

УДК 164.02: 165.212

Е. И. Астапова-Вязьмина

## ЗНАК И ВАРИАНТЫ ЕГО ТРАНСЛЯЦИИ: ПРАГМАТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

*Исходя из знака как базового понятия семиотики, мы можем моделировать и описывать возможные миры, которые этим знаком создаются. Соответственно речь идет о вариантах транслирования знаком смысла и содержания и особенностях их извлечения, что, безусловно, может рассматриваться в прагматической плоскости. В статье также предлагается анализ предложенного Н. Гудменом соотношения знака и его копии, позволяющего выйти на определение автографичности произведения искусства и проследить этапы его создания. В частности объясняется, почему можно говорить о подделке живописного текста в отличие от музыкального. В контексте изложенных положений эстетическая заслуга произведения искусства не связывается с его подлинностью, копия знака может нести равнозначную, а то и большую, в зависимости от обстоятельств, смысловую нагрузку, чем непосредственно автографический знак. Позиция зрителя-слушателя-читателя определяется как доминирующая в оценке смысловых аспектов знака и возможных вариантов его прочтения. Статус адресата позволит интерпретировать знак, учитывая предлагаемые им собственные механизмы означивания, создавая тем самым семиотическую игру, в которую включается знак, объект, который он замечает, адресат знака и его автор.*

**Ключевые слова:** знак, семиотическая игра, речевой акт, смысл знака, теория Н. Гудмена.

**Постановка проблемы.** Появившись, живописное произведение, научный или литературный текст, музыкальное произведение как знак вовлекаются в семиотическую игру. Изучая аспекты понимания, интерпретации того или иного знака, семиотика ориентируется на поиск содержания знаковой ситуации, определяя при этом как позицию автора, так и позицию адресата. Так, например, появление новых направлений в современном искусстве, приводит к рассмотрению вопроса о стилевом единстве живописного произведения и возможности восприятия зрителем его новых форм. Использование знаковых средств в политике, религии, науке, рекламе позволяет несколько расширить горизонт общепринятых положений в оценке знака. Поскольку каждое произведение вырабатывает свои механизмы означивания, постольку в плоскость рассмотрения попадают вопросы соотношения разных знаковых систем, постижение их смысла.

**Анализ последних исследований и публикаций.** Семиотические идеи Ч. С. Пирса, Ч. Морриса, Ф. де Соссюра были положены в основу исследований различных вербальных и невербальных символических систем. Базовыми в контексте знаковости живописного текста, безусловно, являются работы Ж. Дерриды, М. Фуко, У. Эко. Анализ общей теории обозначений представлен в исследованиях Дж. Ли (J. Lee), Р. Шустермана (R. Shusterman), Л. Олсена (L. Olsen), Дж. Колдрона (J. Coldron).

В 1968 году Н. Гудменом были написаны «Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols» («Языки искусства: подход к теории символов», (где an Approach, возможно перевести не только как поход, но и как предложение, в смысле предлагать. – А. А.-В.)), состоящие из 6 лекций (частей), прочитанных в 1962 году в Оксфорде. В изложение общей теории символов Гудмен включает критику теории обозначения, рассмотрение вопросов экземплификации, подлинности произведений искусства, непосредственно теорию нотации и ее применение к различным системам символов, а заканчивается книга главой «Искусство и понимание», затрагивая проблему символов эстетики. Ссылаясь на исследования Гудмена (с тем, чтобы некоторым образом восполнить существующий пробел) и не претендуя на их детальный анализ, определим **цель данной статьи** как характеристику знака и его копии в контексте предложенной Н. Гудменом теории, а также рассмотрение способов и возможностей передачи смысла знака и знаковой ситуации.

**Изложение основного материала.** Предположим, нужно что-то сообщить зрителю-слушателю-читателю, например, рассказать-описать-сыграть-изобразить какое-то событие.

