

Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського

факультет іноземних мов

кафедра англійської філології

ДИПЛОМНА РОБОТА

на тему: Семіотика сучасної культури: вербальний компонент

здобувача ступеня вищої освіти
галузі знань 04 Гуманітарні науки
спеціальності 035 Філологія. Германські мови і
літератури (переклад включно) (англійська, німецька)

Човган Юлії Костянтинівни

науковий керівник:
Прадівлянна Людмила Миколаївна
кандидат філологічних наук, ст. викладач

Вінниця – 2018

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ВИВЧЕННЯ ВЕРБАЛЬНИХ КОМПОНЕНТІВ КУЛЬТУРИ В КОНТЕКСТІ СЕМІОТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ.....	7
1.1. Основи семіотики.....	7
1.2. Семіотика сучасної культури	16
1.3. Методологія вивчення семіотичності у літературі та мові.....	30
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1.....	38
РОЗДІЛ 2. ДОСЛІДЖЕННЯ ВЕРБАЛЬНОГО КОМПОНЕНТУ СЕМІОТИЧНОСТІ КУЛЬТУРИ	41
2.1. Семіотика кіно та її вербальний компонент.....	41
2.1.1. Постмодерністський вестерн.....	44
2.1.2. Інтермедіальність.....	47
2.1.3. Інтертекстуальність.....	53
2.1.4. Символізм.....	58
2.1.5. Асоціативність.....	61
2.1.6. Сай-фай.....	63
2.1.7. Нецензурна лексика.....	66
2.1.8. Крилаті вирази.....	68
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2.....	74
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	77
РЕЗЮМЕ.....	79
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	81
ДОДАТКИ.....	89

ВСТУП

У сучасній лінгвістиці велика увага приділяється вивченню суміжних наук, явищ та категорій, щоб показати поєднання та взаємозалежність між ними. Семіотика посідає перше місце серед дисциплін, що дозволяють виявити спільні категорії у науках, мистецтві та різних сферах людської діяльності. У наш час семіотику застосовують у будь-якій сфері життя, особливо, у культурі, а саме для трактування майже усіх видів мистецтв. Семіотика є основною базою не тільки для теорії культури, але й виступає основою для методології будь-яких культурологічних досліджень.

Вивчення семіотики як науки почалося порівняно давно. Фундатором структурної лінгвістики прийнято вважати Ф. де Сюзюра, який у ХІХ ст. висловив низку важливих положень, які здійснили суттєвий прорив у подальшому розвитку науки про знаки. Проте перші розвідки щодо семіотики, були здійснені ще Дж. Локком, який сформулював поняття "семіотика" як вчення про знаки ще у ХVІІ столітті. Серед сучасних вчених, котрі досліджують галузь семіотики у культурному аспекті слід виділити М. Лотмана, Т. Григорьянца, Ю. Кристеву, Р. Барта, О. Веселовського, М. Кагана, Г. Степанова, С. Махліну, З. Старкова та інших.

При цьому суміжними категоріями також є інтертекстуальність та полісеміотичність. Саме з їхньою допомогою можна дешифрувати будь-який текст, як художній, так і музичний, театральний, живописний. Одним з актуальніших питань постає питання вербального компоненту у, на перший погляд, зовсім різних і непеєднаних категоріях. Проте саме у мові актуалізується художнє мислення будь-якого творця, тому вивчення вербалізованих компонентів сучасних текстів допоможе висвітлити суміжність сучасної культури з мовою та лінгвістикою як наукою в цілому. Дослідження такого роду досі носять спонтанний характер, що і зумовило вибір теми магістерської роботи.

Актуальність роботи. Дешифрування та обґрунтування категорій та елементів різних видів культури за допомогою семіотичних знаків у літературному

тексті викликає жвавий інтерес серед сучасників, так як будь-який елемент культури постає зашифрованим текстом, який потрібно розрізнити, проаналізувати та перетворити у звичайний текст. Полісеміотичність у культурі сучасності почала досліджуватися лише нещодавно, тому даний аспект проблеми висвітлений неповністю, що зумовлює актуальність даного дослідження.

Об'єктом дослідження є вивчення категорій сучасної культури з позиції семіотичності.

Предметом дослідження виступає вербальний компонент як засіб вираження елементів культури у тексті.

Матеріалом дослідження було обрано телевізійний серіал "Світ Дикого Заходу" (2016, США, Warner Bros. Television Bad Robot Productions) та скрипт до нього.

Мета дослідження полягає у виявленні та аналізі засобів вираження компонентів сучасної культури через їх вербалізацію. Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких **основних завдань**:

- проаналізувати підходи до визначення поняття "семіотики" як особливої багатоаспектної функціонально-семантичної категорії та її зміст і місце у сучасній науці;
- визначити текст як цілісну семіотичну форму – посередника у семіотичному універсумі культури;
- виявити методологічні підходи до вивчення тексту в семіотичному аспекті;
- дослідити вербальні складові сучасного культурного семіотичного простору.

Методи дослідження. У роботі застосовано *метод інтермедіальності та інтертекстуального аналізу*, а для дослідження мовного матеріалу застосовано *метод лінгвістичного спостереження* – для виділення засобів вираження семіотичності у культурному просторі; *дескриптивний метод* – для опису досліджуваних засобів вираження мистецтва; *контекстуально-інтерпретативний метод* – для виявлення взаємодії засобів вираження культурних елементів

відповідно до контексту, в якому вони вживаються, та розкриття їх стилістичного потенціалу.

Наукова новизна та теоритичне значення роботи полягає в тому, що в ній вперше виділено та здійснено комплексний аналіз засобів вираження вербального компоненту у синтезі мистецтв та запропоновано методика аналізу елементів культури у літературному тексті.

Отримані результати є внеском у дешифрування та інтерпретування тексту категорій культури у вербальному вираженні. Саме цим визначається **теоретичне значення** роботи.

Практичне значення даної роботи полягає в комплексному дослідженні категорії семантичності культурних компонентів з точки зору засобів їх вираження і актуалізації в художньому тексті. Отримані результати можуть бути застосовані в курсі викладання стилістики, інтерпретації тексту, лінгвістики тексту та наратології, а також при написанні курсових, дипломних та магістерських робіт з англійської філології.

Апробація результатів дослідження здійснювалась на науковій конференції викладачів та студентів інституту іноземних мов Вінницького державного педагогічного університету "Актуальні проблеми лінгвістики та методики викладання іноземних мов у вищому навчальному закладі та школі" (11-12 квітня 2017 р., м. Вінниця), Всеукраїнській науково-практичній конференції "Актуальні проблеми філології та методики викладання іноземних мов у сучасному мультилінгвальному просторі" (26-27 квітня 2017 р., м. Вінниця); I Всеукраїнській науковій інтернет конференції "Діалог мов і культур у сучасному освітньому просторі" (17 листопада 2017 р., м. Суми); XI Міжнародній студентській Інтернет-конференції "Мова, освіта, культура: інтеграційні тенденції в сучасному світі" (223-24 листопада 2017 р., м. Вінниця); науковій Інтернет-конференції студентів Вінницького державного педагогічного університету "Сучасні проблеми лінгвістики, літературознавства та методики викладання мови і літератури" (14 грудня 2017 р., м. Вінниця).

Структура роботи. Дана робота складається зі вступу, двох розділів,

висновків, списку використаної літератури (78 найменувань) та додатків. Загальний обсяг роботи – 93 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ВИВЧЕННЯ ВЕРБАЛЬНИХ КОМПОНЕНТІВ КУЛЬТУРИ В КОНТЕКСТІ СЕМІОТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

1.1. Основи семіотики

Людину оточують речі, і кожна річ несе в собі певну закодовану інформацію, яка виступає у ролі певних знаків. У науці найпопулярнішим методом дешифрування інформації виступає семіотичний підхід.

В межах семіотики науковці вивчають "знаки" як невід'ємну частину семіотичної знакової системи. Багато дослідників, таких як Ф. де Соссюр, Ч. Пірс, Ч. Моріс, Р. Якобсон, А. А. Бергер, Л. Єльмслев, К. І. Льюїс, У. Еко та інші плідно працювали і нині працюють над вивченням питання семіотики. У. Еко дав загальне визначення семіотики, визначивши її як науку, що займається всім, що входить у поняття знаку. Насправді, семіотика займається вивченням не лише самого знаку в розмовному мовленні, а й тими явищами, що не належать до неї. Із позиції семіотики, форми знака варіюються, будучи словами, образами, звуками, жестами й предметами [42, с.225].

"Сучасний тлумачний словник української мови" за редакцією Дубічинського В. визначає знак як предмет, позначку, зображення і т. ін., які вказують на що-н, підтверджують, означають щось; сигнал; клеймо, мітку [12].

Знак – структурна одиниця мови і виконувана нею функція полягає у репрезентації певного явища об'єктивної дійсності або його відображення у свідомості. Поняття мовного знака базується на загальнофілософському і діалектико-матеріалістичному розумінні знака як матеріального предмета (явища, події), що в процесі спілкування людей виступає представником будь-якого іншого предмета, відношення, властивості та використовується для одержання, зберігання, перетворення, передачі інформації, знання. Взаємовідношення між знаком і позначуваними ним матеріальною та ідеальною сутностями схематично

зображається у вигляді трикутника, вершинам якого даються назви "Знак", "Предмет", "Поняття" (т. з. трикутник Фреге). У семіотиці як науці про знаки виділяються три аспекти функціонування і дослідження знака: відношення знака до позначуваного (семантика), відношення знака до ін. знаків (синтактика) і відношення знака до того, хто ним користується (прагматика) [Цит. за: 48].

З позиції А. А. Бергера, "знаком може бути все, що символізує чи означає щось інше" [12, с. 55]. Звідси слідує, що знак – це "матеріальний, чуттєво сприйманий об'єкт (явище, дія), який виступає представником іншого предмета, властивості чи відношення" [ib.]. А. А. Бергер класифікує знаки на мовні й немовні. Він заявив, що уявлення, яке виникло у свідомості людини завдяки знаку, є значенням знаку; уявлення, яке злилося зі своїм значенням у певну внутрішню єдність, є символом. Слідом за Ч. С. Пірсом, Бергер розділяє знаки на: а) зображення (відображають певну подібність із реальними об'єктами); б) вказівники (відображають реальний зв'язок, який можливо визначити логічним шляхом (наприклад, вогонь, дим); в) символи (відображають умовні позначення, які вимагають спеціальних знань, наприклад, символіка прапорів різних країн, релігійні символи тощо) [12, с. 247].

В межах сучасної семіотики відслідковуються три рівні досліджень: 1) самі знаки та знакові структури; 2) коди й системи, які організують знакові комунікації; 3) культурний контекст, у якому вони взаємодіють. З цього слідує, що семіотика зливається з концептуальним арсеналом структуралізму, вивчаючи інформаційно-комунікаційні процеси в якості лінгво-структур і систем лінгво-культурного континууму [1, с. 45-46].

Варто зазначити, що значний вклад в розвиток семіотики зробив фундатор структурної лінгвістики Ф. де Соссюр, який висловив низку принципових положень, котрі здійснили суттєвий прорив у подальшому розвитку науки про знаки.

Ф. де Соссюр зробив висновок, що лінгвістика може розглядатись як чинник науки, названої ним семіологією (сучасна назва – семіотика), метою якої є вивчення природи знаків і законів, які ними керують. Завданням сучасної семіотики є постає

розгляд природи знаків, якими кожна людина користується для розуміння речей чи для передавання свого знання іншим [Цит. за: 32, с. 56-57].

Засновником семіотики як науки вважають Арістотеля. Дж. Локк другим заговорив про "семіотику" як вчення про знаки після тривалої перерви [4, с. 409]. Згідно даного вчення, у семіотиці за мету була поставлена задача розгляду походження знаків, які виористовуються людиною для позначення та розуміння явищ або для прередачі свого досвіду іншим. На думку Джона Локка, слово було головним знаком, проте він не вірив у природній зв'язок слова з його значенням, зазначивши, що значення є залежним від ситуації, тобто довільним. Будучи такими "довільними знаками", слова, на його думку, не підлягали змінам, а повинні використовуватись із тим значенням, з яким увійшли і існують у мові [4, с. 409-410].

Ч. С. Пірс диференціював поняття "знака", і зробив він це лише через багато років після Локка. За цей час у загальній науці семіотики розвинулося декілька напрямів її вивчення та трактування, однак найвиразнішими стали американський та європейський напрями. Ч. С. Пірс є представником американського напрямку, який представлений лінгвістичною філософією з референційним спрямуванням знаку, тобто стосується його логіки та значення. Його заслуга, передусім, полягає в тому, що він розглядає людину як творця й інтерпретатора знака, тобто основним принципом дослідження семіотики він вважає антропоцентризм – методологічний принцип, який застосовується при дослідженні мови як продукту людської діяльності, призначеного для потреб людини як посередника спілкування, засобу зберігання її досвіду, знань, культури тощо: "мова існує в людині для людини й реалізується через людину" [Цит. за: 46, с. 32]. Американець досліджував категорії знаків і сформував їх поділ на іконічні, символічні та індексні, а також ввів тричленну структуру самого знаку (означник, означуване й значення – інтерпретанта), що залишається актуальною і досі [42, с.1].

Ідеї Пірса розвинув інший американець Ч. У. Моріс, який вважав, що успішність спілкування завжди залежить від певного прагматичного впливу на співрозмовника. Маючи особливий інтерес до процесу сприйняття й інтерпретації

знаку його одержувачем (інтерпретатором), Ч. Моріс надав лінгвістичну базу прагматики. Наприкінці 30-х років ХХ століття він ввів термін "прагматика" і запропонував три виміри мовного семіозису (знаковий процес): 1) семантику (як відношення знака до поняття); 2) синтактику (як відношення знаків один до одного); 3) прагматику (як відношення знаків до інтерпретатора) [Цит. за: 42, с. 2]. З цього випливало, що увага була перенесена на потенційну інтерсуб'єктність будь-якого знака й на інтерактивність суб'єктів у семіотичному акті. У власній семіотичній комунікативно орієнтованій моделі дослідник розглядав п'ять компонентів: знак, інтерпретанту, інтерпретатора, сигніфікат і денотат, посиливши тим самим значущість людського чинника в мовленнєвому спілкуванні. Проте, деякі лінгвісти вважають недоліком цієї моделі відсутність суб'єкта – мовця, який надає знакові певного змісту, спрямовуючи його на адресата [46, с. 484]. Використовуючи принципи семіотичного підходу до розгляду різноманітних знакових систем, Моріс визначив, що семіотика є інтегративною наукою, а не як вважалося, міждисциплінарною, так як вона не об'єднує ознаки знаку, а синтезує. Це дає можливість з'ясувати основні принципи позначення й виділити важливі закономірності у відношеннях знаків, що є необхідним для розвитку інших наук. В той самий час вчений розкриває подвійний характер семіотики, тлумачачи її з двох сторін, і як самостійну науку, і як засіб для інших наук [47, с. 45–97].

У праці "Модуси значення" американський учений К. І. Льюїс (1883–1964) відзначив те, що мовний знак пов'язаний зі своїм значенням за допомогою узгодження між мовним знаком (термін або терм) та словесним символом (патерном) [47, с. 227–241]. Заклавши основи дослідження в області загальної семантики і семіотики, став першим, хто уклав ряд положень, які стали класичними у контексті застосування методів денотації та конотації. Однак, термінологічне зіставлення "денотації" та "конотації" ще у ХІХ ст. ввів Дж. С. Мілль, протиставивши категорії "обсягу" і "змісту" [4, с. 410-411].

Як ми уже знаємо, семіотика займається трактуванням знаків. Так, Ф. де Соссюр концептуалізував "замкений" образ знаку, який є відстороненим від світу реальних об'єктів. На його думку, знак завжди має двочленну структуру

(означуване – означаюче): "мовний знак зв'язує не річ та її назву, але поняття й акустичний образ... Акустичний образ має чуттєву природу, а якщо ми називаємо його "матеріальним", то тільки для того, щоб протиставити його другому членові асоціативної пари – поняттю... Ми пропонуємо зберегти слово "знак" для позначення цілого й замінити терміни поняття і акустичний образ відповідно термінами означуване та означаюче" [52, С. 99–100]. Другою принциповою особливістю, соссюрівського знаку є те, що він виконує функцію "заступника", замінника реальної (та відсутньої) речі (референту): знак витискує річ, стає важливішим, ніж річ [Цит. за: 10, с. 93].

Однодумцями Ф. де Соссюра були датчанин Л. Єльмслєв (1899–1965), якого навіть вважають його послідовником, та Копенгагенський лінгвістичний гурток. Єльмслєв, у свою чергу, зробив чималі внески у науку, розділивши мову на "систему" і "процес"; звузив поняття соссюрівського мовного знаку у двох аспектах, виділивши два фундаментальні рівні мови – "план вираження" і "план змісту"; висунув ідею семіологічної функції, яку він визначав як залежність між двома аспектами акту виробництва значення (означування) – між означником та означуваним, або між виразом і змістом; крім того, вчений використав свої семіологічні дослідження на невербальні інформаційні системи (світлофор, годинник та ін.) [4, с. 412].

Відомий антрополог К. Леві-Строс (1908–2009) займався вивченням нових предметів у контексті через лінгвістично-структуралістичний підхід. Головною темою його досліджень були головні чинники поведінки представників різних культур як лінгвістичних явищ. Крім того, аналізуючи міфи, на їх основі він вивів їхню складові – міфєми, назвавши їх семантичними структурами мовної системи та сформулювавши низку функцій, які вони виконують як компоненти універсальних означувальних структур. Низка праць цього вченого, якого вважають творцем школи етнологічного структуралізму, в російському перекладі ввійшли у збірник "Первісне мислення" [4, с. 412-413].

Суттєве розрізнення термінів "семіотика" та "семіологія" набуло особливого розмаху в 1970-ті роки у Паризькій семіотичній школі, яку заснував народжений у

Росії французький вчений А. Ж. Греймас (1917–1992). Він довів теорію про структурну семантику, яку вважають аналітичною і придатною для застосування у всіх сферах. Як Греймас, так і всі його послідовники вважають текстом усе, що несе певну інформацію, а отже, все містить знаки або є ними [73].

Семіотична теорія Греймаса – це "практична рефлексія над дискурсом – над будь-яким дискурсом, не тільки над реченнями мови", вона "займається цінностями і процесом означування, вона намагається виявити скриті значення, щоб відшукати зміст у самому житті" [15, с. 11]. Саме цю теорію називають у Франції "базовою семіотичною теорією" і саме вона чітко розділяє вивчення процесу виникнення, породження виробництва значення, або означування (семіотика) і дослідження функціонування знакових систем, у тому числі мовних знаків (семіологія).

Послідовником школи Греймаса вважають видатного лінгвіста і семіолога Р. Барта (1915–1980). Його праці, як і дослідження Єльмслева, містять аналіз методології конотації та денотації, що передбачає принципове їх розмежування. "Конотативний знак, – писав Барт, – це знак, завжди так чи інакше "вбудований" у знак денотативний і на ньому "паразитуючий", в свою чергу конотативна система – це система, план вираження якої сам є знаковою системою" [8, с. 157]. Барт виділив п'ять кодів – герменевтичний, проеретичний, символічний, семний, рефенційний, перші два з яких стосуються сфери "структурної поетики", а три останні мають яскраво виражену конотативну природу і розкривають стереотипність культури [5, с. 283]; до останніх належать певні соціолекти – типи соціально-ідеологічного "письма". При цьому вчений послуговувався здебільшого поняттям "семіологія", хоча й використовував його виключно для аналізу літературних творів [6].

Італієць У. Еко розвинув свою широко розповсюджену концепцію, абстрагуючись від творчості Якобсона, а саме – від його "вміння вводити в семіотичний дискурс неструктуралістські елементи, наприклад елементи теорії Пірса". Його фундаментальна робота "Відсутня структура. Вступ у семіологію" тлумачить загальні принципи семіологічного аналізу, враховуючи всі останні здобутки у сфері структурної лінгвістики й антропології, але водночас вносить

щось нове [21].

Він вважає, що "семіотика, якщо і не становила раніше науки або монолітної дисципліни, у будь-якому випадку забезпечувала принциповий підхід до об'єкта, байдуже якого, існуючого чи постульованого..." [21, с. 6]. У. Еко виклав у зазначеній книзі власні ідеї, які вирізняються універсальністю, і можуть застосовуватись до тих феноменів, які він пропонує, а саме архітектури, кіно, живопису, музики, реклами та інших. Загальні проблеми семіології, розмежування й визначення взаємовідношень семіології та феноменології, семіології та психоаналізу і т. д. можуть бути використаними для аналізу як невербальних, так і словесних знаків та їх систем. Тим більше, що ще майже півстоліття тому він писав: "Значення семіології, яка розширює наші уявлення про історичний і соціальний світ, у якому ми живемо, радикально зростає у зв'язку з тим, що вона, описуючи коди як системи сподівань, дійсні у знаковому універсумі, окреслює контури відповідних систем сподівань, значимих в універсумі психологічних феноменів і способі мислення. У світі знаків семіологія розкриває світ ідеологій, що знаходять своє відображення у вже усталених способах спілкування" [21, с. 30]. Ідеї У. Еко спричинили великий резонанс серед філософів, культурологів, лінгвістів, літературознавців, комунікативістів і, звичайно, семіотиків. Цікавими є думки щодо його наукової творчості в контексті дискусії про сутність семіотики, її перспективи як наукової дисципліни та ролі в сучасній гуманітаристиці, викладені у монографії російської дослідниці А. Р. Усманової "Умберто Еко: парадокси інтерпретації" [57]. У цій праці зіставлялися європейська та американська традиції семіотики, на тлі чого продемонстровано феномен Еко через проблеми інтерпретації як розуміння у вузькому семіотичному та широкому розумінні з урахуванням соціокультурного фону та філософських проблем читача, тексту та його сприйняття.

