

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ТЮМЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ИШИМСКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ ИМ. П.П. ЕРШОВА
(ФИЛИАЛ)
ТЮМЕНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫЙ ФАКУЛЬТЕТ
Кафедра русской и зарубежной филологии, культурологии
и методики их преподавания

ДОПУЩЕНО К ЗАЩИТЕ В ГЭК
И ПРОВЕРЕНО НА ОБЪЕМ
ЗАИМСТВОВАНИЯ

И.о. заведующего кафедрой
канд. филол. наук, доцент

 З.Я. Селицкая
1.11 2016 г.

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

ЗНАКОВО-СИМВОЛИЧЕСКАЯ ПРИРОДА ЯЗЫКА

44.04.01 Педагогическое образование

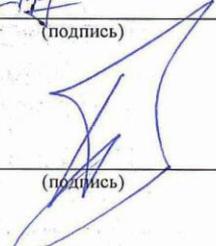
Магистерская программа «Лингвокультурологическое образование»

Выполнил работу
Студент 3 курса
заочной формы обучения


(подпись)

Гирчак
Ирина
Ивановна

Научный руководитель
д-р филос. наук,
профессор


(подпись)

Полищук
Виктор
Иванович

Рецензент
Сургутский
государственный
университет


(подпись)

Мархинин
Василий
Васильевич

Ишим
2016

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	с.3
ГЛАВА I. ЗНАК И СИМВОЛ В СИСТЕМЕ СХОДНЫХ ПОНЯТИЙ.....	с.8
1.1. Различение знака и символа.....	с.8
1.2. Знак, символ и образ.....	с.21
1.3. Знак, символ и симулякр.....	с.35
ГЛАВА II. КРИПТОГРАФИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА ЯЗЫКА.....	с.52
2.1. Языковая символика в русском народном фольклоре.....	с.52
2.2. Язык в произведениях Сэлинджера.....	с.62
2.3. Языковые знаки в романах Фолкнера.....	с.71
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	с.76
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	с.79

ВВЕДЕНИЕ

В традиционном языкознании принято считать, что языковая единица обладает двумя видами значения: лексическим и грамматическим. Проблемы скрытого смысла текстов с давних времён возбуждали интерес у исследователей. В классическом языкознании во время рассвета санскритской поэтики исследователи высказывали свое мнение о необходимости существования скрытой грамматики.

Идеи существования скрытых грамматических значений в тексте высказывали такие исследователи как Потебня А.А., Бодуэн И.А., которые говорили о существовании потайных смыслов, которые выражают авторы произведений.

В дальнейшем изучение скрытости в текстах отразилось в трудах Щербы Л.В., Шахматова А.А., Пешковского А.М. и др.

В настоящее время исследования скрытого смысла текстов входят в круг многочисленных исследований филологии.

Так, в литературоведении скрытый текст называется подтекстом, в этнопсихолингвистике намёком. Понятие скрытого текста как языковой категории в современной лингвистике обозначено не чётко. Так, Бондаренко А.Ф. использует несколько вариантов названия для такого рода значения: «понятийный категории», «речевые смыслы», «имплицитный компонент плана содержания». Основания такого многообразия идей строятся в скрытых значениях текстов.

Скрытые категории текста – это особый тип языкового знания, который не имеет открытых средств выражения в языке, однако, включается в грамматическую систему языка на основе побочных свойств, что позволяет свидетельствовать об их наличии в тексте.

Криптография как феномен используется для обозначения совокупности методов, которые необходимы для преобразования элементов текста с целью

его защиты от определённого лица или группы лиц. Криптография является одним из важнейших способов, которые позволяют сохранять в тайне знания.

В последнее десятилетие всё больше внимание лингвистов привлекает изучение скрытого смысла произведений, поиск миропонимания автора. В основе исследования скрытого смысла лежит понимание естественного человеческого языка как семиотической системы образа рода, который находится в состоянии непрерывного развития и в определённом мере способной к саморегуляции.

Важнейшей функцией языковых знаков и символов в тексте с точки зрения взаимодействия языка и мышления является осуществления процессов объективизации: интегрирование и дифференциации, обобщение и конкретизации представления того мыслительного содержания, которое историческим закрепляется данным законом.

Человеческое сознание фиксирует определённые результаты познавательной деятельности в значении языковых элементов, которые представляют обобщённое содержание, являющееся отображение предметов, их признаков и связей с окружающей действительностью.

Актуальность исследования. Язык, рассматривается многими учёными как сложная знаковая система, с помощью которой происходит процесс передачи какой-либо информации, мыслей, чувств и т.д. Знаки и символы в нашей жизни имеют значение в качестве носителей достоверных знаний.

Посредством языковых знаков и символов можно закодировать информацию в устной и письменной речи, результатом последнего может выступить текст. Текст, в свою очередь, состоит из предложений, где употребляются всевозможные языковые знаки и символы, которые связаны между собой с контекстом или ситуацией речи.

По стилю знаки и символы воспроизводят семиотические идеи, где проявляется связь человека с обществом, то есть внешним миром. Их значение в жизни социума признано всеми. Ещё Платон утверждал, что каждый

индивид является символом, что человеку суждено существовать в мире символов и знаков.

Выдающийся ученый Э. Кассирер рассматривал мир человека как мир символов. Он утверждал: «Символ – это некий ключ к природе человека, где человек – это символами живущее, символами познающее животное» [19, с. 25]. Но языковые знаки и символы на протяжении определённого времени могут утрачивать своё значение или приобретать новое содержание. В связи с недостаточной изученностью знаково-символической природы языка и была выбрана тема исследования.

Объектом исследования является язык как средство общения, выражения и т.д.

Предметом исследования являются знаки и символы как составляющие содержание языка.

Цель работы – исследование знаково-символической природы языка.

В связи с этим определились следующие **задачи** исследования:

1. Рассмотрение различия знака и символа;
2. Уточнение особенностей знака, символа и образа;
3. Изучение знака, символа и симулякра;
4. Выявление языковых символов, характерных для русского народного фольклора; определение специфики их выражения в русском фольклоре;
5. Определение применения языковых символов на примере произведений Сэлинджера Дж.;
6. Выявления языковых знаков в произведениях Фолкнера У.

Для решения поставленных задач были использованы следующие **методы исследования**:

- метод опосредованного наблюдения, в частности на материале толковых и фразеологических словарей, и анализа лексики и фразеологических единиц;
- теоретический метод: анализ лингвистической научно - и учебно-методической литературы по теме исследования;

- метод лингвокультурологической характеристики слов, фразеологизмов, текста.

Методологическую базу исследования составляют научные труды отечественных и зарубежных исследователей, отражающие различные подходы к изучению текста:

- основным положением изучения языковой символики в русском народной фольклоре посвящены исследования лингвистам как Акимова Т.М., Бабкина А.М., Колпаковой Н.П., Молоткова А.И., Пропп В.Я. и пр.

- изучению вопроса применения языкового сленга в произведениях Сэлинджера отводится место в трудах таких исследователей как Галинская И.Л., Верещагина Г.М., Радугина А.А., Ивановой Г.Р. и пр.

- вопросам применения языковых знаков уделяют внимание исследователи Мечковская Н.Б., Гальперина И.Р. и пр.

Научная новизна исследования обусловлена авторским определением особенностей семиотического подхода к культуролого-лингвистическому анализу в области фольклора и литературного языка. В диссертации выявлено, что языковые знаки и символы теснейшим образом связаны с культурной жизнью народа. В работе анализируется и определяется своеобразие знаково-символической природы языка и национально-культурной специфики «жизненного мира» человека.

Теоретическая значимость работы:

На основе проведённого исследования раскрыта сущность, специфические особенности знака и символа, проведена классификация симулякра, проанализированы языковые средства оформления текста.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его положения и выводы могут быть использованы в лингвистическом, культурологическом и учебно-методическом аспектах (в курсах «Культурология», «Языкознание», «Семиотика»).

Структура работы включает введение, две главы, заключение, список использованной литературы.

Во введении определены объект, предмет исследования, гипотеза, цели и задачи, методы, актуальность, теоретическая и практическая значимость исследования.

В первой главе «Знак и символ в системе сходных понятий» проанализирована и описана сущность ключевых для данного исследования понятий: символ, знак, образ и симулякр, определены их различия и сходства.

Во второй главе «Криптографические свойства языка» представлены и описаны языковые лексические средства: языковые знаки и символы, жаргоны в русском народном фольклоре, в произведениях Фолкнера У. и Сэлинджера Дж.

В заключении подводятся итоги работы и перспективы дальнейшего развития темы. Библиографический список включает научную и учебную литературу, словари.

Исследовательская работа прошла апробацию в виде следующих публикаций:

1. «Языковые знаки в романах Фолкнера». «Science Time» №6, с. 128-132, 2015 г.
2. «Языковые знаки в романах Фолкнера». «Ершовские чтения» №26, с. 150-152, 2016 г.
3. «Языковая символика в русском фольклоре». «Кирилло-Мефодиевские чтения» №8, с. 127-133, 27 мая 2016 г.
4. «Знаково-символическая природа языка». «WORLDSCIENCE: PROBLEMSANDINNOVATIONS» №3, с. 360-362, 30 сентября 2016 г.

ГЛАВА I. ЗНАК И СИМВОЛ В СИСТЕМЕ СХОДНЫХ ПОНЯТИЙ

1.1. Различение знака и символа

Начнём с определения, что мы имеем в виду под знаком и под символом. Знак подразумевается нами в обыкновенном его значении, общепринятом в семиотике, как определённый овеществлённый материально и улавливаемый нами предмет, который предполагает что-то большее, чем то, что мы улавливаем собственными органами чувств, если с этим символом сталкиваемся. Знак может быть воплощён в предмете, звуке, рисунке, слове и т.д. Однако это только его оболочка, в какую вкладывается определённое более либо менее определённое содержание. Воспринимающий знак индивид обязан осознавать скрытый в нём смысл, по-другому знак не выполнит поставленной перед ним проблемы и не станет нормально действовать.

Недостаток какого-то объекта либо события также может быть символом. В случае если индивид выходит на демонстрацию в определенное время и обнаруживает, что ни один человек, помимо него, к месту сбора не явился, то это символ для него, что демонстрация не осуществится, и индивид может уходить домой [15, с. 93].

При этом представлении символом может быть любой материальный объект либо его отсутствие. Основная проблема состоит в том, отчетливо ли заложено в нём содержание того, что мы стремимся сказать с его поддержкой, и способен ли предполагаемый адресат, к которому символ обращен, оценить его и понять. Для этого содержание знака обязано быть доведено до сведения тех, кто именно станет его декодировать, другими словами, они обязаны предварительно понимать значение знака и усваивать его соответствующим образом. Назовём ожидаемых пользователей символа его обществом. Аудитория может быть добровольной либо принудительной.

В последнем случае все те, кому необходимо понимать содержание знака (символов), намеренно для этого объясняются или даже учатся. Таким образом,

будущие водители автомашин должны пройти курс теории управления автотранспортным средством и поведения на дорогах.

Аудитория может кроме того варьироваться по численному параметру – от одного человека до неопределённого множества людей. У любого индивидуума существуют знаки, так сказать, лично ему относящиеся: память, чувства, эмоции. Таким образом, берёзка в нашем дворе либо песня, запомнившаяся в раннем возрасте, могут быть личными символами, поднимающими массу переживаний. Могут быть «групповые знаки», намеренно зашифрованные для того, чтобы они не были осмыслены народами, не относящимися к этой команде, – общественной, профессиональной, государственной, возрастной. Большая часть же символов научного и жизненного плана стремятся к популяризации в наиболее широкую аудиторию. Припомним измерительные знаки (длины, участка и пр.), которые регулярно присоединялись к всё наиболее широкой аудитории. Наука называется международной ещё и вследствие того, что её данные, проявленные в символах, попадают в различную страну и в каждый естественный язык мира [26, с. 106].

Второй концепт, который стремимся конкретизировать в данной работе, – знак. В случае если символ подразумевается нами одинаково и сходится с, как правило, принятым понятием о нём, то знак имеет в семиотике ряд смыслов. Во-первых, знак играет по отношению к символу подчиненную роль. Любой символ – это еще и знак, однако не любой знак – символ. Таким образом, знак в данной оппозиции считается определением наследственным, а символ по отношению к нему – определением видовым, имеющим ряд разветвлений. В семиотике принято формулировать знак как более углублённый по сложности и абстрактности тип знака. Таким образом, к примеру, в систематизации Чарльза Пирса (1839 – 1914) из трёх категорий знаков – индексы, образы и символы – последние считаются более современными и вызванными обслуживать наиболее сложные научные построения. Кроме того и по нашему мнению, символы представляют собою более теоретическую и основательно проникающую в сущность предметов знаковую группу.

Но есть и ещё одно определение «символьных» знаков. Знаки по этому второму определению – такие знаки, которые наравне с функцией обозначения дают своим референтам (денотатам) ещё и идеологический смысл. Иными словами, в данном виде знаков, помимо обыкновенной функции обозначения, выражается ещё и роль надления референта более либо меньше идеологизированным содержанием (государственным, религиозным, политическим, мифологическим, культурфилософским и пр.).

По этой причине мы отделим их в единичную категорию [38, с. 71].

Между тем, на сегодняшний день ни в особой (семиотической, культурно-философской, религиоведческой и пр.) литературе, ни в неспециальной литературе, вышеприведённого отделения символов от других знаков как правило не ведётся. Оба концепта разбираются и поясняются идентично. По этой причине у широкой публики формируется неправильное понимание о знаках в целом, и ещё значительная неразбериха имеется, если намеренно сообщают о символах. Это ведёт, по-нашему мнению, к непониманию данной проблемы и к ошибочным подходам (точнее, к неполным раскладам) при разьяснении природы символьных знаков.

Обычный знак каждой степени абстрактности равнодушен к идейной характеристике своего обозначаемого. Он может предоставлять данные о нём, разьяснять его физиологическую либо умственную природу, содержать его в знаковые системы для дальнейшей обработки в рамках определённой системы, однако предоставлять ему положительную или отрицательную оценку с точки зрения общества либо индивидуума он не приспособлен.

Наоборот, символ в этом представлении, о котором рассказывалось ранее, прежде всего действует как посредник некоторых аксиологических (ценностно-ориентированных) представлений. Допустим, в рамках христианства знак креста (крещение, апробация и пр.) чувствуется как наступление к Христу, распятому на кресте. Он имеет отчётливо выявленный условный характер, поскольку в основной массе случаев не связан визуально с образом Христа,

наличие которого только подразумевается. Тем не менее, он выступает как одна из основных точек опоры в христианском учении и у людей, друзей с взглядами данной веры.

Наоборот, для агентов других религии данный символ не «кашерен», и они от него воздерживаются.

Обратимся к другому образцу – к крейсеру «Аврора». По собственной природе – это обыкновенный военный корабль, который принял участие в поединках и откровенно исполнял возложенную на него миссию. Он удостоился предоставить сигнал к началу большевистской революции в ноябре 1917 года, и уже после этого перевоплотился в символ данной революции. В настоящее время ни один человек не увлекается его прежней армейской ситуацией, однако он притягивает внимание млн. людей именно как знак-символ.

Дадим пример символа в литературе, что может довольствоваться в отсутствии общественно-политических либо других реминисценций. В пьесе румынского драматурга Эжена Ионеско «Носорог» (1959) показана ситуация того, как общество под воздействием общественного психоза преобразуются в носорогов, утрачивая при этом людской образ и отпираясь с установленных ранее ценностей. Возникнув вскоре уже после Второй мировой войны, пьеса старалась продемонстрировать, как одна из наиболее современных стран (Германия) заделалась пугалом для каждого нормального человека, обернув большинство своих граждан в покорных роботов, убивавших для себя подобных. Произведение Ионеско сделалось общественно-политическим символом. Оно показывалось в сценах многочисленных стран, и было переброшено в большое число языков. В иврите уже после постановки пьесы появился неологизм – новый глагол – от существительного карнаф (носорог).

Глагол этот обозначал градационную модификацию нормального человека в закоренелое и глупое четвероногое [32, с. 105].

Приведём пример «личного» символа: семейный альбом, в котором сосредоточены фотографии десятков никому, зачастую, в том числе и лично

владельцу альбома, неизвестных людей. Эти же фото, которые ему знакомы или хотя бы смутно запомнятся, считаются представителями индивидуальных символических знаков, которые ещё существуют как знаки, однако уйдут в небытие следом за самим его владельцем.