Допустим, перед нами стоит задача показать адресату движение времени. Вариантами решения могут быть изображения песочных часов (или сами часы), спирали, морщин, натруженных рук взрослого человека, можно показать какой-нибудь предмет в перспективе (удаляющаяся маленькая точка – корабль, птица), предложить картинку в виде триптиха: цветущая ветка – ветка с маленькими зелеными плодами – зрелые плоды на ветке или как-то иначе. В одном из недавних кинофильмов внимание зрителя было обращено на маршрут единственного рейсового автобуса небольшого городка «роддом – школа – больница – кладбище». Но можно прибегнуть к иллюстративному материалу: картине К. Брюллова «Последний день Помпеи» (1830-1833) – как необратимости последствий извержения Везувия, а можно – работе С. Дали «Постоянство памяти» (1931). Последняя, вероятно, будет самым наглядным примером изображения текучести времени, его мягкости и в тоже время неизменности, невозвратимости этого процесса.

В каждом из перечисленных вариантов решения предлагался тот или иной возможный мир, который позволял по-разному, акцентируя внимание на только некоторых аспектах поставленного задания, изобразить-проиллюстрировать текучесть времени. Иначе говоря, каждый раз речь шла о том или ином знаке, той или иной знаковой ситуации, которая бы могла решить поставленное перед нами задание. Исходя из описанной позиции, надо решить вопрос о способах подобного описания-рассказывания? Это может быть текстовое (в прямом смысле) описание, музыкальная композиция, иллюстративное (живописное или схематическое) изображение.

А если, например, уже есть текстовое описание, скажем, библейская история предательства Христа Иудой. Безусловно, обращение непосредственно к самому тексту Библии (Мф. 26, 47-49; Мк. 14, 43-45; Лк. 22, 47-48) позволит осознать смысл и значение события. Но также можно прочесть Беседу Иоанна Златоуста «О предательстве Иуды» или посмотреть живописные полотна Чимабуэ, Джотто, Гвидо да Сиена 13 века, Караваджо 17-го или прослушать музыкальные произведения, или посмотреть фильмы с одноименным названием «Поцелуй Иуды». Иначе говоря, автор должен предложить что-то, благодаря чему адресат сможет идентифицировать тот или иной предмет, позволит сделать его понятным.

Когда речь заходит о знаках или знаковых системах, чаще всего встречается ссылка на определение знака, предложенное Ч. С. Пирсом: «Знак или *репрезентамен*, есть нечто, что замещает (*stands for*) собой нечто для кого-то в некотором отношении или качестве. Он адресуется кому-то, то есть создает в уме этого человека эквивалентный знак, или, возможно, более развитый знак. Каждый репрезентамен, – утверждал Ч. Пирс, – таким образом, связан с тремя вещами – основанием, объектом и интерпретантом [5, с. 49]. Это определение найдем в «Началах прагматизма». М. Бел и Н. Брайсон замечают, что приведенное знаменитое определение знака, данное Пирсом, часто неправильно цитируется и предлагают свой вариант перевода: «Знак, или репрезентант, есть нечто, что соотносено с иным в каком-либо отношении или по какому-либо признаку. Знак адресован, то есть создает в уме человека эквивалентный или, возможно, более сложный знак. Последний есть интерпретант первого. Знак замещает нечто, а именно свой объект. Он замещает его не во всех отношениях, но в соотношении с той идеей, которую я называю базисом, или основанием знака» [3, с. 543]. Представляется возможным утверждать, что авторы ударение делают именно на основании знака, сам же Пирс настаивал, что знак возникает только с появлением интерпретанта: «Знак – это репрезентант с ментальным интерпретантом» [5, с. 50].

Данное определение знака Пирсом не оставляет без внимания отношения, которые возникают между знаком и объектом, который он будет замещать. Однако нередко в логической литературе можно встретить графическое изображение знаковой системы Пирса через понятия «обозначающее» и «обозначаемое», соединенных между собой стрелкой. Ф. де Соссюр определяет знак как фиксированное и статическое единство, в котором каждое означающее привязано к своему постоянному означаемому, и поэтому нельзя не согласиться с авторами «Семиотики и искусствознания», что его теория не вполне применима к изобразительному искусству, поскольку все ее модели – вербальные [3, с. 550-551].