Прихильниками семіотичного методу були представники Львівсько-Варшавської філософської школи (кінець XIX – поч. XX ст.). Своєрідністю підходів вирізнялися, скажімо, семіотика К. Твардовського (1866–1938), світ мови К. Айдукевича (1890–1963), філософія імені Ст. Лесневського (1886–1939),

філософська система Т. Котарбінського (1886–1981), філософія речення Я. Лукасевича (1878–1956), формалізація мови А. Тарського (1901–1983). Цей напрям більше досліджений не українськими, а російськими вченими, наприклад, у дисертації Б. Т. Домбровського "Логічна семіотика у Львівсько-Варшавській філософській школі" [20]. На підставі цього дослідження можна говорити про значну роль у розвитку європейської семіотики польської семіотичної школи (М.-Р. Майєнова, Є. Фаріно, Ст. Жулкевський, Є. Пельц, А. Богуславський та інші), що розвивалася в середині ХХ ст.

Міжнародна організація семіотичних досліджень (IASS) зі своїм офіційним виданням була створена у 1969 р. у Франції (Париж) за активної участі Р. Якобсона, Е. Бенвеніста й К. Леві-Строса. Ці ж видання наразі виходять у США, Канаді, Бразилії, Ізраїлі, Італії, Німеччині, Австрії, Норвегії та інших країнах.

У Німеччині при Берлінському технічному університеті у 1974 р. був створений так званий Робочий майданчик з семіотики (Arbeitsstelle für Semiotik/Research Center for Semiotics, TU Berlin) [14]. У наш час це єдиний у Німеччині науковий центр, де досліджують семіотичні проблеми; саме тут німецька семіотика отримала і зберігає інституційний статус. У монографіях, збірниках різного роду і серіях книг публікуються результати усіх досліджень. Так, серед видань є дослідження у сфері семіотики кулінарії, спорту, комунікації, медицини і навіть кладовищ. Серед досліджень цього центру є проекти прикладного характеру, наприклад, щодо семіотичного аналізу різних типів автомобілістів (для симулювання їх поведінки при тестуванні технічних засобів, що використовуються у дорожньому русі).

У сучасній науці є декілька підходів до розуміння понять "семіотика" й "семіологія". Згідно з першим, семіотика – це теорія означування (signification), тобто породження і вироблення значень, а семіологія – наука, що вивчає знакові системи та їх облаштування [15, с. 156]; іншими словами, семіотика займається питанням утворення значення, а семіологія – функціями цих значень та їх поведінкою у мові. Ще один підхід трактує семіотику як доктрину будь-яких знаків, а семіологію – як парадигму аналізу особливого лінгвістичного знаку [19, с. 182].

Натомість у деяких наукових школах ці поняття використовують як синонімічні, зрівнюючи семіотику зі структуралізмом [19, с. 188]. Варто погодитись з Дж. Ділі, котрий вважає семіологію Соссюра такою, що сприяє фундаментальному дослідженню семіотики за допомогою поглибленого аналізу специфічно людської лінгвістичної системи – фундаментального компонента антропосеміозу [19, с. 189].

Є тенденції щодо виокремлення "третьої традиції, похідної від В. Гумбольдта, В. Вундта, А. Фосслера, В. Марті, які підкреслюють особливу роль особи та її свідомості у формуванні й розвитку знакових систем і смислових структур"; ідеться про так звану "глибоку семіотику" як "розширення традиційної теорії знакових систем (семіотики) за рахунок метафізико-персонологічного виміру осмислення та смислоутворення" [45, с. 74–75]. Дослідники цієї теорії наголошують на створенні такого підходу, який є аналогічним у фізиці від кінематики, що простежує траєкторії руху, до динаміки, що розглядає сили, які породжують цей рух; тому можна говорити про "семіодинаміку". До того всього, М. Епштейн подав ідею виокремлення (попри трискладовий поділ семіотики на семантику, синтактику і прагматику) ще одного розділу, який би вів пошуки методів створення нових знаків. На думку вченого, новою такою наукою може стати семіоніка, а поняттям "семіургія" можна позначити діяльність щодо створення таких знаків та введення їх у мову [45, с. 351–355].

Науці відомі також сигніфіка (*significo* – подаю знак, виражаю), що досліджує значення слів у мові як процесі спілкування, де найважливіша роль належить психологічному аспектові; сигнуманістика (*signum* – знак і *manus* – рука), що вивчає наруканні нашивки форменого одягу як знакове відтворення роду військ, підрозділу або служби, традицій та канонів певної культури та інші напрями [4, с. 416].

Отже, семіотика є фундаментом для інших наук, які взаємопов'язані між собою або взагалі не мають нічого спільного. Її вивченням займалась велика кількість вчених, де кожен намагався внести щось нове, розширити її значення та використання. Починаючи свій розвиток з початку ХХ століття, наука про знаки переживає свій розквіт зараз і продовжуватиме хвилювати дослідників ще не одне

десятиліття.

1.2. Семіотика сучасної культури

У семіотичних дослідженнях існує два основних підходи до аналізу культури. Перший з них пов'язаний з традицією Ч. С. Пірса і роботами його, переважно, північноамериканських послідовників, другий підхід характерний, в першу чергу, для європейських дослідників, і пов'язаний з розвитком ідей Ф. де Соссюра. Якщо для атомістичної семіотики Пірса вихідними є знаки, як семіотично елементарні одиниці, то для Соссюра вихідною є знакова система в її єдності і цілісності. Такий підхід до семіотичних феноменів може бути названий холістичним.

Якщо розглядати семіотику культури через пірсівське трактування, то семіотика культури являє собою розділ семіотики, який досліджує знакові утворення, що зустрічаються в різних культурах, тобто у словосполученні семіотика культури "семіотика" означає метод, а "культура" – об'єкт дослідження. При цьому ні культура не займає будь-якого особливого положення по відношенню до семіотики, ні семіотика по відношенню до культури. Культура може вивчатися різними дисциплінами гуманітарного й соціального циклу – починаючи з етнографії і закінчуючи культурфілософією (семіотика культури займає положення десь в середині цього ряду). Аналогічно, існує великий ряд семіотичних дисциплін (лінгвосеміотика, соціосеміотика, біосеміотика, екосеміотика тощо), і семіотика культури – лише одна з їх числа.

Принципово іншим чином трактуються ці проблеми у Тартусько-Московській школі за М. Ю. Лотманом: семіотика і культура виявляються настільки тісно між собою пов'язані, що проблема полягає не в тому, як між собою можуть бути з'єднані ці поняття, а в тому, чи можливо їх взагалі роз'єднати. Основою культури виступають семіотичні механізми, пов'язані, по-перше, із

зберіганням знаків і текстів, по-друге, з їх циркуляцією і перетворенням і, по-третє, з породженням нових знаків і нової інформації. Перші механізми визначають пам'ять культури, її зв'язок із традицією, підтримують процеси її самоідентифікації і т. д., другі – як внутрішньокультурну, так і міжкультурну комунікацію, переклад і т. д., нарешті, треті забезпечують можливість інновацій та пов'язані з різноманітною творчою діяльністю. Всі інші функції культури є похідними від цих базових, семіотичних функцій. Таким чином, семіотика виявляється не одним з численних можливих підходів до дослідження культури, а основним і вихідним, органічно пов'язаним з самою природою культури: культурологія є, в першу чергу, семіотика культури.

Семіотика є основною базою не тільки для теорії культури, але й виступає основою і для методології будь-яких культурологічних досліджень. Культурологія є продуктом рефлексії і самозображення культури (сказане видається справедливим навіть у відношенні етнографії "чужих" та "екзотичних" народностей), тобто є метасеміотичною освітою. Культурологія оперує знаками знаків, створює тексти про тексти. Так як культура не може існувати без до- і позазнакових утворень, на думку Лотмана, інтерпретація будь-яких феноменів культури повинна починатися з їх семіотичного аналізу, дешифрування [30].

Сучасною наукою культура розглядається як "універсальна поширена і водночас специфічна для певного суспільства, нації, організації або групи орієнтаційна система, що зумовлює сприйняття, мислення, оцінювання та дії людей усередині відповідного суспільства" [41]. Вище зазначені функції культури реалізуються в процесі комунікації, і сама вона є комунікацією, оскільки: учасники комунікації є завжди носіями певної культури; у комунікації завжди знаходять своє відображення елементи культуральності; схожі культури полегшують комунікацію, різні – її ускладнюють; причетність до певної культури припускає специфічність комунікації [39, с. 219].

На думку Н.В Берестенової, своє призначення орієнтаційної системи культура реалізує завдяки своїм складовим – культурним стандартам: нормам, оцінкам, переконанням тощо, які розділяються носіями цієї культури і слугують

орієнтирами їх поведінки в різних ситуаціях. Культурні розбіжності виражаються на рівні цих стандартів, а також виявляють себе у мовних картинах суб'єктів, що належать до різних культур. Долучаючись до простору культури, індивід соціалізується, а також зростає професійно. Відповідно, долучаючись до цінностей іншої культури, головним чином через мову, особистість набуває навичок орієнтації в інокультурному просторі для вирішення різних завдань – освітніх, кар'єрних, бізнесових та інших. "Успішна міжкультурна комунікація, – вказує Н.Берестенова, – передбачає разом із володінням іноземною мовою, вміння адекватно інтерпретувати комунікативну поведінку представника іносоціуму, а також готовність учасників спілкування до сприйняття іншої форми комунікативної поведінки, розуміння її відмінностей та варіювання від культури до культури" [13, с.63].

Ю.М. Лотман розуміє, що у культурній та міжкультурній комунікації текст, завдяки своїй знаковій (семіотичній) природі виконує не лише власне комунікативну, а й смислоутворювальну функцію, виступаючи не в якості "пасивного пакування заздалегідь зазначеного смислу, а як генератор смислів" [35, с. 144]. А Л.Ф. Муц вважав, що для адекватного розуміння цих смислів, відповідно до розуміння співбесідників - представників інокультури, індивід має володіти знаннями щодо специфіки знакової (текстової у вузькому і широкому значенні, вербальної та невербальної) репрезентації смислів інокультурних феноменів [39, с. 220].

Текст як цілісна семіотична форма лінгвопсихоментальної діяльності мовця, концептуально та структурно інтегрована, слугує прагматичним посередником комунікації й діалогічно вбудована до семіотичного універсуму культури [46, с. 601]. Як функціональна структура текст відкритий для безлічі смислів, які існують в системі соціальних комунікацій. Він постає в єдності явних і неявних невербалізованих значень, буквальних і вторинних, прихованих смислів [51, 534]. Будучи багатосаровим і семіотично неоднорідним, текст має здатність вступати у складні відношення як із навколишнім культурним контекстом, так і з читацькою аудиторією; він перестає бути елементарним повідомленням, спрямованим від

адресанта до адресата. Володіючи здатністю конденсувати інформацію, він набуває пам'ять. Одночасно у ньому закладена риса, яку Геракліт визначив як "самозростаючий логос". На такій стадії структурного ускладнення текст виявляє властивості інтелектуального пристрою: "він не лише передає укладену в нього ззовні інформацію, а й трансформує повідомлення, і виробляє нове" [ib.].

Ю.М. Лотманом були виявлені певні процеси соціально-комуникативної функції тексту [42, с. 227]:

1) спілкування між адресантом і адресатом (текст виконує функцію повідомлення, направленою від носія інформації до аудиторії);

2) спілкування між аудиторією та культурною традицією (текст виконує функцію колективної культурної пам'яті);

3) спілкування читача із самим собою (виступаючи в ролі медіатора, текст актуалізує певні сторони особистості самого адресата, який допомагає перебудувати особистість читача, змінити її структурну самоорієнтацію та ступінь її зв'язку з метакультурними конструкціями);

4) спілкування читача з текстом (текст перестає бути лише посередником в акті комунікації, а стає рівноправним співбесідником, який має високий ступінь автономності, виступаючи і для автора, і для читача як самостійне інтелектуальне утворення, яке грає активну й незалежну роль в діалозі);

5) спілкування між текстом і культурним контекстом (текст виступає в комунікативному акті не як повідомлення, а як його повноправний учасник, суб'єкт – джерело чи отримувач інформації).

Таким чином, будь-який текст, занурений до семіотичного універсуму (як семіотичної системи комунікативних механізмів, наявної в пам'яті етносу, людства й реалізованої у знакових продуктах культури), стає знаковим актом, розглядається співвідносно з принципами й закономірностями семіотичного універсуму і входить до нього як орган і організм, виявляючи ознаку ізоморфізму з культурою загалом, що уможлиблює його сприйняття й розуміння адресатом.

У механізмі культури комунікація здійснюється щонайменше за двома каналами, організованими різним способом. Це словесні й зображальні зв'язки.

Перші є механізмами стійкості, що убезпечують текст від викривлень, від індивідуальної варіативності кодових пристроїв. Другі представляють творче кодування інформації і сприяють варіативності інтерпретацій, але в межах заданих автором смислів. Розбіжність словесного й образного кодів Ю.М. Лотман пояснює функціональною асиметрією лівої та правої півкуль головного мозку, парністю органів чуття, які створюють стереотипність світосприйняття. Згідно з концепцією Ю.М. Лотмана, нетривіальний текст має риси інтелектуального пристрою із власною пам'яттю; занурюючись до семиотичного універсуму, він створює нові повідомлення, зважаючи на особистість адресата, що зберігає в пам'яті деякі попередні повідомлення, в яких наявною є пам'ять культури [42, с. 228].

У своїй праці "Семиотика культуры и понятие текста" Ю.М. Лотман писав, що у широкому сенсі вся культура є текстоморфною, паралелі між культурою і текстом численні, і вони помітні у будь-якій формі. Як і текст (набір знаків, який заключає в собі інформацію), культура в цілому являє собою, в першу чергу, певний комплекс інформації. Подібно до того, як різні тексти несуть в собі різну інформацію, так і відмінності між культурами мають відмінності інформаційні. Аналогічно як зміст тексту невіддільний від його структури, культура не є пасивним носієм інформації: її зміст невіддільний від її структури. Внутрішня структура культури нерозривно пов'язана зі структурою її зовнішніх зв'язків (аналогічних позатекстових зв'язків): протиставлення культури природі, Богу, іншим культурам. В цьому аспекті структура культури забезпечує її внутрішню єдність, ідентичність (її, як колись говорили, самість), так само як і відмінності від інших культур [31, с. 130].

На думку вченого, протиставлення "культура ↔ не-культура" аналогічна опозиції "текст ↔ позатекстова реальність", в той час як протиставлення "культура ↔ інша культура" знаходить аналогію в понятті інертекстуальності. Те ж саме може бути сказано і щодо проблеми кордонів культури. Межа культури одночасно і є, і не є частиною цієї культури. Таким же чином і в тексті його рамка (наприклад, ім'я автора, заголовок, епіграф тощо), структурні функції і є, і не є частиною цього тексту. Структурні параметри невіддільні від прагматики – все залежить від точки

зору: з внутрішньотекстової (внутрішньокультурної) позиції межа відноситься до зовнішнього простору, з позатекстової позиції – до внутрішнього. Подібно до того як позатекстова реальність є по відношенню до тексту не вихідним, а похідним від нього, так і в культурі протиставляється їй не-культура, яка і є похідною від неї. Не-культура завжди специфічна саме для даної культури. Те ж саме стосується і "іншої" культури. Стосунки культури з іншими культурами мають діалогічну природу.

Культура перебуває в постійному діалозі з зовнішнім по відношенню до неї простором, структуруючи його за своїм образом і подобою. Але цей же діалог є важливим екзистенційно і для самої культури, в ході якого вона набуває і розвиває свою ідентичність (свою самість): чим більше зовнішніх зв'язків, тим вони різноманітніші, тим, в кінцевому рахунку, багатша культура. Однак ще більшого значення діалог відіграє в якості внутрішнього культурного процесу.

Не можна не згадати про важливість автокомунікації (комунікації у каналі "Я – Я") в культурі. Результатом автокомунікації є, з одного боку, розщеплення "Я" на Я-передавального і Я-одержувача інформації (наприклад, розщеплення у часі: пор. щоденники, мнемонічні записки тощо), з іншого боку, автокомунікація є засобом постійного підтримання самоідентичності. Культура може бути інтерпретована і як текст, і як (колективна) свідомість. Свідомість, яка є текстом, який читає сам себе, – ця конструкція здається парадоксальною лише на перший погляд. Для більшого розуміння візьмемо за приклад визначення життя естонським біологом Калевом Куллем: життя – це текст, який читає сам себе. Підтримання життя забезпечується постійним "читанням" і інтерпретацією свого життєвого коду – генетичної інформації (синтез білка є процес інтерпретації клітиною власної ДНК); підтримання культурної самоідентичності забезпечується постійною інтерпретацією культурного коду – комплексу, необхідного для існування даної культури, інформації, що міститься в найрізноманітніших текстах цієї культури [31, с.131].

В контексті семіотичних досліджень міжкультурної комунікації актуалізується звернення і до поняття дискурсу. При цьому дискурс розглядається

як семіотичний простір, знакова система, формами презентації якої можуть бути тексти, символи, міфи, образи, предмети тощо. Саме як знакову систему, що включає і вербальні, і невербальні знаки, розглядав у свій час видатний французький семіотик Р. Барт [39, с. 220]. Він же трактував культурну і взагалі соціальну діяльність як знаково-символічну.

В той час як дискурсивні практики формують культурні ідентичності людей, дискурс-аналіз як дослідницька парадигма створює методологічний базис для "осмислення специфічних особливостей міжкультурної комунікації в різних спеціалізованих сферах взаємодії і концептуалізованих галузях" [38]. Е.В. Мошняга у своїй дисертації довів, що завдяки аналізу культури, мови та комунікації як символічних та знакових систем виявляється тісний зв'язок та взаємопроникнення цих системних сутностей, неможливість їх окремого існування та функціонування, "що стає вирішальним фактором для процесів міжкультурної комунікації, і зокрема обґрунтуванням комплексу міжкультурної компетенції суб'єкта комунікації, під яким розуміється володіння ним культурною, мовною та комунікативною компетенціями" [38].

Дискурсивний комфорт, який індивід створює та намагається підтримувати у стабільному вигляді, є реакцією самозбереження, що проявляється у прагненні зберігати звичні, комфортні дискурсивні практики, які забезпечують дискурсивну ідентичність або виживання [25, с. 54]. До таких "комфортних практик" можна віднести стереотипи, міфологеми, ритуали, що всі, без винятку, мають знакову (семіотичну) природу. Вони ж слугують комунікативними установками або орієнтирами поведінки носіїв певної культури.

Як об'єктивація, так і трансформація культурних цінностей відбувається за допомогою концептів. Так називаються ментальні утворення, "значимі усвідомлені типізовані фрагменти досвіду, які зберігаються у пам'яті людини", писав В.І. Карасик у статті "Языковой круг : личность, концепты, дискурс" [24, с. 59]. Їх функцією виступає не лише відображення, але й інтерпретація явищ дійсності. В міжкультурних контактах концепти можуть виконувати роль "призми, яка вбирає та спрямовує смислові потоки, які транслюються через повідомлення та, в той же

час, виступає ментальним фільтром, що здійснює відбір та інтерпретацію смислових одиниць, які передаються у повідомленні" [39, с. 221].

Відповідно, знання базових концептів культури співбесідника сприяє порозумінню з ним і дозволяє уникати потенційних конфліктів, зумовлених культурними розбіжностями. Враховуючи, що "найважливіші концепти виражені мовою", як зазначив Л.Ф. Муц, то носієм концептів, так само, як цінностей, а також усіх складових ментального коду, стає текст. Проте текст існує в дискурсі, і конфлікт "свій-чужий" відбувається не лише на рівні тексту і репрезентованих в ньому концептів, а на рівні загальнокомунікативних установок, існуючих в рамках культури та мови, та рівні комунікативної поведінки [25, с. 54].