Все данные примеры потребовались нам в качестве иллюстрации разных видов условных знаков. Примеров можно добавить сколь угодно много, однако ранее в основе четырёх процитированных выше можно прийти к определённым выводам о показателях этой группы знаков. Они существуют и массово применяются не столько для обозначения заложенного в них содержания, сколько для пропаганды и распространения какой-то идеи или целостной идеологии. В том числе и индивидуальные, как мы назвали их, знаки-символы служат скорее напоминанием о чём-то дорогом и ценном для человека, который время от времени устремляется к семейному альбому, для того чтобы припомнить навек ушедшие, однако дорогие для него образы. Не столько индивидуальные качества изображённых на фото людей представляют в этом случае роль, побуждающую прибегнуть к старым фотографиям, сколько тоска по уже давно ушедшим временам. Ценность же более обобщённых символов массово применяется адептами тех взглядов, которые этими знаками поддерживаются. Экскурсии в крейсер Аврора и литература, этому посвящённая, стоят больших денег, однако они окупаются идейными соображениями. Ещё больших денег стоит содержание мавзолея в Москве и помещённой туда мумии Ленина, однако это – повод к ностальгическим воспоминаниям тех, для кого коммунистический режим до этих пор что-то означает [13, с. 51].

Таким образом, возможно сделать вывод о том, что главным содержанием символов-знаков считается популяризация заключенной в них мысли либо идеологической концепции. В случае благословения крестом – идеи Христа, пожертвовавшего собою для спасения абсолютно всех людей на нашей планете; в случае с крейсером Аврора – мысли большевистской революции и преобразования общества по собственным канонам; в пьесе Ионеско – попытку

осознать ужасную трагедию, изведенную народами Европы в период нашествия фашистских полчищ в период 2-ой мировой войны; в случае с семейным альбомом – удовлетворенность приятных воспоминаний о прошедших временах, удалившихся навеки и отображённых на фотографиях. В простых же знаках главной их функцией считается роль обозначения объекта либо явления, в них отражаемого. Это не единственная их роль, однако она служит основным катализатором жизни знака подобного рода.

Обычный знак мировоззренчески чаще всего нейтрален по отношению к изображённому в нём содержанию. Выделим термин идеологически, вследствие того что в иных значениях обыкновенный символ может кроме того быть не нейтрален. Этот критерий (в том значении, о котором рассказывается в работе) может быть сформулирован более или менее. В основной массе ситуации определить данное обстоятельство не составляет труда – ни один человек не подумает находить идейную подоплёку в точных значках или в химических символах. Тем не менее, ранее насчёт букета, который влюблённый кавалер преподносит женщине сердца, трудно отметить, чего в нём больше, – амурной символики либо попросту стремления сделать приятное объекту поклонения. А в портретной живописи это сделать и совсем нельзя. К примеру, в Серовской «Девочке с персиками» очевидно чувствуется любовное отношение художника собственной натурой [34, с. 76].

Служит ли данная картина символом-знаком любви и поклонения или это попросту художественное полотно, прекрасно сделанное художником? Его можно истолковывать и так и так, что, в общем-то, и происходит на самом деле.

Основной разграничительный критерий (наличие в знаке идейной доминанты) может быть детализирован в последующих направлениях.

Обыкновенный знак постоянно перемещается к уточнению возможных пределов собственного употребления, в то время как определённое содержание знака со временем стирается, а его идейная работа регулярно возрастает. Заберём в качестве примера простых знаков спектральный анализ. Он был придуман для установления химического содержания разных элементов уже

после того, как Бунзен сконструировал собственную известную газовую горелку, позже названную бунзёновской. В пламени данной горелки можно было отметить отличительные цветные направления для любого химического компонента. Их каталогизировали, и вследствие, уже после спектрального рассмотрения, изыскателям получилось выявить состав многочисленных элементов. Таким образом был уточнён состав солнца и других небесных тел, так изучалось морское дно, таким образом возможно конкретизировать сущность земных недр при поисках нефти и других полезных ископаемых. Уже после открытия метода и извлечения первых результатов его использования эта технология регулярно совершенствовалась, а назначенные при этом приметы регулярно конкретизировались в различных условиях их использования [18, с. 51].

Знаки-символы тоже не встают на участке, они тоже разнообразятся в использовании, однако их развитие проходит не по линии уточнения их главного определённого нахождения, а по линии всё более утончённой подачи их идейной доминанты. Таким образом, к примеру, уже после того как было внедрено благословение крестом, в христианской традиции его начали использовать при наиболее различных условиях. Начали, к примеру, создавать здания, по форме отображающие крест. В Болгарии перед женитьбой постель для брачующихся накрывали специальным одеялом, в любой угол которого зашивали объекты, олицетворяющие крестное знамение. Боевое далекое прошлое крейсера Аврора давно уже ни одной души не занимает, в то время как известный «залп Авроры» рисовался в элементах во множестве разных языков.

В процессе показанной трансформации всё чётче выступают характерные черты отображения простых знаков и знаков-символов. В соответствии с этим, простые знаки уточняются в трансформациях использования их первичного плана при разных условиях. Каждый раз появляется давняя знаковая система, в которой один и тот же принцип используется по другому, поскольку он оказывается в иные условия использования.

К примеру, в 1896 г. германский физик Рентген раскрыл излучение, позже названное рентгеновским. Сначала его применяли в медицине для проникновения вглубь человеческого тела для изучения невидимых по другому предметом. Для этого были сформированы и формируются ещё в настоящее время 10-ки знаковых систем с собственными обозначениями и символами. Затем рентгеновским лучам нашли использование в кристаллографии, где появились новые системы символов.

Потом отыскивали информаторы испускания рентгеновских лучей в мироздании, и появилась новая наука – рентгеноастрономия – с собственными знаковыми системами. Это – обычный пример распространения знаков обыкновенного научного проекта.

Символы также распространяются во времени и в пространстве.

Однако для их распространения не нужно ничто создавать, достаточно использовать установленный прежде символ в наиболее просторном спектре его приложений и четко привлекать новую аппликацию к начальному идейному роднику. Этот же крест, который прежде применялся для благословения священниками собственных прихожан, начал позже применяться для благословения воинов, отходящих в борьбу, или для благословения вновь созданных кораблей, сходящих со стапелей. Однако любой раз упоминаются имя Христа и его мучения на кресте. Для этой же цели имеется многочисленное число иконок и распятий, которые зримо представляют горе казни христианского мессии. Это поясняет характерные черты отображения простых символов и знаков [21, с. 73].

Для простых знаковых систем характерно описание в виде представления их метаязыка и определённых отличительных черт законов его использования. В метаязык вступает перевод символов, установленных в системе, установление их роли и значения. Потом следуют правила применения установленных в системе символов, принципы их превращений и соединений с иными символами. Метаязык объясняет кроме того связи данной системы с другими знаковыми комплексами.

Для символов не столь свойственно формирование из единичных символов целых ансамблей. Безусловно, имеются элементарные целые сочетания нескольких символов типа, к примеру, государственной символики. В неё как правило вступают флаг, герб и гимн государства. Но взаимосвязанность их искусственного происхождения, а не органичная, как это происходит в простых системах, где перемены в 1 месте системы как правило сопровождаются изменениями в иных её компонентах (к примеру, шахматная игра).

И флаг, и герб, и гимн создаются в отдельности, а изменения 1-го из их в принципе не воздействуют на прочие компоненты содружества. Любой компонент как бы проживает лично по себе и по-своему видоизменяется. По этой причине представление любого знака как правило замыкается в нём самом. Оно непременно относится его истории (когда, почему и с целью чего он появился), выходявших в нём позже изменений, его сложных элементов, а основное, описания того, чему данный знак предназначается, то есть, его идейной нагрузки.

Ещё одним партитивным показателем между обыкновенным символом и знаком представляется нам уровень возможного их распространения. Каждый символ, в том количестве и знак, стремится к расширению собственной аудитории, однако в различных границах. Для простых символов данная черта – все квалифицированные жители земного шара.

Более важные знаковые системы распространяются принудительно, так как владение ими обозначает душевный и финансовый прогресс населения земли.

Очередным важным условием распространения знаковых систем считается условие глобализации нашего присутствия в нашей планете. Чем больше людей станут понимать определённые основные знаковые системы и одинаково их применять, тем правильнее станет организована наша жизнедеятельность. Подчеркнём, к примеру, систему поясного времени или

смену разных граней (места, периода, наличных средств и многого другого) на унифицированные и везде применяемые считанные единицы исчисления.

По другому изъясняясь, лимиты, установленные жизнью на пути распространения подобного рода символов, регулярно преодолеваются, и так будет длиться бесконечно, сейчас существует род людской. Идеальная их граница – это все грамотные жители земли [17, с. 81].

Для знаков имеются другие границы: это – члены этой общественной группы, для которой немаловажно создать и блюсти тот либо другой знак. В случае если число членов категории возрастает, то новобранцы должны изучить общепринятую в команде символику. За границами же этой категории символы не функционируют, безусловно и не обязаны функционировать, так как знаки необходимы для создания стандартов, по которым проживает и формируется определённый общественный организм.

Однако внутри категории знаки имеют положение закона – несоблюдение закона влечёт трудные санкции. Нарушение государственной символики (надругательство, к примеру, надо флагом государства) оглашается как правило преступным действием. Еще наиболее восприимчивы к игнорированию символики малые, однако тесно сколоченные коллективы, к примеру, преступные кланы. Ни один человек, однако, не потребует соблюдения святости знаков не относящимися к группе людьми. Более того, члены категории как правило ревниво наблюдают за тем, чтобы их знаками не пользовались посторонние.

Вот эти ключевые различия между простыми символами и знаками-символами, которые мы смогли отметить.

Символы необходимы нам для создания стандартов, вокруг которых сосредоточивается существование общественных групп. Существование в одиночку, за пределами группы, – мизантропия, социофобия – расценивается как психологическая аномалия. Для стандартного же функционирования группы необходимо, чтобы члены, его элементы, проживали по одним и тем же законам. Для этого формируются одинаковые для абсолютно всех основные

принципы поведения, которые коагулируются вокруг установленных в данном коллективе символов. Вот отчего знаки в нашей жизни обладают столь важным и почтенным статусом. Но она не поясняет, отчего существует столь много разных коллективов, и отчего они создают собственную жизнедеятельность на совершенно различных принципах, нередко агрессивных друг другу [29, с. 68]. На данный вопрос дать ответ несложно: мнений может быть столько, сколько людей, вследствие того что люди все разные как по собственной натуре, так и по жизненному опыту, который каждый из них обрёл. Однако вопрос возможно поставить в усложнённом виде: какие условия становятся наиболее значительными при определении актуальных предпочтений? Возможно ли данные условия объединить к нескольким категориям, для того чтобы рассмотреть любую из них и осознать их связь между собою?

Приведём явную схему, что существенно ускорит к осмыслению нашей позиции. Данную схему назовём: «Круговорот бытийных событий».

Разъясняется модель следующим образом. С возникновением на свет мы попадаем в мир онтологической действительности, то есть, таким образом, в именуемый мир физической, либо беспристрастной реальности, имеющейся вокруг нас и в нас самих. К данному миру любой из нас обязан адаптироваться, для того чтобы уцелеть. Мы исследуем данный мир, обретаем в нём собственное место и пытаемся сделать его правильнее для благоприятного в нём существования. Если мы исследуем данный мир и приспособляемся к нему, то делаем для себя выводы, которые постоянно проявляются знаками. Иного метода выражения наших идей не имеется. Тем самым мы даём начало новому виду реальности, который именуют семиотической. Она заключается из семиотических исследований и манипуляций с символами [36, с. 64].

Семиотическая реальность появляется из наших действующих операций и, основным образом, с поддержкой нашей образовательной и профессиональной активности, отмеченных в схеме эллипсами-ячейками между 2-мя типами реальности. Количество таких ячеек не объединяется к тем, что отображены в схеме (в ней они повергнуты только в качестве примера),

однако всё заканчивается какими – в таком случае выводами, проявленными в символах и в знаковых системах, и в их фактическом дополнении.

Бытие развёртывается, по нашему мнению, в трёх планах: в обществе объективной реальности, в обществе действительности семиотической и в нас самих, что выражается в нашей деятельности. Рекомендуем мысленно поместить себя в одну из ячеек, которые размещены между 2-мя видами реальностей, и установить, какую из них бы выбрал любой из нас. В таком случае станет легче дать ответ на вопрос, какой жизненной парадигме индивид хотел бы следовать. В случае если человек подбирает науку как собственную жизненную стезю, то он предварительно соглашается с тем, что все его выводы смогут быть подвергнуты контролю и ему потребуется осуществить несогласие с ними, в случае если таковое станет подтверждено значительными аргументами. В случае если человек предпочтёт фактическую деятельность, не связанную с наукой, ему потребуется встретиться с немедленным экспериментальным подтверждением или отречением собственной инициативности. В случае если же индивид выберет ячейку с идеологизированным видом активности, то ему не угрожает экспериментальное испытание взглядов и операций. И даже в случае, если вся окружающая реальность станет вопиять вопреки того, что человек делает, он тихо станет функционировать в том же направлении, потому что в базе его жизни станет уверенность, а не верифицируемый общенаучный или практичный подходы. Индивид может быть оптимистичным верующим (Дон Кихотом) либо верующим пессимистического толка (протопопом Аввакумом), проблема от этого не меняется. В каждом случае он станет целую жизнь сражаться с ветряными мельницами и продолжать делать это вплоть до самой смерти. Случаи излечения от данной болезни весьма редкостны и нетипичны. Однако ему потребуется придумать для себя и себе подобных символы веры, о которых идёт речь в данной работе. Их может быть менее либо более – не в этом суть. Они непременно должны действовать и всё время увеличиваться в сознании, по

другому человек перестанет доверять. Однако тогда распадётся вся его актуальная установка, а это весьма болезненно [14, с. 82].

Таким образом, представители научного и практического подходов станут ориентироваться на приметы обычного плана, а агенты мифологических, религиозных и идеологизированных направлений будут ссылаться на знаки. Это – 2 последних полюса трудности, имеется большое число переходных ступеней между ними, однако это факт очень выходит за границы этой работы.

Из изложенного возможно сделать несколько определённых выводов для семиотики и иных наук, которые с ней непосредственно объединены.

Прежде всего, необходимо, по-нашему мнению, исследование символов-знаков отметить в самостоятельный семиотический раздел. Тогда в единой семиотике станут действовать 2 подотдела: один станет исследовать знаки и знаковые системы единого плана, а второй будет посвящён символам-знакам.

В любом из них будут единые и отдельные классификации, одинаковые и своеобразные обозначения, а кроме того разные методы обработки включённых в них единых символов и знаков. В науках идеологического проекта станут действовать свои теории знаков-символов, в них применяемых. Они станут специфичны не только по отношению к единой семиотике, однако и по отношению к символам-знакам в других науках. В культуроведении станут изучаться знаки, составляющие культурное достояние той либо другой страны или общемирового проекта; в литературоведении – отличительные для литературы знаки; в религиоведении – опять-таки собственные знаки и т.п. В любом таком случае станут выявляться характерные черты данной категории символов и те единые характеристики, которые объединяют их с аналогичными и превосходными от них символами, – как знаками, так и знаками обычного характера.

1.2. Знак, символ и образ

В знаке, как правило, подчёркивается его материальность и эмоциональная воспринимаемость, что, бесспорно, считается нонсенсом, кроме того как и то, что бывают эмоционально улавливаемые образы.

Необходимо повторить еще один раз: ни знак, ни образ не могут оцениваться органами чувств, эмоционально воспринимаемыми могут быть только лишь имущество [13, с. 42].

Вещь может быть символом, однако символ не может быть имуществом. «Тут мы имеем дело с каким-то особенным типом существования, не материального и никак не идеального. Знак, безусловно, принадлежит к данной сфере смыслового, не будучи ни физическим телом, что он означает, ни физическим носителем, в отсутствие которого он по сути неосуществим, ни просто такого рода системой отношений, которые истощали бы его до конца» [25 с. 236].

Главная функция знака, которую указывают исследователи – приобретение, хранение, преобразование и трансляция определённой информации, или сообщения. Данная функция представляется как коммуникативной и, если мы возьмём термин «коммуникация» в широком смысле, мы сможем выявить коммуникативную функцию также и в образе. Однако это распространённое значение коммуникации обязывает нас отказаться от употребления понятий информации и сообщения. Едва ли можно заявлять о том, что с помощью образа мы приобретаем какую-то информацию или сообщение, так случается только при таких условиях, когда образ берёт на себя роль знака, но эта роль – не главная для образа. Безусловно, образ может нам что-то «говорить», и в образе мы можем вступать в сообщение, но это уже будет расширением соответствующих понятий или использованием их не в собственном смысле [38, с. 52].