Попробуем проиллюстрировать действие знака на примере литературного, а именно загадки, а потом живописного текста. Предлагаемые словарями определения загадки варьируются в пределах: «поэтическое, часто иносказательное описание какого-либо предмета или явления» (БСЭ), «представляет собой «зашифрованное» образное описание предмета, явления или ситуации», «метафорическое выражение, в котором один предмет изображается посредством другого, имеющего с ним какое-нибудь, хотя бы отдаленное свойство» (ЭБЭ). В «Семантической структуре русской загадки» Ю. Левин определяет последнюю как «текст, денотатом которого служит некоторый объект, в самом тексте явно не названный» [4, с. 166]. Это позволяет утверждать, что загадка не претендует на однозначность понимания, например, «сто одежек и все без застежек» (репчатый лук или капуста).

Действуя в пределах речевого акта, загадка включает загадывающего и отгадывающего, а также условия, в которых она существует. Будучи самостоятельным текстом, загадка вводит нас в поле соотношения знака и значения, заставляя обратить внимание на некоторое сходство между (иногда и непохожими) предметами. И, видимо, базовой позицией при рассмотрении внутренней структуры загадки должно стать рождение нового смысла для не всегда сопоставимых, на первый взгляд, предметов. Причем это не только новый смысл в качестве значения, но и новое сообщение о чем-то. Загадка предлагает текст, на основании которого отгадывающий предлагает какой-то другой текст, хотя можно наблюдать и ситуацию, когда употребление слов в загадке соответствует буквальному значению того, о чем идет речь. Возникает отношение между значением слова как отгадкой и значением самого вопроса, высказывания, имеющего в виду этот вопрос. Некоторые загадки самим условием формулирования свойств, особенностей, отношений, характеристик загадываемого предмета вводят отгадывающего в поле множества предметов, о которых может идти речь. Например, «Какая одежда без рукавов? (одеяло, *простыня*)», «Пробил я стенку – увидел серебро/ пробил серебро – увидел золото (яйцо)», «Золотая голова – велика, тяжела/ золотая голова отдохнуть прилегла/ голова велика, только шея тонка» (тыква, *дыня*), «Голова большая – шея тоненькая» (капуста или *дыня*, или *тыква*).

Есть загадки, называющие существенные характеристики предмета и не предполагающие другие варианты ответов. Иллюстрацией могут быть английские загадки: «I am purple, yellow, red and green/ the King cannot reach me and neither can the Queen/ I share my colors after the rain/ and only when the sun comes out again» (a rainbow, сложно найти еще один предмет с такими характеристиками), «I am very, very big/ I like to eat peanuts and hay/ I have four legs and two big ears/ my long nose is called a trunk/ I am (elephant)» (здесь налицо все признаки), «I live in the ocean/ I like to eat crabs/ I can change colors/ my eight legs are called tentacles/ I am an (octopus)», «I live in the ocean/ I have eight legs, two big claws and a tail/ my body has a hard shell/ I eat anything/ I can find/ I am a lobster». Или примеры украинских загадок: «Спритний майстер у стрибках/ на деревах, по гілках/вся руда, пухнастий хвіст/ рідний дім для неї ліс (білка)», «Коли хочеш ти читати/ то повинен мене знати/ а коли мене не знаєш/ то нічого не вчитаєш (абетка)».

Для того, чтобы загадка состоялась, должна быть достигнута не-конфликтная ситуация между пониманием текста, предложенным условием загадки, и текстом, как определенной моделью данной загадки. Характеризуя отношения подобия, Н. Гудмен называл схему «*A* представляет *B* если и только если *A* существенно похоже на *B*» одной из наиболее наивных [10, с. 3], а метафору – как активно участвующую в развитии знания, замещающую устаревшие «естественные» категории новыми, которые позволяют увидеть проблему по-другому, предоставляя нам новые факты и новые миры [11, с. 175]. При воспроизведении образа отгадываемого предмета, встречающиеся глаголы, числительные, имена собственные могут играть как основную, так и фоновую роль. Например, «Стоит Матрешка на одной ножке/ закутана, запутана» (капуста); «Стоит Ерофейка, подпоясан коротенько» (веник); «Десять братьев весь груз несут» (пальцы на ногах); «На четырех парней одна шапка надета» (стол, а может быть и *табурет*); «Как надела сто рубах /захрустела на зубах» (капуста).

