными продуктами*, а этот тип «серийного» производства считался чуждым художественному изобретению.

Эко предлагает проанализировать *повторение, копирование, избыточность* и *подчинение предустановленной схеме* в качестве основных характеристик масс-медийной «эстетики».

Телевизионная реклама, детектив, сериал культивируют приемы повторения, без которых они, в принципе, немыслимы. Зрителю или читателю, как ни странно, знание интриги и предсказуемость повествования доставляют немало удовольствия.

Оригинальность масс-медиа заключается в том, чтобы *рассказать одну и ту же историю разными способами*. Вариации историчны, и благодаря им ни одна «копия не является на самом деле таковой».

# Тема 4. Семиотика рекламы

**Семиотика** является основой для изучения *всех аспектов рекламы*, поскольку знаковый характер последней не вызывает сомнения. Семиотика может использоваться как для ***составления*** грамотного рекламного сообщения, так и для его адекватного ***прочтения***.

**Семиотика**, обращенная к рекламному сообщению, тесно связана с его *эстетической составляющей*. Так как эстетическая функция привносится в рекламу через ее знаковые функции, поэтому семиотика и эстетика в данном случае неразрывно связаны.

Реклама в узком смысле представляет собой *особый вид сообщения*, специфика которого обусловлена тем, что оно объединяет в себе 2 основных структурных компонента: *вербальный текст и визуальный ряд*. Реклама в широком смысле – это особый вид коммуникации.

**Рекламное сообщение** дифференцируется и анализируется по  2-м основаниям:

* Первое определяет внешнюю, или ***репрезентативную,***сторону информации (изображение человека, предметов, животных и т. д.).
* Второе – внутреннюю, или ***эмоциональную***(передача чувства симпатии, удовольствия, восторга и т. д.).

Информация, заложенная в рекламном сообщении***,***в первую очередь, призвана оказывать *эмоциональное, чувственное, эстетическое* воздействие на воспринимающего субъекта. Рекламная информация обладает *большим потенциалом внушаемости*: она воздействует на поведение человека посредством апелляции к эмоциональной сфере психики.

**Рекламная** коммуникация носит ***надперсональный***характер, т.е. сообщение адресуется анонимной аудитории.

Реципиент, воспринявший это содержание, строит его проекцию (смысл), определенным образом реагирует на него, что проявляется в достижении адресантом **коммуникативного эффекта**.

Складывающееся между адресантом и адресатом отношение имеет «диалогическую» природу и объясняется наличием у них т.н. **общей памяти**. Под **общей памятью**следует понимать то состояние культуры, опыта, общих и специальных знаний, установок, которое объединяет адресанта и адресата в коммуникативном акте.

Одним из первых к семиотическим моделям в рекламе обратился **Ролан Барт**. В 1964 г. он сделал анализ рекламного плаката фирмы «*Пандзани»*, считающийся сегодня классическим.

Значение рекламного изображения, согласно Барту, **обладает направленностью**: означаемые сообщения-рекламы *заведомо*являются свойствами рекламируемого продукта, и эти означаемые должны быть донесены до потребителя со всей возможной определенностью.

В рекламном изображении знаки обладают «особой полновесностью»; они сделаны так, чтобы их невозможно было не прочитать: рекламное изображение *откровенно* и предельно *выразительно*.

В данном изображении присутствуют сразу 3 вида сообщений.

Первое из этих сообщений имеет «языковую субстанцию» и дано непосредственно; оно образовано *подписью под рекламой*, а также *надписями на этикетках*, включенных в изображение на правах «эмблем».

**Код** этого сообщения есть код французского языка, так как чтобы расшифровать подобное сообщение, требуется знание французского.

Языковое сообщение также может быть расчленено, поскольку в знаке «*Пандзани*» содержится не только название фирмы, но и еще одно, дополнительное означаемое, которое можно обозначить как «***итальянскость***».

Таким образом, языковое сообщение носит двойственный (одновременно *денотативный* и *коннотативный*) характер.

Второе сообщение связано с изображением. В нем содержится целый ряд дискретных знаков, которые вызывают представление о «*походе на рынок*»;

**Означаемое** «*поход на рынок*» в свою очередь предполагает наличие 2-х эмоционально-ценностных представлений — представление о свежих продуктах и о домашнем способе их приготовления.

**Означающим** в рекламе служит приоткрытая сумка, из которой на стол сыплется провизия. Чтобы прочитать этот **первый знак**, достаточно знаний, выработанных современной цивилизацией, где «походы на рынок» противопоставляются «питанию на скорую руку».

О**значающим** **второго знака** служат овощи и трехцветная раскраска картинки, а **означаемым** — «*итальянскость»;*этот знак избыточен по отношению к коннотативному знаку языкового сообщения (звучание слова «Пандзани»). Знания, которых он требует, более специфичны: это сугубо «французские» знания, предполагающие знакомство с определенными *туристическими стереотипами*.

Продолжая анализ **рекламной картинки**, можно обнаружить еще 2 знака.

Первый из них подсказывает мысль о **комплексном обслуживании**: он убеждает, что, с одной стороны, фирма «*Пандзани*» способна поставить все, что необходимо для приготовления самого сложного блюда, а с другой — что баночный концентрат соуса не уступает по своим качествам свежим продуктам.

Что касается второго знака, то композиция рекламы заставляет вспомнить о множестве картин, изображающих снедь, и тем самым отсылает к эстетическому означаемому, к «**натюрморту**». Знания, необходимые для усвоения этого знака, относятся исключительно к области духовной культуры.

Третье сообщение связано со способностью рекламы передавать информацию помимо процесса распознавания визуальных и лингвистических знаков. **Означаемыми** этого третьего сообщения служат реальные продукты, а **означающими** — те же самые продукты, но только сфотографированные.