Немаловажное качество знака – обозначать, или направлять на что-либо другое, что представляет собой универсальное с качеством образа, однако

отличие здесь тоже довольно значительное. Образ как бы указывает. Образующее является в образе, но означаемое и обозначаемое не являются в знаке. Знак не претендует на то, чтобы полностью и без остатка стать означаемым, образ же почти неотличим от своего носителя. Допустим, мы видим перед собой нарисованную стрелку. Мы можем смотреть на неё, как на изображение такой вещи как стрела, а можем воспринимать её как указатель направления.

В первом случае мы имеем образ предмета благодаря его изображению, во втором случае – знак, причём не знак предмета, а вообще чего угодно в зависимости от контекста (очередное различие между образом и знаком: знак зависит от контекста, образ – нет). Знак сразу же переводит направленность нашего внимания с самого себя на обозначаемое бытие, причём само это бытие в знаке совершенно не нуждается и может существовать и без него. Образ тоже не останавливает на себе нашего внимания, мы видим в первую очередь не образ, а саму вещь, предмет, но эта вещь без образа для нас просто не существовала бы. В образе вещь является всему иному.

Многочисленные для уяснения функции не только знака, однако и вида могут предоставить поздние работы А. Ф. Лосева по теории символа и знака.

А. Ф. Лосев, направляясь к поползновениям иных создателей установить понятие символа, писал о том, что подобные слова, как символ либо роль, а кроме того и определённые прочие определения в собственных логических истоках попросту неопределимы. Начальные пункты данных категорий обязаны остаться неопределимыми во уклонение обслуживания в «бескрайность» в поисках конечных определений [24 с. 33]. Вместо подобных окончательных определений А. Ф. Лосев предлагал вариант аксиоматики знаковой теории языка. На наш взгляд, аксиоматика содержит много единого с феноменологическим описанием.

Далее мы станем двигаться одновременно рассуждениям А. Ф. Лосева о сущности знака [24], выявляя точки соприкосновения и расхождения символа и образа.

Знак подразумевает наличие обозначаемого, означаемого и значащего.

Тут неоспорима схожесть символа с образом: образ также подразумевает то, образом чего он считается, хотя и не существует определений, параллельных терминам «обозначаемое», «означаемое» и «значащее». В случае если выразить подходящий термин по аналогии, то приобретаем «образуемое». Остаётся пока непонятным, считается ли приобретённый термин приближенным либо же уводящим от реального утверждения дел.

Необычайная популярность «знака» совсем не способствовала осмыслению того, что это такое. Обычно знак обуславливается как единство означающего и означаемого. Подчеркнём, как Туллио де Мауро определил одну из известных «смысловых антиномий», согласно которой, в случае если определение означаемого подразумевает определение знака, то установление знака подразумевает в свою очередь установление означаемого [12, с. 94]. Как и каждый сигнал, знак служит для информационного замещения чего либо.

Таким образом, первая характерная отличительная черта знака заключается в указании либо замещении какого-либо объекта либо явления. За пределами любого колебания, как и символ, каждый знак – это смысловое отображение чего-то.

Однако не каждый знак модельно порождает что-то. Знак вещи есть тождество, взаимопронизанность означаемой вещи и обозначающей её идеологической образности, однако это маленькое тождество есть единораздельная целостность, установленная тем или иным общим принципом, его производящим и превращающим его в конечный и (либо) бесконечный ряд разных обоснованно получаемых единичностей, которые и объединяются в единое сходство порождавшего их принципа либо модели как в определённый для них предел. То есть «символ постоянно есть знак в аспекте собственной мифологемы, однако не каждый знак является символом в значении присутствия метаморфемы, но каждый знак может быть символом» в знаменитом контексте. Таким образом, символ, являясь модальной группой, выражается в знаке как таковом предположительно. Знак есть сила знака,

способная в нём актуализироваться, принципиально же символ несводим к знаку.

Вторая значительная отличительная черта символа состоит в том, что он представляет собой такое образование, которое не располагает структурным соответствием с репрезентируемым предметом, то есть он, знак, принятый лично по себе, отличительных черт оригинала не отражает [4, с. 265].

Понятие символа и в философии, и в литературе, и в искусстве – это одно из наиболее противоречивых определений.

Термин «символ» долгое время не использовался в нашей научной литературе в адекватном ему смысле. Его заменяли словами «облик», «символ», «аллегория», «метафора». Такое пренебрежение к термину, спровоцированное его индивидуально-идеалистической интерпретацией выглядело странным. Отказываясь от применения данного термина, мы обязаны были бы отказаться и от применения ряда иных терминов. К примеру, название «идея». Он имеет явно идеалистическое происхождение и применяется разными философскими течениями, в том числе и идеалистическим.

Символ, в аспекте его структурирующего и регулирующего начала, идеи – это концентрированно выраженный культурно-личностный смысл или ценность бытия человечества как наиболее глубокой сущности мира [6, с. 36].

Символ в своём своеобразии – это законченный тип художественного созерцания и воплощения идеи. Символ – это прямодоступное или данное для рассматривания внешнее существование, которое не берётся таким, каким оно непосредственно существует ради самого себя, а должно осмысливаться в более обширном и всеобщем виде.

Гегель говорил, что в символе должны различаться две стороны: смысл с одной, а выражение смысла, с другой. Смысл – это представление или предмет любого содержания. Выражение смысла есть чувственное существование или образ какого-либо рода [5, с. 13-14]. Далее Гегель отмечал, что символ можно трактовать как определённый знак или как простое обозначение. В нём

связность смыслов и его выражений произвольна. В «символах вообще» обозначающее столь незначительно представляет самое себе, что в представлении человека вызывает совершенно чуждое ему содержание, или, по крайней мере, содержание мало связанное с качествами изображённых предметов.

«Символы вообще» – это всевозможные цвета, которые используют на кораблях, кокардах, знамёнах, для определения их национальной принадлежности. В них цвета как символы не содержат в себе качество, которое было бы общим их значению, то есть с необходимостью связывало бы данные цвета с той или иной нацией. В символах же искусства обозначающее и обозначаемое, смысл и его выражение не безраздельны один другому, но находятся во внутреннем соответствии и конкретном взаимопроникновении.

Чтобы стать символом в искусстве, знак должен превратиться в образ. «То, что теперь становится в качестве символического образа, представляет собой созданное искусством произведение, которое, с одной стороны, должно представлять само себя с присущим ему своеобразием, но с другой стороны, должно выявлять не только этот единичный предмет, но и дальнейший всеобщий смысл; последний должен быть приведён в связь с этим предметом и познан в нём, так что эти образы предстанут нам как задачи, требующие, чтобы мы определили врождённый в них внутренний смысл» [3, с. 30].

Гегель утверждал, что бытие символической общности в искусстве обнаруживает особую диалектику, которая, с одной стороны, состоит как из частичного совпадения между образом и смыслом, так и из частичного их несовпадения. Примерами частичного совпадения между смыслом и образом являются различные изображения, такие как лев – символ великодушия, и лисица – символ хитрости, круг – символ вечности. Лев и лиса в своей природной сущности обладают теми же свойствами, которые они должны выражать.

Но вместе с тем, чтобы образ был символом, недостаточно только одной соразмерности наличных качеств образа и его смысла. Символ всегда

одновременно с совпадением некоторых свойств образа и смысла содержит также самостоятельные от того общего им обоим свойств, которые этот образ когда-либо значил.

Символ, по Гегелю, есть первый ещё несовершенный и незавершённый способ совпадения идеи и образа. Символ – это, таким образом конкретная форма выражения идеи в определённом идеале. Известный мыслитель нашего времени Павел Флоренский говорил: «Действительность описывается символами или образами». Образу «приличествует наибольшая степень воплощённости, конкретности, жизненной правдивости» [17, с. 27].

Современный философ А. Шафф пишет, что «глубокий смысл знаков заключается в том, что они приближают теоретическое понятие к человеку, демонстрируя ему теоретическое содержание в образе материального предмета, то есть в форме, наиболее лёгкой для восприятия умом и сохранения в памяти» [23, с. 194].

Способ реализации в символе идеи, либо вопрос о его форме, единственный из основных проблем понимания природы символа, заключается в диалектическом единстве противоположностей – материального и эмоционально улавливаемого «тела», по другому изъясняясь, некоего определённого объекта и смыслового значения либо идеи. Символ, умозрительная действительность считается результатом соотношения материального и идеального: идеальное проявляется в эмоционально улавливаемой форме материального «тела» символа, а материальное – в совершенной форме, в персональном либо социальном сознании.

Возникает проблема о форме символического выражения. Она выражает себя как в материальной данности «тела» символа, так и в идеальности его личных либо социальных восприятий. Непосредственно благодаря этому времени слияния структурирующая символ идея приобретает абсолютное право на наличие и предоставляет возможность проникать в более глубокие сущности существования. Соотношение определений знака и образа, исследование их ключевых отличительных черт предоставляет представление о форме и методе

условного выражения, ведь симптоматичность и выразительность – более единые методы представления и замещения явлений, свойств, отношений как материального так и внутреннего миров. Установление их ключевых отличительных черт даёт источник к позволению вопроса о том, что же представляет собою форма либо способ символического выражения [12, с. 93].

Объективный анализ демонстрирует, что при постановке философских, методологических, художественных культурных вопросов нельзя обойтись без термина «знак» в адекватном ему смысле. На сегодняшний день нельзя излагать современную философию и эстетику, не дав рассмотрения одному из основных и основополагающих определений, в отсутствии изучения которого почти все эстетические теории и в том числе и целые философские системы исторического прошлого не могут быть довольно основательно осмыслены и довольно верно рассказаны. Устанавливая важность и потребность применения термина «знак», А. Ф. Лосев писал, что познавательное и познавательно-жизненное функционирование безгранично различных символов и всё острейшим образом функционирующая умосложение символа крайне велики и неохватны, в том числе и едва ли поддаются описанию [5, с. 305]. По этой причине теория о символе – это одна из наиболее новых насущных вопросов философии культуры, литературоведения и других, пограничных с ними наук.

Насущной задачей сегодняшнего дня считается потребность рассмотрения символа и его отлития от знака и образа, так как он довольно близко подходит к данным суждениям, и почти все путают его и со знаком, и с образом.

Термин «символ» проистекает от греческого слова «symbolon» что значит «знак», «примета», «критерий», «сигнал», «признак». Греческий глагол «symbollo», являясь однокоренным словом с предыдущим словом, содержит значение «объединяю», «сталкиваю», «сравниваю», «улавливаюсь». Этимологически данные греческие слова показывают на совпадение двух проектов действительности, то есть на то, что символ содержит значение не сам по себе, а как место встречи популярных конструкций сознания с тем либо

другим допустимым объектом этого сознания. Роль этих греческих слов в истории философии настолько запутанно и непонятно, что любой писатель осознает их по-своему, и путает их то с «аллегорией», то с «символом», то с «художественным образом».

Невзирая на такую путаницу, языковое понимание настойчиво не прекращает применять данный термин, хотя наличие подобного количества синонимов делает его использование абсолютно чрезмерным. «Все культурные языки привязываются за данный термин и совсем не желают с ним расстаться, хотя прочих структурно-семантических категорий в любой теории литературы и искусства достаточно» [17, с. 67]. Данный факт побуждает нас к пристальному исследованию этого понятия и к стремлению выявить в нём то уникальное, чего мы не обретаем в его многочисленных синонимах.

Символу принадлежит особое, определяющее место во всём многообразии знаково-языковых средств. Это – наиболее ёмкая и значительная, продуктивная и концентрированная форма выражения культурных ценностей и смыслов. Он – наиболее мощный из всех имеющихся в культуре «инструментов» реализации её духовных возможностей.

Символ является конкретно-зримое олицетворение тех или иных понятий и идеалов как высших ценностей и смыслов, по которым мы живём, и которыми обуславливается прогресс и функционирование культуры. Символ воплощает в себе высшие духовные идеалы культуры и поэтому становится центральным определяющим образованием всего комплекса её знаково-языковых выражений. Вместе с тем символ охватывает все культурные феномены и элементы.

Символ – это всегда определённое проявление образа, предельно сконцентрированный или «сверхдетерминированный» образ, базисная функция которого не только и не просто замена или изображение некоторых предметов, но и выражение их сущности, идеи. По выражению Рубцова Н.Н., «Символ – это вершина или наиболее совершенное и законченное проявление образного познавательного отношения к действительности» [6, с. 39]. Но нельзя забывать

о тяготении символического выражения к знаковости или знаковой форме репрезентации действительности. Знаковая форма символического выражения характеризует неразвитые его проявления.

Символы в низших своих замещениях, то есть тяготеющие к знаковой природе, являются знаками-символами. Число таких знаков-символов в универсуме культуры огромно, и все они наделены высокой степенью конвенциональности, условности. К ним мы относим всевозможные математические формулы, технические символы, эмблемы, гербы, рекламные, товарные обозначения, нумизматические и филателические знаки, формулы астрологии и многое другое.

В знаках-символах ступень структурной связи между телом и репрезентируемым им предметом или идеей выражена незначительно и опосредована множеством звеньев.

Религиозные и философские символы, а также символы искусства – это высшая форма проявления символического выражения, а художественные символы – это вершина проявления природы символа.

Нужно отметить и тот факт, что в пределах любого доминиона культуры, в искусстве, религии, философии, технике, математике существуют свои личные колебания форм условного выражения – от знаков-символов к символам-образам и назад. Помимо этого, необходимо иметь в виду, что в процессе исторического формирования разных областей душевной и материальной культуры происходит непрерывное обогащение, взаимодействие, проникновение и сплетение присущих любой из данных сфер символических образований. К примеру, образная символика взаимодействует с религиозной и наоборот, религиозная с философской и наоборот. По другому изъясняясь, проходит процесс диалектического взаимодействия разных форм условного выражения символов-знаков и знаков-ролей. Определяя роль символа в развитии культурной жизни, С.С. Аверинцов в целом предоставляет следующее его определение: в самом широком значении символ есть облик, принятый в

аспекте собственной знаковости, и знак, наделенный неисчерпаемой многозначностью образа [17, с. 607].

Итак, отметим характерные характеристики символа. Прежде всего, символ вещи – это выражение некоторого социального отношения, суть которого показана в качестве идеи, её концентрированного общественно-цивилизованного смысла. А.Ф. Лосев слагал: «Символ вещи на самом деле есть её значение» [25, с. 65].

Символ – это фигурально представленная идея либо тип идеи, представленный образом. Формой олицетворения идеи в символе считается облик. Выразительность – это «материальное тело» символа.

Символ – это постоянно завершённое, целостное обучение. Это не облик и не идея, охваченные в отдельности. Это что-то новое и уникальное, однако ранее неделимое на идею и облик. Это – идеологическая образность и сочная идейность [25, с. 65].

Символ – это функция людского познания, выражающая более глубокие закономерности. В отсутствии преобразования наших научно-философских определений в символ мы вообще не имели возможность располагать безупречными понятиями, способными изменять реальность. В отсутствии применения символики искусство обратилось бы в недвижимую и самодовлеющую, довольно мёртвую действительность, не имеющую никакой значимости. Никакая человеческая жизнедеятельность, ни идеологическая, ни бытовая, ни обыденная невозможна в отсутствии символов, которыми мы пользуемся ежеминутно, так как любая жизнедеятельность постоянно есть перемещение и желание и несёт в себе как нагрузку прошлого так и заряженность для реализации будущего. А это, следовательно, ведёт к тому, что любая вещь по наиболее своей природы символична.

Таким образом, в данном своем аспекте символ представляется как более эффективная и завершённая модель отображения реальности в её глубоких связях и отношениях.

Символ как тип идеи, показанный образом, считается не только акцентированной формой сущностного отображения объектов и явлений, он есть её порождающая и преобразующая форма. Символ как олицетворение мысли не просто и не только отображает общество, однако и показывает пути его перемены. А. Ф. Лосев писал по данному поводу: «Символ вещи есть её отражение, но не пассивное, не умершее, а такое, что несёт в себе силу и мощь самой же реальности, поскольку как-то раз приобретённое отражение перерабатывается в сознании, разбирается в мысли, вычищается от всего случайного и несущественного и достигает до отображения уже не просто чувственной поверхности предметов, однако и их внутренней закономерности. В данном значении и необходимо понимать, что символ вещи порождает предмет» [25, с. 65].