В качестве важнейшей особенности знака вообще, языкового в том числе, известный французский лингвист Э. Бенвенист называет репрезентацию объектов действительности. «Роль знака, – пишет он, – заключается в том, чтобы репрезентировать, замещать какую-либо вещь, выступая ее субститутутом для сознания» [Цит. по: 8, с. 11]. Знак ведь замещает не только реальные объекты, но и процессы, представления, идеи.

Возьмем, к примеру, известное с 1913 года символическое изображение олимпийских колец. Сколько раз бы мы не тиражировали это изображение, оно всегда будет оставаться символом олимпийских игр. А если такое же тиражирование произведем с картиной Леонардо да Винчи «Мона Лиза»? Поскольку не все могут увидеть оригинал этой великой работы Леонардо, знакомство в ней происходит через иллюстрации в учебниках, словарях, энциклопедиях (специализированных и не очень). Возникает вопрос: а чем является сама иллюстрация, знаком известной картины Леонардо да Винчи, ничего не значащей копией, ярлыком, ссылкой или чем-то еще?

В главе «Искусство и подлинность» (Art and Authenticity) Гудмен рассматривает вопрос возможности подделки произведения искусства, замечая, что они (подделки) создают неприятную практическую проблему коллекционерам, хранителям музеев, искусствоведам, тратящим достаточно средств для выяснения подлинности объекта. Объясняя эстетические отличия между подделкой и оригинальным произведением, Н. Гудмен приводит пример того, как картины Хана ван Меегерена (1889-1947) – одного из известнейших фальсификаторов XX ст. принимали за картины Яна Вермеера (1632-1675) – одного из величайших представителей голландской школы живописи.

Рассуждая далее, автор предлагает смоделировать ситуацию с картиной Рембрандта «Лукреция». Положим, слева от нас располагается оригинальная работа, а справа – ее великолепная имитация. На основании документированных источников (у нас есть данные рентгеновских снимков, данные химического анализа) знаем, что работа справа – недавняя подделка. Между этими картинами, утверждает Гудмен, безусловно, большая разница – авторство картины, ее возраст, рыночная стоимость. Но видим ли мы эту разницу? А теперь предположим, что когда мы заснем, картины переместят, увидим ли разницу между ними, только посмотрев на них, когда проснемся? [10, с. 99-100].

Уместным будет вопрос об эстетической разнице, даже если опытный специалист, так сказать на глаз, не сможет определить подлинность картины, просто взглянув на нее. Реальная проблема может быть более точно сформулирована так: имеет ли место эстетическая разница между двумя картинами для меня (или для  $x$ ), если я (или  $x$ ) не может отличить их друг от друга, просто посмотрев на них [10, с. 102]. Таким образом, решающий вопрос, прозвучит следующим образом: есть ли эстетическая разница между двумя картинами для  $x$  в  $t$  (где  $t$  является периодом времени), если  $x$  не может отличить их друг от друга, просто посмотрев на них в  $t$ ? Или, другими словами, может все, что  $x$  не усматривает, просто глядя на фотографии в  $t$ , составляет эстетическую разницу между ними для  $x$  в  $t$  [10, с. 102]? Обнаружение подлинности картины зависит не только от природной остроты зрения, но и от практики, обучения. Положим, близнецы могут быть неотличимы для всех, кроме самых близких родственников и знакомых, пишет Гудмен. Кроме того, только видя их, при условии, что кто-то когда-то назвал их для нас, мы можем отличить Джо от Джима.