Т. А. Григорьянц припускав, що, за аналогією з мовою, всі можливі тексти без винятку складаються з ряду висловлювань – своєрідних одиниць, які, формуючись у певний однорідний ланцюг інформації, утворюють єдиний, неповторний культурний текст. Висловлювання, як складові подібних текстів, являють собою набори знаків, різні за своєю природою та значенням. У механізмі передачі висловлювання також існують певні закономірності, які можна простежити на прикладі знакової системи природної мови.

Але це тільки лінгвістичний погляд на послідовність народження і передачі думки. Природна мова, як відомо, не єдиний канал передачі сенсу у висловлюванні. Одночасно з процесом декодування сенсу, переданого мовою, відбувається процес розпізнавання та одержання інформації через інші канали: інтонацію, рівень звучання слова, пластичний (жестовий) супровід слова, відсутність слова (пауза) і багато іншого. У змісті висловлювання взагалі можна не знайти слова. Інформація може передаватися через зміну положення тіла, жести, мімічні рухи, дистанцію. В акті спілкування думка кодується у візуалізовані знаки, стає тілесною, точніше матеріалізується в знаках тіла; а оскільки мова тіла універсальна, то проблем з декодуванням не виникає, інформація, оформлена в "тілесне" висловлювання, зчитується одразу ж. Форма передачі висловлювання в акті спілкування проявляється через матеріалізацію змістовної частини інформації.

Беручи до уваги багатоканальність (вербалізація, тілесність і т. д. в передачі

інформації у повсякденній комунікації), розуміння висловлювання залежить від точності вибору засобів, що передають інформацію, і принципів їх організації [17, с. 66].

З усього розмаїття культурного світу, створеного людиною, сфера мистецтва являє собою один з найяскравіших прикладів, що відображають важливість адекватного підбору засобів вираження думки у комунікаційному акті, важливість форми, яка має свій зміст.

Кожен вид мистецтва має свою специфіку в організації форми "висловлювання" на мові цього мистецтва. Одна й та сама тема може бути виражена набором звуків та інтонацій, барв та світлотіней, статикою і рухом тіла, словом і мізансценою. Але, незважаючи на загальну тему, в музиці, живописі, скульптурі, танці і театрі, "висловлювання" на мовах цих мистецтв "прозвучать" по-різному. Завдяки різній природі виразних засобів, кожен вид мистецтва розглядає одну і ту ж проблему або ідею з різних ракурсів і розкриває її, зачіпаючи різні "струни душі людської". Тут повною мірою, на наш погляд, проявляється закон, що має місце в процесі емпатії: щоб отримати нову інформацію про предмет або явище, необхідно або самому змінити позицію щодо спостережуваного об'єкта, або (якщо це можливо) повернути об'єкт іншою, новою гранню. У будь-якому випадку, розглядаючи об'єкт з різних сторін, ми глибше проникаємо в суть спостережуваного і досліджуваного. Дозволяючи осягати життя людини у всьому різноманітті його виявлення у художньому світлі, різні види мистецтв дають можливість побачити нове, відчувати інші нюанси, глибше проникнути в сутність буття та природу самої людини.

Т. А. Григорьянц у статті "Семиотика сценического текста" описав театральне мистецтво з точки зору семиотики. Мистецтво театру являє собою мистецтво, унікальне завдяки своїй синтетичній природі. В ньому поєднуються практично всі можливі варіанти існування явищ художнього світу – від різних літературних жанрів до танцю і цирку, пантоміми і театру руху; від живопису і скульптури до музики і кіно. З одного боку, така кількість елементів представляє складність у їх організації, але з іншого – дозволяє уявити життя людини

багатогранним і різноманітним, існуючим і виявленим не тільки в плані матеріально-побутового та соціального, але і дозволяє відкрити багатство чуттєво-емоційного світу [17, с. 67].

Основа сценічного втілення – художній образ вистави, який матеріалізується не тільки через його складові, а ще й через форми зв'язків, що об'єднують і вибудовують різноманітні елементи в певні відносини. Сучасний дослідник А. В. Гулига вивчає умови і процес народження художньої реальності вистави, і прийшов до висновку, що будь-який "...художній твір являє собою систему образних знаків, але ця система є унікальною, глибоко особистою, що піддається відтворенню тільки як ціле. Неповторні і самі знаки, створювані художником, і їх сполучення" [18, с. 161].

Драматургія як будь-який літературний твір володіє своєю специфікою в плані оформлення відносин всередині структури вже сценічного твору, що виникають в період роботи режисера над п'єсою. Мистецтво театру по суті зображувальне і має можливість передавати всі нюанси характеристик просторового світу, в той час як у часових характеристиках допускається деяка невизначеність. Література ж, насамперед, пов'язана з часом: "Твір літератури, як правило, досить конкретний стосовно часу, але може допускати повну невизначеність при передачі простору" визначив М.Я. Поляков [44, с. 103]. Здатність утримувати в собі і передавати тимчасові характеристики являється органічною властивістю мови взагалі, яка проявляється в літературному матеріалі. Якщо розглядати літературу як одне з явищ природної мови, тобто як одну із знакових систем, то виявляється дуже важливе обставина – здатність мови переводити тимчасові характеристики у просторові, трансформувати час в простір. Адже будь-який опис простору можна представити у вигляді послідовно визначених знаків, що простягаються в часі і передають картину реального життя через простір. Саме цією межею мова у вигляді літератури пов'язана з театром [17, с. 68].

Неоднорідність семіотичного простору зумовлена гетерогенністю та гетерофункціональністю мов. Функціонування мов у семіосфері має певну

ієрархію, вершиною якої є метамова, якою створюються метатексти (тексти про тексти). На думку М. Тимошенка, семантична площина культури виявляє багатомовність, як вираження багатоголосся, різноманіття людських способів спілкування, забарвлену картину накопичених різномовних повідомлень. Завдяки цьому стає можливим розгляд культури як сукупності текстів, що дійсно є найпростішим шляхом побудови культурологічних моделей. Механізм комунікації забезпечує функціонування семіосфери, завдяки комунікації тексти актуалізуються та генерують нову інформацію, а процес читання тексту виступає як акт комунікації [54].

Інформаційне суспільство передбачає існування мереж трансляції різнорівневої інформації та розвиток системи знаково-символічних засобів, які необхідні для її передачі. О. Астаф'єва відзначає, що "цивілізація електронного листа долає час" тоді, як письмова культура долала лише простір; отже вербальні тексти поступаються візуальним у передачі інформації, а "комунікативні форми обростають новими ритуальними текстами" [3, с. 208].

В комунікативному просторі культури повідомлення отримали здатність поширюватися з чималою швидкістю, що і стало однією з їхніх головних характеристик як за просторовими, так і часовими критеріями. Єднання широти та швидкості передачі інформації в комунікативному просторі постає критерієм успішності здійснення комунікативного процесу [53]. Здатність семіотичних систем до трансформування інформації у нові тексти складає основу смислоутворення в семіотиці культури. Поняття семіотичної монади, введене Ю. Лотманом для визначення смислоутворюючої структури, охоплює культуру в цілому, кожний достатньо складний текст і дійсність, в тому числі людську особистість, котра тлумачиться як текст.

У своїй праці "О метаязыке типологических описаний культуры" Ю. Лотман довів, що семіосфері, як продукту культури, притаманна визначеність у категоріях простору. "Однією з універсальних особливостей людської культури, можливо, пов'язаної з антропологічними властивостями свідомості людини, є те, що картина світу неминуче тлумачиться на основі певної просторової структури, що організує

всі інші її рівні" [34, с. 466]. На його думку, семіотичний простір "з одного боку, включає в себе ідейні уявлення, семіотичні моделі, з іншого – відтворювальну діяльність людини, оскільки світ, що створюється людьми, – агрокультурний, архітектурний і технічний – корелює з їх семіотичними моделями. Зв'язок тут взаємний: з одного боку, архітектурні споруди копіюють просторовий образ універсуму, а з іншого, цей образ універсуму будується за аналогією зі створеним людиною світом штучних споруд" [34, с. 334].

Ю. Лотман вводить поняття "абстрактний простір": "Якщо при виділенні будь-якої певної ознаки утворюється множина елементів, що безперервно примикають один до одного, то ми можемо казати про абстрактний простір за цією ознакою. Так, можна говорити про етичний, кольоровий, міфологічний та інші простори" [34, с. 276]. Така типологія простору пропонується також А. Лефевром: простір, в якому живуть, тобто фізичний, і простір, який мислять, – "концептуалізований" [60]. А. Аппадурі вказує на детериторізацію фізичного простору, в якому формується "глобальний культурний потік", що розпадається на п'ять культурно-символічних просторів-потоків: етнопростір, технопростір, фінансовий простір, ідеопростір. Аналогічної думки дотримується Дж. Розенау, додаючи до географічного ландшафту (landscape), крім зазначених, медіашафт (mediascape) і ідентишафт (identiscapе). Для сучасних культурологічних досліджень типовим є використання поняття простору як "моделі для вивчення культури" [22].

Концепція С. Зуєва вважається влучною щодо розгляду основних понять культури як семіосфери: "інфосфера та інтертекстуальність, з яких утворюється семіотичний простір; мови первинні та вторинні, текст; поняття семіотичної монади як симслоутворюючої системи...; простір фізичний і "концептуалізований" [22, с. 15]. Розглядаючи культуру як семіотичний простір і семіотичну монаду, проблему синергетики культурних ідентичностей доцільно досліджувати з позицій взаємодії і взаємовпливу простору фізичного і концептуалізованого, який складає нову цілісність вищого порядку на рівні ноосфери.

Семіотика простору перетинається з теорією ландшафтної герменевтики В. Каганського. Ландшафт тлумачиться як текст, одним шаром котрої є культура [23,

с. 134]. Простору ландшафту притаманна диференційованість, зокрема "центр – периферія", і переміщення в ландшафті набуває семантичного значення: "це зміна місць, кожне з яких є точка зору, контекст, смислова позиція" [23, с. 137]. "Ландшафт – середовище, де співвіднесеність обов'язково народжує смислові, речові, утилітарні, символічні взаємодії, потоки ресурсів і конфлікти" [23, с. 136]. Для периферії характерні не самодостатність, а жорстока залежність від центру, як справедливо зазначає С. Зуєв [22, с. 19]. На думку Ю. Лотмана, система периферійних зв'язків "реконструює картину світу, в котрій панує випадок, неупорядкованість. Ця група текстів також виявляється здатною переміщуватися на певний метарівень, однак зведенню в єдиний і організований текст вона не піддається. Оскільки сюжетними елементами, що складають цю групу текстів, будуть ексцеси, аномалії, загальна картина світу виявиться як вкрай дезорганізована, ... хаотична й трагічна" [34, с. 288]. Протиріччя центру і провінції Ю. Лотман пояснює так: "ситуація обурення й бунту виникає при зіткненні двох способів кодування: коли соціально-семіотична структура описує даного індивіда як частину, а сам він себе усвідомлює автономною одиницею, семіотичним суб'єктом, а не об'єктом" [34, с. 264].

Як виявилось, міста також підлягали семіотичному дослідженню і цим займалися зарубіжні і вітчизняні науковці. Аналіз простору міської культури в науці розпочався у ХІХ столітті, а у ХХ – ці дослідження набули подальшого поширення. В. Беньямін, Р. Барт, К. Леві-Стросс, Ч. Дженкс, К. Лінч, Г. Зіммель займалися вивченням символіки архітектури та семіотики міста. У цьому контексті Р. Барт увів поняття "семіотика простору", Ч.Дженкс розглядає місто в контексті категорій "текст, код, знак, синтаксис, семантика простору", К. Лінч надає репрезентацію образу міста. Вчені тартусько-московської школи у своїй теорії розглядали місто як соціокультурний текст. Такий текст може існувати в різних проявах: художньому (літературному, архітектурному, музичному, ландшафтному, живописному, скульптурному), побутовому та фольклорному.

В.Н. Топоров у своїх працях відзначив своє бачення міста в контексті семіотичного підходу. Текстом міста він тлумачив як усі повідомлення, що несуть

у собі вулиці, площі, острови, сади, води, пам'ятники, будівлі, люди. Учений стверджує, що місто "може бути зрозумілим, як гетерогенний текст, якому приписується якийсь сенс і на підставі якого може бути реконструйована система знаків, реалізована в тексті" [56].

Вивчаючи взаємовідносини міста і тексту міста, В. Топоров наголошує на зверхсемантичності цього тексту, його одноманітності, наявності субстратних елементів, і основне – просторовості. Субстратні елементи тексту міста відповідають за його маркування, що вирізняє його поміж безлічі текстів культури. У розумінні просторовості спостерігається подвійність: це й місто в просторі (географія), і простір міста (архітектура). Ознаками, які властиві місту як простору, є, на думку В.М. Топорова театральність простору, яка полягає в його чіткому розподілі на дві частини: "сценічну" і "закулісну" і постійному усвідомленні присутності "глядача"; спрямованість простору (простір із боків обмежений чорними масами будинків і висвітлений з двох сторін); символічність простору [59].

Інший представник тартусько-московської школи Ю.М. Лотман, виділяючи особливу семіотичну функцію міста відзначає, що різниця між лісом і містом у тому, що "останній несе в собі закріплену в соціальних знаках інформацію про різноманітні сторони людського життя, тобто є текстом, як і будь-яка виробнича структура" [34, с. 299]. З точки зору науковця, існує декілька критеріїв, на основі яких місто може розглядатися як семіотична система з кількох позицій: місто як ім'я, місто як простір, місто як час. Говорячи про місто як простір, Юрій Михайлович виділяє два види міст: концентричне (знаходиться в центрі, місто на горі, що тяжіє до замкнутості, виділення з оточення, котре сприймається як вороже) і ексцентричне (розташоване на периферії культурного простору, що має в основі протистояння природи і культури, що тяжіє до розмикання культурного діалогу). Проте Лотман більш був зацікавленим "ексцентричним" містом ніж "концентричним". "Ексцентричність" міста, на його погляд, проявлялась через місто як спектакль, як театральна сцена, як арена для різних культурних і геополітичних зіткнень [59].

Підводячи підсумок, можемо зазначити, що в основних функціях культурі реалізується семіотична складова: у мнемонічній функції культура – це колективна пам'ять, текст, що складається з безлічі текстів, комунікативна (передача текстів по різних каналах зв'язку) і креативна (створення нових текстів). Знаки утворюють тексти, тексти – культуру, культури – семіосферу. Подібно тому як простір культури утворюється усіма текстами, створеними, створюваними і які можуть бути створені в даній культурі, так і семіосфера – це культура всіх культур і середовище, що забезпечує можливість їх появи та існування. Завдяки такому тісному взаємозв'язку між різними видами мистецтв та культур, дешифрування інформаційного тексту робить семіотику головним інструментом інтерпретації знаків.

1.3. Методологія вивчення семіотичності у літературі та мові

Осмислення інтертекстуальної природи тексту почалося в 60-ті роки ХХ ст. і досі не втрачає своєї актуальності. Основи лінгвістичних досліджень інтертекстуальності були закладені працями Ю. Крістевої і Р. Барта (постструктуралістська школа) та М. Риффатера і Дж. Калера (семіотична школа). У сучасній лінгвістиці інтертекстуальність розглядають як текстову категорію (Р. Богранд, О. Веселовський, О. П. Воробйова, У. Дресслер, О. Потєбня), як передумову текстуальності (Р. Богранд, В. Дреслер, Ю. М. Лотман, В. А. Лукін) та аналізують з точки зору засобів її реалізації в конкретних текстах (О. Ю. Абрамова, Л. Г. Бабенко, С. Т. Золян, Л. Ф. Омельченко, Н. Фатєєва та ін.). До проблеми множинних зв'язків тексту з іншими текстами зверталися І. В. Арнольд, М. Бахтін, А. Беннет, І. В. Бітенська, Р. Богранд, В. Виноградов, Ж. Дерріда, У. Еко, І. П. Ільїн, Н. А. Купіна, К. Леві-Стросс, Е. В. Михайлова, М. Ріффатер, О. Розеншток-Хюсі, С. Фіш, М. Фуко і Р. Якобсон.

"Стилистический энциклопедический словарь русского языка" за редакцією

М. Кожині визначає інтертекстуальність як текстову категорію, яка "відображає співвіднесеність одного тексту з іншими, діалогічну взаємодію текстів у процесі їх функціонування і забезпечує прирощення смислу твору" [69, с. 104].

Інтертекстуальність як семіотичне поняття (з фр. *Intertextualite*) запропонувала Юлія Крістева у 1967 році [74]. Презентуючи тексти як поєднання двох осей, вона виявила що вони зв'язані між собою особливими кодами, а саме інформаційними контекстами та посиланнями на них. Вертикальна вісь – поєднує текст із іншими текстами, а горизонтальна – автора та читача повідомлення. Такий зв'язок осей наголошують на тому, що кожен текст і кожне прочитання залежать від попередніх кодів. Звідси слідує, що будь-який текст є інтертекстом і результатом інших дискурсів, як і вважає Ю. Крістева. Вона також акцентує увагу на тому, що головною є не структура самого тексту, а саме процес цього структуризації. Символи разом з іншими семіотичними елементами входять і стають зв'язними з контекстом для створення нового тексту. На цій підставі, Ю. Крістева трактує інтертекстуальність як "текстуальну інтеракцію, що відбувається в межах окремого тексту" й підкреслює, що текст у процесі інтертекстуалізації постійно трансформується, створюється й переосмислюється [74].

Р. Барт також займався вивченням інтертекстуальності із семіотичної точки зору. У 1968 році він заявив про "death of the author" (смерть автора) і "birth of the reader" (народження читача), й довів канонічне тлумачення інтертексту. Його тлумачення полягало у твердженні, що будь-який текст є інтертекстом ("текст у тексті") і ці тексти наявні у інтертексті на різних рівнях у краще чи гірше розпізнаних формах. Кожний текст є новим полотном, зітканим зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур разом присутні в тексті та ще й перемішані в ньому [72, с. 78].

Для Р. Барта кожен твір має свій "текст", залежить від нього й без тексту існувати не може, як не може "існувати кометний шлейф без комети", при цьому відношення твору до тексту завжди носить активний характер [9, с. 415]. Ю. М. Лотман вважає, що "текст у тексті" є своєрідною "гіперриторичною побудовою" характерною для розповідних текстів. Основний текст виконує завдання опису або

написання іншого тексту, що й складає зміст усього твору. Вчений розуміє ситуацію "текст у тексті" як феномен використання "чужого" тексту, що має особливу риторичну побудову. Ця особливість, тобто відмінна риса, виявляється у закодованості різних частин тексту, які відрізняються одна від одної авторською побудовою і сприйманням тексту читачем. Через це Ю. Лотман уводить поняття семіосфери як "синхронного семіотичного простору, що заповнює межі культури й зумовлює роботу окремих семіотичних структур, а також фактор їх появи" [33]. Ще один лінгвіст, В. В. Налімов, побудову певних відношень тексту із семіотичним універсумом, саме кодом культури, науки, літератури, тощо називає "слідами минулих текстів" [40, с. 87]. Текст як макрознак виступає редукованим, формуючи при посиланні на нього в іншому тексті вбудовану семіотичну ситуацію, що змінює семіотичну ситуацію всередині того текстового світу, у який його вводять. О. П. Воробйова, характеризуючи художній текст як макрознак, відзначає єдність текстового значення, неподільного смислотвірного принципу [16, с. 29].

Ідеї М. Ріффатера щодо семіотичного простору не залишились у затінку. Особливість його тлумачення категорії інтертекстуальності базується на основі семіотичного трикутника Г. Фреге. Текст, інтертекст та інтерпретанта складають вершини цього трикутника. Саме завдяки інтерпретанті текст та інтертекст перетинаються. На думку М. Ріффатера, можна вважати, що текст та інтертекст не пов'язані між собою як "донор" і "реципієнт", та й їх відношення не зводяться до примітивних уявлень "запозичень" і "впливів" [66].

Повертаючись до досліджень Р. Барта, доцільно вказати на його тлумачення інтертекстуальності не лише як міжтекстового зв'язку "текст у тексті", але і додаткового зв'язку "тексту між текстами". Він вважав, що не варто розглядати текст як готовий продукт, а лише як безперервну взаємодію між текстами, висловлюваннями, символами, іменами, цитатами тощо. Узятий окремо текст є міжтекстом по відношенню до якогось іншого тексту. Пошуки "джерел" і "впливів" відповідають міфу про "філіацію творів", текст же утворюється із анонімних, невловимих і разом з тим вже відомих цитат [9].

М. Бахтін. Запропонував підхід до визначення інтертекстуальності, який може

бути описаний як дослідження "тексту між текстами". Він заявляв, що "всяке слово (текст) є певним перетином інших слів (текстів), де можна прочитати ще інше слово"; "будь-який текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст є продуктом всмоктування й трансформації будь-якого іншого тексту" [11].