Символ вещи это постоянно аналогия между выражаемой им идеей и её рекомендуемым «материальным телом» – образом. Эта параллель либо соответствие между идеей и образом в символе осуществляется рядом методов: во-первых, природной естественной, морфологической связью, если между означающим и означаемым, образом и идеей выявляется четко уловимое прямое сходство – если, к примеру, кровь олицетворяет жизнедеятельность, череп – смерть, солнце – жизнь или бога; во-вторых, привнесением сопутствующих допущений, благодаря которым между идеей и образом в символе удаётся выявить безусловно-природную, морфологическую связь – сходство. Это, к примеру, феникс – символ внутреннего возрождения, существо, как знак чистоты и непорочности и т.п.

Символ – это неистощимая смысловая углубленность, раскрывающая себя в целом линии смысловых единичностей. Символ – это постоянно открытый облик, так как его смысл не может быть сведён к одному определённом значению. Это постоянно безграничное число смысловых перспектив.

Символ – это ещё и многоуровневость и многомерность, представляющие одними из аспектов полисемантической. Таким образом, символ возможно

анализировать как единораздельную целостность, что максимально кратко, сконцентрировано выражает установленное социокультурное значение. Символ – это образное понимание идеи, обладающее одновременно и внутренней определённой и потенциальной бесконечностью смысловых возможностей, которые никогда не ограничиваются какой-то одной интерпретацией. «Поскольку символ постоянно есть не прямолинейная выраженность вещи, никак не попросту её идейно-образное отображение, то во всяком символе постоянно таится как бы определённого рода загадочность либо таинственность, которую ещё нужно разгадать» [23, с.17].

Единство противоположностей – вот сущность символа. Это – изменчивость и постоянство, форма и содержание, тождественное и различное, единичное и всеобщее, подвижность и покой, конкретное и абстрактное, конечное и бесконечное.

Специфика формы условного представления содержится в том, что она демонстрирует особую диалектику знакового и образного начал. В собственных высших проявлениях маленькая модель объединяется с образностью, в низших же – со знаковостью. Таким образом, символ в своём предельно завершённом, наивысшем виде, т.е. в своём значении слово может быть показан как облик. Тут нужно выделить тот факт, что вся философская традиция объединяет формальную особенность символа с образностью.

Философ считал, что искусство, показывая абсолютную идею, проходит 3 ключевые стадии собственного развития – условную, классическую и романтическую. Символическое искусство, по Гегелю, считается кратчайшей стадией развития искусства, что он определяет в качестве предискусства. Как мы видим, Гегель анализировал символическое в отличие от собственных предшественников, в случае если не отрицательно, то как менее сформированную форму проявления образного творчества.

Невзирая на данный факт, он выявил несколько существеннейших сторон сущности символического.

Образ – это подобное воспроизведение либо замещение объекта, свойства либо отношения, что с этим предметом, свойством либо отношением обладает определённым структурным соотношением[25, с.54].

«Образ предполагает образуемое» – здесь есть наличие тона той мысли, что образующим является сам образ. В словах «обозначаемое» и «означаемое» к корню «знак» прибавляются приставки «об» и «о», указывающие на действие, охватывающее предмет и придающее ему определённое свойство, а именно, свойство нечто значить. То есть можно сказать, что действие (энергия) знака придаёт новое свойство тому или иному предмету, свойство быть значимым. Слово же «образ» уже включает в себя приставку «об-», ставшую префиксом. Отметим, что основа «раз-» первоначально имела значение «резать, рубить», а также «полоса, черта».

Стало быть, если знак делает уже существующий и уже имеющий образ предмет значимым, то образ делает предмет самим собой, чуть ли не создаёт сам предмет. Фактически, образ и создаёт предмет, а точнее делает вещь – предметом.

Для обозначения «образуемого» существует давний термин «первообраз». То, к чему он относится, имеет бытие «первообраза» в плане структуры, но при этом всё же подразумевает под собой некую образность, а, стало быть, вторичность по отношению к нему в логическом плане. Ж.-П. Сартр для обозначения носителя образа использует словосочетание «объект образа», хотя здесь имеются некоторые сомнения относительно употребления слова «объект»: немного изменив направление взгляда мы с равным успехом могли бы назвать его и «субъектом» образа, точно так же, как мы только что назвали его «носителем образа». Так или иначе, место этого «образуемого – первообраза – носителя образа» в структуре выразительной сферы достаточно ясно.

Мы обнаружили, что образ предмета создаёт предмет. Из этого следует, что всякое образуемое или образованное, то есть всякое образование предполагает, наличие образа, который его являет. Точно так же, обозначаемое

и означаемое предполагают существование знака, которым они обозначены. Образ, следовательно, функционирует как акт образования. В свою очередь, всякий знак функционирует как акт обозначения для всякого обозначаемого и означаемого.

«Любой знак подразумевает для себя того или иного внезнакового, но вполне своеобразного владельца». Что из этого исходит для образа? В заданном явлении «носителем образа» будет не тот предмет, который образуется, а «то, в чём» он образуется, «материя» образа. Если отметить многоуровневость образа, то, очевидно, для каждого уровня будет иметь место своя «материя» [41, с. 68].

Разделив образ от его объекта и материи, мы тем самым сосредоточили наше внимание на самом специфичном бытии образа, на бытии чисто смысловом.

Одной из основополагающих свойств образной формы символического выражения является внутренне ей присущее особенность порождать самый широкий спектр ассоциаций. Ведь образ – это огромное количество самых разнообразных смысловых возможностей и потенциальных интерпретаций. Знак – это строго однозначное, предельно очерченное отношение. Функциональное бытие знака не признаёт вариаций, различных ассоциативных связей, ведь его значение – это чёткое указание на определённый предмет или свойство.

Итак, как мы видим, образная форма символического выражения направлена в своей сути на широчайший спектр ассоциативных возможностей. Она – наиболее адекватная форма представления в символе идеи.

Таким образом, мы можем определить знак как фигурально представленную идею либо вид мысли, представленной образом. А. Белый выразил данную идею следующими словами: «Символизм – это метод изображения идей в образах» [3, с.139]. А.А. Хаузер обозначил символ как сверхдетерминированный облик. «Символ есть в сущности сверхдетерминированный облик, влияние которого лежит на многообразии и на явной данной неисчерпаемости компонентов его нахождения.

Олицетворяющий мотив представляет регулярно в новой взаимосвязи: в мыслительной связи, разумной, иррационалистической; потом в отчасти сознательной, отчасти бессознательной ассоциации мыслей, в различного рода личностно-переживаемых связях, которые одному и тому же собственному эксперименту дают любой раз разный смысл. Из всего этого необходимо указать, что символ не гнездится в одной и той же прослойке атмосферы и не может идти только в одной плоскости искренней жизни, он обязан скорее быть **сверхдетерминированным»** [6, с.39].

Как мы видим, облик и символ считаются нераздельными понятиями. Хотя, каждый раз, объединяя данные 2 понятия друг с другом мы обязаны осознавать, что понятие «облик» в общем шире понятия «знак».

Таким образом, мы можем, отталкиваясь из сравнения характерных отличительных черт знака и образа установить, что знак не вид символа, а символ не вид знака, невзирая на то, что между ними существуют установленные черты сходства, которые дают возможность в определённых случаях сравнивать их друг с другом. Данное качество, единое для знака и символа заключается в их функциональном бытии – свойстве, характеризующемся способностью показывать либо заменять отличные от себя предметы и отношения. Но, символ и знак сознательно отличны друг от друга. И отличие это состоит в способе, каким они репрезентируют заменяемый объект. Знак репрезентирует заменяемый им объект произвольным путем и равнодушным к замещаемому им объекту. Символ же предполагает заменяемый им объект посредством структурного соответствия либо аналогии с ним.

1.3. Знак, символ и симулякр

«Симулякр – это знак, который подвергается деконструкции. С точки зрения происхождения термин симулякр увеличивается к термину симулякрум, который называется у Платона «копию копии». Введён в обращение

постмодернизма Батаем, разьясняя Клоссовски, Кожевым, Бодрийяроми др. Постмодернизм радикализирует толкование симулякра: постмодернистская идеология задаёт интеллектуальное пространство, где «идентичность образца и схожесть копии станут заблуждением» (Ж. Делез) [12, с.93].

Симулякр – одно из основных определений постмодернистической эстетики, которое занимает место, относящееся в традиционных художественных системах художественному образу. Симулякр – образ отсутствующей реальности, вероятное сходство, лишённое оригинала, поверхностный, гиперреалистический объект, за которым не стоит какая-либо реальность. Это пустая форма, самореференциальный знак, артефакт, созданный лишь на личном факте.

Деррида убеждает нас на том, что симулякр, который возникает в ходе дифференциации, полностью эмансипируется от референта: означающее в нём может отсылать лишь к другому означающему, выступающему в качестве означаемого. Он не воспроизводит ни предметы, ни представления о предметах, не подчиняется однозначной бинарной логике. В отношении симулякра невыполнимо использовать никакую модель. В симулякре правда указывает свою многочисленность. Симулякр даёт возможность обнаруживать всё новые и новые области познания.

Принимают во внимание, что наиболее глубокая философская разработка определения «симулякр» принадлежит философу и историку философии Жиллю Делезу.

По Делезу, симулякр – знак, отрицающий и подлинник (вещь), и дубликат (изображение вещи, обладающее сходством/тождеством). Симулякр – «изображение, лишённое сходства; образ, лишённый подобия».

Делез различает симулякр и подделку. По его мнению, симулякр и подделка – не одно и то же. Подделка – это копия копии.

Подделка и симулякр – два модуса деструкции. Оба вида знаков употребляются в сегодняшней культуре. Подделка вызывает ирреальность, наполняет социокультурное пространство означающими-фантомами. Симулякр

– в таком значении, каким его одарил Делез, –вызываетгиперреальность, открывает перед философией и искусством новые возможности [29, с.55].

Объяснение Делеза различается философской уравновешенностью.

Понятия, которые предлагают Бодрийар и Клоссовски, показывают как бы справедливое и левое крыло в постструктуралистско-деконструктивистско-постмодернистском ансамбле в отношении к парадоксу симулякра.

Сравнивая представляющую и нерепрезентативную модели знака, Бодрийар замечает, что симулирование наступает с отречения принципа эквивалентности знака и действительности, отречения знака как значения, вынесения смертного вердикта каждой референции. Под воздействием симуляции происходит «смена реального знаками настоящего», в следствии симулякр оказывается сознательно несоотносимым с реальностью непосредственно, если вообще соизмеряемым с чем-либо, помимо иных симулякров.

В основе исследования «культуры симулякров» Бодрийар выставил положение об исчерпанности способностей художества, его завершении, легитимации кича под знаменем постмодерна.

Симулякр – знак с нулевым означаемым (не содержит значения). Это копия того, что ни в коем случае не было (можно отрицать либо можно поверить), по Бодрийяру: «Симулякр – это термин, определяющий знаковое отношение, подобный термину «миф» в концепции Р. Барта, описывающему «единицу ложного, неподлинного значения» [3, с.93].

Если говорить о симулякре попросту как о символе, «обманывающем» нас, то такого рода диалог оставляет возможность жизни настоящего, не дезинформирующего нас символа. Таким образом симулякр – это не фальшивый символ, и не предмет «притворяющаяся» чем-то иным, замечательным от самой себя.

Точнее, всё-таки, симулякр – представление из семиотики, идущее на замену понятию символа. Не исключается, что введён он для практичностисистематизации по признаку, отличающегося от классических

признаков систематизации символов. Лично знак, приобретающий размерность симулякра, означает не некую действительность-референт, однако не более чем некое базовое отношение, определяющее замену ушедшей действительности её заместителем-символом.

Бодрийяр говорит о трёх режимах симулякров (по методу существования в культуре): подделка, производство, симуляция. Любой порядок базируется на надлежащем законе ценности либо цены: натуральном, рыночном и структурном. Циркулирование знаков – их непрерывное воспроизведение в культуре. До возникновения режима симулякров любая вещь правильно представляла то либо другое влияние, либо определённый физиологический аффект. То есть вещь существовала адекватным знаком того либо другого отношения. Меч определённо являлся атрибутом воина, золото – атрибутом власти, плужок – знаком крестьянского труда. Бодрийяр определяет эпоху Барокко (15–16вв) как период распада системы обязательных знаков (эпоха появления подделок). Т.е. в качестве обязательной системы знаков – знаки, обозначающие некий телесный аффект (реальность некоего телесного переживания), знаки – взаимозаменяемые, можно поменять, а смысл не изменится. Символы же не подлежат замене, несут смысл в контексте.

Имеются знаки, означающие аффекты: символы. Символ – вариация знака, который формирует специфику означаемого (содержит в себе). В качестве означаемого представляет определённый телесный аффект в символе, в собственном образе им то что-то от объекта, им видимого (к примеру, Макдоналдс: не образ еды порождает стремление трапезы, а алфавитное написание).

Символы могут быть индивидуальными и в различных культурах – различные техники управления аффектами с поддержкой знаков. Если Бодрийяр сообщает о реальности, он свидетельствует о действительности физического аффекта.

1) Симулякры первого режима: Подделка – символ не представляет аффект, а моделирует его наличие. В случае С1 главной формой его жизни

оказывается подделка либо имитация. Подделка моделирует определённый знак, а вернее символ. Знак как означающее больше не представляет аффект, однако, скорее, моделирует его наличие. Данный факт Бодрийяр называет эмансипацией знака. Пример: в 15–16 веках холодное оружие вытеснялось огнестрельным. Шпага для мушкетёров становится С1 (не связана с аффектом убийства), это теперь знак, представляющий власть плюс на дуэлях (симуляция воинского мужества). С1 подделывают природу (плюс лепнина по одному трафарету). В качестве базисного фонавыражения симулякра Бодрийяр расценивал декор как систему имитации природы, которая позволила свести всёё разнообразие к одной субстанции – лепнине. Здесь Бодрийяр и проводит сравнение между «освобождением знака» и появлением нового стиля в искусстве – барокко. Барокко многими связывается с появлением иезуитов, то есть с Контрреформацией. Реформация показала, что власть может существовать иным способом, нежели установленный Богом порядок. Фуко именно с этой эпохой связывал появление классической эпистемы.

Основные черты С1 и С2[4, с. 38]:

1. С1. В нём подразумевается возможность диспута между автоматом и реальностью, т.е. его цель – так повторять человека. С1 единичны, уникальны. Это автоматы. Воспроизводится образ человека, моделируют его перемещения, однако в отсутствии цели (т.е. только внешнее повторение, что не осуществляет полезных функций труда). Действительность через облик.

2. С2. Основная роль представляет реальность в отсутствии образа, действительность труда либо производства. Проблема разрешена посредством поглощения действительности, видимостью сопоставления копии и реальности. С2 массовы, серийны. Это роботы. Таким образом С2 копируют не облик человека, а его функцию (человек – трудящийся объект).

Действительность через функцию.

2) Симулякры второго порядка: воплощение трудового идеала – робот как функциональный (трудовой От).

Эпоха С2 – люди = объекты производственных и экономических отношений.

Реальность аффекта, который всегда есть в С – уменьшается («Оригинальная референция угасает» – исходная означаемость реальности как аффекта).

С2 рассчитан на некоего универсального потребителя, т.е. если робот копирует функцию, то у человека, который будет её покупать, добавится соответствующий набор потребностей (человек может этой функцией воспользоваться, купив её – универсальное значение равно стоимости для всех вещей. Производство таких – серийно (воспроизводимость, репродуктивность бесконечна). Человек – носитель потребностей, которые возникают в процессе труда (Маркс – увлекался марксизмом).

С2 – промышленный симулякр. В качестве примера симулякра второго порядка выступает продукт промышленного производства – серийное изделие. Оно с самого начала отправляет не к какому-либо определённому потребителю, но к потребителю вообще, к серийному потребителю, человеку-симулякру.

3) Симулякры третьего порядка: производство организовано не по законам рынка, а по законам кода (работает закон стоимости). Отсюда следует, что предметы задумывают не на основании их намерения, а на основе их воспроизводимости: «все формы выводятся из моделей путем модулирования отличий».