Поскольку в аналогических изображениях отношение между обозначаемым предметом и обозначающим образом не является (в отличие от естественного языка) «произвольным», то отпадает необходимость представлять себе означаемое в виде психического образа предмета. Отношение между означаемым и означающим здесь **квазитавтологично**.

Знаки иконического сообщения не принадлежат какому-то определенному коду, в результате чего возникает парадоксальный феномен *сообщения без кода*. Данная особенность проявляется в характере прочтения иконического сообщения: чтобы его осуществить, не нужно никаких познаний помимо тех, что требуются для непосредственного восприятия образа.

Разграничение между 2-мя типами иконических сообщений не может быть осуществлено спонтанно, в процессе **обычного чтения рекламных изображений**: потребитель рекламы воспринимает «буквальное» и «символическое» изображения *синхронно.*

Указанное разграничение играет операциональную роль в структурном описании рекламного текста. «Буквальное» (денотативное) сообщение выступает в качестве *опоры*для «символического» (коннотативного).

Система, использующая знаки другой системы в качестве означающих, есть не что иное как ***миф****.*

Основные функции языкового сообщения в рекламе по отношению к иконическим:  *закрепление и связывание.*

**Закрепление.** Любое **изображение многозначно**; читатель может сконцентрироваться на одних означаемых и не обратить внимания на другие. Вопрос о смысле изображения всегда оказывается проявлением *дисфункции*.

Применительно к «буквальному» сообщению словесный текст позволяет ответить на вопрос: *что это такое?*То есть позволяет *идентифицировать* как отдельные элементы изображения, так и все изображение в целом (**денотативное описание изображения**).

Что касается «символического» сообщения, то здесь словесный текст управляет не актами идентификации, а *процессами интерпретации*; он ограничивает **коннотативные смыслы**, не позволяют им выскользнуть ни в зону сугубо индивидуальных значений, ни в зону значений, вызывающих неприятные ощущения.

**Связывание.** Связующая функция *в статичных рекламных изображениях* встречается реже. И текст, и изображение оказываются в данном случае фрагментами более крупной синтагмы, так что единство сообщения достигается на уровне сюжета (***диегесиса***).

Словесные связки приобретают особую роль в **рекламных роликах**, где диалог не просто разъясняет изображение, а оперируя смыслами, отсутствующими в изобразительном ряду, обеспечивает развитие действия.

**Обе функции** языкового сообщения могут сосуществовать в одном и том же иконическом изображении; однако, с точки зрения баланса рекламы, важно, какая из этих функций *преобладает*.

Если словесный текст играет **роль диегетической связки**, информация становится более «дорогостоящей», поскольку она требует знания языкового кода, построенного из дискретных единиц.

Если текст выполняет **функцию закрепления**, то задачу информации берет на себя само изображение; информация оказывается как бы более «ленивой», т.е. избавляет читателя от труда вникать во всякого рода скучные словесные описания.

Из всех видов рекламных изображений **только фотография** способна передавать буквальную информацию, не прибегая при этом ни к помощи *дискретных знаков*, ни к помощи *правил трансформации* (*натурализация рекламного сообщения*).

Фотографию как сообщение без кода следует отличать от **рисунка**, который, даже будучи денотативным, все-таки является сообщением, построенным на базе определенного кода.

«Фактура» рисунка сама есть не что иное как **феномен коннотации**; и в то же время, поскольку рисунок как бы афиширует собственные коды, в нем радикально меняется соотношение денотативного и коннотативного сообщений.

Согласно **У.** **Эко**, рекламное сообщение является «закрытым текстом», предусматривающим прочтение в соответствии с принципом «дежа вю» и содержащим ряд легко узнаваемых кодов.

Эко разработал следующую иерархию кодов визуального сообщения:

1. *код восприятия*, определяющий необходимые условия восприятия.

2. *код узнавания*, посредством которого в совокупности условий восприятия выделяется совокупность означаемых.

3. *код передачи*, обеспечивающий первоначальные условия ощущения.

4. *тональные коды* – коннотативные характеристики знака, включенные в системы коннотации, ставшие стилем.

5. *иконические коды*, образующие фигуры, знаки и семы. Характеризуются подвижностью и изменчивостью, даже в рамках одного изображения.

6. *иконографические коды*, выстраивающие сложные конвенциональные семы, узнаваемые по определенным устойчивым признакам и элементам. Означаемыми иконографического кода выступают означающие иконического кода.

7. *коды вкуса и сенсорные коды*, устанавливающие подвижные коннотации на основе вышеперечисленных уровней. Эти коды представляют собой культурные конвенции.

8. *риторические коды* – изобразительные решения, принятые в качестве нормативных. Риторические коды могут быть разделены на:

* риторические фигуры (тропы),
* предпосылки (утверждение, не вызывающее возражений),
* аргументы (то, что античная риторика называла общими местами).

9. *стилистические коды* – воплощающие авторский почерк стилистические находки, вызывающий определенный комплекс ассоциаций.

10. *коды бессознательного* – конфигурации, вызывающие спонтанные представления и реакции.

На основании данной иерархии можно выделить 5 основных типов (способов) кодирования рекламного сообщения посредством визуальных образов:

* иконический;
* иконографический;
* топический;
* тропеический;
* энтимемический.

Самый распространенный тип кодирования рекламных сообщений, который также можно считать основополагающим − **иконический**.

Иконические коды в свою очередь подразделяются на:

* *интернациональные коды*, управляющие общезначимыми основами человеческого поведения или укорененные в его физиологии,
* *коды регионального, национального значения*.

Второй тип кодирования − **иконографический**. Реклама использует уже существующие или создает собственные *иконограммы*, т.е. определенные изобразительные клише, как раньше это делала живопись.

На этом уровне Эко выделяет 2 типа кодирования.

**Первый из них** − *исторический*, заимствованный из сферы классического искусства и выработанной им иконографии.

**Другой** – *современный*, созданный в рекламе как таковой (определенные позы, ракурсы, мимика, жесты, манера одеваться и т.д.).