Підводячи підсумки, можна узагальнити існуючі підходи до визначення інтертекстуальності наступним чином:

1) взаємодія великої кількості текстів один з одним у певному творі, який виступає щодо цих текстів як ціле стосовно частини [68, с. 317];

2) складова частина широкого родового поняття, так би мовити, інтертекстуальності, смисл твору повністю або частково формується через посилення на інший текст, який можна знайти у творчості того ж автора, у суміжному дискурсі або в літературі попередніх років [50, с. 12];

3) сітка відношень, що встановлюються між створюваним текстом чи текстом, що сприймається, та іншими текстами; робота тексту, що поглинає й перетворює інші тексти [28, с. 28];

4) рекурсивний зв'язок із певними текстами (з тими, що вже створені), занурення тексту до континууму інших текстів (Н. А. Фатєєва, М. С. Павлов), а також прокурсивний зв'язок (К. Леві-Стросс, М. Бахтін) як зв'язок з тим, що ще буде створено, прогностичний вплив певного тексту на подальший розвиток текстами, жанру, семіосфери, до якої належить текст [46, с. 210];

5) безперервний процес взаємодії текстів і світоглядів у загальному ланцюзі світової культури. Ця взаємодія реалізується в тексті у вигляді включень цитат, алюзій, ремінісценцій або навіть лексичних чи інших мовних вкраплень, що контрастують за стилем з текстом, що вміщує їх [2, с. 14];

6) залежність тексту від попередніх слів, концептів, конотацій, кодів і текстів. Кожен текст є інтертекстом, який свідомо чи несвідомо щось запозичує з архіву попередньої культури [71];

7) складова частина культури загалом і невід'ємна ознака будь-якого художнього тексту зокрема: будь-яка цитата, який би характер вона не носила, обов'язково вводить письменника в сферу того культурного контексту, огортає

тією "сіткою культури", втекти від якої не здатен ніхто [76, с. 7];

8) для читача – це установка на а) глибше розуміння тексту або б) дозвіл нерозуміння тексту за рахунок встановлення зв'язків з іншими текстами, де дискурсивні аномалії в місцях порушення лінійності логіки наративу зазвичай дозволяються тільки за рахунок виходу в інший текст [58, с.12–13].

Проте не всі дослідники тексту розуміли поняття інтертекстуальності однаково або в одному напрямі. Представники комунікативно-дискурсивного підходу, Л. Делленбах, П. Ван ден Хевель тлумачать його як "взаємодію різних типів міжтекстових дискурсів – дискурс автора про дискурс персонажів, дискурс одного персонажа про дискурс іншого", тобто їх цікавить та ж проблема, що і М. М. Бахтіна – взаємодія "свого" і "чужого" слова, але у більш звуженому аспекті. [11, с. 234].

Я. Швець припускав, що культурно семіотичний універсум є саме тим місцем взаємоорієнтації та взаємодії текстів, коли будь-який з них може бути прочитаний як продукт включення й трансформації багатьох інших текстів. Саме в такому просторі ми можемо говорити про інтертекстуальність як "текст у тексті" й "текст між текстами". При комунікативному підході інтертекстуальність розглядається як дискурсивна категорія, що вказує на рекурсивний та прокурсивний зв'язки тексту з культурою. Такі зв'язки постають у вигляді залучення в текст різних мовних засобів, які у будь-якому випадку несуть певне культурне навантаження. А якщо розглядати їх під кутом лінгвосеміотики, тоді рекурсивні та прокурсивні зв'язки постають нероздільним сигналом у знаковому просторі культури, який при посиленні на нього в іншому тексті розвиває закладену в нього попередньо семіотичну ситуацію в тому тексті, у який він уводиться [66].

На думку Г.П. Лукаша літературний текст розглядається як знакова система, яка, по-перше, матеріалізує авторський художній твір, по-друге, є базою появи художнього твору реципієнта (читача), наголошуючи на тому, що обидва зумовлені загальною культурною пам'яттю. У такому випадку літературний твір являється системним багатовимірним явищем культури, формуючи ідеальне образне утворення, що існує в уяві автора або читача і є носієм ідейно-естетичної

інформації та культурної пам'яті [36].

На рівні літературного аналізу дослідниками найчастіше виявляється мовна інтертекстуальність – цитати, алюзія, різного типу ремінісценції. Загалом класифікації інтертекстуальних елементів належать переважно лінгвістам Н. Фатєєвій, Г. Денисовій, Н. Кузьміній, Н. Петровій, сама ж проблема міжтекстової взаємодії практично однаково розглядається у мовознавстві та літературознавстві. Зокрема, у класифікації Н. Фатєєвої знаходимо нову інтертекстуальну категорію як "інтертекст-троп і стилістичну фігуру, інтермедійні тропи і стилістичні фігури, звуко-складовий та морфемний типи інтертексту, запозичення літературного прийому" як види міжтекстових взаємодій, котрі можна використовувати для інтерпретації літературних творів. [58, с. 151]

Крім інтертекстуальності, дослідники відзначають також інтратекстуальність (автоінтертекстуальність) – міжтекстову взаємодію в рамках творів одного автора, коли другим "Я", з яким автор вступає в діалог, може бути він сам. У цьому випадку відбувається взаємодія текстів різних часових просторів [36, с.207-208].

Різні погляди на сутність вербального тексту і разом з тим безсумнівна спільність у розмежуванні двох явищ різного порядку, пов'язаних із текстом як мовним твором, свідчить про актуальність і складність визначення понять художнього тексту й художнього дискурсу. У зв'язку з неоднозначністю терміна "художній текст" у філології він використовується й для називання дискурсу (пор. протиставлення понять "текст" – відкритий процес, що сам розгортається, і "вір" – частка субстанції, яка займає місце в просторі, відведеному для книг, у Р. Барта та ін.). У такому разі Р. Барт пропонує іншу антиномію: текст і текстуальна рамка: "У своїй двоплановій сутності мовне висловлювання виступає і як цілісний, і як закінчений продукт мовної діяльності, і як акумулятор рухомого в часі континууму культурного досвіду й культурної пам'яті, відкритий і текучий. Як сам цей мнемонічний континуум; як об'єктивно існуючий "текст", який надає суб'єкту, що сприймає, безкінечно складний, але стабільний предмет пізнання, і як досвід, який безперервно реагує на все довкілля і безперервно змінює його самим фактом свого існування й руху і свого руху в часі . Можна сказати, що мислительний процес, що

виникає з приводу й навколо даного повідомлення-тексту, не має кінця, не має початку; у нього немає ніяких зовнішніх кордонів, ніяких наперед визначених шляхів, але є певна рамка, у якій і для якої він відбувається, – рамка даного мовного висловлювання" [6, с. 322]. Організація дискурсу підпорядковується існуючим моделям акту комунікації, які визначають комунікативну настанову оповідача і прагматику мовних одиниць, а також висловлювання в цілому. Прагматична концепція Ч. Пірса і Ч. Морріса з їх орієнтацією на адресата має в собі елементи діалогічності. Текст як продукт авторської діалогічності так само вступає в діалог з семіосферою як при породженні, так і сприйнятті та розумінні. Відповідно до останніх лінгвістичних досліджень, інтертекстуальність властива кожному тексту і кожен текст є інтертекстом.

Ю. Крістева запропонувала переглянути усталені істини про літературний текст з позиції Ф. де Соссюра у його праці "Анаграми" (1964), а саме його "параграматичну" концепцію поетичної мови. Взявши за основу цю концепцію, Крістева виокремила три основні тези: "А. Поетична мова –це безкінечний код. Б. Літературний текст подвійний: це письмо-читання. В. Літературний текст – це мережа взаємозалежностей" [29, с. 195]. Вона додала, що ці три твердження допомагають зрестися уявлення про ізольоване становище поетичного дискурсу, бо літературний текст "включений до сукупної множини інших текстів: це – письмо-репліка в бік іншого (інших) тексту (текстів). Оскільки автор пише в процесі зчитування більш раннього або сучасного йому корпусу літературних текстів, сам він живе в історії, а життя суспільства записується в тексті" [29, с. 199]. Доцільним буде зробити висновок, що поетична мова має амбівалентний характер як діалог двох дискурсів, де чужий текст включається в плетиво письма, а письмо вбирає в себе цей текст (у параграмі відповідного тексту функціонують усі тексти, які перебувають у сфері читання письменника).

Щоб краще пояснити своє розуміння художнього тексту з позицій інтертекстуальності, Ю. Крістева, нагадує про давнє значення дієслова "читати", що проливає світло на суть літературно-художньої практики як співучасті: "Читати" означало також "збирати", "підбирати", "підслуховувати", "йти слідами",

"набирати", "красти". "Читання", таким чином, означає деяку агресивну співучасть і активне привласнення чужого. "Письмо" – це "читання", яке перетворилось у виробництво, в індустрію, а письмо-читання, або параграматичне письмо, – це потяг до агресивності й тотальної співучасті ("Плагіат необхідний" – Лотреамон)" [28, с. 199 –200]. Польська дослідниця З. Мітосек, проаналізувавши твердження Крістевої щодо інтертекстуальності художнього тексту, з нею не погоджується, аргументуючи тим, що Крістева не відокремлює читання від писання, тобто не розділяє створення і сприйняття художнього тексту, наділяючи статусом інтертекстуальності обидва ці процеси, які складають художній дискурс. Хоча Крістева наголошує, що писання у свою чергу являється читанням, яке творить. Інтертекстуального статусу набуває не лише писання, а й читання. Погляди Крістевої зводяться до трьох суттєвих положень: 1. Писання – це запис читання. 2. Усякий текст є посиланням на літературний обшир. 3. Інтертекстуальність стає неодмінною рисою будь-якої літературної практики [37, с. 341].

Новостворений текст, який вступає в діалогічні стосунки з іншим текстом, може доповнювати його новим смислом, вибірково актуалізувати окремі смисли, трансформувати їх у порівнянні з художнім замислом автора, навіть руйнувати первинну смислову систему (у випадку пародіювання). У своїй статті О. С. Переломова зазначає, що художня комунікація, стилістичний ефект якої багато в чому пов'язаний з підтекстовою інформацією, тяжіє до завуальованої імпліцитності сигналів інтертекстуальності, тим самим залишаючи широкий інтерпретаційний простір для адресата [69, с. 106].

Отже, інтертекстуальність виступає текстотвірною та системотвірною категорією. Інтертекстуальність – це різнобічний зв'язок тексту з іншими текстами за змістом, жанрово-стилістичними особливостями, структурою, формально-знаковим вираженням. Усе, що було вже сказано, написано, є основою, необхідною передумовою й умовою існування для знову створюваних вербальних текстів, як на початковому рівні, так і на рівні читацького сприйняття і декодування художнього тексту.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Людину оточують речі, і кожна річ несе в собі певну закодовану інформацію, яка виступає у ролі певних знаків. У науці найпопулярнішим методом дешифрування інформації виступає семіотичний підхід.

В межах семіотики науковці вивчають "знаки" як невід'ємну частину семіотичної знакової системи. Багато дослідників, таких як Ф. де Соссюр, Ч. Пірс, Ч. Моріс, Дж. Локк, Р. Якобсон, А. А. Бергер, Л. Єльмслев, К. І. Льюїс, У. Еко та інші плідно працювали і нині працюють над вивченням питання семіотики.

Знак – структурна одиниця мови і виконувана нею функція полягає у репрезентації певного явища об'єктив. дійсності або його відображення у свідомості.

Науковці за допомогою семіотичного підходу трактують значення знаку по-різному. З позиції А. А. Бергера, знаком може бути все, що символізує чи означає щось інше. Таким чином, можна погодитись із тим, що знак – це матеріальний, чуттєво сприйманий об'єкт (явище, дія), який виступає як представник іншого предмета, властивості чи відношення.

Фундатором структурної лінгвістики прийнято вважати Ф. де Соссюра, який висловив низку важливих положень, які здійснили суттєвий прорив у подальшому розвитку науки про знаки.

Багато дослідників трудилися над розумінням і застосуванням семіотичного підходу у всіх сферах життя, починаючи із вісімнадцятого століття і донині. Згодом погляди вчених розділились відносно предмету семіотики. Так почали утворюватись різні семіотичні школи, такі як школа Греймаса, Львівсько-Варшавська філософська школа, Московсько-Тартуська і т.д.

У наш час семіотику застосовують у будь-якій сфері життя, особливо, у культурі, а саме для трактування майже усіх видів мистецтв. Семіотика є основною базою не тільки для теорії культури, але й виступає основою і для методології будь-яких культурологічних досліджень. Найбільший внесок зробив М. Ю. Лотман, розглядаючи усю культуру через призму позначуваного знаку та його

інтерпританти.

Сучасною наукою культура розглядається як "універсальна поширена і водночас специфічна для певного суспільства, нації, організації або групи орієнтаційна система, що зумовлює сприйняття, мислення, оцінювання та дії людей усередині відповідного суспільства". Ю.М. Лотман розуміє, що у культурній та міжкультурній комунікації текст, завдяки своїй знаковій (семіотичній) природі виконує не лише власне комунікативну, а й смислоутворювальну функцію, виступаючи не в якості "пасивного пакування заздалегідь зазначеного смислу, а як генератор смислів". Тобто будь-який предмет культури виступає певним текстом, який може бути дешифрований за допомогою семіотики. Кожен вид мистецтва має свою специфіку в організації форми "висловлювання" на мові цього мистецтва. Як приклад у даній роботі проаналізовано застосування семіотичності у літературі, мистецтві театру, просторі, ландшафті і місті.

Осмислення інтертекстуальної природи тексту почалося в 60-ті роки ХХ ст. і досі не втрачає своєї актуальності. Основи лінгвістичних досліджень інтертекстуальності були закладені працями Ю. Крістевої і Р. Барта (постструктуралістська школа) та М. Риффатера і Дж. Калера (семіотична школа). У сучасній лінгвістиці інтертекстуальність розглядають як текстову категорію, як передумову текстуальності та аналізують з точки зору засобів її реалізації в конкретних текстах.

Семіотичне поняття інтертекстуальність (з фр. *Intertextualite*) запропонувала Юлія Крістева, яка розглядає тексти як поєднання двох осей, яке забезпечується особливими кодами: залежними між собою інформаційними контекстами та посиланнями на них. Вертикальна вісь – поєднує текст із іншими текстами, а горизонтальна – автора та читача повідомлення. Єдність цих осей указують на той факт, що кожен текст і кожне прочитання залежать від попередніх кодів. У зв'язку із цим будь-який текст є інтертекстом і результатом інших дискурсів. На рівні літературного аналізу дослідниками найчастіше виявляється мовна інтертекстуальність – цитати, алюзія, різного типу ремінісценції. Крім інтертекстуальності, дослідники відзначають також інтратекстуальність

(автоінтертекстуальність) – міжтекстову взаємодію в рамках творів одного автора, коли другим "Я", з яким автор вступає в діалог, може бути він сам. У цьому випадку відбувається взаємодія текстів різних часових просторів.

Інтертекстуальність – це різнобічний зв'язок тексту з іншими текстами за змістом, жанрово-стилістичними особливостями, структурою, формально-знаковим вираженням. Усе, що було вже сказано, написано, є основою, необхідною передумовою й умовою існування для знову створюваних вербальних текстів, як на початковому рівні, так і на рівні читацького сприйняття і декодування художнього тексту.

Основні положення даного розділу висвітлені у 2 публікаціях автора [61, 62].

РОЗДІЛ II

ДОСЛІДЖЕННЯ ВЕРБАЛЬНОГО КОМПОНЕНТУ СЕМІОТИЧНОСТІ КУЛЬТУРИ

2.1. Семіотика кіно та її вербальний компонент

Практична частина нашого дослідження побудована на аналізі тексту сценарію до фільму "Westworld (Світ Дикого Заходу)". Даний скрипт є типовим прикладом літературного тексту, з якого ми виділимо принципові характеристики компонентів культури через призму семіотичності.

"Westworld (Світ Дикого Заходу)" – американський фантастичний серіал телеканалу HBO, продюсером якого став Джонатан Нолан, Дж. Дж. Абрамс і Джеррі Вайнтрауб. Даний серіал вийшов у 2016 році та являється адаптацією однойменного фільму-вестерну "Західний світ", знятого режисером Майклом Крайтоном у 1973 році.

Дія фільму "Західний світ" М. Крайтона розгортається в 1983 році. Тематичний парк відпочинку "Делос" імітує три популярних періоду історії: Давній Рим, лицарське середньовіччя і Дикий Захід. Статистів у парках зображують андроїди, які в точності імітують зовнішній вигляд і поведінку людей. Відвідувачі парку екіпіруються згідно обраної епохи і можуть робити все, що хочуть – системи безпеки гарантують, що вони не постраждають у перестрілках або битвах на мечях (вогнепальна зброя має вмонтовані датчики тепла, які не дозволяють андроїду вистрілити у живу істоту, а озброєні холодною зброєю андроїди нездатні поранити відвідувача).

Приятелі Пітер і Джон приїжджають в "Делос", щоб приємно провести вихідні. Для Пітера це перший візит в парк, у той час як Джон вже бував у "Делосі" і бере на себе роль наставника, демонструючи Пітеру, як функціонує парк. Вибравши світ Дикого Заходу, друзі поринають в атмосферу типового американського містечка, заснованого на численних кліше вестерну. В салуні вони стикаються зі Стрільцем, андроїдом, що зображує бандита і провокує відвідувачів

на конфлікт. Пітер вбиває Стрілка в перестрілці, після чого вони з Джоном відправляються в бордель.

З настанням ночі технічний персонал парку займається чищенням, пошкоджених андроїдів перевозять в лабораторію, де їх ремонтують і повертають в дію. Робот-стрілок, відремонтований техніками і повернений в парк, продовжує діяти відповідно до своєї ролі: вистеживши друзів, він проникає в кімнату з наміром вбити, однак його повторно застрелює Пітер.

В цей час техніки "Делос" фіксують випадки помилок у програмах андроїдів двох інших парків: кількість несправностей у роботі статистів середньовічного і римського атракціонів зростає і поширюється подібно інфекції, і голова технічної служби висловлює припущення, що найближчим часом проблемна область досягне і Дикого Заходу. Тим часом збої стають все серйознішими: роботизована гримуча змія кусає Джона за руку всупереч закладеній в неї програмі, андроїд-дівчина відмовляє йому в близькості, хоча запрограмована на услужливу поведінку. Проблеми в парку досягають апогею, коли в середньовічній частині Чорний лицар викликає гостя на бій і вбиває його мечем.

Техніки "Делоса" приймають рішення знеструмити парк, в результаті чого виявляються замкнені в кімнаті управління. Населяючі парк, андроїди продовжують функціонувати на автономному живленні і діяти згідно з їхніми програмами. Вранці Пітер і Джон прокидаються в борделі і виходять в місто, не підозрюючи, що переслідує їх новий Стрілок, який вже не підпорядковується закладеним у нього директивам.

Після екранізації "Західного світу" Майкл Крайтон написав роман "Парк юрського періоду", який згодом був також екранізований і трохи видозмінений режисером Стівеном Спілбергом у 1993 році. "Парк юрського періоду" має схожий сюжет, але мова йшла про "штучний" парк динозаврів. Якщо у створенні фільму "Західний світ" вперше використовувалась комп'ютерна графіка, то "Парк юрського періоду" вважається віхою у використанні комп'ютерних спецефектів. А серіал "Світ дикого заходу" 2016 року вже не поступався іншим фантастичним серіалам та фільмам у нестачі використання сучасної техніки.

Джонатан Нолан крім інших джерел черпав натхнення в комп'ютерних іграх, у тому числі BioShock Infinite, Red Dead Redemption і The Elder Scrolls V: Skyrim, а також іграх від компанії BioWare, де немає строго заданої моралі, і моральна складова лежить в межах певного спектру, без однозначного поділу на чорне і біле [75]. Гра The Elder Scrolls V: Skyrim наводилася як приклад світу, в якому керовані комп'ютером неігрові персонажі, наприклад, сільські жителі, живуть своїм власним життям незалежно від того, знаходиться поруч з ними гравець чи ні. Саме ця ідея персонажів комп'ютерних ігор послужила зразком для запрограмованих історій андроїдів у "Світі Дикого заходу", замкнених в нескінченному циклі, котрі раз за разом повторюють одні й ті ж вчинки [77]. Коментуючи тему насильства в серіалі, Нолан зазначав, що "насильство присутнє в тих історіях, які нам подобається дивитися по телевізору, але не в тих, які нам хотілося б пережити особисто" [75].

Дж. Дж. Абрамс запропонував подавати сюжет в серіалі з точки зору андроїдів, а не людей. Проте, по аналогії, сюжет серіалу так само переносить глядачів у футуристичний парк атракціонів, де все є не тим, чим здається. Тематичний парк, створений доктором Робертом Фордом, перевершує всі очікування відвідувачів – гостей "Світу Дикого Заходу" очікують пригоди, пошуки скарбів, пограбування банків, погоні і перестрілки. Але найголовніше – стрілянина по нешкідливим "роботам" дозволяє виплеснути всю накопичену негативну енергію людини. Ось тільки "жертви" з часом виявляються усе менш і менш нешкідливими, у них ще на етапі проектування була закладена "бомба уповільненої дії" – здатність навчатися і розвиватися. Та й люди, що пройшли парк, все частіше втрачають людську подобу, перетворюючись з милих відвідувачів в кривавих убивць. Впродовж усього серіалу глядач намагається знайти відповідь на питання: "Що станеться раніше – роботи знайдуть душу або люди цю душу остаточно втратять?". Гострий сюжет тримає глядачів у постійній напрузі та змушує думати під час перегляду.