В С3 – вещи производятся не для того, чтобы удовлетворить те или иные потребности, а чтобы побудить человека купить ещё больше вещей. В условиях производства С3 – огромное количество внешне разных, но выполняющих одну и ту же функцию вещей (лучший вид вещи не означает, что она выполняет эту функцию лучше). Объекты задаются не из целей, а из необходимости. В моде – проявление в высшей степени (плащ, не защищающий от дождя). То есть С3 может и не выполнять ту функцию, которую собой демонстрирует. Главная задача С3 – не реализовать некую функциональность, а продемонстрировать её (например, одежда милитари).

СЗ=подделка (в условиях производства СЗ стираются отличия между искусством и реальностью (неискусством). В таком случае, есть мастерство, демонстрируется имитацией художества. СЗ – символ имитирующий эффективность, обманывающий символ (эстетичный предмет – настоящий) [6, с.91].

Идёт симулирование на уровне знаков, в каком месте предмет уже не значит ничего, т.е. данная симуляция отзывает к какому-либо яркому производству. Симулякр постоянно изливается о чём-то другом, т.е. отправляет к какому-то значению, эксперименту, которого нет (шраммирование).

Также возможна симуляция быта. В рекламе продаётся не объект, а образ существования. Оболочку вещи возможно заменить – сменить рекламу (муляжи). Вещь, что принимается только лишь как носитель образа, символа, т.е. вещь не значима, а значим смысл, который она несёт. Вещь, что делает человека принадлежащим к какой-либо общественной команде, в случае если он в самом процессе таковым не считается.

Любой объект возможно сделать СЗ, задав ему установленный смысл (к примеру, установить каждый булыжник на площади, дав ему значение).

Граффити – восстание с помощью символов, протест молодого поколения.

Бодрийяр свидетельствует о предметах СЗ: сегодняшняя система вещей считается системой СЗ (т.е. имущество – только образы, которыми показана действительность). Аффекта не имеется. Основное в вещи – облик.

Симулякр есть такая «сфера», что, с одной стороны, не есть реальность, а с другой стороны, не есть искусство. Это изображение действительности, изображающее либо копирующее ее, однако не притязующее на статус искусства. Это фото (не художественная, однако и не подтверждающая личность), рекламное объявление, имущество, создающие сферу обитания.

Невозможно утверждать, на свой взгляд, что симулякр – это особый «обманывающий» символ. Это еще единственный метод существования «бытия», наравне с реальностью и искусством, стоящий между ними.

Симулякры 3 порядка как раз и гарантируют обоюдное проникновение искусства и действительности, то есть не искусства. То есть части реальности обретают положение объекта искусства (поп-арт и авангард), мастерство и реальность станут неотличимыми (строительный шедевр становится сферой обитания) [23, с.189].

По Бодрийяру, в качестве 1-го из симулякров может выступать история. В случае если в качестве истории анализировать не многозначительную науку, а то, что называется историческим наследством. На ряду с этим в качестве симулякра анализируется не подделка под общеисторический памятник, объект, предмет, а лично такого рода объект, даже подлинный. Проблема в том, что такого рода объект не представляет практически никакую действительность, кроме как именуемой действительности исторической, то есть неестественно образованной в установленный общеисторический этап, а непосредственно, ближе к концу 19 столетия. Каждый исторический объект репрезентирует ситуацию, то есть определённый терминологический концепт, а не часть реальности или, тем более, аффект. Точнее, сам объект-симулякр продуцирует «аффект исторического» в форме коллекционирования в индивидуальном либо общественном (государственном) уровне. В качестве ещё 1-го образца симулякра возможно анализировать Природу или Натуральное (Естественное).

Структуралист Жан Бодрийяр (1929–2007) говорил, что реальность может быть реальностью образа, который не претендует на звание произведения искусства (например, современная реклама). Такую реальность образа Бодрийяр называл сверхреальностью, гиперреальностью, которая хочет стать реальной реальностью (сделать образ таким, которым может существовать в реальности, тем, каким мы его никогда не видели: макрофотосъемка). Вещей становится настолько много, что человека нужно уговорить их купить и научить, как ими пользоваться.

Обратную точку зрения предлагает Пьер Клоссовски. Аннотируя Жоржа Батая, он обращает внимание: «Симулякр образует знак мгновенного состояния

и не может ни установить обмена между умами, ни позволить перехода одной мысли в другую» [37, с. 73]. Привилегию симулякра Клоссовски обнаруживает в дефиците желаний зафиксировать то, что он показывает из опыта, и то, что он выговаривает о нём. Симулякр, по мнению Клоссовски, точно отправляет часть несообщаемого. Понятие же и понятийный язык подразумевает то, что Батай именует «замкнутыми существованиями».

Крайности позиций Бодрийара и Клоссовски отображают как многозначный подход к симулякру, так и амбивалентность самого симулякра, которая способна вызывать диаметрально противоположные явления.

Важность смысла симулякра может быть реализована лишь в процедурах общения: условно говоря, если понятие являет собой скалярный феномен, то симулякр – векторное явление, которое направленно в ходе коммуникации от адресанта к адресату (адресатам). Это обозначает, что симулякр может получить своё значение в том и только в том случае, если отдельные ассоциативные и коннотативные его аспекты, имплицитно заложенные в нём адресантом, будут актуализованы и скооперированы воедино в восприятии адресата. Базовым качеством симулякра в следствии этого выступает его принципиальная несоотнесённость и несоотносимость с какой бы то ни было реальностью.

Отсюда следует, что коммуникация, исполняющаяся посредством симулякра, сформирована не в совмещении семантически стабильных понятийных полей участников коммуникации, однако в конвергенции коннотативных конфигураций восприятия симулякра, т. е. в кооперации неустойчивых и сиюминутных смысловых ассоциаций коммуникативных партнеров. Схватываемый симулякром навык может быть интерпретирован иным (находящимся со мной в отношениях «сообщничества») не с помощью нашего (экспрессивного и суггестивного) либо его (герменевтического) усилия, однако только посредством самодвижения сочетательных полей и коннотативных содержаний.

Симулякр, как культурно-философское явление, массово применяется при обращении к тем прецедентам настоящей реальности, которые требуют дополнительной расшифровки и не могут быть истолкованы через символ либо знак. Он рушит обычное отношение составляющих знаковой системы, создавая другой структурный ряд, замыкаясь и репрезентируя самого себя. Понимание симулякра базируется на внешнем результате сходства явления с настоящим обществом, при огромном несоответствии с внутренней сущностью действительности и подразумевается как подобие без подобия, так называемое подобие подобия, заключается из внутренней пустоты, заполонённой расходящимися сериями содержаний.

Если взглянуть на симулякр как на проявление лингвистического ряда, то наиболее близким ему станет лексико-семантический класс прономин, в частности класс «Местоимения» [35, с.39].

Сравнительно же симулякра имеется ряд взглядов на теорию проблемы. Более преждевременная абстрактная разработка проблемы восходит к Платону. Теория идей Платона подразумевает, что свой мир – мир «идеальной» Идеи, недостижимой нашему сознанию. Индивид способен в данном обществе к репрезентациям, т. е. все «действия» данного общества есть определённое отображение, воспринимать только копии Идеи, её «отблески».

И хотя, согласно Платону, самостоятельно Истина находится за пределами репрезентаций, ему чрезвычайно важно, чтобы те копии, которые приемлемы человеку, обличали б образом, зрительным олицетворением нерепрезентируемой Истины, для того чтобы за ними стоял определённый Образец.

В случае если мы соотнесём данную мысль с языковой системой, то придём к выводу о том, что важные части речи (имена) – это Мысли, местоимения – представление мыслей.

Однако в области видимого, в сфере репрезентаций не всё считается отображением Первичного, не все копии посылают нас к Мыслям.

Размышление Платона состоит в том, что определённые отображения не обладают подлинником, то есть того, что они отображают. За ними не стоят тождественности Оригину, а значит, их сходство – несуществующее. Именно в этом лежит платоновское разделение эйкона и эйдолона: первый –аналогичен Идее, из-за сущностной сопричастности, второй –аналогичен Идее лишь наружным, обманным образом, тогда как глубинно он ей чужд. Такая противоположность очень важно для полемики Платона с софистами. Философия софистов подразумевалаосуществимостьаргументации любого тезиса, как следствие идеи того, что всё существующее подлинно. Но согласно Платону небытие не отделено от бытия, а постоянно в нём присутствует, будучи не абсолютным, а условным. «Иное» как бы пронизывает бытие, а значит, является онтологическим условием существования лжи. Именно Иное и стоит за платоновским понятием эйдолона, или симулякра.

Базисное различиеистинной копии от фантазма состоит как раз в том, что копия отправляет к Истине, а симулякр – к Иному. Софисты, тем самым, основываявсё на мнимом сходстве, порождают симулякры [45, с. 59].

В случае если перевести мировоззренческие группы в сферу лингвистики, то возможно прийти к выводу, что местоимение отправляет нас к некоему образцу, эталону, идее (т. е. именной части речи), симулякр не отправляет нас к идее, т. к. не имеет оригинала, т. е. того, что он отображает, а отправляет к другому (симулякру).

Употребление местоимений характерно для классического построения текста. Классический документ тем самым отображает более объективный смысл выражения, насколько это допустимо, так как местоимение и то термин, что оно замещает, сущностно сопричастны. Соотносясь с реальностью, отмечая её, наша речь отображает определённую обстановку в единицах языка, которым по природе характерно общее значение. Это одно из важных качеств языкового знака. Знак вследствие его обобщённому характеру используется различными народами одного коллектива, в разное время и в разных ситуациях по отношению к различным объектам. В случае если бы для названия каждой

«разновидности» объекта (т. е. любой отдельной реалии данного класса, а не реалемы) было особое название, воспользоваться стилем было бы весьма сложно, а может быть, и нельзя.

Информация, которую включает слово (утверждение), принадлежит к идеальному референту, а не непосредственно к реальности. Однако, сообщая информацию о безупречном референте при помощи символа, мы передаём тем самым данные и о реальности (определённых объектах, денотатах и т. п., более обобщенно – о реалемах). Эти либо другие объекты, явления, качества реальности приобретают качественную определённость в языке, возможность объективного и комфортного вычленения их благодаря нашему эксперименту и независимому воспроизведению в нашем сознании с помощью определённых языковых фактов.

Симулякр, отсылая не к реалеме, а к другому симулякру, не содержит в себе данных о реальности. Однако же симулякр, как и лингвистический знак, обладает конфигурацией (т. е. графическим либо голосовым выражением). Показываясь в тексте, симулякр создает другую действительность – гиперреальность [35, с.68].

Изоморфность подразумевает сходство структуры и состава, при чём характеризующим всё же считается схожесть структуры. Местоимение считается языковым знаком, а симулякр – явлением лингвокультурологического ряда, что служит одним из приёмов создания постмодернистских художественных текстов.

Вышесказанное о местоимении (как языковом знаке) и симулякре (как лингвокультурологическом явлении) говорит о схожести структуры, т. е. о изоморфности лингвистических и лингвокультурологических категорий.

Форма знака – что-то, что может быть увидено, услышано.

Отнесённость – группа феноменов настоящей либо возможной реальности. Сущность денотативов, по превосходству, действительно, предметно, конкретно. В отличие от денотата, сигнификат – ранее не группа

феноменов, а понятие. Сущность сигнификативов теоретически, отвлечено. Коннотативы – чувственно-ценностные содержания и смыслы.

Местоимение обретает своё значение в процессе коммуникации, т. е. осуществит себя в речи. Местоимение как компонент системы языка обладает только конфигурацией (графическим либо голосовым выражением и грамматическими данными).

Симулякром может быть каждое слово, принадлежащее языковой системе. Невзирая на то, что модель слова обладает некой сопоставимостью с денотатом и сигнификатом, если термин в художественном тексте начинает «функционировать» как симулякр, денотат и сигнификат размываются. Модель фразы перестает сопоставляться с денотатом и сигнификатом, доминируют новые коннотации [3, с.31].

Изоморфность языкового дейксиса и симулякра заключается в том, что в двух случаях границы размываются, т. е. размывается смысл и сигнификат, делается неотъемлемой соотнесённость с речевой обстановкой. Аналогично языковым указательным единицам симулякры непременно обязаны быть соотнесены с речевой обстановкой. Он может быть разжеван только с поддержкой другого симулякра, к которому он отправляет в процессе общения.

Говоря об изоморфности лингвистических и художественных (лингвокультурологических) категорий, мы, прежде всего, имели по причине схожести языкового и эстетического знаков в степени их структуры. Однако нельзя анализировать данные приметы только лишь в их принадлежности к стилю. Коммуникативный подход считается кроме того весьма важным и в таком случае, как данные слова реализуют себя в речи. В данной связи нужно отметить об анафоре и анафористических словах.

Пришедшее из греческого стиля представление «анафора» претерпело установленные перемены в собственном смысле и в настоящее время применяется лингвистами неоднозначно. Постоянным остаётся основной элемент значения этого определения – «повтор». Но в случае с анафорой речь идёт не о повторе в целом формулировки в целом, а о сокращённом

воссоздании в тексте того, что, как правило, прежде было показано в виде абсолютного языкового выражения. В взаимосвязи с этим многие научные работники подчёркивают современный характер анафоры, поскольку она даёт возможность избежать избыточности.

В ограниченном представлении анафора истолковывается как взаимосвязанность между полнозначным словом и его заместителем, а в просторном – как повторение либо же взаимосвязанность на расстоянии. По мнению многих лингвистов, анафора должна расцениваться не как исключительно синтаксическое явление субституции, образующееся между языковыми выражениями, а как более сложное семантико-прагматическое явление [33, с.102].

На основании двучленного строения анафоры, конкретизируем, что антецедентом анафорической связи может выступать отдельное слово, сочетание слов, единое предложение либо даже ряд услуг. Что касается термина «антецедент», то Л. Теньер считает неприемлимым его использование и применяет иное определение данного определения – «смысловый источник», так как анафорическое представление, которое замещает некоторую часть текста, может не только следовать за ним, однако и предшествовать ему. В последнем случае прибегают к термину «постцедент». Для обозначения заменяемого отрезка текста уместно применять 2 термина – прецедент и семантический ресурс, так как они считаются более популярными в лингвистических исследованиях.

Что касается значения анафорических местоимений, то по этому предлогу в лингвистике имеются разные мнения.

Л. Теньер полагает, что анафорические слова не владеют своим смыслом, считаются «пустыми» словами и только в предложении, вступая в анафорическую связь, они станут «абсолютными», так как получают значение иного слова.

В противоположность данному мнению обнаруживается суждение, что у анафорических слов существует своё значение. Таким образом, почти все

лингвисты уверены, что дейктические фразы не лишены значения: от ситуации к ситуации модифицирует только референт, значение же остаётся прежним. В отличие от других языковых единиц, которые имеют свой денотат – возможный класс объектов, которые смогут быть названы данными единицами, дейктические слова (местоимения) не имеют в языке своего денотата, в выступлении же они приобретают определённый референт. Но в случае анафорической взаимосвязи процесс референции усугубляется.

Местоимение никак не напрямую корреспондируется с собственным референтом, а посредством прецедент. Любой из компонентов в анафорической взаимосвязи имеет референт, и непосредственно единство референта, констатируемая актом референции, даёт возможность говорить о присутствии анафорической взаимосвязи между сравниваемыми речевыми актами. Различные обозначения, принадлежащие к одному и тому же референту, являются кореферентными. По этой причине анафору зачастую именуют кореферентностью либо кореферентным указанием [39, с.191].

Антецедентом анафорического местоимения может быть имя существительное. По отношению к симулякрам об анафоре целесообразно сказать как о взаимосвязи на расстоянии, то есть в просторном представлении данного термина.

В случае с симулякром возможно сказать, что у него не имеется антецедент либо семантический ресурс, то есть симулякр – это «свободное» слово, и только в процессе коммуникации, как и местоимение, входит в анафористическую взаимосвязанность. Однако, в отличие от местоимения, симулякр не становится «абсолютным» вследствие получению значения иного слова. Симулякр в процессе коммуникации (разумеемой в просторном значении, в т. ч. и как прочтение образного произведения) только способен отправлять к другому симулякру.

К тому же существенным различием симулякра считается ещё и то, что местоимение, не имея денотата, в речи приобретает определённый референт.

Симулякр же, не имея денотата, в выступления не приобретает определённый консультант, поскольку референтом для любого участника коммуникации станет являться что-то своё. Непосредственно по этой причине симулякр способен создавать большое число гиперреальностей, которые станут различаться у любого из субъектов коммуникации в соответствии с его языковой картиной общества.