Третий тип кодирования связан с **топосами** или «общими местами». Топосы в силу их банальности, неоспоримости и общепризнанности обладают значительным потенциалом внушения.

Четвертый тип кодирования имеет дело с **тропами**, включающими в себя визуальные эквиваленты словесных тропов – оборотов речи, использующих слова или словосочетания в переносном значении.

Пятый, последний тип кодирования связан с визуальной аргументацией, которая строится по принципу *энтимемы*, т.е. сокращенного умозаключения с опущенными посылками, отсылающего к устоявшимся способам аргументации.

# Тема 5. Невербальная семиотика

Невербальная семиотика – это наука, изучающая невербальную (внесловесную) коммуникацию, невербальное поведение и взаимодействие людей. Она направлена на описание и анализ синтаксических, семантических и прагматических отношений между *вербальными* и *невербальными знаковыми единицами* и выявление особенности их функционирования в коммуникативном акте.

Предмет исследования невербальной семиотики – это невербальные знаки (ж*есты, мимика, позы,* *знаковые* *телодвижения и др.*)*,* которыеиграют ключевую роль в коммуникативном акте, дополняя и обогащая речевое общение.

В структуру невербальной семиотики входят следующие дисциплины:

* *кинесика (семиотика жестов, поз, телодвижений);*
* *паралингвистика (семиотика голоса и тона);*
* *окулесика (семиотика «языка глаз»);*
* *гаптика (семиотика тактильной коммуникации);*
* *проксемика (семиотика коммуникативного пространства)*.

Предметом исследования кинесики являются «кинемы», т.е. естественные *жесты рук, ног, головы, мимические жесты, позы* и *знаковые телодвижения*. Кинесика **не занимается** изучением искусственных жестовых языков (например, языков для глухонемых, ритуальных и профессиональных языков жестов).

Люди общаются друг с другом не только посредством слов, но с помощью телесных движений. Каждый из атрибутов тела (*форма, размер, положение*) при определенных условиях может передавать или выражать некоторое значение.

Параллельное существование и взаимодействие языка тела и языка слов в коммуникативном акте возможно потому, что *глубинные процессы*, лежащие в основе вербальной и невербальной деятельности человека *аналогичны в своих существенных свойствах*.

Жесты могут различным образом соотносится с речевым высказыванием:

* *дополнение* и *подкрепление*;
* *повторение* и *дублирование*;
* *замещение;*
* *противоречие.*

Основные функции жестов:

* *передача информации*;
* *дейктическая функция;*
* *изобразительная функция;*
* *репрезентация внутреннего психологического состояния или отношения*;
* *отражение актуального речевого действия*;
* *управление и регулирование поведения (в том числе речевого)*;
* *риторическая функция.*

В соответствии с различными функциями выделяют 3 семиотических класса жестов:

1. *Жесты-эмблемы*, т.е. кинемы, имеющие самостоятельное лексическое значение и способные передавать смысл независимо от вербального сообщения. Жесты-эмблемы в свою очередь делятся на *указательные, изобразительные* и *символические*.
2. *Жесты-иллюстраторы,* кинемы, которые употребляются только вместе с речевым сообщением.
3. *Жесты-регуляторы,* кинемы, предназначенные для управления речевым сообщением.

Язык жестов имеет свою специфику у *различных половозрастных групп*. **Мужчины** в большей степени используют жесты, выражающие силу, уверенность, агрессию, власть, доминирование. **Женщины** и **дети** больше склонны к демонстрации эмоциональных реакций посредством жестов, при этом «детские» жесты более непосредственны.

Язык жестов, как и вербальный язык, имеет также свои *национальные* и *культурные особенности*. При этом усвоение чужого языка жестов происходит с большим трудом и позже, чем овладение обычным языком.

Кроме того, язык тела меняется с течением времени. На протяжении истории многие жесты проходят *путь от иконических знаков к символическим*, от выражения простых буквальных значений к выражению самых абстрактных идей.

Как и любой язык, язык тела состоит из *отдельных дискретных знаков* и их *комбинаций*. Каждый жест подобен слову, а слово может иметь несколько различных значений. Полностью понять его значение можно только в зависимости от **контекста**.

Поэтому при анализе невербальных знаков ошибочно выделять один жест и рассматривать его изолированно. Например, почесывание затылка может означать *наличие зуда* в силу физиологических причин, а может – какие-то эмоциональные состояния: *неуверенность* или *произнесение неправды*.

Интерпретация зависит от того, какие **другие жесты** сопровождают данное действие.

Подобно любому другому языку, язык жестов подразумевает определенные принципы и правила комбинации отдельных кинем, т.е. **синтаксис**. Различают *внутренний* и *внешний* синтаксис.

Под внутренним синтаксисом понимаются правила организации и комбинации кинем при образовании комплексных жестовых выражений.

Внешний синтаксис жестов определяет течение коммуникативного акта и описывается правилами двух типов:

1. *Правилами невербального взаимодействия людей;*
2. *Правилами взаимодействия жестовой системы со словесной.*

Гаптика.

*Сферу употребления касаний* образуют чрезвычайно разные по своему характеру ситуации общения (от повседневно-бытовых до терапевтических и ритуальных).

Важнейшими функциями «бытового» прикосновения в акте коммуникации являются:

* *установление контакта* с адресатом и привлечение его внимания;
* *выражение дружбы*, участия или заботы по отношению к адресату жеста;
* *выражение интимного* (в том числе сексуального) *отношения* к адресату;
* *выражение негативных эмоций* (агрессии, гнева, неприязни);
* *отражение доминантного положения* человека на социальной лестнице ( в частности, «право первого касания»).