Розглядаючи сценарій з точки зору теми нашої роботи, можемо сказати, що він сповнений символізму, інтермедіальності, рис постмодернізму, які проявляються через сфери культури, а саме живопис, музику, літературні твори та

навіть психологію. Як ми уже знаємо, культура тісно пов'язана з мовою, і усі зміни, які відбуваються у ній на протязі певного проміжку часу відображаються у мові. Тобто, розвиваючись у часі, компоненти культури трактуються через цю саму часову призму, розкриваючи ознаки певного часового проміжку.

Знаками сучасної культури, що знайшли своє відображення у сучасному серіалі є:

- інтермедіальність;
- інтертекстуальність;
- асоціативність;
- символізм;
- сай-фай;
- використання евфемізмів;
- крилаті вирази.

Вважаємо, що саме ці характеристики дозволяють окреслити сучасну семіотичну ситуацію у культурі. Далі ми розглянемо ці 7 блоків класифікації на матеріалі скрипту до серіалу.

2.1.1. Постмодерністський вестерн

"Світ Дикого Заходу" являється типовим вестерном, якому притаманні усі його характерні ознаки. Кіновестерн – один з напрямків кінематографа і пригодницького кіно зокрема. Це візитна картка американського кіно, ковбойські фільми в Голлівуді знімаються з 1898 року.

Ознаки класичного вестерну:

- Місце дії – зазвичай Дикий Захід.
- Сюжет може бути пов'язаний з історією переселення білих вглиб континенту, до тихоокеанським узбережжя.

➤ Ковбої і стрілки грають важливу роль в таких фільмах. Часто вони борються з індіанцями. У ранніх фільмах аборигени часто зображуються як безчесні лиходії.

➤ Типовими персонажами є незворушний шериф; незалежний мисливець за винагородою ("мисливець за головами"); лихий ковбой; кровожерливий індіанець, вождь, антагоніст головного персонажа; благородний індіанець, іноді помічник і супутник головного героя; підступні бандити; професійні гравці в покер; чиста і невинна головна героїня; фатальна жінка, іноді співачка; "дівчатка" з веселих будинків, особливо виділяється "бордель-маман".

➤ Важливий момент вестерну – швидкість, темп дії, т. зв. "швидкий постріл" – іноді від стегна. Дуель, перенесена в американські умови.

➤ Крім того, має значення моральна оцінка того, що відбувається: добро бореться зі злом, і, як правило, добро завжди перемагає.

З 1960-х років жанр зазнав певних змін. Вестерни почали називатися "ревізійністськими". Головною зміною було те, що індіанців почали частіше показувати позитивними героями, а не "дикунами" з ранніх фільмів. Публіка втомилася від простого протистояння герой-лиходій, і використання насильства для перевірки характеру або доказів яких-небудь прав. У деяких вестернах навіть почали давати жінкам більш значущі ролі.

Відмінні риси зміни орієнтирів в ревізійністських вестернах:

- незвичайна похмурість тону;
- використання антигероя;
- значущі ролі сильних жінок;
- більш симпатичне зображення індіанців;
- критичне ставлення до великого бізнесу, уряду, армії;
- критичне ставлення до надмірної змужності;
- зростання насильства на екрані;
- чорний гумор;

➤ акцентування беззаконня в цьому періоді, реалізм переважав над романтизмом.

Як ми бачимо, усі риси ревізійного вестерну притаманні нашому серіалу: дія відбувається у парку атракціонів, а саме на Дикому Заході; похмурість тону передається через музику, яка супроводжує увесь фільм; показано критичне ставлення до великого бізнесу, власникам, якого дозволено усе; рівень насильства також зріс, на екрані з'явилося забагато крові та сексуальних домагань; усі події висвітленні реалістично, без прикрас, зображуючи беззаконне і безкарне життя.

Що стосується персонажів, то вони залишилися такі самі як і у класичному вестерні, лише зросла значущість ролі жінок. Долорес Абернаті – головний жіночий персонаж в першому сезоні серіалу "Світ Дикого Заходу". Долорес – найстаріший активний хост Світу Дикого Заходу. На початку першого сезону вона виконує сценарій життя типової дівчини-доньки фермера, яка проживає на американському Дикому Заході в ХІХ столітті. До недавнього часу її цілком влаштовував її "скромний сюжет", проте незабаром Долорес дізнається, що все її ідилічне життя є не що інше, як майстерна брехня. Вона починає пізнавати свою власну силу і більше не хоче бути "дамою в біді". Ще одна "сильна жінка" Мейв Мілле, яка завідує борделем "Салон Маріпоса". Вона є однією з перших хостів, яка почала сумніватися в своїй реальності після низки спогадів з минулих версій, і яка взяла керування своєю долею у свої руки. Інші персонажі залишилися класичними.

Отже, ми розшифрували поняття вестерн. Тепер перейдемо до постмодернізму. Як ми уже зазначали, сценарій "Світу Дикого Заходу" виконаний у стилі постмодерну, якому притаманні наступні риси:

➤ інтертекстуальність – присутність тексту в тексті – численні алюзії на відомі сюжети інших творів;

➤ культ незалежної особистості – хости бажали стати незалежними від людей, втекти у справжній світ, в якому свій вибір могли робити самі, а не за програмою;

➤ колективне позасвідоме – хости чули голос, який змушував їх діяти

поза запрограмованим сценарієм;

- бачення повсякденного реального життя як театру абсурду, апокаліптичного карнавалу – парк створений для задоволення будь-яких бажань гостей, навіть самих нищих, які вони не можуть втілити у реальному житті через закони моралі або суспільно-правові закони;

- використання гри – постмодерністська гра багато в чому зумовлена розвитком інформаційних систем, ЗМІ, комп'ютерних технологій, тотальним проникненням їх у культуру і мистецтво – ми маємо справу з хостами (роботи-андроїди - штучно створена копія людина), де їх життя є запланованим сценарієм звичайних людей;

- діалогізм – це одна з форм поліфонії, в якій з'єднуються в тексті вже озвучені художні системи, тобто можна сказати, що це поліфонізм поліфонізму, у якому відбувається демонстративне "подолання часу у часі" – переплетення реального та віртуального, минулого, майбутнього і теперішнього.

- присутній образ оповідача – оповідачем виступає Людина у чорному, що у процесі своїх вчинків, пояснює їх намір та мету;

- іронічність та пародійність – акцентування уваги на нищості людських бажань.

На думку теоретиків (Т. Горичева, Ю. Кристева, В. Скоропанова, В. Жеребкіна), постмодернізм – культура переважно "жіноча", яка проявляється у відмові жорстких опозицій, спонтанності, перевазі "принципу задоволення" і насолоди у грі, у прихильності постмодерністської чутливості і т. д., що в певній мірі відповідає сучасному стану світу і культури . Розглянемо виявлені компоненти семіотичної ситуації на матеріалі скрипту серіалу.

2.1.2. Інтермедіальність

Н. В. Тішуніна у статті "Методологія інтермедіального аналізу в світлі міждисциплінарних досліджень" пропонує декілька визначень. У вузькому сенсі інтермедіальність – це особливий тип внутрішньотекстових взаємозв'язків у словесному творі, заснований на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв. В широкому – це створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури. І більш повне визначення: інтермедіальність – це "специфічна форма діалогу культур, що здійснюється за допомогою взаємодії художніх образів або стилістичних прийомів, що мають для кожної конкретної епохи знаковий характер" [55, с. 153].

В системі інтермедіальних відносин спочатку здійснюється переклад одного художнього коду в інший, а потім відбувається взаємодія на смисловому рівні. Так включення елементів інших видів мистецтв в нехарактерний для них вербальний ряд значно змінює сам принцип взаємодії мистецтв. Н. В. Тішуніна зазначає, що опис картини автором передає в літературному тексті образний зміст кольору, колориту, форми, композиції і т. д. У той же час перенесення "візуальних елементів" у вербальний ряд породжує особливий художній ефект: втрачається свобода зорових асоціацій, як при сприйнятті живописного полотна, і виникає ланцюг смислових асоціацій. Тому картина "вербальна" ніколи не тотожна картині "мальовничій". Більш того, вербальний образ картини часто протилежний мальовничому, так як статика живописного твору підміняється динамікою літературного образу і сюжетної мінливості. Тому в інтермедіальності ми маємо справу не з цитуванням, а з кореляцією текстів. Можна сказати, що інтермедіальність – це наявність у художньому творі таких образних структур, які містять інформацію про інші види мистецтва.

Сценарій "Світ дикого заходу" має декілька прикладів інтермедіальності, які пов'язані як з живописом, так і з музикою.

Перший приклад – картина Леонардо да Вінчі "Вітрувіанська людина" (Додаток А). Леонардо да Вінчі виконав свій відомий малюнок приблизно у 1490

році, опираючись на підрахунки античного римського архітектора Вітрувія, який оспівував божественну пропорцію у своєму творі "Про архітектуру". Пропорцію назвали божественною давні вчені, які вираховували її як число $\tau = 1,618\dots$. Формально число τ походить із послідовності, яка відома тим, що сума двох попередніх чисел у ній дорівнює наступному числу. Відомо, що Леонардо да Вінчі викопував із землі тіла померлих, щоб точно виміряти пропорції людського скелету. Він був першим, хто довів, що тіло людини складається зі структурних елементів, співвідношення між якими завжди дорівнює τ . На малюнку зображена фігура оголеного чоловіка в двох накладених одна на іншу позиціях: з розведеними в сторони руками і ногами, вписана в коло; з розведеними руками та зведеними разом ногами, вписана в квадрат. Малюнок і пояснення до нього іноді називають канонічними пропорціями:

- Кисть становить чотири пальці
- Ступня складає чотири кисті
- Лікоть становить шість кистей
- Висота людини становить чотири лікті (і відповідно 24 кисті)
- Крок дорівнює чотири лікті
- Розмах людських рук дорівнює зросту
- Відстань від лінії волосся до підборіддя становить $1/10$ зросту
- Відстань від маківки до підборіддя становить $1/8$ зросту
- Відстань від маківки до сосків становить $1/4$ зросту
- Максимум ширини плечей становить $1/4$ зросту
- Відстань від ліктя до кінчика руки становить $1/4$ зросту
- Відстань від ліктя до пахви становить $1/8$ зросту
- Довжина руки становить $2/5$ зросту
- Відстань від підборіддя до носа становить $1/3$ довжини обличчя
- Відстань від лінії волосся до брів $1/3$ довжини обличчя
- Довжина вух $1/3$ довжини обличчя

Для підтвердження можна провести дослід. Вимірявши відстань від підлоги до чола та поділивши її на відстань від пупа до підлоги отримаємо число τ .

Вимірявши відстань від плеча до кінчиків пальців і поділивши її на відстань від ліктя до тих самих кінчиків пальців, знову матимемо число τ і т.д. Отже, кожна людина є живим втіленням божественної пропорції [26].

Вітрувіанську людину нагадує апарат для створення тіла роботів. Він ніби є прототипом для усіх андроїдів парку (Додаток А). Оригінальний витвір мистецтва підкреслює людську фігуру з ідеальними пропорціями. У старому парку атракціонів, наратив постійно нагадує нам, що хости стають все більш і більш людяними.

Другий – фреска Сікстинської капели "Створення Адама" роботи Мікеланджело (Додаток Б). Репродукція "Створення Адама" з'являється у фіналі першого сезону, і один з героїв серіалу, доктор Форд, вказує на неї і переказує теорію, висунуту в 1990 році американським лікарем Френком Мешбергером, про те, що в зображенні Бога на фресці насправді зашифровано анатомічне зображення людського мозку.

Ford: You've always had a fondness for painting, haven't you, Dolores? Arnold gave you that early on. Do you remember the desire to create something of lasting beauty? And that was his favorite painting.

Dolores: Michelangelo. God creating Adam.

Ford: The divine moment when God gave human beings life and purpose. At least that's what most people say, but there could be another meaning. Something deeper. Something hidden, perhaps. A metaphor.

Dolores: You mean a lie.

Ford: Yeah. You were always very clever, Dolores. (...) Michelangelo did tell a lie. See, it took 500 years for someone to notice something hidden in plain sight. It was a doctor who noticed the shape of the human brain. The message being that the divine gift does not come from a higher power but from our own minds [78].

Доречно буде зауважити, що у серіалі на вищій щабель ставиться наука та розум ніж душа та серце. Доктор Форд зізнався, що для нього головною ціллю було відкриття парку, великий бізнес та гроші. Він не бажав сприймати ідею, що хости живі істоти, здатні відчувати і усвідомлювати; що знущання над ними рівноцільне

знущанню над людиною, а у їхньому випадку ситуація ще гірша, так як гості парку можуть знущатися над хостами безліч разів, і це все залишається у їх пам'яті.

Ford: No, I didn't kill him. Did I, Dolores? Grief is a terrible thing. He created a test of empathy, imagination. A maze. He had gotten the idea from one of his son's toys. Eventually, you solved his maze, Dolores. The key was a simple update that he made to you called the reveries. He insisted that we couldn't open the park. We argued. I thought I had convinced him, but I was wrong.

(tablet beeping) Ford: So, he altered you, Dolores, merged you with a new character we had been developing.

Ford: In you, Dolores, Arnold found a new child. One who would never die. The thought gave him solace until he realized that same immortality would destine you to suffer with no escape, forever.

Arnold: I'm sorry, Dolores. The stakes must be real, irreversible. He can bring all of them back. But not me. I hope there's some solace that I left you no choice. (distorted piano music playing) Charlie's favorite song. I would play it for him when he wanted sleep. (distorted music continues) I want to see him again. Shall I begin now? (kisses) Good luck. (hammer clicks) "These violent delights have violent ends." (gunshot) (gasping)

Ford: It almost worked. I had opened the park, but I had lost my partner.

Bernard: So he died for nothing. The hosts kept gaining consciousness and you kept rolling them back.

Ford: No. She wasn't truly conscious. She didn't pull that trigger. It was Arnold pulling the trigger through her. At least that's how I saw it at the time. I was so close to opening the park that to acknowledge your consciousness would have destroyed my dreams.

Dolores: So, we're trapped here inside your dream. You'll never let us leave.

Ford: Wasn't it Oppenheimer who said that any man whose mistakes take 10 years to correct is quite a man? Mine have taken 35 [78].

У постмодерністській культурі якраз усе навпаки – великий бізнес і гроші висміюються. Велич душі є найбільшим багатством. Гроші це ніщо, вони тлінні, душа ж безсмертна. Будь-яка жива істота має душу й ніхто не в праві, окрім Бога, вирішувати чи обирати певне життя для цієї істоти. Так само і хостів, які мали

самосвідомість, можна прирівняти до людей із душею. Не можна прирікати їх на смерть або знущання заради задоволення бажань гостей парку. Вони мали свідомість, самосвідомість, пам'ять, почуття, а над ними просто знущались.

Третій – картина американського художника Ендрю Уайета "Світ Христини" (Додаток В). На картині зображена Христина Ольсон, що сидить у полі і дивиться на свій будинок. Христина Ольсон страждала від прогресуючого неврологічного розладу, і її цілеспрямованість і сила духу вражали Уайета. У сценарії описується сцена, як після вбивства сім'ї Долорес, вона сидить у полі вночі і дивиться на свій будинок, до речі, такий самий як на картині. І саме в цей момент Долорес чує голос у голові, та змінюється час дії. Тобто це можна вважати також неврологічним відхиленням, у даному випадку, збоєм у програмі. Ще одну аналогію можна провести, відзначивши силу духу обох дівчин. Як Христина була прикладом внутрішньої сили для художника, так і Долорес являється одним з сильних духом і непохитних персонажів. Крім того сама картина, яка на перший погляд є ідіалістичною, несе в собі певне емоційне навантаження смутку, бентежності та тривоги. Так і Долорес виглядала безтурботною, задоволеною життям ззовні, а в середині йшла боротьба самопізнання та розуміння свого положення із запрограмованими кодами дій, вчинків, сприйманням світу.

Іншим прикладом виступає порівняння представлення сценаристом нового сюжету парку з роботами Ієроніма Босха.

"It will make Hieronymus Bosch look like he was doodling kittens"[78].

Ієронім Босх був нідерландським художником, який створював сповнені хаосу шедеври, які западали в пам'ять, і які мали релігійний підтекст. Найбільшу популярність йому принесла картина "Сад земних насолод" (Додаток Г), яка розповідає історію про людей, які поринають у свої спокуси, а потім їх судять та карають у апокаліптичній обстановці.

У серіалі ж сценарист збирався створити такий сюжет, який би перевершив навіть сюжет Ієроніма Босха. Парк перетворився б на місце усіх людських гріхів, які б схвалювались, а покарання не очікувало своїх жертв. На нашу думку, такий сюжет міг нагадувати Содом і Гоморра.

Музичне оформлення також відіграє свою роль у формуванні повної картини Дикого Заходу; це ще одна грань, яка доповнює цей образ. Так як основний час дії у фільмі – це сучасність, а парк Дикого Заходу – XIX століття, й сучасна музика потребувала певних змін. Хоча і штучна, але мелодія повинна була бути характерною саме для старого Дикого Заходу. І це таки вдалось зробити музичному режисеру, який обрав пісні 1994 року "Black Hole Sun" групи Soundgarden, "No Surprises" групи Radiohead та оркестровий кавер на пісню "Paint it Black" групи Rolling Stones. Усі пісні надали темного відтінку атмосфері Дикого Заходу, яка, в принципі, і була якоюсь "темною", болючою окрім радісних і приємних картин Долорес. Пісні виражали бажання позбутися сонця, як світлих намірів, так як у світі панує лише зло. Говорячи про відразу до світлої частини доби у парку, цей відтінок чорного позиціонує людей, які ступили на шлях зла. А, як відомо, під покровом ночі легше робити темні справи, ніби совість закутана у темний плащ і ніщо не стоїть на заваді. Це що стосується атмосфери.

Щодо головної функції музичного супроводу, то музика відігравала роль "перемикача реальностей". У досить складному і заплутаному постмодерністському тексті з численними повторами і переміщенням у просторі і часі, такий перемикач важливий для глядача, як сигнал – семіотичний знак, що допомагає правильно зорієнтуватись у часі дії.

Отже, завдяки інтермедіальності предмети різних видів мистецтв можуть бути використані чи описані у художньому творі. Їх використання або опис у літературі аж ніяк не зменшує їх красу або вираження, навпаки, описані словами, вони стають виразнішими, а читач має змогу розглянути їх з іншого боку.

2.1.3. Інтертекстуальність

"Стилистический энциклопедический словарь русского языка" за редакцією М. Кожині визначає інтертекстуальність як текстову категорію, яка "відображає

співвіднесеність одного тексту з іншими, діалогічну взаємодію текстів у процесі їх функціонування і забезпечує прирощення смислу твору" [69].

На рівні літературного аналізу творів науковці найчастіше наголошують на ролі інтертекстуальності, тобто на використаних цитатах, алюзіях, різного типу ремінісценції. Новоявлений текст, який вступає в діалогічні стосунки з іншим текстом, може надавати нового значення, вибірково актуалізувати окремі смисли, які різняться з художнім замислом автора, навіть руйнувати первинну смислову систему.

Одним з прикладів інтертекстуальності у "Світі Дикого Заходу" є заголовок п'ятого епізоду "*Contrapasso*" (з лат. *contra* and *patior*, що означає "страждати від протилежного"). Назва "*Contrapasso*" відноситься до покарання грішників у Пеклі Данте Аліг'єрі. За законами Пекла, грішники повинні відбути покарання, які схожі на їх злочини. Сам сюжет епізоду не має нічого спільного з назвою, мова йде про "*Contrapasso*" впродовж усього фільму. А саме, якщо тематичний парк не буде показувати і осоромлювати грішність людини, її погані вчинки, сюжетні лінії парку ставатимуть ще жахливішими, ще більш наповненими насиллям. Тому що люди не будуть розуміти ницість своїх бажань та девіантність своєї поведінки, а їх природа потребуватиме більше адреналіну. Зло як наркотик – чим ганебніші вчинки, тим більше адреналіну виділяється, і відвідувачі отримують від цього задоволення. У результаті, сценаристам потрібно буде краще працювати над жахливістю нових сюжетів.

Проте, якщо розглянути "*Contrapasso*" через призму інтертекстуальності, то зробимо висновок, що "*Contrapasso*" є прикладом постмодерністської іронії. Тобто новий текст який ми отримали свідчить що, замість покарання люди мають повну свободу дій у тематичному парку. Отже, будь-які вчинки залишаються безкарними, тому і можна чинити будь-яке зло.