В отличие от живописи, отмечает (одним из первых исследователей, если не первый) Гудмен, в музыке нет такого понятия, как подделка известной работы. Конечно же, есть композиции, ложно претендующие быть композициями Гайдна, как и есть картины, ложно претендующие быть картинами Рембрандта, но если речь идет о Лондонском симфоническом оркестре, то в отличие от «Лукреции», здесь не может быть никаких подделок. Даже самые точные копии картин Рембрандта являются просто имитацией или подделкой, а не новыми экземплярами работы. Гудмен предлагает говорить о произведении искусства как автографическом (собственноручном) тогда и только тогда, когда различие между оригиналом и подделкой показательно; или лучше, тогда и только тогда, когда даже самое точное

дублирование не считается подлинным. Если произведение искусства написано собственноручно, мы его таковым и называем [10, с. 113]. Таким образом, картина является собственноручной, а музыка не-собственноручной (nonautographic or allographic). Эти термины автор вводит исключительно для удобства; ничего не подразумевая относительно индивидуальности выражения, требуемого или достижимого в этих искусствах.

Но теперь стоит задача объяснить тот факт, что некоторые искусства являются автографическими (собственноручными), а другие нет. Одной из примечательных разниц между живописью и музыкой, по Гудмену, является та, что работа композитора сделана, когда он написал партитуру, хотя конечным продуктом будут выступления, в то время как художник должен закончить картину. Мы можем говорить, что картина является в этом смысле одноэтапным, а музыка двухэтапным видом искусства. Литература не является автографическим видом искусства, но является одноэтапным. В ней нет такого понятия, как подделка Элегии Грея [10, с. 115]. То, что производит писатель, это конечный результат, а оценкой музыкального произведения будет выступление. Любая точная копия текста стихотворения или романа в такой же степени оригинальная работа, как и любая другая. Гудмен приводит пример с гравюрой, выполненной в разных техниках печати. Эти оттиски - конечный продукт; при этом являются экземплярами оригинального произведения. Оценивая свои исследования, автор приходит к выводу, что не все одноступенчатые искусства являются автографическими (собственноручными) и не все собственноручные искусства - одноэтапными. Что касается эстампа, то авторским будет только тот оттиск, который сделан самим художником или при его участии. Кроме того, пример гравюры опровергает неосторожное предположение, что в каждом собственноручном искусстве работа существует только как уникальный объект. Единственно положительное заключение, отмечает Гудмен, которое мы можем сделать, так это то, что автографическими искусствами являются те, которые являются особыми на самой ранней стадии. Но почему же тогда невозможна подделка симфонии Гайдна или стихотворения Грея, в отличие от картины Рембрандта. Предположим, что существуют различные рукописные экземпляры и многие издания данного литературного произведения. Различия между ними в стиле и размере, в цвете чернил, в виде бумаги, в количестве страниц, в состоянии, и т.д. не имеют значения. Все, что имеет значение, так это одинаковость написания: точное соответствие последовательности букв, пробелов и знаков препинания. И поэтому такая правильная копия будет сходна с оригинальным произведением.

Однако единственный способ, доказывающий, что перед нами «Лукреция» Рембрандта, – это установление исторического факта о физической идентификации руки художника и поэтому концепция подделки в живописи имеет несколько иное значение, чем, например, в литературе. Кроме названных вариантов подделок, Гудмен указывает и на подделки выступлений, речь не идет о премьер, безусловно, и не о том, когда произведение исполняется на скрипке Страдивари [10, с. 118]. Но повторить выступление возможно.

Здесь, как и ранее, мы должны быть осторожны, предупреждает Гудмен, чтобы не путать подлинность с эстетической заслугой. Это различие между оригиналом и подделкой эстетически важно, но это не означает, что оригинал превосходит подделку. Оригинал картины может быть менее полезен, чем копии. Оригинал может быть поврежден или по каким-либо причинам потерять часть своих, так сказать, былых заслуг. И тогда оригинал, наверное, можно сравнить с хорошей фотографической репродукцией [10, с. 119]. Сразу же вспоминается, в качестве иллюстрации этим замечаниям Гудмена, история с «Данасей» Рембрандта, которая была облитой кислотой и порезана в 1985 году. После 12 лет реставрационных работ, картина демонстрируется за бронированным стеклом, но, что перед нами? «Даная» Рембрандта или спасенная картина великого художника, конечно же, в полном смысле оригинальной эту работу уже не назовешь, но она не осталась утраченной для человечества.