На значение и интерпретацию касаний влияют следующие факторы:

* *каков характер взаимоотношений между партнерами;*
* *между какими частями тела осуществляется контакт;*
* *какова продолжительность касания;*
* *какими другими действиями сопровождается касание;*
* *присутствуют ли посторонние люди;*
* *каков контекст невербальной коммуникации.*

# ТЕМА 6. СЕМИОТИКА искусства

**Б. Успенский**.

Основным предметом исследования в рамках семиотики искусства Успенского были *композиционные возможности и закономерности в построении произведения искусства* (структура художественного текста).

Отмечая наличие множества подходов к вычленению структуры произведения искусства, Успенский берет за основу подход, связанный с определением «***точек зрения***», с которых ведется повествование в художественном произведении (или строится изображение в произведении изобразительного искусства).

Структуру художественного текста можно описать, если вычленить *различные точки зрения*, т.е. авторские позиции, с которых ведется повествование (описание), и исследовать *отношение между ними* (определить их совместимость или несовместимость, возможные переходы от одной точки зрения к другой, что в свою очередь связано с рассмотрением *функции* использования той или иной точки зрения в тексте).

Согласно Успенскому, проблема точки зрения имеет отношение, прежде всего, к т.н. *репрезентативным видам искусства*, непосредственно связанным с ***семантикой*** (художественная литература, изобразительное искусство, театр, кино). Произведения данных видов искусства *двуплановы*, т.е. имеют выражение и содержание (изображение и изображаемое).

Проблема точки зрения не так актуальна в тех областях искусства, которые не связаны непосредственно с семантикой изображаемого. *Абстрактная живопись, орнамент, неизобразительная музыка, архитектура* связаны преимущественно не с семантикой, а с синтактикой (а архитектура еще и с прагматикой).

В **живописи** и в других видах изобразительного искусства проблема точки зрения выступает, прежде всего, как ***проблема перспективы***.

Классическая прямая, линейная перспектива, которая считается нормативной для европейской живописи после Возрождения, предполагает *единую и неподвижную точку зрения*, т.е. строго фиксированную зрительную позицию. Между тем прямая перспектива почти никогда не бывает представлена в абсолютном виде, что позволяет говорить о *множественности зрительных позиций* (точек зрения), используемых живописцем. Особенно наглядно эта множественность точек зрения проявляется в средневековом искусстве, прежде всего в комплексе явлений, связанных с т.н. «обратной перспективой».

С проблемой точки зрения (зрительной позиции) в изобразительном искусстве непосредственно связаны проблемы ракурса, освещения, совмещения точки зрения *внутреннего зрителя* (помещенного внутрь изображаемого мира) и *зрителя вне изображения* (внешнего наблюдателя), проблема различной трактовки семантически важных и семантически не важных фигур и т.п.

В **кино** проблема точки зрения выступает, прежде всего, как проблема ***монтажа***. Множественность точек зрения, которые могут использоваться при построении кинокартины, задается композицией кинокадра, выбором кинематографического плана и ракурса съемки, различными видами движения камеры и т.п.

Проблема точки зрения выступает также и в **театре**, хотя здесь она менее актуальна, чем в других репрезентативных видах искусства. Специфика театра в этом отношении наглядно проявляется, если сопоставить впечатление от пьесы, взятой как *литературное произведение*, и впечатление от той же пьесы в *театральной постановке* — иными словами, если сопоставить впечатления читателя и зрителя.

*Возможности перевоплощения, отождествления себя с героем, восприятия с его точки зрения* — в театре гораздо более ограничены, чем в художественной литературе. Тем не менее, эволюция театра движется в том же направлении. Достаточно сравнить современный театр, где актер свободно может повернуться спиной к зрителю, с классическим театром XVIII и XIX веков, когда актер обязан был быть обращенным к зрителю лицом.

Проблема точек зрения со всей актуальностью выступает в произведениях **художественной литературы**. Так же, как и в кино, в художественной литературе находит широкое применение прием «монтажа»; так же, как и в живописи, здесь может проявляться множественность точек зрения и находит выражение как «внутренняя» (по отношению к произведению), так и «внешняя» точка зрения; ряд аналогий сближает — в плане композиции — художественную литературу и театр.

Аналогии, существующие между различными видами искусства, говорят об *универсальности* соответствующих закономерностей. Аналогии между искусством и практикой повседневной речи свидетельствуют о их *естественности*.

Таким образом, Успенский видит свою цель в создании **общей семиотической теории композиции**, применимой к различным видам искусства и исследующей закономерности структурной организации художественного текста. Одной из главных задач в рамках этой теории является рассмотрение *типологии композиционных возможностей* в связи с проблемой точки зрения (какие типы точек зрения вообще возможны в произведении, каковы их возможные отношения между собой, их функции в произведении и т.п.).

Возможны различные подходы к пониманию точки зрения: она может рассматриваться в идейно-ценностном плане, в плане пространственно-временной позиции лица, производящего описание событий, в чисто лингвистическом или психологическом смысле и т.д.

Эти планы Успенский обозначает как *«план идеологии», «план пространственно-временной характеристики», «план фразеологии» и «план психологии»*. Различные подходы к вычленению точек зрения в художественном произведении соответствуют различным *уровням* анализа структуры этого произведения и предполагают разные *методы* ее описания. При этом выделенные структуры необязательно должны совпасть друг с другом.

Различия внешней и внутренней точек зрения при повествовании могут проявляться в каждом из планов (причем могут реализоваться различные возможности сложного композиционного построения, сочетающего — на разных уровнях — внутреннее и внешнее описание одного и того же объекта).

Так, в ***плане идеологии*** тот, с чьей точки зрения оцениваются описываемые события, может выступать в качестве *непосредственного участника действия* (главного героя или второстепенного персонажа) или же даваться в качестве *потенциального действующего лица*, которое не принимает участия в повествуемых событиях, но вписывается в круг действующих лиц. И в том и в другом случае мир дается при повествовании как бы представленным изнутри, а не извне.