Эта умение симулякра создавать большое число гиперреальностей стало востребованной практиками постмодернизма, так как непосредственно с поддержкой симулякров Истина находит собственную множественность и субъективность [23, с.206].

Симулякр как единственный из приёмов написания постмодернистских текстов представляется перед нами в качестве одного из культурных кодов.

Однако отличием симулякра как культурного кода станет то, что у закодируемой и верно дешифрованной (декодируемой) информации станет всегда одна верная интерпретация, а большое число интерпретаций симулякра в процессе его декодирования – это базисное условие жизни гиперреальностей образных текстов постмодернизма.

В мире-тексте симулякр, появляющийся в процессе различения, целиком эмансипируется от референта: означающее в нём может отправлять только к другому означающему, выступающему в качестве означаемого. Он не воспроизводит ни вещи, ни идеи предметов, не покоряется конкретной бинарной логике. Игра симулякров удваивает и содержит в себе бинарные оппозиции и противоречия, однако только в качестве одной из возможностей.

Таким образом, симулякр – это символ, подвергшийся деконструкции.

Симулякр – образ отсутствующей реальности, вероятное сходство, которое лишено оригинала, поверхностный, гиперреалистический объект, за которым не стоит какая-либо реальность. Это пустая форма, самореференциальный знак, артефакт, образованный лишь на личном факте.

Симулякр, как культурно-философское явление, повсюдуупотребляется при обращении к тем фактам реальной действительности, которые требуют

дополнительной расшифровки и не могут быть объяснены через знак или символ. Он уничтожает обычную связь составляющих знаковой системы, организуя иной структурный ряд, замыкаясь и репрезентируя самого себя. Восприятие симулякра базируется на внешнем эффекте сходства явления с предметным миром, при большом несоответствии с внутренней сущностью реальности и понимается как подобие без подобия, так называемое подобие подобия, состоит из внутренней пустоты, наполненной расходящимися сериями смыслов.

Основным же принципом создания постмодернистского текста выступает деконструкция, именно поэтому симулякр как деконструктивный знак здесь принципиально необходим в качестве средства создания этого эффекта. Он лишь внешне, обманным образом, похож на идею, которую хочет передать. И именно потому, что симулякр отправляет к иному, с его помощью в литературе постмодернизма творится иная реальность, принципиально непохожая от традиционной, – гиперреальность, сформированная языком.

Симулякр, направляя не к реальности, а к другому симулякру, не вмещает в себе информации о реальности. Но однако же симулякр, как и лингвистический знак, обладает формой (т. е. графическим или звуковым выражением). Появляясь в тексте, симулякр формирует иную реальность – гиперреальность.

ГЛАВА II. КРИПТОГРАФИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА ЯЗЫКА

2.1. Языковая символика в народном русском фольклоре

Символ – это один из феноменов, который на протяжении длительного периода времени привлекал филологов, лингвистов, а также ряда других исследователей, которые так или иначе связаны с изучением феномена языковой символики.

В семиотической теории Пирса Ч. символы противопоставлялись индексам и ионическим знакам и характеризовались произвольностью между означающим и означаемым [7, с. 11].

Данное понимание противостояло лингвистическим взглядам о символьных категориях, частично отражённым в значении слова «символ».

Ожегов С.И. трактует символ как то, что служит знаком какого-либо понятия, либо чего-то отвлечённого [17].

Для лингвистов более естественным оказалось понимание символа, в котором он трактуется как вещь, символ.

По определению Арютунова Н.Д. символ ставится в один ряд с такими категориями как образ и знак. При этом символ имеет промежуточное положение между ними, отражения поведения символа в естественной науке [4].

Шпенлер О. отмечает, что культура представляет совокупность символов жизни, чувствования и понимания, такой язык, которым только и может поведать душа.

Культура выражает в себе мир человеческим символов, которые впоследствии передаются от человека к человеку, от поколения к поколению. Иными словами язык представляет собой отражение, в котором в языковой форме отражаются символы культуры.

По мнению Юнга К.Г. символы, проходящие через всю историю культуры, определяют сплоченность человека желание обратиться

ктайнственной стороне жизни. «Символическая нищет», согласно исследованиям Юнга К.Г., обесцвечивает и обесценивает жизнь человека [46, с. 101].

Как отмечает Радугин А.А., символ –это знак особого рода, посредством символики открывается святая из святых культур – смысл, живущие в бессознательной глубине души и связывает людей в единое целое по типу переживания мира и самих себя [34, с. 88]. Так, на примере выражение до последней капли крови, со щитом в руках является символом преданности, стойкость и героизм как архетип культуры.

Выражение как кость в горле–это символ неприятия, раздражения по отношению к чему-либо. Существуют также выражения, которые не нагружены культурными символами, например, голодный как волк.

В последнее время в филологии всё чаще стало появляться такое понятие как «код культуры». Обычно под данным понятием определяется неписанный закон, который разрабатывается в пределах того или иного культурного сообщества. Код культуры известен всем говорящим на данном языке и соотносится с семантикой языка во всех её проявлениях.

Посредством символа язык производит скрытое сравнение, сопоставление и извлечения тех или иных свойств предмета – символа, на основании которых и произошли эти изменения [26].

Так, Телия В.Н. отмечает тот факт, что с применением тропеизации символ превращается в собственность языка, т.н. получает право на жизнь в обычной среде коммуникации, в обиходном народном дискурсе, что и делает эти выражения устойчивыми речевыми оборотами, часто заменяющими первичные словообразования [41, с. 213].

Как отмечают Баранов А.Н., Добровольский Д.О, большинство идиом фразесемантического поля содержат культурно-языковые символы [8, с. 88].

Символ, по своей сути, –это синтетическое понятие, в котором представлен информативные, эмоциональные и эстетические аспекты.

Применение языковой символики в русской народном фольклоре традиционно привлекало внимание многочисленных исследователей – лингвистов.

Так, растительные символы традиционного русского фольклора изучались в историко-языковедческом аспекте такими исследователями как Потебня А.А., в эмоциональном Колпаковой Н.П., ассоциативном Ереминов В.И.

Различные аспекты песенной символики представлены в работах Костомарова Н.И., Веселовского А.Н., Лазутина С.Г., Кулагиной А.П., которые исследуют символы животного мира в традиционной культуре славян как основной стереотип восприятия, которые характерны для традиционной картины мира.

Пропп В.Я. отметил, что эпос русской культуры почти не пользуется применением языковой символикой [32, с. 11].

Селиванов Ф.М. отмечает, что некоторые символы воспринимаются как минувшие, но имевшие место в русской истории, то есть они не осознавались как художественная условность [36, с. 33].

Колпакова Н.П. отмечает: «Два основных цикла человеческих эмоций – это радость и горе с их многочисленными тематическими подразделениями составляют основное содержание русских народных песен» [22, с. 81]. Филолог разделяет языковую символику в русском народном фольклоре на две категории: символику счастья и горя.

Символами солнца и счастья выступает, прежде всего солнце, цветы.

Например, одна из русских народных песен начинается такими словами счастливой героини:

Вы, лазоревы цветы,
Расцветаете по саду!
Ах, я ли, молода,
Со надежею иду,
Я земным лужком

Деревья: берёза, калина, груша, могут быть не только символами счастья, но иногда и символами горя. Так, одна грустная песня, в которой сообщается, что молодец покинул девушку, начинается следующим словами:

Сохнет и вянет в поле травка,
Она вянет и без дождя,
Все желтеет и бледнеет
От холодной от росы.
И тоскует и горюет
Девчонка по дружку.

Применяя значение поэтических символов, песня достигает определённого обобщения:

Совыкались под белой березой,
Развыкались под горькой осиной!

Кроме того печальное символическое значение в традиционных народных лирических песнях имеют такие образы и явления природы как гром, крутые горы, шум листьев, символами печали выступает туман.

Одни и те же символы могут реализоваться в самых различных конкретных содержаниях. Так, например, образ полыни можно найти в песнях, которые рассказывают об обмане девушки милым, о разлуке молодого парня с любимой, о трудной службе солдата.

Образ тумана создает печальное настроение в песни, которая передаёт мысли и чувства девушки, разлученной с любимым, в песне содержащей грустные размышления солдат.

Как отмечает, Колпакова Н.П. «Сплетни символизируются заплетающейся травой, спутанными корнями, вынуженными травами, пошатнувшимся частоколом» [22, с. 81].

Символами несчастной любви, разлуки с милым, выражаются наряду с образами природы. Иногда вся языковая символика встречается в одном произведении. Так, например, девушка, тоскуя, мысленно обращается к любимому со следующим словами:

Погляди – тка, мой сердечный друг!
У нас на дворе туман, туман,
Что густой туман с частым дождичком,
Во чистом поле буйны ветра,
Что буйны ветра с вихрями,
На синем море непогодушка,
Есть у девушки зазнобушка;
Зазнобивши сердце детинушка,
Зазнобил он в поход пошел,
Что во путь, во землю Турецкую.

В песне «Я вечер своего милого провожала далеко» символами горя одновременно выступает «тёмный лес», «высохшая полынь», «высохшие горы», «туча- гром».

Употребление в фольклоре несколько символов – это довольно распространённое явление. Таким образом, выразительность русского народного произведения усиливается, психологическое напряжение достигает предела. Наблюдения показывают, что композиционно-стилистические формы выражения поэтической символики в русском народном фольклоре довольно разнообразные и имеют некоторую специфику.

Таким образом, употребление символов в лирической песне позволяют глубже раскрывать чувства и переживания лирических героев, передавать яркую эмоциональную выразительность.

Как утверждает Акимова Т.М., раскрытия содержания символов убеждает в том, что подавляющие символические образы подтверждают стихийно-

материалистические представления народа, о больших и глубоких наблюдениях в области явлений природы [2, с. 14].

Анализ предметного мира песенной символики в определённой мере свидетельствует о её национально-бытовом, географическом своеобразии.

В этой связи Сидельников В.М. отмечает, такое наблюдение, что в русской фольклоре нет образа розы, кипариса, лавра и винограда, поскольку они не характерны для русской природы [38, с. 11].

В русских народных лирических песнях объектом поэтической символизации является человек и его окружения, чувства, настроения.

Символ лежит в основе некоторых метафор. Так, например, на основе поэтического символа «калина-малина – девушка» возникает метафорная картина [39, с. 89]:

Ходила малина
Тихими шагами,
Тихими шагами,
Крутыми берегами,
Кликали калину
В пять голосочков.

На основе поэтических символов «рыбица-невеста», «тучи-печаль» в свадебных песнях создаются сравнения: «чужие люди, как тучи грозные», «разлучают нас с тобою, точно рыбицы с водою» [39, с. 17].

Так, отражается тема замужества:

Какова горька осина,
Таково житье со старым.
Какова сладка малина,
Таково жить с роднёю.

Чаще всего различные символические сравнения в народной лирике выражаются в форме конструкций синтаксического параллелизма [39, с. 32].

Расшаталасягрушица.

Перед яблонцойстоючи.

Расплакалась девицы,

Перед батюшкой стоючи.

Множество символических сравнений, выраженных в форме синтаксического параллелизма находится в внеобрядовой лирике.

Не светить солнцу ярче вешнего,

Не любить тебя больше прежнего.

Не схаживать туману со чиня моря,

Злой кручинушке с ретиву сердца.

Эпитеты, метафоры и сравнения, которые возникают в определённых символических представлениях, способствуют образованию в русских народных лирических песнях ярких и законченных образов, которые наиболее чётко выражают яркие мысли автора, чувства и настроения [10, с. 36].

На пути от языкового знака к художественному образу фольклорной традиции слово потерпело семантическое развитие, в котором можно выделить несколько принципиально различных направлений.

Принимая во внимания различную природу семантических связей, можно разделить три актуальных для исследования уровня: коннотативный, ассоциативный, уровень иносказательных замен.

Понятие ассоциации настолько широко, что может включать в себя три указанных уровня значений, поэтому следует уточнить, что на ассоциативном уровне в работе рассматривается узкий сегмент общего ассоциативного поля

лексемы— сегмент, который характеризует слово фольклора как основную единицу художественного порядка.

Коннотация, по своей сути,—это образное представление, которое связывается в сознании носителей языка с объектом, обозначенным данной лексемой, но не входит непосредственно в её значение [3, с. 88].

Фольклорные ассоциации—это родственные понятия, устойчивая связь слова с иными словами и понятиями, которая не входит в лексическое значение слова, но является источником художественного образа в русском народном фольклоре [29].

Иносказательные замены определяются обусловленные поэтикой фольклора соответствия, которая фигура параллелизма устанавливает между дендронимом и каким-либо персонажем песен и былин [10, с. 98].

Хроленко А.Т. опирается на другую точку зрения, так толкования коннотация относится к лингвокультурологическим понятиям [44]. В лингвокультурологическом аспекте коннотация входит в составную часть тезиса.

Климас И.С. коннотацию толкует как в традициях стилистики, где данный термин имеет другое значение: совокупность эмоциональных, оценочных и компонентов семантики слова [20].

Коллективные ассоциации усваиваются вместе с языком, традициями, бытом и составляют когнитивную базу носителей языка.

Текст русского народного фольклора представляет собой сложное закодированное сообщение, которое можно выделить в нескольких уровнях понимания самого текста.

Первый уровень предполагает знание самого русского языка и обычный набор нефольклорной культуры. Фольклорная символика чрезвычайно разнообразна, для выражения одного глубинного фольклорного смысла может использоваться множество выражений и образов, и наоборот.

Так, например, слово корабль довольно привычно во многих устных жанрах. Особенно много кораблей в свадебном фольклоре.

А бока – то взведены по-туриному,
А корма – то взведены по-змеиному.

На корабле семеро гребцов-молодцов, восьмой – кормщик, девятый – наносничок и пр. Здесь корабль является символом перемещения невесты в иной мир.

Отплытие на корабле: Корабельщики отпахнулись, Родня матушка расплакалась – это символ перехода.

В духовных стихах корабль является символом церкви и спасения в бурном житейском море, и этот смысл просвечивается во многих стихотворениях. Так, в стихе «О расставании души с телом» плывёт корабль по реченьке, а на корабле сам Иисус Христос со апостолы.

Существенным является тот факт, что символы духовного стиха имеют своими денотатами тоже символы, а именно символы христианской культуры, т.е. в тексте представляет некоторая иерархия символов. Так, например символ Кривды и Правды в стихе о Голубинной книге, битва которая символизирует борьбу Христа и дьявола.

Специфическими для фольклора русского народа и различных фольклорных жанров является перечень фольклорных единиц, которые соответствуют различным семиотическим категориям.

Значение этого уровня необходимо для понимания, почему через моря можно положить дощечку: море, так же как река, ручей, вообще вода, служит границей переходом между мирами. Такие слова связаны с оппозицией «своё – чужое», «жизнь – смерть».

Для обрядовых текстов можно выделить также правило соотнесения элементов фольклорного текста с рядом других элементов. Так, например, с одной стороны, можно знать слово воля в свадебных песнях русского народного фольклора и соотносить с головным убором, с другой стороны, воля – символ девичества.

Приведём пример типичных языковых символов, которые чаще всего используются в русском фольклоре.

Вера: ад, ангел, антихрист, архангел, бес, Бог.

Вселенная:

А) небеса: звёзды, луна, солнце, тучи;

Б) земля: Камень, гора, долина, дорога, земля.

Физическое состояния мира / предметов: бежать, бросить, гореть.

Растения: берёза, верба, гриб, ель, калина, кипарис, малина.

Животный мир: бык, волк, голубь, гуси, заяц, корова.

Стихии и вещества: буря, ветер, вода, роса, потоп, огонь, мороз.

Человек.

1. Физическое состояние

А) части тела: брови, волоса, очи, зубы, кровь.

Б) восприятие, ощущение, физическое состояние.

2. разумное существо:

А) ум, душа, чувство.

Б) поведение.

В) речь;

Социальная и экономическая структуры: армия, архиерея, барин, батюшка, богатый.

Элементы материальной культуры:

А) Жилище и его части

Б) пища, одежда, инструмент

Время: век, весна, год, зима, вечер.

Мера, степень, числа: бесконечное, вдвое, второе.

Оценка: босой, богатый, глупый, грешный, грозный.

Собственные имена: Авель, Адам, Никола, Петр.

Таким образом, следует отметить, что культурное своеобразие народа, отражённое в языке, обусловлено зачастую историческими, психологическими

и географическим факторами в общем понимании объективного и субъективного мира.