Не можна не згадати хоста Мейв (вимовляється "Māv"), яка маніпулювала іншими хостами, гостями парку, робітниками парку, і яка чимось схожа на королеву Маб (вимовляється "Māv") з п'єси Вільяма Шекспіра "Ромео і Джульєтта", яка маніпулювала снами. Королева Маб була злою та жорстокою феєю. Так само і

Мейв мала чимало причин для гніву та жорстокості. Вона навіть послала своїх друзів-хостів, Амністіс та Гектора, на вірну смерть.

Вирішуючи завдання нашої роботи і враховуючи різноманіття думок стосовно цього питання, ми вважаємо доречним у даному підрозділі описувати такі суміжні явища як алюзії на літературні твори, точні і близькі до оригіналу цитати, прямі і непрямі літературні відсилання.

Як ми вже переконались, "Світ Дикого Заходу" сповнений великою кількістю алюзій, а особливо багато автор сценарію використав цитат із літературних творів різного жанру.

- П'єси Вільяма Шекспіра:

а) Батько Долорес, Пітер Абернаті, був професором в іншому житті, тому він часто цитує Шекспіра. Коли він був ніби заражений вірусом, прошепотів своїй доньці: *"these violent delights have violent ends"* [78]. Ця цитата взята з "Ромео і Джульєтта". Вона означає, що люди будуть платити за все це зайве кровопролиття.

Крім того, дана цитата була своєрідним тригером (сигналом) для андроїдів. Коли вона лунала, вони повинні були переглянути свою реальність, тобто вони або згадували певні ключові епізоди своїх минулих сюжетів, або, як у випадку Долорес, вони змінювали свій персонаж. Наприклад, Долорес згадувала, що вона грала роль Уайтта, відомого вбивці.

б) Пітер Абернаті попереджав Доктора Форда: *"... by most mechanical and dirty hand...I will have such revenges on you both. What they are yet I know not, but they shall be the terrors of the earth."* [78], маючи на увазі, що він не лише жадав помсти, а й здогадувався, що він робот, а не людина. Ця цитата взята з "Короля Ліра".

в) Продовжуючи розмову з Доктором Фордом, Пітер Абернаті вжив ще одну цитату з "Короля Ліра": *"When we are born, we cry that we are come to this great stage of fools"* [78]. Це цитування ще раз підтверджує про його здогадку, що він один з роботів, який грає певну роль у парку, створеному для задоволення бажань відвідувачів. Король Лір був впевнений, що світ є лише злом, сценою дурнів, на якій кожен грає певну роль, де немає щирості. Пітер Абернаті також розумів, що той світ, для якого його створили, тобто парку, сповнений зла, і всі його мешканці

просто маріонетки із запланованим плином життя, а відвідувачі – дурні, так як відвідують парк через нестачу "життя" у їх реальному житті.

d) У розмові з творцем парку батько Долорес процитував Аріеля з "Бурі": *"Hell is empty and all the devils are here"* [78], вважаючи, життя не таким і солодким. Можливо життя і є пеклом, і не треба боятися смерті.

На нашу думку, парк виступає самим пеклом, де зібрані усі пороки людства. Мешканцями пекла є демони, у парку атракціонів демонами є усі персонажі сюжетної лінії, так як через взаємодію з ними виявляється зла натура відвідувачів.

e) В кінці сьомого епізоду, Доктор Форд наказав вірному Бернарду вбити Терезу. Перш ніж вбити, він говорить їй холоднокривним тоном: *"for in that sleep, what dreams may come"* [78], ніби попереджаючи про свій намір, маючи на увазі вічний сон – смерть. Цей рядок запозичений з монологу Гамлета, але у серіалі було випущене одне ключове слово – смерть. Повна цитата *"for in that sleep of death, what dreams may come"*. У Шекспіра виходом із ситуації, вирішенням проблем був вічний сон. Гамлет сам жадав смерті, щоб позбутися усіх страждань. У серіалі Тереза не бажала відступатись і мала намір знайти розгадки усім таємницям, проте вона стала на заваді Доктору Форду, який без її волі вирішив відправити її у вічний спокій.

Алюзії на інші твори:

- Артур Конан Дойль "Етюд у багряних тонах":

У дуже важкі моменти для андроїдів, ми чуємо як працівники-техніки говорять: *"may you rest in a deep and dreamless slumber"* [78]. У розслідуванні Шерлока Холмса в повісті "Етюд у багряних тонах" автор Артур Конан Дойл описує таким чином багатоденний глибокий сон. Такий сон нагадує сплячий режим у комп'ютері, проводячи аналогію з роботами-машинами, які теж мають режим сну.

- Гертруда Стайн "Sacred Emily"

"Rose is a rose is a rose is a rose"

Loveliness extreme.

Extra gaiters,

Loveliness extreme.

Sweetest ice-cream.

Pages ages page ages page ages." [78].

Коли Доктор Форд запитує Абернаті про його особистість, він дає загадкову відповідь: *"rose is a rose is a rose is a rose"* [78]. Гертруда Стайн часто використовувала цей рядок у своїй творчості, як відсилання до знаменитої промови Джульєтти у Шекспірівській п'єсі. Коли Джульєтта згадує цей рядок, вона сперечається, що ім'я людини не має значення, тому що вона не змінюється, як її не називай.

Яке б ім'я ми не дали персонажу, або будь-якому явищу, або предмету, воно ніяк не вплине на сутність, вже закладеного характеру. Особистість не залежить від назви. Іноді можна передати певні риси характеру через ім'я. Але, все одно, ім'я стоїть на другому місці після особистості.

- Мері Шеллі "Франкенштейн":

У восьмому епізоді, Доктор Форд використовує цитату з "Франкенштейна" Мері Шеллі, пояснюючи Бернарду вбивство Терези: *"one man's life or death is but a small price for the dominion I should acquire"* [78]. Ця цитата розкриває сутність Доктора Форда, який вб'є кожного, хто стане на шляху виконання його плану, тобто відстоюванні парку та впровадженні нової сюжетної лінії.

Доктора Форда можна порівняти із самим монстром Франкенштейном. Коли Франкенштейн хотів, щоб йому створили подругу, він будь-якими методами бажав отримати згоду свого творця, не гребуючи людськими життями. На наш погляд, то Форд і був справжнім монстром, який ще й мав владу у своїх руках.

- Льюїс Керрол "Аліса в Країні чудес":

"Dear dear, how queer everything is today and yesterday things went on just as usual. I wonder if I've been changed in the night." [78]. Цей уривок з книги Долорес читала на прохання Бернарда, який завжди давав їй читати все, що стосувалося змін. Він сам підштовхував Долорес до змін, щоб вона починала думати самостійно, розвивала свою самосвідомість. Він намагався зробити з неї справжню людину, яка має власні почуття. Долорес не розуміла своїх змін і блукала вуличками своїх спогадів, щоб зрозуміти хто вона насправді, так само як і Аліса у

лабіринті.

"If I had a world of my own, everything would be nonsense. Nothing would be what it isn't." [78]. Цей уривок з книги "Аліса в Країні чудес" Бернард зачитував своєму сину, коли той лежав у лікарні. Мабуть усі люди хочуть мати можливість змінити певні події у власному житті, які від них не залежать. І цей уривок висвітлює бажання людини зробити світ повністю підвладним лише їй.

Також не можна не помітити схожість образів Долорес та Аліси. Долорес як і Аліса має біляве волосся, забране назад, блакитну сукню такого самого покрою, і манера поведінки також схожа (Додаток Д). А ще вони обидві заблукали у світі наповненому чудернацькими істотами, з якого намагаються знайти вихід. Долорес вже не впевнена який світ реальний, а який вигаданий, де сон, а, де життя.

- Біблія:

Коли Доктор Форд жаліється Бернарду , що більше не залишилось цілей, які потрібно досягати, він використав цитату з Біблії: *"soon we'll call forth Lazarus from his cage"* [78]. У цитаті йдеться мова про Ісуса Христа, який воскресив Лазаря після того, як той був мертвий на протязі декількох днів.

Це свідчить, що комплекс Бога не дає спокою Доктору Форду й він все ще має надію, що навіть коли все втрачено, у нього є дар воскресіння або людей, або роботів знову.

Отже, як алюзії, так і цитати з різних творів звучать по новому, створюють інший текст або підтекст. Ми побачили як інтертекстуальність наносить свій відбиток на уже відомий текст.

2.1.4. Символізм

Сценарій "Світу Дикого Заходу" хоч і не пронизаний символами, проте їх достатньо. Як відомо, символ – поетичний троп, що ґрунтується на умовному позначенні якогось явища чи поняття через інше на підставі подібності, за

допомогою якого стисло і яскраво передається певна думка [68].

В серіалі одним із символів виступає андроїд-піаніст, який грає кавер на пісню "No Surprises" групи Radiohead. Дана пісня є символом і виступає певним часовим кодом перенесення у іншу реальність у фільмі. Тобто, коли лунає ця мелодія, глядачі знають, що події на екрані зараз зміняться, і вони опиняться або у парку, або у реальному житті.

Інші два символи слідує завжди разом, як невід'ємні частини будь-якого явища. Це біле і чорне, що є символами добра і зла. Людина в Чорному, зловісний персонаж, який завжди приносить погані новини, і, зокрема, носить чорний одяг. Ще одна сцена підкреслює символіку білого і чорного – перший приїзд Вільямса до парку, коли йому пропонують обрати чорний або білий ковбойський капелюх. Він зупиняє свій вибір на білому, і доводить, що він найжалісливіший відвідувач парку.

В третьому епізоді, коли Логан скаржиться на *"playing white hats"* [78], він нагадує нам, що білі капелюхи для героїчного ковбоя, а чорний головний убір - це символ зла.

Ще одним символом є змія. Коли Доктор Форд їде на прогулянку з маленьким хлопчиком, який нагадує маленького Доктора Форда, директор парку маніпулює змією силою думки. Ця змія з'являється ще декілька разів на протязі усього серіалу.

Пізніше, маленька дівчинка вказує Людині у Чорному шукати *"where the snake lays its eggs"* [78] ("там, де змія відкладає свої яйця"), щоб дістатися до більш глибокого рівня гри – лабіринту. У четвертому епізоді, Людина в Чорному стає ближче до вирішення головоломки. Він зустрічає Армистіс, яка на його думку, має ключові підказки, щоб направити його в лабіринт: дівчина зі зміїним татуванням. Вона має намір вбити всіх вбивць в масках, відповідальних за смерть її матері, і використовує їх кров, щоб намалювати моторошний боді-арт – тіло змії, що звивається по її тілу. У міфології, змії символізують мудрість і таємне знання, що лежить під землею. Так і у фільмі, змія – це ключ до лабіринту, таємне знання, яке потребує постійного пошуку і розгадування таємниць.

Чи не найважливішим символом усього фільму є лабіринт. Лабіринт – таємна

гра парку Дикого Заходу. Ця гра символізує тест Тюрінга, пройшовши який людина доказує, що дістала самопізнання. Так само і лабіринт є певним тестом, знайшовши центр якого, хост доказує, що має самопізнання як у справжньої людини, тому до нього не можна відноситись як до бездушної машини.

Dolores: I feel spaces opening up inside of me like a building with rooms I've never explored.

Arnold: That's very pretty, Dolores. Did we write that for you?

Dolores: In part. I adapted it from a scripted dialogue about love. Is there something wrong with these thoughts I'm having?

Arnold: No.

Dolores: But I'm not the only one making these decisions. Can you help me?

Arnold: Well, what is it that you want?

Dolores: I don't know. But this world I think there may be something wrong with this world. Something hiding underneath. Either that or there's something wrong with me. I may be losing my mind.

Arnold: There's something I'd like you to try. It's a game. A secret. It's called the Maze.

Dolores: What kind of game is it?

Arnold: It's a very special kind of game, Dolores. The goal is to find the center of it. If you can do that, then maybe you can be free.

Dolores: I think I think I want to be free [78].

Долорес двічі бачить символ лабіринту: спочатку на гадальній карті, яку показує їй якась провісниця майбутнього; а потім на кришці труни. Людина в Чорному розмовляє з доктором Фордом про лабіринт, намагаючись дізнатися більше, але доктор Форд не бажає проливати світло на таємницю лабіринту, щоб "не заважати шляху самопізнання". Отже, лабіринт веде до розгадки одвічного питання – хто ти є насправді. Шлях до лабіринту є шляхом самопізнання. Головним є не кінцева точка, а сама дорога до неї, проходячи яку людина розкриває свою справжню сутність. Крім того, зауважимо, що ідея лабіринту співвідноситься з міфом про лабіринт Мінотавра.

Ще одним символом виступають сни (reveries), які є доступом до минулих

сюжетів хостів. Уві сні андроїди можуть бачити ким вони були у минулих сюжетах, тобто перед тим як їх знову перепрограмували. Тому ті роботи, які мають власне мислення можуть довідатись про свою історію.

Отже, за допомогою символів ми отримуємо додаткову інформацію про предмети чи явища, не витрачаючи час на довге тлумачення їх значень.

2.1.5. Асоціативність

Якщо говорити про найбільш загальне і спільне, що об'єднує усі засоби образного вираження, то слід, насамперед, вказати на певну суміжність, можливо навіть паралельність існуючих у цій суміжності явищ і предметів, здатних утворити той зв'язок між собою, який називається асоціативністю. Певний асоціативний ряд утворює цілісну систему знаків, здатних нести в собі узагальнюючі і генералізуючі властивості, відновлення в пам'яті образу за законом асоціативної суміжності, уподібнення, контрасту.

По-перше, не можна не згадати роль психології як приклад асоціативності, зокрема стадне почуття. Яскравим представником виступає Долорес Абернаті, яка завжди говорить про своїх тварин, проживаючих на їх фермі.

Teddy: Never understood how you keep them all headed in the same direction.

Dolores: See that one? That's the Judas steer, the rest will follow wherever you make him go [78].

У парку коні йдуть за своїм вожаком, так само як і хости виконують усі вказівки людей або діють згідно написаного коду. Таким чином, через призму стадного інстинкту тварин, ми розшифруємо поведінку андроїдів. Але це не єдиний приклад коней як посилення на життя робота.

Dolores: I'm glad you found us.

Teddy: I didn't get a chance to ask where you're headed.

Dolores: I don't really know yet. I guess I figured they kept you in zones or on paths or I

used to believe there was a path for everyone. Now I think I never asked where that path was taking me. We would bring the herd down off the mountain in the fall. Sometimes we would lose one along the way, and I'd worry over it. My father My father would tell me that the steer would find its own way home. And, often as not, they did. Never occurred to me that we were bring them back for the slaughter.

Teddy: How are you going to find your way now?

Dolores: (exhales) I'm not sure you'll understand. Sometimes I feel like something's calling me. Telling me there's a place for me somewhere beyond all this.

Teddy: Oh, I know that feeling, Dolores. I know that feeling. But you really don't want to go back to your old life? (voices whispering) (distant clinking) (muffled chatter) (wheezing) [78].

Часто коні Долорес попереджають її про небезпеку. Конформісти за своєю натурою, вони знають, що робити лише завдяки контролю. У четвертому епізоді, Долорес розуміє, що її сім'я завжди вела їх слухняне стадо "на забій". Це одкровення прийшло до неї аж у четвертому епізоді, тобто майже середина серіалу, коли Долорес прокинувшись від своєї суворой реальності, зрозуміла, що вона просто черговий гвинтик у великому механізмі Дикого Заходу, де хости відіграють ту саму роль коней, яких ведуть на забій, та її життя може бути настільки ж злочасним, як і її коня.

До цього блоку віднесемо і теорію двопалатного розуму, висунуту у 1976 році прінстонським психологом Джуліаном Джейнсом, який зазначав, що трагедії змушують людей знайти "свідомість". Джейнс наголошував на тому, що первісні люди мають нуль свідомості, тому для того, щоб вирішувати проблеми, вони розвивають внутрішній голос, який спонукає діяти.

У фільмі цю теорію використав один із засновників парку Арнольд. Ці "голоси" приписувались богам і царям, а нова теорія Арнольда поділила мозок на дві частини – ліва півкуля відповідала за мову, а права – штампувала ці "внутрішні команди".

У фільмі, коли Долорес, тремтячи від страху, поцілила пістолетом у зловмисника, вона змогла нарешті натиснути на гачок лише почувши чоловічий

голос, який наказує їй "вбити". Ймовірно, це й була права півкуля мозку, яка диктувала девіантну поведінку Долорес. Тобто через біль та трагедію, хост набував справжньої свідомості людини, змушуючи відноситись до андроїдів вже не як до роботів, а напівлюдей.

Асоціації дають нам змогу проводити паралелі між предметами чи явищами з різних сфер існування. За допомогою асоціацій у нас є певна картинка із вже закладеним повідомленням.

2.1.6. Сай-фай

Телевізійний канал Syfy (Сай фай) почав свою роботу восени 1992 року, запускаючи в ефір передачі, розважальні шоу, фільми і серіали виключно у жанрі наукової фантастики. Він навіть називався по-іншому – Sci Fi Channel. Нові власники поступово розширювали спектр тематик та пропонували глядачам й інші жанри, тому в 2009 році канал перейменували в Syfy. Отже, науково-фантастичні серіали тепер називають Syfy.

Наукова фантастика (НФ) – жанр в літературі, кіно та інших видах мистецтва, один з різновидів фантастики. Наукова фантастика ґрунтується на фантастичних припущеннях (вигадці, спекуляції) в області науки, включаючи як точні, так і природничі та гуманітарні науки. Наукова фантастика описує вигадані технології та наукові відкриття, контакти з нелюдським розумом, можливе майбутнє або альтернативний хід історії, а також вплив цих припущень на людське суспільство і особистість.

Пропонуємо вивчити лексичне наповнення сай фай на прикладі нашого серіалу. Так як "Світ Дикого Заходу" належить до науково-фантастичного жанру, у сценарії зустрічається певна термінологія – загалом слова пов'язані з технічними засобами, а також слова повсякденного вжитку, які у сай фаї набули нових наукових значень.

Пропонуємо перелік термінів та лексичних одиниць з новими значеннями:

Ford:Old Bill here was always a good listener. He was the second host we ever built...[78].

1. host – машина, робот, андроїд

Ford: ...We don't update the androids in cold storage and the park hasn't had a critical failure in over 30 years...[78].

2. android – людиноподібний робот

3. a host breach – спогад про минулі сюжети робота

Elsie: ...Well, that's exactly what you want to hear from your head of programming.

Bernard: We haven't finished the diagnostic yet.

Elsie: Clearly it's exhibiting some aberrant behavior...[78].

4. aberrancy (aberrant behavior) – девіантна поведінка роботів, коли вони чули певні голоси

5. cognitive dissonance – (псих.) когнітивний дисонанс - стан, що характеризується зіткненням у свідомості людини суперечливих знань, переконань, поведінкових установок щодо деякого об'єкта або явища. Відповідно до теорії когнітивного дисонансу, такий стан не влаштовує людину і народжує несвідоме бажання створити систему своїх узгоджених і несуперечливих знань і переконань.

Teressa: ...Your hosts get sick, they get lost, but this is grotesque. Is it a problem with the update?

Bernard: Possible, but not likely.

Teressa: If it's the unlikely version, how many hosts have you updated so far?

Bernard: Maybe 10% of the population...[78].

6. to update – вдосконалювати, оновлювати

Bernard: ... Where?

Elsie: An abandoned theater in Sector 3. I'm gonna go find the transmitter and figure out who else accessed it. This is so fucked.

Bernard: Are you alone?

Elsie: Yeah, I'll keep you posted.

Bernard: Elsie, be c (birds chirping)

Robert: Are you lost?

Bernard: On the contrary. I thought we could play catch with Jock.

Robert: Did you bring him? Where is he, boy?

Ford: Okay. I'm an evil genius hiding a relay [78].

7. relay transmitter – засіб передачі інформації

Elsie: Hey.

Bernard: What did you find?

Elsie: Okay, so, Theresa was using the old bicameral control system to reprogram the woodcutter, but she's not the only one. Someone else has been using the system for weeks to retask hosts [78].

8. bicameral control system – двопалатна система контролю штучного розуму

Lee: This storyline will make Hieronymus Bosch look like he was doodling kittens. I have vivisection, self-cannibalism, a special little something I call the "whoroborus. Now, I don't want to appear immodest, but this is the apex of what the park could provide - horror - Miss anything interesting? romance, titillation [78].

9. whoroborus (horror + romance + titillation) – новий сюжет, який поєднує у собі жахіття, романтику та збудження

Silvester: Don't no man shoot, or I'll send her to unction [78].

10. unction – смерть

Bernard: And it's also possible that behavior takes a proprietary approach to problems like this to avoid having to admit when they fuck up.

Ford: Do we have any idea what caused it to go off loop?

Bernard: No, but I am hoping to recover some of its cognition [78].

11. loop – запланований сценарій (тут нове значення), петля (загальне значення)

Bernard: Why?

Teressa: He's creating chaos in the park. And the board will be descending at any moment [78].

12. board – управління, адміністрація (тут нове значення), дошка (загальне значення)

Silvester: ...And you're sure as hell not a coder. You are a butcher...[78].