В других же случаях идеологическая оценка производится с некоторых заведомо внешних по отношению к самому повествованию позиций — *с позиций автора* (а не рассказчика), т.е. лица, в принципе противопоставленного своим героям, находящегося над ними, а не среди них. Подобное идеологическое отчуждение характерно, в частности, для сатиры.

В ***плане фразеологии*** всевозможные случаи использования в авторской речи чужого слова (формы несобственно-прямой речи, внутреннего монолога и т.п.) могут свидетельствовать о внутренней точке зрения по отношению к описываемому персонажу. В то же время такое явление, как «сказ» (в его чистой форме), свидетельствует об использовании при повествовании точки зрения внутренней по отношению к описываемому действию, но внешней по отношению к действующим лицам.

С другой стороны, фразеологическое *противопоставление внешней и внутренней точек зрения* характерно не только для авторской речи, но и при передаче прямой речи действующих лиц. Натуралистическое воспроизведение иностранной или неправильной речи в общем свидетельствует о некотором отчуждении автора, т.е. об использовании им какой-то внешней позиции. При этом в одних случаях здесь выступает внешняя позиция описывающего по отношению к описываемому *персонажу*, в других же случаях — внешняя позиция по отношению вообще к описываемому *действию*.

То же противопоставление выступает со всей очевидностью и в ***плане пространственно-временной характеристики***. В плане собственно пространственной характеристики совпадение позиции описывающего с позицией того или иного персонажа указывает на использование внутренней (по отношению к данному персонажу) точки зрения, тогда как отсутствие такого совпадения (в частности, в случаях «последовательного обзора», «немой сцены», точки зрения «птичьего полета» и т.п.) говорит об использовании позиции внешней.

Точно так же в плане временной характеристики использование внутренней точки зрения имеет место в том случае, когда временная позиция повествователя синхронна описываемому им времени, — тогда как внешняя точка зрения представлена при ретроспективной позиции автора (когда автор сообщает то, чего не могут еще знать персонажи).

Что касается ***плана психологии***, то противопоставление внешней и внутренней позиций является основным в этой сфере. Речь может идти здесь только о внешней или внутренней позиции автора по отношению к некоторому персонажу, а не по отношению к описываемому действию.

Еще одной важной проблемой в изучении композиции художественного текста является **проблема «рамок», т.е. границ художественного произведения**.

В художественном произведении перед читателем (зрителем) предстает особый мир со своим пространством и временем, системой ценностей, нормами поведения, по отношению к которому он занимает (в начале восприятия) внешнюю позицию. Постепенно читатель входит в этот мир, т.е. осваивается с его нормами, получая возможность воспринимать его изнутри. Далее читателю предстоит покинуть его и вернуться к своей собственной точке зрения, от которой он абстрагировался в процессе восприятия художественного произведения. Закономерности *процесса перехода от мира реального к воображаемому* и обратно – это и есть проблема «рамок» произведения.

Проблема «рамок» существует в **театральном действии**, где они выступают, в частности, в виде рампы, просцениума, занавеса и т.п. При этом в каких-то специальных ситуациях (часто обусловленных именно стремлением преодолеть границы художественного пространства) актеры могут выходить в зрительный зал, обращаться к залу, но тем не менее не нарушают границ между условным (представляемым) и повседневным мирами. Можно сказать, что условное художественное пространство при этом меняется в своих границах, но сами границы остаются.

Всевозможные уличные мистерии, карнавалы и т.п., являются формой экспансии театра, его «выхода в жизнь».

Особенно большое значение приобретает проблема «рамок» в **живописи**. Именно «рамки» — будь то непосредственно обозначенные границы картины (в частности, ее рама) или специальные композиционные формы — организуют изображение и делают его изображением, т.е. придают ему *семиотический характер*. Даже в тех случаях, когда границы изображения никак явно не обозначаются, сам факт наличия границ у изображения ощущается художником как естественная необходимость.

Если живописное произведение строится с точки зрения постороннего наблюдателя, как «вид через окно», то функция «рамок» сводится к *обозначению границ изображения*.

Если же оно строится с точки зрения наблюдателя, находящегося внутри изображаемого пространства, то «рамки» выполняют и другую функцию: *обозначить переход от внешней точки зрения к внутренней и наоборот*. Когда мы мысленно входим в воображаемое пространство, мы забываем о рамках — так же, как мы забываем о стене, на которой висит картина.

Наглядной иллюстрацией естественных рамок в **литературном произведении** могут служить традиционные зачины и концовки в фольклоре. Если обратится к традиционным формулам окончания сказки, можно увидеть, что в большинстве случаев в них достаточно неожиданно появляется первое лицо («я») — при том, что сам рассказчик до этого совершенно не принимал участия в действии (то же характерно и для зачинов). Такие фразы не разрушают повествования, но ограничивают его: они необходимы именно как границы сказки, заключающиеся в переходе от внутренней к внешней точке зрения или наоборот.

Ту же функцию может выполнять и неожиданное обращение в конце ко *второму лицу*, т.е. к читателю, от наличия которого до тех пор повествование совершенно абстрагировалось. Еще более явно функция рамки проявляется при переходе в конце повествования от описания в первом лице к описанию в *третьем лице*.

Указанное явление — т.е. чередование внешней и внутренней точек зрения в функции «рамок» — может быть прослежено на всех уровнях художественного произведения.

Например, в *плане психологии* очень часто принятию автором точки зрения того или иного персонажа в начале произведения предшествует взгляд на этого же персонажа с точки зрения стороннего наблюдателя. Еще более разителен может быть переход от внутренней к внешней авторской позиции в конце повествования — когда детальное описание ощущений персонажа неожиданно сменяется описанием его с точки зрения постороннего наблюдателя — как если бы мы никогда не были с ним знакомы.