**Выводы.** Прежде всего, позиция зрителя-слушателя-читателя в оценке знака и знаковой ситуации является доминирующей, ибо зритель-слушатель-читатель определяет,

чем для него этот знак является и является ли он таковым вообще. Гудмен приводит интересное замечание. Он говорит, что изображения будут выглядеть иначе для разносчика газет, когда он станет директором музея. Это положение довольно существенно, ибо определяет позицию адресата, в которой, или, исходя из которой, он оценивает знак. Анализируя, например, литературный текст, загадку, с точки зрения означивания, необходимо учитывать метафорическое выражение, так сказать, ее языковой фон, уровень определения значения отгадываемого слова, и, вероятно плоскость истинности, учитывая предыдущие аспекты.

Произведение искусства как знак не предлагает готового смысла, а предлагает логику его развертывания. На примере предложенного Н. Гудменом сравнения языковой схемы с невербальными (изображением, музыкой, танцем) возможно утверждать, что речь должна идти не только об интерпретации смысла, но и особенностях его извлечения. Любой текст (научный, литературный или живописный) будучи системой знаков, вырабатывает свой механизм означивания. Проводя параллель, например, между живописным и литературным текстами, определяются доступные способы трансляции знака, поскольку интерпретируется то или иное произведение и как с позиции автора, так и с позиции зрителя-читателя-слушателя. Изображение, будь то живописное или текстуальное, претендует на свой уникальный вариант значения, свою специфическую форму записи, свою особую символическую систему.

#### Список использованной литературы

1. Басин Е. Я. Искусство и коммуникация (очерк из истории философско-эстетической мысли) / Евгений Басин. – М.: Московский общественный научный фонд; ООО «Издательский центр научных и учебных программ», 1999. – 240 с.
2. Басин Е. Я. Семантическая философия искусства / Е. Я. Басин. Российская академия наук, Ин-т философии, Акад. гуманитар. исслед. – 4-е изд., доп. – М. Гуманитарий, 2012. – 348 с.
3. Бел М., Брайсон Н. Семиотика и искусствознание / Майк Бел, Норман Брайсон // Вопросы искусствознания, IX (2/96), 521 - 559.
4. Левин Ю. Семантическая структура русской загадки // Труды по знаковым системам, VI, (Сборник научных статей в честь М. М. Бахтина (к 75-летию со дня рождения)) / Юрий Левин. – Тарту: Госуниверситет, 1973. – С. 166-190.
5. Пирс Ч. Начала прагматизма / Чарльз Сандерс Пирс. – СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. – 352 с.
6. Семиотика: Антология / Сост. Ю. С. Степанов. Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – 702 с.
7. Семиотика и художественное творчество. – М.: Наука, 1977. – 368 с.
8. Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. Тезисы докладов. – М.: Издательство АН СССР, 1962. – 159 с.
9. Стросон П. Ф. Идентифицирующая референция и истинностное значение // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 18. Логика и лингвистика (проблемы референции) / Питер Фредерик Стросон. – М.: Радуга, 1982. – С. 109-135.
10. Goodman N. Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols / Nelson Goodman. – N.-Y.: Bobbs-Merrill Company, 1968. – 277 p.
11. Goodman N. Metaphor as Moonlighting / Nelson Goodman // On Metaphor. Ed. by S. Sacks. – Chicago: The University of Chicago Press, 1978. – P. 175-180.

Одержано редакцією 28.01.2014

Прийнято до публікації 20.03.2014

*Анотація. Астапова-Вязьміна О. І. Знак і варіанти його трансляції: прагматичний аспект. Виходячи із знаку як фундаментального поняття семіотики, ми можемо моделювати і описувати можливі світи, які створюються цим знаком. Відповідно йдеться про варіанти трансляції знаку смислу і змісту та особливості їх виокремлення, що, безумовно, може розглядатись в прагматичній площині. В статті також пропонується аналіз запропонованого Н. Гудменом співвідношення знаку та його копії, що дозволяє вийти на визначення автографічності витвору мистецтва і прослідкувати етапи його створення. Зокрема пояснюється, чому можливо говорити про підробку живописного тексту на відміну від музичного. У контексті викладених*

положень естетична заслуга витвору мистецтва не пов'язується з його достовірністю, копія знаку може мати рівнозначне, а іноді й більше, залежно від обставин, смислове навантаження, ніж безпосередньо автографічний знак. Позиція глядача-слухача-читача визнається домінуючою в оцінці смислових аспектів знаку і можливих варіантів його прочитання. Статус адресату дозволить інтерпретувати знак, беручи до уваги власні механізми позначування, що ним пропонуються, створюючи тим самим семіотичну гру, в яку включається знак, об'єкт, який він заміщує, адресат знаку і його автор.