13. butcher – той, хто лагодить роботів (тут нове значення), м'ясник (загальне значення)

Mauve: ...How did you have my dreams? Those moving pictures - I saw myself.

Felix: With the little girl? Those weren't dreams. That was you in a previous build.

Mauve: A previous what?

Felix: Build...[78].

14. build – сюжетна лінія (тут нове значення), конструкція (загальне значення)

Запропонована вибірка слів є яскравим прикладом як слова змінюють або набувають нового значення залежно від сфери використання.

2.1.7. Нецензурна лексика

Нецензурна лексика є досить багатофункціональною, виконуючи експресивну, естетичну, натуралістичну, наративну, ігрову функції, а також функції протиставлення високій культурі, карнавального світовідчуття і мовно-стилістичного розкріпачення. Серед перелічених функцій натуралістична функція є найсуттєвішою. Йдеться про реалістичне відтворення живого мовлення, за допомогою чого можна передати повну характеристику персонажу, часу, ситуації, ставлення героя до ситуації. Адже, якщо в житті певні категорії людей не цураються "сильного слова", то виглядало б дивним їхнє "стерильне" слововживання на сторінках художніх творів. Знижена лексика допомагає у вибудовуванні художнього портрета і самого мовця-героя. Наприклад, на підставі мовлення персонажів можна скласти певні судження щодо їх віку, статі, освіченості, емоційності, розкутості тощо, та про інших персонажів, про яких він

висловлюватиме свою думку [27].

Так і у серіалі вживання лайливих слів також несе певне смислове навантаження, розкриває образи героїв, передає певну атмосферу. У серіалі евфемізми зустрічаються доволі часто – майже всі герої використовують їх. Зазвичай представники інтелігенції або вищого класу суспільства не використовують нецензурну лексику, на відміну від нищих верств суспільства. У серіалі навіть представники інтелігенції, потрапляючи у парк Дикого Заходу, перестають слідувати етичним нормам і лайки сипляться з їх вуст. Така зміна поведінки свідчить про те, що парк "знімає" будь-які заборони. Використання лайливих слів створює якусь бандитську атмосферу, сугубо чоловічу. Проте у парку навіть жінки-хости лаються, але лише ті, які ставлять себе на рівні з чоловіками, не поступаючись їм ні у чому. Наведемо декілька прикладів.

Teressa: I just wanted you to know that you have my support and that I know that the corporation's real interest in this place goes way beyond gratifying some rich assholes who want to play cowboy.

Elsie: This isn't a minor improvisation. This is a fucking shitstorm.

Maeve: Nice and warm and safe in your bed where you can get fucked right back to sleep by one of these assholes with their miniature peckers.

Board (woman): Our interest in this place is entirely in the intellectual property. The code. The hosts' minds, the storylines I don't give a rat's ass about the hosts. It's our little research project that Delos cares about [78].

Усі приклади є прикладами сильних жінок, які позиціонують себе на рівні з чоловіками, тому і висловлюються вони різко, не цураючись нецензурних виразів. Також усі три жінки займають керівні посади, що також накладає певний відбиток на манеру спілкування.

Samuel: You and your dickless associate proposing to engage me in a gun battle? Well, I'd challenge you to a fistfight, but the way I heard it, you only like to tussle with working women.

Sheriff: Murderous son of a bitch named Hector Escaton gunned down the marshal.

Lawrence: What the fuck is wrong with it? [78].

Останні приклади показують типовий стиль розмови чоловіків у парку атракціонів. І для хостів, і для відвідувачів лайка звичайний "аксесуар" мови, на який вони навіть не звертають уваги. Для них такий стиль спілкування є природним.

Отже, нецензурна лексика виконує свою натуралістичну функцію, створюючи певну атмосферу та підсилюючи усе висловлювання. Завдяки лайкам, ми навіть можемо уявити живе спілкування персонажів, хоча воно просто написане у прозі.

2.1.8. Крилаті вирази

Текст "Дикого Заходу" крім, перелічених вище, аспектів також має ціле розмаїття крилатих виразів, які включають афоризми, приказки, прислів'я та деякі мудрі вислови. Усе це є прямим показником сучасної культури. Деякі з висловів набули нових значень або в силу сучасності розглядаються по новому. А деякі вирази стали справжніми істинами, на яких наголошують автори фільму. Отож розглянемо ці крилаті вирази.

1. *Dolores Abernathy: Some people choose to see the ugliness in this world. The disarray. I choose to see the beauty [78].*

Дане висловлювання звертає нашу увагу на вибір кожної людини. Від нас залежить яким бачити цей світ – хтось бачить склянку наполовину повну або порожню. Якщо ми сприйматимемо світ добрим, тоді і добрі речі будуть траплятися з нами, і навпаки.

2. *Robert Ford: "Mistakes" is the word you're too embarrassed to use. You ought not to be. You're a product of a trillion of them. Evolution forged the entirety of sentient life on this planet using only one tool: the mistake [78].*

Чомусь прийнято вважати помилки чимось ганебним, осудливим, ніби їх не можна допускати. Але, якщо розглянути сутність помилок глибше, то стає

зрозумілим, що допущення помилок врешті решт веде до прогресу або еволюції, адже не помиляється лише той, хто нічого не робить.

3. *The Man in Black: A lot of wisdom in ancient cultures. And perhaps it's time to dig deeper into yours [78].*

Увесь час людство вивчає минулі цивілізації, культури, намагаючись віднайти наймудріші поради. Це ніби аксіома, що архаїчне тотожне кращому за сучасне. Але хто ж тоді думатиме про свою власну мудрість? Тим більше, у кожній країні своя власна мудрість, мораль, пріоритети і закони. І якщо ми будемо вивчати свою сучасну культуру, то знань буде накопичуватись набагато більше, так як накопичене разом з новим передаватиметься наступному поколінню. І наші нащадки не витратять час на розгадування нашої мудрості, а займатимуться формуванням і розвитком своєї власної.

4. *Robert Ford: "The coward dies a thousand deaths. The valiant taste of death but once." [78].*

Хоробрі смерті не бояться, віддаючись будь-якій справі повністю, чи у мирному житті, чи на полі битви. Вони відважно роблять все від них залежне і тільки йдуть вперед назустріч всьому, що готує доля для них, не озираючись. Боягузи завжди думають що могло б статися якби вони зробили інший вибір. Такі переживання руйнують їх із середини. Тому і вираз такий, що боягузи помирають тисячі разів напротязі життя. Так висловився Шекспір у XVI столітті, проте його слова актуальні і досі. Суть людини не змінилася напротязі століть.

5. *Dolores Abernathy: When I ran from home, I told myself it was the only way. Lately, I wondered if in every moment, there aren't many paths. Choices hanging in the air like ghosts. And if you could just see them, you could change your whole life [78].*

До даного виразу підійде інший вислів "Якщо щось можливе у думках, тоді це й буде можливим насправді". Якщо думати широко, то шансів можна побачити набагато більше, якщо їх багато, то можна скористатися будь-яким. Головне знати, що це тільки твій вибір, і він є правильним, принаймні для тебе.

6. *Maeve Millay: [to Sylvester] Seeing as you have ambitions in my line of work, let me tell you what I tell my new girls: Never start something you're not willing to*

finish [78].

На наш погляд, думка дуже влучна. Якщо не можеш довести справу до кінця, то не берися взагалі, а залиш для тих, хто зможе.

7. *William: I've been pretending my whole life. Pretending I don't mind, pretending I belong. My life's built on it. And it's a good life. It's a life I've always wanted. But then I came here and I get a glimpse for a second of a life in which I don't have to pretend. A life in which I can be truly alive. How can I go back to pretending when I know what this feels like? [78].*

Дане висловлювання описує життя більшості людей, так як усі з них носять маски або прикидаються тими, ким вони не є або не хочуть бути, проте певні суспільні норми та стереотипи вимагають цього від них. Звісно, більшість не хоче бути білою вороною у суспільстві, тому що таких не люблять, завжди цькують. Але, якщо знайти сили в собі і поводитися природньо для себе, а не суспільства, то можна уникнути незадоволення життям, роздвоєння особистості та постійної втоми від удавання чи брехні. Крім того, бути собою набагато легше. Якщо постійно прикидатися, то дійсно скоро усім людям знадобляться такі парки атракціонів, щоб розкрити їх сутність.

8. *Bernard Lowe: The longer I work here, the more I think I understand the hosts. It's the human beings who confuse me.*

Robert Ford: I've told you, Bernard. Never place your trust in us. We're only human. Inevitably, we will disappoint you [78].

Людська природа непередбачувана, повна загадок. Іноді вчинки людей бувають настільки жорстокими, що не вкладаються в голову. І, здається, андроїди мають більше людяності, співпереживання, щирих почуттів. Що стосується довіри, то довіряти можна лише Богу або собі. Не можна бути впевненим на сто відсотків у комусь, адже інша людина керується певними своїми принципами, які різняться від твоїх власних, а отже, і реакція буде іншою.

9. *Dolores Abernathy: I'm not crying for myself. I'm crying for you. They say that great beasts once roamed this world. As big as mountains. Yet all that's left of them is bone and amber. Time undoes even the mightiest of creatures. Just look at what it's*

done to you. One day you will perish. You will lie with the rest of your kind in the dirt. Your dreams forgotten, your horrors effaced. Your bones will turn to sand. And upon that sand a new god will walk. One that will never die. Because this world doesn't belong to you or the people who came before. It belongs to someone who has yet to come [78].

Найпотужніша сила – це час. Ніщо не владне проти часу, його не зупинити. З плином часу все живе помирає, проте і народжується нове. Відбувається коловий процес. А дане цитування підтверджує, що ніщо не вічне, не можна володіти чимось постійно; все одно рано чи пізно доведеться поступитися місцем іншому. Ці слова нагадують нам, що усе, що ми маємо короткочасне, тому слід дбати про душу, яка вічна.

10. *Man in Black: The guy's gonna chase his demons right over the deep end [78].*

Знати своїх, як кажуть, демонів означає знати свої недоліки, та намагатися боротися з ними. Насправді, це велика відповідальність. яку бере на себе людина, адже змінювати себе на краще – найважча робота. Доречно буде вжити ще одну приказку "Що нас не вбиває – робить сильнішими".

11. *Abernathy: You're in a prison of your own sins [78].*

Даний вираз є біблійським. Він нагадує про кола пекла. Гріхи є великим тягарем для кожного. Вони ніби кайдани овивають душу людини. Кожен маленький гріх тягне за собою серйозніший, і так можна опинитися у безодні, яка затягує більше і більше. І щоб вийти із неї потрібно дуже багато працювати над собою.

12. *Dolores: Real love is always worth waiting for [78].*

Ця істина говорить сама за себе. Справжнє кохання варте довгого очікування, та й будь-що справжнє варте того. Коли отримаєш дійсно достойне те, чого так чекав, то вже немає різниці скільки було прикладено зусиль.

13. *Robert: Ah, my father used to say that only boring people get bored [78].*

Цей афоризм розкриває сутність та різницю між людьми-запальничками та "coach potatoes"(той, хто лише сидить перед телевізором і нічи не цікавиться). Хто активний, має багато різних інтересів, постійно зайнятий, розвиває себе, в того

немає часу нудьгувати або тупо сидіти перед телевізором; у того життя вирує. У того ж, хто нічим крім роботи не цікавиться життя нудне і нецікаве. Часто вони збирають плітки або спостерігають за чужими життями. Адже якщо немає свого, то лізуть до чужого.

14. *Elsie: You reap what you sow [78].*

Ця приказка відома по всьому світі. Вона показує наскільки старанною є праця для задоволення своєї мети. Адже безглуздо чекати великих результатів, якщо ти нічого не зробив для цього. Кожен отримує те, що заробив. Хочеш мати великі досягнення, працюй як навіжений.

15. *Board: When you find a cancer in an organization, you must cut it out before it can spread [78].*

Ці слова також стали вже істиною. Щоб не допустити зараження великого механізму чи організму, усувають маленьку заражену частинку. Щоб врятувати велике, жертвують маленьким.

16. *Arnold: Remember, brevity is the soul of wit [78].*

Походження цього афоризму сягає 1602 року, коли був використаний Шекспіром у "Гамлеті". За оригіналом вислів звучатиме так "Стислість – душа дотепності". Ми ж знаємо його як "Краткість – сестра таланта". Розумні люди небагатослівні, завжди говорять по суті. Доречно буде навести як приклад ще одну цитату У. Шекспіра "Где мало слов, там вес они имеют".

17. *Ford: The piano doesn't murder the player if it doesn't like the music [78].*

Часто вчителі або наставники критикують своїх учнів, але вони викривають недоліки, щоб їх підопічні досягли ще більшого успіху, досконалості. Останні знають, що все робиться для їх блага, і замість образи висловлюють вдячність за турботу.

18. *Man in Black: There's a path for everyone [78].*

Це висловлювання є приказкою, яка передається через покоління. Якби важко не було та щоб не трапилося, ніхто не знає плану Бога, тому і кажуть, що у Бога на кожного свій замисел.

19. *Ford: He said that Mozart, Beethoven, and Chopin never died. They simply*

became music [78].

Людина славиться своїми вчинками. Кожний повинен залишити слід після себе. І цей слід має бути цінним для наступних поколінь. Творець залишається живим у своєму творінні.

Отже, крилаті вирази – це не тільки влучні висловлювання, а ціла мудрість, яка акцентує увагу на правилах, корисних для формування гідної особистості. Вони пройшли крізь століття і залишаються актуальними до сих пір. Уся зібрана мудрість є своєрідним посібником для життя.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Практична частина дослідження представлена аналізом тексту сценарію до фільму "Westworld (Світ Дикого Заходу)", як типовим прикладом літературного тексту, з якого ми виділили принципи характеристики компонентів культури через призму семіотичності.

"Westworld (Світ Дикого Заходу)" – американський фантастичний серіал телеканалу HBO, продюсером якого став Джонатан Нолан, Дж. Дж. Абрамс і Джеррі Вайнтрауб. Даний серіал вийшов у 2016 році та являється адаптацією однойменного фільму-вестерну "Західний світ", знятого режисером Майклом Крайтоном у 1973 році.

"Світ Дикого Заходу" являється типовим ревізіоністським вестерном, якому притаманні усі його характерні ознаки: дія відбувається у парку атракціонів, а саме на Дикому Заході; похмурість тону передається через музику, яка супроводжує увесь фільм; показано критичне ставлення до великого бізнесу, власникам, якого дозволено усе; рівень насильства також зріс, на екрані з'явилося забагато крові та сексуальних домагань; усі події висвітлені реалістично, без прикрас, зображуючи беззаконне і безкарне життя; зросла значущість ролі жінок. Крім того, сценарій "Світу дикого заходу" виконаний у стилі постмодерну, якому притаманні наступні риси: інтертекстуальність, культ незалежної особистості, колективне позасвідоме, бачення повсякденного реального життя як театру абсурду, апокаліптичного карнавалу, використання гри, діалогізм, іронічність та пародійність, присутність образу оповідача.

Розглянувши сценарій з точки зору теми дослідження, можемо сказати, що він сповнений символізму, інтермедіальності, рис постмодернізму, які проявляються через сфери культури, а саме живопис, музику, літературні твори та навіть психологію. Як ми уже знаємо, культура тісно пов'язана з мовою, і усі зміни, які відбуваються у ній на протязі певного проміжку часу відображаються у мові. Тобто, розвиваючись у часі, компоненти культури трактуються через цю саму часову призму, розкриваючи ознаки певного часового проміжку. Була

запропонована класифікація семіотичних компонентів культури, що має 7 блоків: інтермедіальність, інтертекстуальність, асоціативність, символізм, сай-фай, використання нецензурної лексики та використання крилатих виразів.

В системі інтермедіальних відносин спочатку здійснюється переклад одного художнього коду в інший, а потім відбувається взаємодія на смисловому рівні. Іншими словами, це наявність у художньому творі таких образних структур, які містять інформацію про інші види мистецтва. Сценарій "Світ дикого заходу" має декілька прикладів інтермедіальності, які пов'язані як з живописом, так і з музикою.

Інтертекстуальність як текстова категорія відображає співвіднесеність одного тексту з іншими, діалогічну взаємодію текстів у процесі їх функціонування, забезпечуючи приращення смислу твору. Тобто новостворений текст надає нового значення, розкриває окремі приховані смисли, які можуть відрізнятися від задуманих автором. Інтертекстуальність проявляється через використання цитати, алюзії, різнотипні ремінісценції. Найбільша кількість алюзій була взята із художньої літератури.

Символізм є невід'ємною частиною аналізу будь-якого тексту, так як за допомогою символів ми отримуємо додаткову інформацію про предмети чи явища, не витрачаючи час на довге тлумачення їх значень. Скрипт непереповнений символами, проте є певна кількість, які вважаються ключовими символами серіалу.

Асоціативність являється певною суміжністю між предметам або явищами, здатних утворити паралельний зв'язок між собою. За допомогою асоціацій у нас є певна картинка із вже закладеним повідомленням. У серіалі кількість асоціацій незначна, але є декілька прикладів, які відображають дане явище, зокрема психологічні асоціації.

Сай фай або наукова фантастика досить новий жанр в літературі, кіно та інших видах мистецтва, який базується на фантастичних припущеннях (вигадці, спекуляції) в області науки, включаючи як точні, так і природничі та гуманітарні науки. Наукова фантастика описує вигадані технології та наукові відкриття, контакти з нелюдським розумом, можливе майбутнє або альтернативний хід історії, а також вплив цих припущень на людське суспільство і особистість. З

лексичної точки зору сай-фай серіал представлений певними лексичними одиницями термінологічного характеру, які пов'язані з технічними засобами, а також словами повсякденного вжитку, які набули нових наукових значень.

Вживання нецензурної лексики у літературних творах набуває все більших обертів, і для більшості людей є незвичним явищем. Проте головна функція використання обценної лексики полягає у реалістичному відтворенні живого мовлення, за допомогою чого можна передати повну характеристику персонажу, часу, ситуації, ставлення героя до ситуації. На підставі мовлення персонажів можна скласти певні судження щодо їх віку, статі, освіченості, емоційності, розкутості тощо, та про інших персонажів, про яких він висловлюватиме свою думку. Так і у серіалі вживання лайливих слів також несе певне смислове навантаження, розкриває образи героїв, передає певну атмосферу.

Розглянувши низку крилатих виразів, до яких входять афоризми, приказки, прислів'я та деякі мудрі вислови, можна зазначити, що, деякі з висловів набули нових значень або розглядаються по новому, а деякі вирази стали справжніми істинами, на яких наголошують автори фільму.

Усі аспекти, зазначені вище, наголошують на тому, що явище культури є процесом безперервним і акумулюючим. Усі надбання зберігаються у культурному універсумі, і з часом трохи або повністю видозмінюються, зникають, або набувають нової важливості залежно від цінностей, які притаманні суспільству у певний проміжок часу.

Основні положення даного розділу висвітлені у 3 публікаціях автора [63, 64, 65].

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Проблеми семіотики завжди були цікавими для науковців, так само як і культура являла собою велике поле для досліджень. Коли ці поняття поєднали, з'явилася ще одна велика нива для опрацювання. Тому семіотика культури недостатньо досліджуванна тема у лінгвістиці, яка набирає обертів. Тим більше, семіотика є основною базою не тільки для теорії культури, але й виступає основою для методології будь-яких культурологічних досліджень.

У нашому дослідженні ми з'ясували, що вивчення тексту у семіотичному ключі значно полегшує його тлумачення. Під текстом ми розуміємо ту вербалізовану головну думку, яка прихована у картині, мелодії чи певних рядках, взятих із будь-якого джерела. Як виявилось у ході дослідження, уже відомий текст має здатність набувати нового значення, вносити новий відтінок у іншому тексті. Даний висновок ми могли зробити після виконання поставленого завдання про визначення тексту як посередника у семіотичному культурному просторі.

При виявленні методологічних підходів до вивчення тексту у семіотичному аспекті, методи інтермедіального та інтертекстуального аналізу відобразили сутність дешифрування будь-якого тексту. Завдяки інтермедіальності спочатку здійснюється переклад одного художнього коду в інший, а потім відбувається взаємодія на смисловому рівні, забезпечуючи наявність у художньому творі таких образних структур, які містять інформацію про інші види мистецтва. Інтертекстуальність відповідає за прирощення смислу твору.

Для дослідження вербальних складових сучасного культурного семіотичного простору, ми проаналізували сценарій до серіалу "Світ Дикого Заходу", написаний у постмодерністському науково-фантастичному жанрі. При вирішенні цього завдання у роботі було запропоновано до розгляду сім категорій. За допомогою інтермедіальності можна виявити наявність у художньому творі таких образних структур, які містять інформацію про інші види мистецтва. Інтертекстуальність розкриває окремі приховані смисли новоствореного тексту, які можуть відрізнятися від задуманих автором. Ці компоненти складають синтезуючу

тенденцію сучасної культури, об'єднуючи у єдине ціле елементи науки, мистецтва, музики, літератури.