Данный принцип отчетливо проявляется в *плане пространственно-временной характеристики*. В плане собственно пространственной характеристики здесь показательно, например, использование при окаймлении повествования пространственной позиции с достаточно широким кругозором, которая свидетельствует о зрительной позиции наблюдателя, помещенного вне действия.

В плане характеристики временной не менее показательно использование в начале повествования ретроспективной точки зрения, которая затем сменяется на точку зрения синхронную. Достаточно часто произведение открывается намеком на развязку истории, которая еще не начиналась, — т.е. описанием с точки зрения принципиально внешней по отношению к самому произведению, взглядом из будущего по отношению к внутреннему времени данного произведения.

Указанный принцип может быть отнесен не только ко всему повествованию в целом, но и к отдельным его фрагментам, которые в своей совокупности и составляют произведение. Иначе говоря, произведение может распадаться на целый ряд относительно замкнутых микроописаний, каждое из которых в отдельности организовано по тому же принципу, что и все произведение, т.е. имеет свою внутреннюю композицию.

**Проблема «фона» в художественном произведении.**

Изображение фона в ***живописном произведении*** может быть понято как своего рода *картина в картине*, т.е. самостоятельное изображение, построенное по своим специальным закономерностям. При этом изображение фона в большей степени, чем изображение фигур на основном плане, подчиняется чисто декоративным задачам: здесь часто изображается не самый мир, но декорация этого мира, т.е. представлено не само изображение, а изображение этого изображения.

Соответствующим образом в картине могут формально выделяться фигуры, относящиеся к фону изображения, и вообще всевозможные второстепенные фигуры, играющие роль «статистов».

Так же и в ***литературе*** «статисты», появляющиеся на заднем плане повествования, обычно изображаются с применением композиционных приемов, противоположных тем, которые используются при описании героев произведения: если герои могут выступать носителями авторской точки зрения, то статистам не свойственно выступать в этой функции, их поведение дается обычно в плане подчеркнуто *внешнего описания*. В наиболее характерных случаях «статисты» описываются не как люди, а как куклы, т.е. имеет место тот же прием «изображения в изображении» (описание «жильцов» в «Превращении» Ф.Кафки).

Действующие лица в произведении нередко делятся на *подвижных* и *неподвижных*; последние не могут менять своего окружения, т.е. прикреплены к какому-то определенному месту (т.е. являются частью фона), тогда как первые свободно меняют окружение.

Здесь имеет место усиление знаковости описания (изображения): описание представляет собой не знак изображаемой действительности (как в случае центральных фигур), а *знак знака действительности*. Можно сказать также, что в этом случае имеет место усиление *условности описания*. Центральные фигуры противопоставляются второстепенным как менее знаковые (условные) и, следовательно, более близкие к жизни.

Чрезвычайно характерна общность формальных приемов при изображении фона и рамок художественного произведения в самых разных видах искусства. Общность эта не случайна. Фон, точно так же, как и рамки, принадлежит *периферии* изображения (или описания). Соответственно, если рассматривать произведение как замкнутую в себе систему, то и в случае рамок, и в случае фона правомерно ожидать внешнюю, а не внутреннюю зрительную позицию.

*Задний план* изображения выполняет в общем ту же функцию, что и его *передний план* (проявляющийся по краям изображения): оба плана прежде всего противопоставлены тому, что имеет место «внутри» изображения, т.е. в *его центре*.

# ТЕМА 7. СЕМИОТИКА КИНО

Семиотический подход получил довольно широкое применение в анализе кинематографа в 60-70-е годы ХХ в.

**П.-П. Пазолини (1922 – 1975)** был не только выдающимся режиссером и поэтом, но также и крупным теоретиком, развивающим в своих работах семиотический подход к разным областям человеческой деятельности (например, в работах «*Еретический опыт*» и «*Поэтическое кино*»).

С точки зрения Пазолини, «***киноязыка***» как такового не существует до ***киноречи*** – автор фильма создаёт его сам, вычленяя из хаоса образов единицу – *образ-знак* и наделяя его выразительностью. В силу указанной особенности выработки киноязыка *стилистика* (т.е. авторский отбор и сочетание образов) возникла в кинематографе *прежде грамматики*. Грамматика же содержит в себе «стилемы», ставшие устойчивыми синтагмами. Мотивированность образов-знаков, таким образом, может быть ограничена условностью стилемы (синтагмы, ставшей нормативным выразительным средством).

Кинематографический язык лишен способности выразить абстрактное, *концепт*, поскольку образы-знаки всегда конкретны, привязаны к объектам, которые они репрезентируют (абстрактное может быть выражено в кино только, к примеру, в форме притчи). Пазолини подчеркивает иррациональную природу кинематографа – образы-знаки возникают из глубин памяти и сновидений, им присуща предельная субъективность и максимальная сопричастность миру поэтического, в связи с чем киноязыку чужда логика прозаического повествования, основанная на объективности, функциональности и информативности.

Пазолини предполагает, что сами вещи и жесты представляют собой знаковую природу, их значение переходит к образу-знаку. Так, попавший на экран предмет или движение приобретает знаковую природу в рамках кинематографической синтагмы; но, в то же время, согласно Пазолини, *предмет означает что-то и до его воспроизведения в фильме*, то есть выразительность образу-знаку придается на основе уже имеющегося значения, ***истории вещи***. Кино, таким образом, становится искусством умножения реальности и говорит на языке реальности, знак которого – *действие*.

Киноязык представляет из себя «словарь» образов-знаков, представляющих собой феномены *кинематографической коммуникации*. Пазолини отмечает, что не только образы из сновидений являются «архетипами» образов-знаков. В качестве источника последних выступает также «мимическая интеграция речи и зримой реальности», посредством которой образы-знаки могут стать основанием не только коммуникации с самим собой, но функциональным элементом в коммуникации с другими.