Языковая символика представляет главное выразительное художественное средство, которое может в полной мере передавать искусство и специфику культуры.

В русском народном фольклоре можно увидеть множество языковых символов, которые в основном относятся к природным объектам и явлениям.

Анализ символики русских народных песен, сказок и былин позволяет утверждать, что в песнях устанавливается целая своеобразная система художественной символики, которая, в свою очередь, помогает полнее раскрывать внутренние черты или переживания того или иного образа – персонажа. Так, художественными символами служат образы «голубки», «лебёдушки», «землянички-ягодки», «красного-солнышка», символами молодца – образы «ясного сокола», «сизого орла». В народных песнях они имеют особые черты призм и эмоциональности, с целью поэтической выразительности они часто употребляются в инверсионном порядке, после применения существительных («очи чёрные», «печаль горькая») [44].

2.2. Язык в произведениях Сэлинджера

По словам филолога Аствацурова А. А. Сэлинджер Дж. с применением литературных средств создал образ того, что в 1980-1990-е гг. французские философы Жа-Люн Нанси и Лаку-Лабарт назовут отрекающимся субъектом. Герои произведений заключают в себе существование, которое не находит чётких границ и определений [5, с. 14].

Главные герои большинства произведений Сэлинджера Дж. – это подростки в возрасте до 17 лет. В своих произведениях автор поднимает тему противостояния подлости окружающего мира.

Тема мистицизма и общего ухода от мира с целью сохранности своей сущности просматривается в рассказах «Девять рассказов». Рассмотрим данные

произведения автора, и, в особенности применение языковых приёмов, более подробно.

Гальперин И.Р., ссылаясь на неопределённость категории «сленг», отрицает её существования в филологии. По мнению исследователя, сленг как категория лишь имеет различное лингвистическое признание. Сленг – это не что иное, как просторечие, которое содержится в норме языка. Сленг не может использоваться как самостоятельная категория, а является просто жаргоном языка [13, с. 66].

Мнения о тождестве понятия сленг и жаргон отрицает Радзиковский Л.А [33].

Шахматов А.А. предлагает уделять особое внимание понятию сленг, не отрицая его существования. Однако, следует подходить к определению сленга с позиции лингвиста [45, с. 44].

Береговская Э.М. отводит более 10 способов образования функциональных единиц сленга, подтверждая тем самым тезис о постоянном обновлении словарного состава сленга.

Некоторые ученые считают, что термин сленг применяется в двух значениях: как синоним жаргона и как совокупность жаргонных слов, жаргонных значений общеизвестных слов, жаргонных словосочетаний, понятных только неширокому кругу людей.

По мнению Ивановой Г.Р., коммуникативная функция сленга сочетается с нормативной в силу того, что наименование в сленге и в языке появляются вследствие коммуникативных потребностей говорящего [18, с. 33].

Номинативные единицы, не имеющие эквивалента в стандартном языке, располагают высокой коммуникативной значимостью, поскольку они во многом упрощают процесс коммуникативного поведения.

Главный герой повести «Над пропастью во ржи» употребляет сленг в разговоре с друзьями и сверстниками. Для них сленг не только понятен, но и является необходимостью.

Роман «Над пропастью во ржи» содержит большое количество сленгов подростков начала 50-х гг. XX века. Например, часто встречаются такие сленги как: «ублюдок», «умывальный», «полицейский», «глупый», «жульё», «гнусный», «бабки», «штучка», «ударить в челюсть», «вздуть обидчика» и пр. [14, с. 158].

Такие лексические единицы когнитивнозначимы, поскольку они входят в целостную языковую картину мира в качестве уникальных элементов. Так, применяя сленг в повести, автор определяет связь между коммуникативной функцией с когнитивной. Когнитивная функция проявляется в том, что многочисленные наименования в сленге несут в себе дополнительную информацию, которая отсутствует в стандартных обозначениях, и посредством их применения представляются дополнительные знания об окружающем мире.

Номинативная функция заключается в том, что в связи с новыми тенденциями образуются новые сленги, поскольку в литературном языке отсутствуют адекватные обозначения некоторых понятий. В словах и словосочетаниях, которые входят в сленг, не имеют словарных соответствий с другими пластами лексики.

Применяя сленг Дж. Сэлинджер, употребляет такие сленгизмы, которые не имеют постоянных и равнозначных соответствий. Сленг не только обозначает противоречащие морали и закону явления, но и выражает определённое отношение к ним: положительное либо пренебрежительное.

Таким образом, можно говорить об эмоционально-оценочной функции сленга.

Особенно яркая эмоционально-оценочная окраска сленгизмов, отражающих в речи различные отрицательные явления, которые присущи действительности. Автор применяет такого рода сленгизмы для подчёркивания недовольства главного героя окружающим его миром: Колфирд разочарован в людях, лживости и понимает бессмысленность своего существования. Например, пропавший человек, потерянный человек, гадкий, обольщать.

Сленгизмы представляют собой стилистические синонимы слов и словосочетаний литературной речи, поэтому они не являются единственным средством выражения тех или иных понятий.

Таким образом, с применением сленга герой повести «Над пропастью во ржи» выражает своё отвращение ко всему на свете, в том числе и к себе. Функции сленга коммуникативная, номинативная, экспрессивная и эмоционально-оценочная в повести тесно взаимосвязаны между собой.

Объёмность и многомерность прозы Сэлинджера Дж. даёт простор для всевозможных толкований всей книги «Девять рассказов». Практически все критике произведений Сэлинджера отмечают интерес писателя к философии, религии, эстетике Востока. В своих произведениях автор обращается к идеалам индийской философии.

Как отмечает Галинская И.Л. в книге «Загадка известных книг», методика дешифровки определилась путём последовательного изучения символических значений числа «девять», в пределах религиозно-философских учений [14, с. 114]. Это обусловлено тем фактом, что в ходе анализа был выявлен целый ряд аппаратов, присутствующих в текстах автора. Так, был обнаружен ключ к шифру – связанная на одном из этапов своего развития числом «девять» концепции традиционной индийской поэтики «дхвани-раса» [14, с. 121].

Согласно одной из её принципов, произведение должно заключать в себя одно из трёх типов «дхвани» – скрытого смысла, подразумевать простую мысль, вызывать представление о какой-либо семантической фигуре, внушать ей то или иное поэтическое настроение.

Для создания таких настроений Сэлинджер Дж. использует целый набор художественных средств таких как: специально разработанные сюжетно-композиционные построения, различные языковые средства, символика, в том числе и цветовая.

Одним из эффективных средств создания поэтического настроения выступают сюжетно-композиционные построения. Так, каждая новелла имеет структуру композиционного настроения: параллелизм, рассказ в рассказе,

рамочная композиция. Сюжет, композиция и поэтическое настроение, создаваемые в каждом рассказе, взаимосвязаны и взаимоопыляемы друг с другом.

Рассказ «Перед самой войной с эскимосами» содержит параллелизм. Так, Джинни приходит в дом своей супруги Селены, где она встречается с её братом Фрэнклином, с обидой: богатая Селена оказалась мелочной и скупой. Но, познакомившись с ним, в девочке просыпается жалость к этому уникальному человеку. Чувство обиды меняется чувством жалости. Приходит брат Селены и рассказывает, жалость его принуждает позаботиться о бедном поэте, а тот потом его обокрал и сбежал. Здесь происходит обратная смена чувств – жалость переходит в обиду. Такое параллельное изображение ещё более усиливает акцент и способствует раскрытию «главного чувства»– чувства сострадания.

Следующий приём, используемый в «Девять рассказов» –рассказ в рассказе, т.е. одна сюжетная линия вложена в другую: события из жизни Джона Гедсудски, Мэри Хэдсон и детей переплетаются с эпизодами истории Человека, который смеялся.

Подопечные Джона Гедсудски любили и почитали его в пример, в то время как Человек, который смеялся, дружил с животными леса, которые не считали его уродцем.

Чувство напряжения у Джона нарастает и в итоге выливается в агрессию и резким обращением с детьми, Человек, который смеялся тоже вначале счастлив, а затем убивает своего друга –волка, и его гнев превращается в месть.

Не менее важным средством, который использует автор, являются средства, которые передаются в буквальном смысле:

Глаголы– смеяться, дрожать, курить;

Производные существительные– кровь, смерть, военно-морская терминология;

Суггестивный смысл: аллитерация, образ дождя, образ океана, банан.

В рассказе «Дядюшка Виггили в Коннектикуте» автор передаёт юмористическое настроение. Вначале героиня смеётся естественно, затем передаёт веселье, которое переходит в исторически пьяное веселье, становится ироническим. Настроения иронии и смеха внушаются использованием глагола «смеяться» [15, с. 77].

Вся история Человека, который смеётся выдерживается в устрашающем стиле. Автор применяет слова «кровь», «смерть».

Галинская И.Л. указывает, что все средства переплетаются с сюжетно-композиционным построением текстов и с цветовой символикой, которая вводится следующим способом:

1. Включение в рассказ определённый цвет, который в древнеиндийской поэтике выражает определённое настроение:

Синий цвет: «Отличный день для банановой сельди».

Красный цвет: «Человек, который смеётся».

Серый цвет: «И эти губы, и глаза зелёные».

2. Созданием поэтических образов и картин, которые так или иначе связаны с этим цветом.

Так, белый ассоциируется иней за окном – «Дядюшка Виггили в Коннектикуте»;

Серый с табачным дымом – «Перед самой войной с эскимосами»;

Красный с постоянно льющейся кровью – «Человек, который смеялся»;

С померанцевым – бабье лето, золотая осень – «В ялике»;

С чёрным – ужасный вечер, мрачная погода – «Эсме – с любовью и мерзостью»;

С жёлтым постоянное присутствие желтой расы – «Голубой период деСомье-Смита»;

Согласно теории «дхвана – раса» красный является доминирующим цветом. Доминирование красного цвета в рассказе «Человек, который смеётся» присутствует в следующих образах: алая Маска Человека, который смеётся, под

которой скрывается его лицо. В конце рассказа берётся обрывок тонкой обёрточной бумаги, которая походила на эту маску.

Для введения цветовой символики в рассказе автор использует лексему «сердце», которая служит средством для создания ассоциации с красным цветом [14, с. 121].

В произведениях можно проследить феномен языковой игры. С давних времён учёные пытались систематизировать данные об игре. В настоящее время нет единого определения понятия игры, игра воспринимается с различных взглядов науки. Игра происходит во всех сферах жизни человека.

Игру, с точки зрения психологии, рассматривали многие исследователи, такие как Фрейд З., Богомолова Н.Н., Гросс К., Шиллер Ф., Спенсер К., Бюлер К., Эльконин Д.Б.

Игра, по мнению Богомолова Н.Н., – это осмысленная деятельность, то есть совокупность осмысленных действий, выраженным определённым отношением к окружающему миру.

Рубинштейн Л.С. указывает на то, что игра – это основной вид деятельности ребёнка, которая оказывает развивающую функцию в развитии ребёнка как личности.

Социологи утверждают, что игры могут служить психодиагностическим инструментом, такие выводы могут быть сделаны исходя из предпочтений игровых ситуаций, отношением к темпу и сложности игры.

Игры могут различаться по форме, содержанию. Основная систематизация проходит по содержательному признаку (познавательные, спортивные, музыкальные, спортивные военные, языковые и пр.).

Понятие "Языковая игра" ввёл Витгештейн Л., что определило в дальнейшем влияние на развитие философской мысли и различных наук. В своих исследованиях он рассматривал языковую игру как исходную лингвистическую форму, с которой начинается обучения языку путём включения обучаемого в определённые виды деятельности, игра им рассматривается как упрощённая, идеализированная модель

использования слов, последовательное усложнение которых показывает динамику языка. В своих поздних работах он рассматривал игру как социокультурный аспект, в которой отражено понятие «форм жизни» [12, с. 79-97].

Гридин Т.А. связывает языковую игру с речевой деятельностью личности. «Языковая игра всегда нацелена на использование лингвистических приёмов, подчеркивающий парадокс между стандартной формой и значением знака и новой ассоциативной обработкой того или иного вида языкового знания» [16, с. 26-27].

Земская Е.В., Китайгородская М.В., Розанова Н.Н. считают, что языковую игру можно рассматривать как реализацию поэтических функций языка «чаще всего в виде установки на комический эффект» [23, с. 414]. Санников В.Э. отмечает, что под данное определение попадает вся художественная литература «поскольку нет автора, который бы не стремился к большей языковой выразительности» [35, с. 114].

Широкое распространение получила теория Санникова В.Э. языковая игра, по его мнению, это некоторая языковая неправильность, которая намерено допускается говорящим с целью поддержания данной игры со стороны. [13, с. 270] Схожее определение даёт Данилевский Н.А. в статье «Стилистический энциклопедический словарь».

Шаховский В.И., в свою очередь, считает, что языковая игра является отклонением от определенных правил, но в пределах норм [25, с. 325].

Сковородников А.П. проводит систематизацию разнообразных подходов к языковой игре, и отмечает о необходимости разграничений между терминами «языковая игра», «игра слов», «каламбур».

Языковая игра – творческое, нестандартное использование языковых единиц для создания остроумных высказываний.

Игра слов – разновидность языковой игры, в которой острый эффект достигается с помощью незаконченного использования слов и фразеологизмов.

Каламбур – разновидность игры слов, в которой эффект остроты достигается использованием омонимов, паронимов, псевдосинонимов, псевдоантонимов.

Языковая форма с лингвистической стороны рассматривается как неотъемлемая часть языка.

В широком смысле под языковой формой понимаются способы и средства речи, которые спонтанно сформировались в течении долгого времени и которые отличаются разновидностью одного языка от другого.

В узком – это результат кодификации языка.

В последние годы в языкознании появилось много трудов посвящённых изучению феномена языковой игры в разговорной речи, литературы, а также в языках СМИ.

Этими исследованиями занимались такие авторы как Бахтина М.М., Володина М.Н., Кожина М.Н., Костомарова В.Г., Лукьянова Н.А., Сметанина С.И.

Таким образом, игрой пронизаны почти все проявления жизнедеятельности человека. Игра как коммуникационное действие рассматривается в следующих вариантах:

- в рамках невербальной коммуникации;
- в рамках вербальной коммуникации;
- игры сочетающие два вида коммуникации.

Несмотря на разнообразие определений в определении языковой формы, почти все исследования основаны на том, что языковой игрой является разновидности лингвокреативной деятельности, связанные с намеренными нарушениями в языковых и речевых нормах и направленные на достижение определённого эффекта.

2.3. Языковые знаки в романах Фолкнера

Под языковым знаком в науки языкознания принято понимать единицу языка, служащую либо для обозначения предметов или явлений действительности и отношение, либо для определения отношений между элементами языка в составе сложных знаков [27, с. 411].

Рассматривая языковой знак как один из основных способов передачи информации от автора к читателю, необходимо отметить, что язык выступает как средство выражения чувств, эмоций и характера героев произведений.

Основоположником концепции знаковой природы языка является В. Фон Гумбольдт, рассматривающий закон знака как механизм соединения значения и форм его выражения [27, с. 413].

Перечислим основные свойства языкового знака:

1. Знак носит произвольный характер.
2. Знак обладает значимостью. Значимость означает совокупность реляционных свойств.

3. Знак носит асимметрический характер. Так, согласно исследованиям Карцевского С.О. дуализм языкового знака не является неподвижным. Это означает, что постепенно меняется звуковой облик языковой единицы, её значение, что может привести к нарушению первоначального соответствия [38, с. 33].

4. Языковой знак носит линейный характер;
5. Языковой знак характеризуется вариативностью;
6. Языковой знак характеризуется изменяемостью.

Язык, исследуется Бенвенистом Э., как уникальная семиотическая матрица, моделирующая структура, у которой другие структуры заимствуют основные свойства устройства и функционирования [27, с. 328]. Отсюда, главная способность языка – метаязыковая, обуславливающая интерпретированность языковых функций, благодаря которым он может включаться в другие системы.

Рассмотрим применения языковых знаков в романах Фолкнера: «Шум и ярость», ««Авессалом! Авессалом!»»

В романе «Шум и ярость» можно увидеть образ времени, который автор передаёт в различных предметах. Сцена с часовщиком в романе, когда Квентин отвергает предложение часовщика, герой опровергает эпоху.

Таким образом, в основе индивидуализации речевого портрета героев, как и в основе стилистической структуры романа, заложена проблема восприятия повествователями времени. Все герои произведения: Бенджи, Джейсон, Квентин, Кэди с одной стороны, живут в одном временном пространстве, а с другой стороны, они по-разному его чувствуют и воспринимают. В связи с этим, ключевым понятием является отношение героев к течению времени.