**Ключові слова:** знак, семіотична гра, мовленнєвий акт, смисл знака, теорія Н. Гудмена.

**Summary.** *Astapova-Vyazmina O. I. Sign and variants of its translation: pragmatic aspects. On the basis of the sign as a basic concept of semiotics, we can model and describe possible worlds that are created by this sign. Accordingly, the variants of translating by meaning and content sign and the peculiarities of their extraction are considered; it is sure to be considered in the pragmatic plane. The article analyzed the H. N. Goodman's correlation of a sign and its copy allowing to find the definition of autographic character of an artwork and to follow its creation stages. In particular, the article explains why it is possible to speak about the forgery of a painting if compared with a music text. In the context of these notions, the aesthetic significance of an artwork is not connected with its authenticity; the copy of a sign may have the same or even greater semantic meaning than autographic sign, depending on the circumstances. The position of a spectator-listener-reader is determined to be dominant in the estimation of the meaning aspects of a sign and possible variants of its interpretation. The status of an addressee allows interpreting a sign taking into account his own offered mechanisms of giving meanings; it creates a semiotic game which involves a sign, an object replacing it, an addressee of a sign and its author.*

**Keywords:** sign, semiotic game, speech act, sign meaning, H. N. Goodman's theory.

УДК 130.2:124.5

О. А. Асєва

## ЛЮДИНОМІРНА СКЛАДОВА ДИСКУРСУ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ

Сучасному постмодерному суспільству притаманні аксіологічний плюралізм, пресинг різних жанрів дискурсу, переважання масової культури (її найгіршого зразка – кітч), При цьому тип людини, на який орієнтована масова культура, – це людина маси (космополіт, вільний від будь-яких норм, цінностей, традицій). Інформаційне поле, в якому щоденно перебуває індивід, штучно насичене певними дискурсивними формами, які мають на меті переведення подій публічного життя у вербальний план з метою впливу на підсвідоме мас. Жан Бодрійяр, зокрема, розширює поняття дискурсу, включаючи в нього предмети повсякденного життя, оскільки вони виконують не просто побутові, але соціально-комунікативні функції і транслюють соціальні смисли, беручи активну участь у створенні соціальних статусів, груп, інститутів і, зрештою, культури. У статті окреслено риси людиномірного дискурсу сучасної української масової культури. Зроблена спроба аналітичного осмислення сутності протиріч національної і масової культур в сучасному українському суспільстві. Також проаналізовано різні точки зору на визначення поняття «дискурс», розкрито зміст і структуру дискурсів, які відбивають уявлення сучасних людей про світ. Акцентується увага на проблемі збереження справжніх національних цінностей на тлі сучасних глобалізаційних перетворень.

**Ключові слова:** дискурс, людиномірний дискурс, масова культура, цінності, глобалізація.

**Постановка проблеми.** Постмодерністські реалії у свій час сприяли певним змінам у світосприйнятті людини, «переформатували» систему цінностей, ідеалів, змінили погляди на дійсність, глобалізаційні процеси розмили межі національної культури. У зв'язку з цим, з'явився певний нігілізм до етнічних особливостей культурної спадщини, і одночасно етноцентризм – самозамкнення етнокультурного середовища, його протиставлення будь-якому, в тому числі і доброзичливо налаштованому оточенню. Можна припустити, що масова культура сприяє першому явищу більш, ніж другому. Але насправді це сполучені сосуди. Захист етноцентричних стереотипів підсилюється під тиском глобалізації, тобто її вплив неоднорідний і не цілеспрямований.