**К. Метц (1931 – 1993)**. Проблема знака в кинематографе затрагивается Метцем в ряде работ, в том числе в произведении «*Проблема денотации в художественном фильме*». Он постулирует мотивированность как денотативных, так и коннотативных знаков в кино. Эта мотивированность основана на аналогии, существующей между означающим и означаемым. Означающее денотативного знака в кино воспринимается так же, как и его означаемое, но с частичными перцептивными искажениями. Коннотативный знак выступает в качестве символа – в нём означаемое шире означающего (например, сопутствие определенного звукового мотива появлению героя в кадре). Коннотативному знаку в кино присуща большая произвольность, нежели денотативному.

Аналогия в кинематографе производится посредством кодов: *специализированных и естественных*. Посредством естественных кодов мы воспринимаем визуальный и звуковой ряд – они базируются на культурных конвенциях, благодаря которым изображение и звук распознаются как таковые и связываются с их означаемым. Построение образа посредством естественных кодов возможно благодаря механическому воспроизведению в фильме фотографического и фонографического ряда.

*Специализированные коды* требуют обучения – так, сообщения, построенные по кинематографическим кодам, прочитываются только теми, кто знаком со спецификой средств знаковой выразительности кинематографа, т.е. со значением тех или иных видов монтажа, движения камеры, сочетания звукового и зрительного ряда.

Поставив под вопрос применимость лингвистической методологии в визуальной семиотике, Метц обнаруживает ***невозможность выделения кинематографических дифференциальных единиц***; кинематограф не допускает процедуры двойного членения. Однако это не исключает возможности выделения единиц дискретных, поскольку кино «оперирует цельными "блоками реальности", которые актуализируются в киноречи в их глобальном значении». Так, план, минимальная кинематографическая дискретная единица, являет «целый фрагмент реальности».

Ранние теоретики кино сопоставляли план со словом, данном в составе высказывания. Однако такое сопоставление некорректно по ряду причин. Слова даны в языке в *ограниченном количестве* и *противопоставлены друг другу* в рамках парадигматической оси, благодаря чему и обретают смысл. В кинематографе мы сталкиваемся с *неограниченным количеством планов*, которые изобретаются самим автором фильма. Планы также затруднительно представить противопоставленными в рамках парадигматической оси, где артикуляция одного элемента означает отсутствие другого (опять же ввиду их бесконечного множества). Таким образом, процедура выделения грамматических единиц, используемая в рамках лингвистического подхода, в кинематографе не может быть осуществлена.

Кинематографическое сообщение основано на риторике, оперирующей крупными синтагматическими образованиями, имеющими знаковый характер. Метц ставит задачу выявления таких кинематографических синтагм, каждая из которых включает не только *пространственные*, но и, ввиду диахронического измерения фильма, *временные отношения* между планами посредством монтажа и непрерывной съёмки. Знание значения этих синтагм и представляет собой основу понимания кинематографического выражения «блоков реальности», то есть понимание специализированных кодов кинематографа. Однако, выражая повествовательную и пространственную составляющую кинофильма, кинематографические единицы, в конечном счёте, всегда базируются на аналогии в восприятии и культурных кодах.

В рамках подхода Метца *кино не может представлять собой автономную знаковую систему*, поскольку для понимания знака необходимо прибегнуть к трансцендентному семиотической системе предмету – ***референту***. «Киноязык является определенным способом репродукции и сочетания "фрагментов реальности", в которых как таковых нет ничего специфически кинематографического». Знаковый характер кинообразу опять же привносится извне, поскольку знак распознается благодаря связи с референтом, однако посредством различных форм синтагматической компоновки «фрагментов реальности» кино обретает способность собрать последние в единство сообщения.

С одной стороны, кинематографический знак зависим от репрезентируемого им объекта, культурные и естественные коды восприятия которого организуют поле понимания знака. Кинематографический образ способен что-либо сообщать только на основании уже данной знаковой природы объекта, попавшего на экран.

С другой стороны, благодаря специализированным кодам кинематограф имеет собственные средства выразительности, присущие только ему, и представляет из себя нечто большее, чем фотографическое и фонографическое копирование реальности – кинофильм имеет способность сам порождать символы.

**У. Эко**. Основной работой У.Эко, посвященной визуальной семиотике, является «*Отсутствующая структура*». Положения, изложенные в данном произведении, уточняются и развиваются в таких его работах, как «Роль читателя», «Касабланка, или Воскрешение богов», «Шесть прогулок в литературных лесах» и др.

Эко отталкивается от концепции иконического знака, разработанной в рамках американской семиотики, согласно которой знак данного типа имеет «натуральное сходство» с объектом, т.е. связан со своим денотатом неким общим свойством. Данное определение порождает проблему, выраженную в следующем вопросе – *до какой степени иконический знак может имитировать свой объект*? В предельном случае сам денотат становится собственным знаком. Иными словами, проблема состоит в определении границ мотивированности визуальных знаков или же степени произвольности связи означающего и означаемого иконического знака.

Эко использует для понимания этой связи понятия *кода* и *сообщения*, родовые по отношению к понятиям соответственно языка и речи в лингвистике. Описывая коммуникативную модель в терминах теории информации, Эко составляет предварительное общее определение кода как системы, предполагающей: *репертуар противопоставленных символов \ правила их сочетания \ соответствие символа означаемому*. Код устанавливается в процессе общения и неразрывно связан с сообщением.

Понимание кода конкретизирует определение иконического знака: иконический знак воспроизводит *общие условия восприятия объекта на базе кодов узнавания согласно с репертуаром графических конвенций* (перечнем символов принятых в изображении предмета), благодаря чему изображение наделяется тем же значением, что и изображаемый предмет. Коды узнавания позволяют опознать объект на основе отличительных черт. Эти черты сообщаются посредством иконического кода, который устанавливает соответствие между графическим знаком и отличительным признаком. Таким образом, визуальные образы узнаются и стоятся в соответствии с иконическим кодом. Введение понятия «иконического кода» решает проблемы, поставленные в визуальной семиотике Пазолини и Метца.