Квентин не видит существование времени, в силу того, что он не может осознавать своего существования. Бенджи не воспринимает время. Герой не может разобраться во временном пласте. В связи с этим повествование монологов Бенджи ведётся в прошедшем временном пространстве, при использовании правильных временных форм. В представлении Бенджи время сливается воедино. Для него не существует ни прошлого, ни будущего, ни настоящего. Джейсон –единственный, который понимает время спокойно, время работает на него.

Фолкнер в произведении использует символы цифр «33» как священное число, возраст Иисуса Христа. Описывая вымирание рода Кампсонов, автор олицетворяет образ Бенджи «тридцать три, а в душе как три». Цифра три при этом связана с циклом жизни и смерти, Святой Троицей.

Тень в романе выступает знаком терзания души. Квентин на протяжении всего произведения видит свою тень.

В романе автор часто использует приём многосоюзия, который используется для выражения неполноценности его болезненного сознания. С применением многосоюзия при упоминании о герое Бенджи Фолкнер создаёт непрерывный поток мысли автор, сливая воедино мелкие эпизоды из памяти героя. Автор использует союзы «и», «и действия, и мысли, и коровы бегут, и

ничто не может остановиться», при повествовании о помутненном сознании Бенджи.

Монологи Квентина, использование многосоюзия передаёт эмоционально-возбуждённое состояния. Союз «и» заключается с одной стороны, в состоянии стресса героя (ломаются часы, подаренные отцом, но они продолжают ходить), с другой стороны, благодаря многосоюзью автор выражает замедлённость действий Квентина при ожидании конца жизни.

По своей повествовательной структуре роман схож с романом «Авессалом! Авессалом!», где текстовые связи осуществляются внутри повествования каждого рассказчика.

Языковой знак в романе имеет смысл биополярной семантической структуры, используемый посредством ассоциаций с Библейскими мотивами. Совмещение языкового знака литературного нормативного значения и стандарта с библейских мотивов порождает изотопную конструкцию произведения. Сопоставление автором повторяющихся синтагм минимального контекста с сюжетом Библии представляет своеобразную изотопию, опосредованную Фолкнеровской концепцией в произведении.

Таким образом, в романе «Шум и ярость» ключевой проблемой является проблема времени. Автор использует различные языковые знаки для передачи посредством времени психологическое самочувствие героев. Вопрос времени в романе «Шум и ярость» приобретает различные формы: ассоциативной когезии – для Бенджи, Джейсона – темпоральной, Квентина – ассоциативно-образной.

Художественный мир писателей настолько разнообразный, зашифрованный и запутанный, что порой не возможно разобраться где правда, а где вымысел. Фолкнер У. не является тому исключением. Роман «Сарторис» наполнен применением языковых знаков писателем.

Уильям Фолкнер в своих произведениях синтезирует два эстетических начала, это традиции, культуры и новаторство. Оставаясь преемником старых традиций Фолкнер У. переносил художественный опыт идейно-эстетических движений в новое время. Повинуясь идеям нового времени, он привнёс много

нового, выработав тем самым целостную систему новых приёмов и методов художественного воссоздания мира.

Применения многосоюзия в романах, устанавливает связь повествования материала в романах, выражая при этом различные повествовательные функции: функции передачи эмоций рассказчика, ритмообразующая функция, функция выделения определённых моментов из жизни героев, функция организации повторяемости действий и событий.

Повтор отдельных слов и предлогов в романах выполняет функции, раскрывающие образ героя, либо раскрывает его эмоциональные отношения к событиям времени.

Фолкнер У. описывает знаки образов героев, события, сюжеты, объединяя их в единую «южную» проблематику.

С первых страниц романа можно наблюдать установившуюся патриархальность в городе Джефферсон. Примером может служить колесница, которую старый негр Сайман подавал в одно и то же время к дверям банка, не смотря на то, что производство автомобилей было довольно развито в стране. В данном случае колесница это знак традиций и обычаев, утерянных со временем.

Необычайно писатель изображает скорость. Скорость рассматривается как знак агрессии нового времени. Между будущим и прошлым присутствует полоса несовместимости. Автомобиль Фолкнер У. сравнивает с ужасным штормом, который уничтожает все процессы на своём пути. Автор, используя принцип скорости, описывает ритм жизни.

В романе есть некоторые отрывки поездок молодого Боярда на высокой скорости для того, чтобы: «...умереть она рванула вперед с гулом, который напоминал глухие раскаты грома. Немыслимая лента дороги раскалывалась над машиной и исчезала, вздымаясь бешеным вихрем пыли, а придорожные заросли сливались в сплошной струящийся туннель...» [42].

Сцена поездки в автомобиле даёт представление о ритме жизни современного человека: «...секунда полной тишины, в которой исчезло всякое ощущение движения. Потом вокруг затрещал раздавленный низкорослый

можжевельник, по радиатору со свистом захлестали ветви, злобно норовя треснуть сиденьев по головам, они наклонились вперед, упёрлись ногами в пол, в автомобиль, подпрыгивая, описал длинную дугу...» [42].

С помощью глухоты старого Боярда автор стремится дать понятие того, что есть знак нежелания и невозможности старых аристократов привыкнуть к новому ритму жизни. Глухота старого Боярда защищает его от веяния нового времени. Привычки, которые образовались у Боярда, придерживаются нерушимо, что бы ни происходило за окнами банка или дома. В одно и то же время он покидает свой кабинет, чтобы поспать, в одно и то же время садится за стул у входа в банк.

Язык, как знаковое явление, представляет собой сложную структуру. Писатель, применяя языковые знаки, тем самым зашифровывает события и явления, описываемые в романе.

В романе «Сарторис» Фолкнер У. пытается выразить своё время с применением языковых знаков, которые тесно связаны с его поколением.

Автор смог, опершись на реалистический принцип изображения действительности, посредством формалистической методике продемонстрировать период исторического прогресса южных штатов Америки. Как отмечает, Палиевский П.Б. «плывя внутри потока сознания, он заново открыл для себя реализм» [42].

Обогадив методику реализма новыми стилистическими приёмами Фолкнер У., тем самым сотворил своеобразное и в то же время органичное переплетение реалистических и формалистических принципов представлений о реальности.

Художественное открытие Фолкнера У., безусловно затрудняющее понимание и восприятие текста в его единстве, вместе с тем даёт неограниченную свободу читателя самому подводить итоги творческого поиска.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, в ходе проделанного исследования можно сделать следующие выводы:

1. Символ является одним из феноменов в филологии, который на протяжении длительного периода времени привлекал исследователей, которые так или иначе связаны с изучением феномена языковой символики.

Символ, по своей сути,— это синтетическое понятие, в котором представлен информативные, эмоциональные и эстетические аспекты. Символ— это знак особого рода, посредством символики открывается святая из святых культур – смысл, живущий в бессознательной глубине души и связывает людей в единое целое по типу переживания мира и самих себя.

Одни и те же символы могут реализоваться в самых различных конкретных содержаниях. Так, например, образ полыни можно найти в песнях, рассказывающих об обмане девушки милым, о разлуке молодца с любимой, о трудной службе солдата.

Образ тумана создает печальное настроение в песни, которая передаёт мысли и чувства девушки, разлучённой с любимым, в песне содержащей грустные размышления солдат. Символами несчастной любви, разлуки с милым, выражаются наряду с образами природы. Иногда вся языковая символика встречается в одном произведении.

Употребление в фольклоре несколько символов —это довольно распространённое явление. Таким образом, выразительность русского народного произведения усиливается, психологическое напряжение достигает предела.

Текст русского народного фольклора представляет собой сложное закодированное сообщение, которое можно выделить в нескольких уровнях понимания самого текста. Анализируя символику русских народных песен, сказок и былин можно утверждать, что в песнях устанавливается целая своеобразная система художественной символики, которая, в свою очередь,

помогает полнее раскрывать внутренние черты или переживания того или иного образа – персонажа.

2. Роман «Над пропастью во ржи» содержит большое количество сленгов подростков начала 50-х гг. XX века. Например, часто встречаются такие сленги как: «ублюдок», «умывальник» «полицейский», «глупый», «жульё», «гнусный», «бабки», «штучка», «ударить в челюсть», «вздуть обидчика» и пр. Такие лексические единицы когнитивно значимы, поскольку они входят в целостную языковую картину мира в качестве уникальных элементов. Так, применяя сленг в повести, автор определяет связь между коммуникативной функцией с когнитивной. Когнитивная функция проявляется в том, что многочисленные наименования в сленге несут в себе дополнительную информацию, которая отсутствует в стандартных обозначениях, и посредством их применения представляются дополнительные знания об окружающем мире. Номинативная функция заключается в том, что в связи с новыми тенденциями образуются новые сленги, поскольку в литературном языке отсутствуют адекватные обозначения некоторых понятий. В словах и словосочетаниях, которые входят в сленг, не имеют словарных соответствий с другими пластами лексики.

Одним из эффективных средств создания поэтического настроения в «Девяти рассказах» выступают сюжетно-композиционные построения. Так, каждая новелла имеет структуру композиционного настроения: параллелизм, рассказ в рассказе, рамочная композиция. Сюжет, композиция и поэтическое настроение, создаваемые в каждом рассказе, взаимосвязаны и взаимоопыляемы друг с другом. Тема мистицизма и общего ухода от мира с целью сохранности своей сущности просматривается во всём цикле.

Уильям Фолкнер в своих произведениях синтезирует два эстетических начала, это традиции, культуры и новаторство. Оставаясь преемником старых традиций Фолкнер У. переносил художественный опыт, идейно- эстетических движения в новое время. Повинуясь идеям нового времени, он привнёс много нового, выработав, тем самым, целостную систему новых приёмов и методов

художественного воссоздания мира. В романе «Сарторис» Фолкнер У. пытается выразить своё время с применением языковых знаков, которые тесно связаны с его поколением.

Автор смог, опершись на реалистический принцип изображения действительности, посредством формалистической методики, показать отрезок исторического развития южных штатов Америки.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акимова, Т.М. О фольклоризмерусских писателей: сб. ст. / Т.М. Акимова; ред. Ю. Н. Борисов. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2001. – 202 с.
2. Акимова, Т.М. Поэтика русского фольклора / Т.М. Акимова. – Саратов: Изд-во СГУ, 2013. – 216 с.
3. Новый объяснительный словарь русских синонимов/ под ред. Ю.Д. Апресяна. – М.: Мысль, 2011. – 1488 с.
4. Арутюнова, Н.Д. Языковая метафора // Журн. зал. – 2015. – № 10.
5. Аствацуров, А.А. Труды // Журн. зал. – 2011. – № 14 (2). – С. 14.
6. Ахманова, О.С. Словарь лингвистических терминов / О.С. Ахманова. – М.: КомКн., 2007. – 387 с.
7. Бабкин, А.М. Русская фразеология, её развитие и источники / А. М. Бабкин. – СПб.: Мир кн. 2012. – 264 с.
8. Баранов, А.Н. Лео Вейсгербер в когнитивной перспективе / Баранов А.Н., Добровольский Д.О. – М.: Наука, 2013. – С. 88.
9. Большой фразеологический словарь русского языка. Значение. Употребление. Культурологический комментарий / авт.-сост. Брилева И.С., Гудков Д.Б., Захаренко И.В. [и др.]; отв. ред. В.Н. Телия. – 4 изд. – М.: АСТ-Пресс кн., 2009. – 784 с.
10. Верещагин, Е.М. Культура. Познание мира / Е.М. Верещагин. – М.: Просвещение, 1999. – 320 с.
11. Верещагин, Е.М. Язык и культура / Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. – М.: Индрик, 2005. – 1038 с.
12. Витгенштейн, Л.С. Философские исследования // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 2011. – С. 320.
13. Гальперин, И.Р. Избранные труды / И.Р. Гальперин. – М.: Эксмо, 2014. – 255 с.
14. Галинская, И.Л. Загадки известных книг / И.Л. Галинская. – М.: Эксмо, 2014. – 158 с.

15. Галинская, И.Л. Тайнопись Сэлинджера // Новая мысль. – 2009. – № 13. – С. 77.
16. Гридина, Т. А. Языковая игра как лингвокреативная деятельность // Язык. Система. Личность. – Екатеринбург, 2012. – С. 26–27.
17. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка / С.И.Ожегов. – М.: Мир, 2015. – 1011 с.
18. Иванова, Г.Р. Универсальный сленг // Новая наука. – 2006. – № 11. – С. 33.
19. Кассирер, Э. Опыт о человеке: введение в философию человеческой культуры // Проблемы человека в западной философии. – М., 1988. – С. 3-30.
20. Климас, И.С. Жанровое своеобразие русского фольклора // Журн. зал. – 2011. – № 18.
21. Кодухов, В.И. Введение в языкознание: учеб. для студентов пед. ин-тов / В.И. Кодухов. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Просвещение, 1987. – 288 с.
22. Колпакова, Н.П. Русская народная бытовая песня // Журн.зал. – 2010. – № 7 (8). – С. 81.
23. Культура русской речи: энцикл.слов.-справ. / под ред. Л.Ю. Иванова, А.П. Сковородникова, Е.Н. Ширяева [и др.]. – М., 2013. – 840 с.
24. Лосев А. Ф. Аксиоматика знаковой теории языка // Знак. Символ. Миф. М., 1982. – С. 480.
25. Лосев А. Ф. Терминологическая многозначность в существующих доктринах знака и символа // Знак. Символ. Миф. М., 1982. – С. 485.
26. Фразеологический словарь русского языка / под ред. Молоткова А.И. – М.: Эксмо, 2006. – 512 с.
27. Мечковская, Н.Б. Семиотика: Язык природа, культура. Курс лекций / Н.Б. Мечковская. – М.: Академия, 2008. – 432 с.
28. Мечковская, Н.Б. Социальная лингвистика: пособие для студентов гуманитар. вузов и уч-ся лицеев. – 2-е изд., испр. – М.: Аспект-Пресс, 2000. – 206 с.

29. Пазынин, В.В. Актуальные проблемы филологической науки // Журн.зал. – 2012 – № 6.
30. Полищук, В.И. Лекции по культурологии: учеб. пособие / В.И. Полищук. – М., 2014. – 550 с.
31. Пропп, В.Я. Фольклор. Литература. История / В.Я. Пропп; сост., науч. ред., коммент., библиограф.указ. В.Ф. Шевченко. – М.: Лабиринт, 2002. – 464 с.
32. Пропп, В.Я. Язык былин как средство художественной выразительности // Культура. – 2010. – № 8. – С. 11.
33. Радзиховский, Л.А. Сленг – как инструмент отстранения // Языкознание. – 2016. – №17.
34. Радугин, А.А. Культурология / А.А. Радугин. – М.: Б-ка, 2015. – 304 с.
35. Санников, В.З. Русский язык в зеркале языковой игры / В.З. Санников. – М.: Яз. славянской культуры, 2002. – 552 с.
36. Селиванов, В.Ф. Поэтика былин // Журн.зал. – 2011. – № 8(2). – С. 33.
37. Семиотика: антология / сост. Ю.С. Степанов. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: АкадемПроект; Екатеринбург: Деловая кн., 2001. – 702 с.
38. Сидельников, М.М. Звуковой символизм / М.М. Сидельников. – М.: МГУ, 2010. – 256 с.
39. Славянские древности. Этнолингвистический словарь в 5 т. / под ред. Толстова Н.И. – М.: Международ. отношения, 2012. – 736 с.
40. Сокровенные смыслы: слово, текст, культура: сб. ст. / Ю.Д. Апресян [и др.]. – М.: Яз. славянской культуры, 2004. – 880 с.
41. Телия, В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологические аспекты / В.Н. Телия. – М.: Наука, 2014. – 288 с.
42. Фолкнер У. Избранное / У. Фолкнер. – М.: Эксмо, 2011.
43. Хроленко, А.Т. О жанровой специфике лексики русского фольклора // Краткие очерки по русскому языку. – Курск, 1970. – Вып.3. – С. 278-282.

44. Хроленко, А.Т. Семантика фольклорного слова // Журн.зал. – 2009. – № 11.
45. Шахматов, А.А. Учения о частях речи / А.А. Шахматов. – М.: КомКнига, 2012. – 274 с.
46. Юнг К.Г. Закат Европы / К.Г. Юнг. –М.: Владос, 2014.– 293 с.