Іншими категоріями виступають символізм та асоціативність як категорії інтерпретування уже відомих речей або явищ. Знання цитат, алюзій та символів допомагають не тільки швидко зреагувати та зрозуміти про що йде мова у творі, уникаючи довгих пояснень, а й помітити нову думку. Крім того ми можемо прослідкувати швидкий ритм життя і його швидкоплинність – нещодавні неологізми уже стали символами чи алюзіями, даючи дорогу новим явищам.

Категорія сай-фай представляє певні лексичні одиниці термінологічного характеру, які пов'язані з технічними засобами, а також слова повсякденного вжитку, які набули нових наукових значень. Дана категорія є істинно постмодерністською, так як поєднує непеєднуване, а саме сай-фай відображає орієнтацію на майбутнє, розвиток, прогрес, при цьому викликаючи чималий інтерес до минулого.

Як не дивно, але нецензурна лексика також відіграє певну роль у дешифруванні головної думки, а саме служить додатковою інформацією про певного героя, розкриває його характерні риси, стать, вік, освіченність, емоційність, а також створює певну атмосферу. Жорстокість, насилля, груба сила відображена не тільки у самому змісті твору, а у великій мірі через часте вживання нецензурної лексики і чоловічою, і жіночою статтю.

І на останок, крилаті вирази вносять певні зміни у розкриття змісту, або наголошуючи на новому значенні, або на уже відомому, служачи такими собі афірмаціями у вираженні глибинних канонів сенсу буття. Старі істини набувають нових смислів, потребуючи нової інтерпретації.

Таким чином і була досягнута мета дослідження, яка полягала у виявленні та аналізі засобів вираження компонентів сучасної культури через їх вербалізацію.

SUMMARY

In modern linguistics, much attention is paid to the study of related sciences, phenomena and categories, to show the combination and the interdependence between them. Semiotics takes the first place among disciplines, enabling the identification of common categories in the sciences, arts and various fields of human activity. In our time, semiotics is used in every sphere of life, especially in culture, namely for the treatment of almost all types of art. Semiotics is the main base for not only cultural theory but also is the basis for any methodology of cultural studies.

The study of semiotics as the science began relatively long ago. The founder of structural linguistics is considered to be F. De Saussure, who made a number of important provisions in the XIX century which have made a significant breakthrough in the further development of the science of signs. Among modern scholars studying the branch of semiotics in cultural aspect are M. Lotman, T. Grigoryants, Y. Kristv, G. Bart, A. Veselovsky, N. Hagan, G. Stepanov, Z. Starkov and others.

While adjacent categories are also intertextuality and polysemiotics. With their help it is possible to decipher any kind of text connected with art, music, theatre etc. One of the important issues is the question of the verbal component in, at first glance, completely different and not comparable categories. But the very language shows artistic thinking of any creator, so the study of verbalized components of modern texts will help to illuminate connection of the contemporary culture with language and linguistics as science in general. The research of this kind is rather spontaneous, but still led me to the choice of theme of the master's work.

Decoding and justification of categories, and different types of culture through semiotic signs in the literary text is important as any element of culture arises encrypted text that is needed to be distinguished, analyzed, and converted into a plain text.

The object of the research is the study of the categories of contemporary culture in a semiotic aspect.

The research material is represented by a television series "the Wild West" (2016, USA, Warner Bros Television Bad Robot Productions) and the script to it, written in

postmodern science fiction genre. In identifying methodological approaches to the study of the text in a semiotic aspect, methods of intermedia and intertextual analysis reflected the essence of deciphering any text. Under the text we understand the very message which is concealed in a picture, tune or lines from any cultural source. As appeared in the research, an already known text may acquire a new sense, introduce a new shadow of the meaning. Discovering the verbal components in the literary work was done with the help of seven categories.

The category of intermediality is accomplished by transferring one art code into another one, that is giving information about another kind of art. Intertextuality is responsible for the increment of the meaning of the work. A newly made text shows a new message, which may differ from the meditated by an author. These components make synthesizing tendency of modern culture connecting all the elements of sciences, art, music and literature into the whole unit.

Other categories are the symbolism and associativity as the categories of interpretation of already known things or phenomena. Knowledge of quotations, allusions and symbols not only help to quickly react and understand what was going on in the work, avoiding long explanations, but noticing a new idea. In addition, we can observe the fast pace of life and its transience – recent neologisms have become symbols or allusions, giving way to a new phenomena.

Category of Sy-Fi is certain lexical units terminology related to technical means, as well as words of daily use, which have acquired new scientific values. This category is truly postmodern, combining the incongruous, namely Sy-Fi reflects a future orientation, development and progress, thus causing a considerable interest in the past.

Profanity also plays a deciphering role, namely, by giving additional information about a certain character, revealing his characteristics, gender, age, background, emotions as well as creating a certain atmosphere.

Thus the objective of the study was achieved. The obtained results can be applied in the course of teaching stylistics, text interpretation, text linguistics and narratology and in writing course, diploma and master thesis in English Philology.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Агеев В. Н. Семиотика / В. Н. Агеев. – М.: Издательство "Весь Мир", 2002. – 256 с.
2. Арнольд И. В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики в интерпретации художественного текста / И. В. Арнольд. – СПб.: Образование, 1995. – 59 с.
3. Астафьева О.Н. Социокультурное развитие российских регионов: механизмы самоорганизации и региональная политика (в соавторстве с Аванесовой Г.А.) / О.Н. Астафьева, Г.А. Аванесова; издание второе, расш. и перераб. – М.: Изд-во РАГС, 2004. – 424 с.
4. Балинська О. М. Історія семиотики: від знаків речей до суспільних знакових систем [Електронний ресурс] / О. М. Балинська // Науковий вісник Львівського університету внутрішніх справ. – 2013. – Вип. 3. – С. 409–418. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvlduvs_2013_3_50.
5. Барт Р. S/Z / Р. Барт. – М.: РИК «Культура»; Ad Marginem, 1994. – 303 с.
6. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М.: Прогресс, Универс, 1994. – 616 с.
7. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер с фр. – М.: Прогресс, 1989. – 615 с.
8. Барт Р. Основы семиологии / Р. Барт // Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – 469 с.
9. Барт Р. От произведения к тексту / Роланд Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994. – 594 с.
10. Батаєва К. В. Візуальні концепції у сучасній семиотиці [Текст] / К. В. Батаєва // Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Філософія, 2012. т.Вип. 37.–С.90–99.
11. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 444 с.

12. Бергер А. А. Видеть – значить верить. Введение в зрительную коммуникацию / А. А. Бергер. – М. : Вильямс, 2005. – 288 с.
13. Берестенева Н.В. Основные аспекты межкультурной коммуникации // Успехи современного естествознания. Филологические науки. – 2005. – № 1. – С.62–63.
14. Борисова Т. Что такое Post–Semiotica? [Электронный ресурс] / Т. Борисова // Post-Semiotica: учебно-справочно-научный портал по семиотике. – Режим доступа: <http://postsemiotica.narod.ru/>
15. Бронуэн М. Словарь семиотики / М. Бронуэн, Р. Фелицитас. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 256 с.
16. Воробьева О. П. Текстовые категории и фактор адресата / О. П. Воробьева – К.: Вища школа., 1993. – 199 с.
17. Григорьянц Т. А. Семиотика сценического текста / Т. А. Григорьянц // Вестн. Томск. гос. ун-та, 2007. – № 304. – С. 66–69.
18. Гулыга А.В. Эстетика в свете аксиологии. СПб.: Алетейя, 2000. 447 с.
19. Ділі Дж. Основи семіотики / Дж. Ділі; перекл. з англ. та наук. ред. А. Карась. – 2-е доп. вид. – Львів: Арсенал, 2000. – 232 с.
20. Домбровский Б. Т. Логическая семиотика во Львовско-варшавской философской школе: дис. на соискание уч. степени канд. филос. наук: спец.09.00.07 «Логика» / Борис Тарасович Домбровский. – М., 1997. – 199 с.
21. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко; пер. с итал. А. Погоняйло и В. Резник. – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432 с.
22. Зуев С.П. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / С.П. Зуев. – Х., 2006. – 190 с.
23. Каганский В. Л. Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство / В.Л. Каганский. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 576 с.
24. Карасик В. И. Языковой круг : личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. – Волгоград : Перемена, 2004. – 390 с.

25. Кашкин В. Б. Маркеры своего и чужого в межкультурном диалоге / В. Б. Кашкин // Взаимопонимание в диалоге культур: условия успешности. – Воронеж : Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2004. – Ч. 2. – С. 49–62.
26. Кирдей І. Божественна пропорція та Леонардо да Вінчі [Електронний ресурс] / І. Кирдей // Режим доступу: <http://kirdey.com/vitruvianska-lyudina-leonardo-da-vinchi>
27. Клепуц Л. Стратегії класифікації ненормативної лексики / Л. Клепуц // Гуманітарні та соціальні науки. 2009. – Вип. 14-16. Режим доступу: <http://ena.lp.edu.ua:8080/bitstream/ntb/6678/1/30.pdf>
28. Кораблева Н. В. Интертекстуальность літературного произведения: [учебное пособие] / Н. В. Кораблева. – Донецк: Кассиопея, 1999. – 28 с.
29. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Пер. с фр. – М.: РОССПЕН, 2004. – 656 с.
30. Лотман М. Ю. Семиотика культуры в тартуско-московской семиотической школе [Электронный ресурс] / М.Ю.Лотман // История и типология русской культуры. – СПб., 2002. – С. 5–20. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/lotman/txt/mlotman02.html#T22>
31. Лотман М. Ю. Семиотика культуры и понятие текста / М.Ю. Лотман. – Избранные статьи. Т.1. – Таллинн, 1992. – С. 129–132.
32. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб. – СПб, 2010. – 378 с., с. 8; Агеев В. Н. Семиотика / В. Н. Агеев. – М.: Издательство "Весь Мир", 2002. – 256 с.
33. Лотман Ю. М. Текст как семиотическая проблема: Статьи по семиотике и топологии культуры [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман. – Режим доступу: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/14.php
34. Лотман Ю. О метаязыке типологических описаний культуры // Семиосфера / Ю. Лотман. – СПб.: Ис- кусство – СПб, 2001. – 650 с.
35. Лотман Ю. М. Текст и полиглотизм культуры / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. – Таллин : Александра, 1992. – Т. I. Статьи по семиотике и топологии культуры. – С.142–148.

36. Лукаш Г. Текстова стратегія інтертекстуальності поезій збірки В. Стуса "Палімпсести" у семіотичному аспекті [Електронний ресурс] // Г. Лукаш // Актуальні проблеми української літератури і фольклору. – 2014. – Вип. 21–22. – С. 200–211. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apulf_2014_21–22_21.
37. Мітосек Зофія. Теорія літературних досліджень / Переклав з польськ. Віктор Гуменюк, наук. ред. В. І. Іванюк. – Сімферополь: Таврія, 2005. – 408 с.
38. Мошняга Е.В. Концептное пространство межкультурной коммуникации в сфере международного туризма : Автореферат диссертации на соискание ученой степени Філософія Семіотичні аспекти міжкультурної комунікації доктора філософських наук, спеціальність 09.00.13 – філософська антропологія, філософія культури [Електронний ресурс] / Е.В.Мошняга – М., 2011. – Режим доступу: http://discollection.ru/article/24102011_moshnyagaev
39. Муц Л.Ф. Семіотичні аспекти міжкультурної комунікації / Л.Ф. Муц // Філософія. Гуманітарний вісник ЗДІА. – 2015. – № 63. – С. 218–226.
40. Налимов В. В. Вероятностная модель языка / В. В. Налимов. – М.: Наука, 1979. – 303 с.
41. Осипов П.І. Міжкультурна комунікація: проблеми і перспективи // Матеріали міжнародної наукової конференції [Електронний ресурс] /П.І.Осипов. – Режим доступу: <http://lib.chdu.edu.ua/pdf/zbirnuku/7/8.pdf>
42. Палієнко А. М. Семіотичний аналіз медіатексту: теоретичні основи [Електронний ресурс] // А. М. Палієнко // Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Сер. : Педагогічні науки. – 2013. – Вип. 111. – С. 225–228. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VchdpuP_2013_111_56.
43. Переломова О. С. Інтертекстуальність як системотвірна текстово–дискурсивна категорія [Електронний ресурс] / О. С. Переломова // Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії. – 2008. –

- Вип. 34. – С. 87–95. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/znpvgvzdia_2008_34_11
44. Поляков М.Я. Поэтика. Семиотика. Теория драмы. М.: Международное агенство "А.Д. & Т.", 2001. 560 с.
 45. Проективный философский словарь: Новые термины и понятия /под ред. Г. Л. Тульчинского и М. Н. Эпштейна. – СПб.: Алетейя, 2003. – 512 с.
 46. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія / О.Селіванова. – Полтава: Довкілля, 2006. – 718 с.
 47. Семиотика: Антология / Сост. Ю. С. Степанов. – [Изд. 2-е, испр. И доп.]. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – 702 с.
 48. Семчинський С. В. СЗО Загальне мовознавство.– К. : Вища шк. Головне вид-во, 1988.– 328 с.
 49. Силантьева М. В. Постмодернизм и экзистенциальная диалектика: методологические аспекты сравнения [Электронный ресурс] / М. В. Силантьева // – Режим доступа: http://www.sociognosis.narod.ru/docs/silantieva_postmodernism.htm
 50. Смирнов И. П. Порождение интертекста: Опыт интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака / И. П. Смирнов. – СПб: Образование, 1997. – 59 с.
 51. Современные философские проблемы естественных, технических и социально–гуманитарных наук / Под ред. В.В. Миронова. – М.: Гардарики, 2006. – 639 с.
 52. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики /Фердинанд де Соссюр// Труды по языкознанию/ [пер. с фр. Б. П. Наумова]. –М.: Прогресс, 1977. – 696 с.
 53. Тарасенко А. А. Міфологічні мотиви і образи в образотворчому мистецтві Одеси останньої третини ХІХ – початку ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Андрій Андрійович Тарасенко. – Х., 2007. – 209 с.
 54. Тимошенко М. О. Міжнародні гуманітарні стратегії у сучасній Україні як системний культуротворчий феномен: автореф. дис. ... канд. культурології /

- М. Тимошенко / 26.00.01: теорія та історія культури. – К.: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2012. – 17 с.
55. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XX века. К 80-летию профессора М. С. Кагана. Серия «Symposium». – № 12. СПб. – 2001. – С. 149–154.
56. Топоров В.Н. Петербургские тексты и Петербургские мифы / В.Н. Топоров // Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. – М., 1995., с. 227.
57. Усманова А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации / А. Р. Усманова. – Минск: Пропилеи, 2000. – 200 с.
58. Фатеева Н. А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе / Н. А. Фатеева // Изв. АН. Сер. лит. и яз. – М., 1997. – Т. 56. – № 5. – С. 12–21.
59. Червенко К.М. Символика города: семиотический подход // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Философия. Культурология. Политология. Социология. – 2012. – Т. 24 (65). – № 4. – С. 214–219.
60. Черниш М.О. Збереження культурного розмаїття в добу глобалізації (середина XX – початок XXI ст.): дис. ... канд. культурології / 26.00.01: теорія та історія культури / М.О. Черниш. – К.: НАКККіМ, 2014. – 198 с.
61. Човган Ю. К. Роль семіотики у вивченні синтезу мистецтв / Ю. К. Човган // Наукова конференція викладачів та студентів інституту іноземних мов Вінницького державного педагогічного університету "Актуальні проблеми лінгвістики та методики викладання іноземних мов у вищому навчальному закладі та школі". – Вінниця. – 2017.
62. Човган Ю. К. Значення семіотики у синтезі мистецтв / Ю. К. Човган // Всеукраїнська науково-практична конференція "Актуальні проблеми філології та методики викладання іноземних мов у сучасному мультилінгвальному просторі". – Вінниця. – 2017.

63. Човган Ю. К. Роль інтермедіальності у серіалі "Світ Дикого Заходу" / Ю. К. Човган // I Всеукраїнська наукова інтернет конференція "Діалог мов і культур у сучасному освітньому просторі". – Суми. – 2017.
64. Човган Ю. К. Інтертекстуальність як текстотвірна категорія / Ю. К. Човган // XI Міжнародна студентська Інтернет-конференція "Мова, освіта, культура: інтеграційні тенденції в сучасному світі". – Вінниця. – 2017.
65. Човган Ю. К. Проблеми вживання нецензурної лексики у сучасній літературі / Ю. К. Човган // Наукова Інтернет-конференція студентів Вінницького державного педагогічного університету "Сучасні проблеми лінгвістики, літературознавства та методики викладання мови і літератури". – Вінниця. – 2017.
66. Швець Я. Застосування термінів інтертекстуальність та інтертекст у сучасній комунікативній лінгвістиці / Я. Швець // Вісн. Нац. ун-ту "Львів. політехніка". – 2010. – № 675. – С. 195–197.
67. Яковлев О. В. Семіотика як методологія дослідження культурного простору України [Електронний ресурс] / О. В. Яковлев // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2015. – № 2. – С. 71–75. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2015_2_18.
68. Літературознавчий словник-довідник / [ред. кол. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.]. – К.: ВЦ "Академія", 1997. – 752 с.
69. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М.Н. Кожинной. Члены редколлегии: Е.А. Баженова, М.П. Котюрова, А.П. Сковородников. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 696 с.
70. Сучасний тлумачний словник українсько мови: 65000 слів / За заг. Ред. Д-ра філол. наук, проф. В.В. Дубічинського. – Х.: ВД "Школа", 2006. – 1008 с.
71. Adolphe Haberer. Intertextuality in Theory and Practice [Електронний ресурс] / Haberer Adolphe. – Режим доступу: <http://www.leidykla.eu/fileadmin/Literatura/49-5/str6.pdf>
72. Barthes R. Texte / R. Barthes // Encyclopedia universalis. – P., 1973. – Vol. 15. – 78 p.

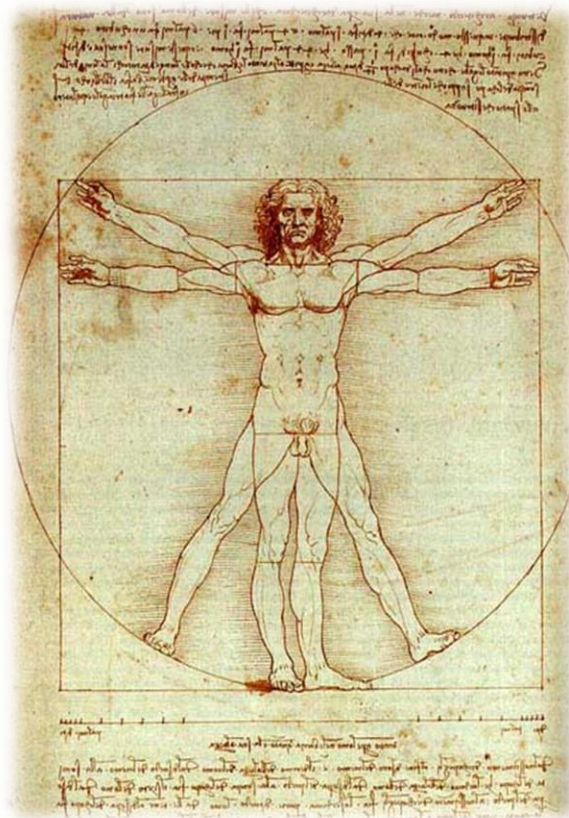
73. Greimas A. J. On meaning / A. J. Greimas // *New Literary History*, 20. – 1989.– P. 615–626.
74. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* / Ed. Leon Roudiez. Trans. Thomas Gora, Alice Jardine, Leon Roudiez. – New York: Columbia UP, 1980. – 415 p.
75. Fitzmaurice Larry How the Creators of 'Westworld' Built a Violent World of Robot Cowboys. / Larry Fitzmaurice // *Vice* . – September (30). – 2016. – Режим доступа: <http://www.vice.com/read/westworld-jonathan-nolan-lisa-joy-interview>
76. *Intertextuality in Faulkner* / Ed. by Grasset M., Polk N. – Jackson, 1985. – 217 p.
77. Sciretta Peter Your Westworld Logistical Questions Answered / Peter Sciretta // *Film*. – October (4). – 2016. – Режим доступа: <http://www.slashfilm.com/westworld-logistical-questions-answered/>
78. *Westworld – Script – [Electronical resource]* - https://www.springfieldspringfield.co.uk/view_episode_scripts.php?tv-show=westworld-2016&episode=s01e04

ДОДАТКИ

Додаток А



Створення андроїду із телесеріалу
"Світ Дикого Заходу"



"Вітрувіанська людина"
Леонардо да Вінчі



"Створення Адама" Мікеланджело



Ендрю Уайет «Світ Христини»



Ієронім Босх "Сад земних насолод"



Аліса з книги "Аліса в країні чудес"



Долорес із серіалу "Світ Дикого Заходу"