Всякое изображение строится с опорой на *изобразительные конвенции*. К примеру, человек может быть изображен как посредством кодифицированного схематичного обозначения, так и с учётом кодов, связанных с изображением анатомических свойств тела. Конвенции основаны на представлении или знании отношений, присущих изображаемым объектам. Способов представить один и тот же объект графически гораздо больше, чем способов лингвистического представления. При этом визуальные коды подвижнее, слабее и в определенных типах сообщений нуждаются в подкреплении языковым сообщением.

Особое значение придается обстоятельствам, которые способствуют различению дискретных единиц в изображении. Для прояснения смысла сообщения и устранения полисемии можно обратиться к следующим указаниям: на *внутренний контекст синтагмы*; *на коммуникативную ситуацию* в целом; на *определенный код*.

Эко различает *слабый и сильный код*. Сильный код легко выделяется, включает в себя строгие правила, благодаря чему является более стойким (например, естественный язык). Слабый же код вынуждает обращаться к условиям коммуникации и контекстуальным связям и является в большей степени изменчивым. Иконический код относится к слабым кодам.

Эко *критикует тезис Леви-Стросса о необходимости двойного членения* для признания кода кодом. В соответствии с семиотическим анализом Леви-Стросса, нефигуративная живопись и атональная музыка не могут быть кодифицированы, поскольку ограничиваются только вторым уровнем членения (цвета, звуки), и, следовательно, не могут быть рассмотрены как факты коммуникации. Леви-Стросс настаивает на необходимости устойчивых уровней артикуляции и значимости членения кода для целей коммуникации. Эко противопоставляет Леви-Строссу следующие положения: код – основа коммуникации; двойное членение не является необходимым его составляющим; существуют коды с подвижными уровнями артикуляции и их необязательно два.

Эко берет за основу членение кодов, позволяющее выделить следующие дискретные единицы:

* *фигуры* (обладающие дифференциальным значением, определяемым позицией и оппозицией);
* *знаки* (соотносимые с означаемым элементы первого уровня членения);
* *семы* (синтагмы, которые в естественном языке выражаются посредством словосочетаний).

На основании данной классификации уровней артикуляции Эко приводит ряд кодов, не основывающихся на двойном членении: *коды с одним уровнем членения, коды с подвижной артикуляцией*. К примеру, код с одной, неразложимой далее семой представляют сигнальные огни автомобиля на повороте, отсутствие которых является нулевым означающим, означаемое которого – «еду прямо». Тональная музыка является кодом с подвижной артикуляцией, фигуры которого могут превращаться в знак, вызывая ассоциации.

Всё это свидетельствует о том, что далеко не все коды строятся по типу естественного языка. Кроме того необходимо отметить, что при артикуляции кода его смыслоразличительные единицы могут быть синтагмами более аналитического кода. Этот момент требует особенного внимания в анализе эстетического сообщения, где уровни артикуляции строятся изоморфным образом.

Эко предлагает различать кинематографический код и код конкретного кинофильма. Первый включает в себя коды воспроизведения реальности посредством кинематографических технических устройств. Посредством второго обеспечивается коммуникация на уровне повествования. Код конкретного фильма базируется на существовании кинематографического кода. Но кинематографическое сообщение является достаточно сложным образованием, включающим в себя множество независимых кодов, к примеру, герой кинофильма говорит на определенном языке, следовательно, денотация его речи осуществляется в рамках кода языка. В связи с этой особенностью *кино может предстать как некоторый аналог реальности, который читается согласно культурным и специальным кодам* (это отмечено и Метцем).

Кинематограф рассматривается Эко как уникальная семиотическая система, в которой может быть осуществлена процедура ***тройного членения***. Первое, как уже было сказано, позволяет выделить *фигуры*, второе – *знаки*, третье же – некоторое *гиперозначаемое*, формируемое комбинацией знаков (момент образования в кинематографе собственных символов посредством синтагм отмечается и Метцем, но тот не включает его в определение кинематографического кода).

Иконический знак может быть разложен на иконические фигуры, выделяемые на основе кодов восприятия – углы, световые контрасты, цвета и т.д. Иконические знаки образуют семы – *фотограммы*. Рассмотрим, к примеру, жест кивок. Камера легко раскладывает его на последовательные фотограммы, где запечатлены повороты головы – то есть на дискретные единицы, сами по себе не обозначающие что-либо, кроме положения головы. Кивок распознается на основе восприятия движения фотограмм. Таким образом, открывается глубинное измерение – диахрония, где выделяются цельные сверхозначаемые кинематографического кода, связанные с временной протяженностью знака.

Набрасывая ту или иную сетку кода на опыт, мы тем самым обедняем его, заключая в определенные границы, зато приобретаем возможность передачи опыта. Тройное членение кинематографа позволяет ему передать более богатый опыт в связи с большим разнообразием комбинируемых элементов, включающихся в контекстуальные связи. На этом основано порождение кинематографом *эффекта дублирования реальности*.

Эко допускает анализ кинематографических сообщений на более высоком уровне – анализ кинофильма как ***дискурса***, то есть связи крупных значащих единиц. В частности, в статье «”Касабланка” или воскрешение богов» Эко анализирует такое явление как ***клише в кино***. Клише представляют собой принятые, риторически санкционированные, крупные синтагматические блоки. К примеру, *мотивы любовного треугольника, героической самоотверженности, испытания*. Из сети повествовательных и визуальных кодов создаются ***киномифы***, которые, появившись в поле определенного кинематографического сообщения, закрепляются в кинематографической традиции.

Таким образом, *визуальные знаки не являются мотивированными*, поскольку опираются на систему условностей, посредством которой могут быть построены и поняты – на визуальные коды. Визуальные коды выстраиваются в иерархию по типу артикуляции, где один код определяет условия восприятия другого, или же является более аналитическим в плане выделения дискретных единиц.