

Надія Гаврилюк

УДК 82:1

ВІЗУАЛЬНИЙ ОБРАЗ ЯК ТЕКСТ

У статті визначено різні підходи до трактування візуального образу: за допомогою вербальної та невербальної мов (інтонації, міміки, жестів); у контексті інтерсеміотики та інтертекстуальності, інтермедійності та інтермедіальності. Приділено увагу окресленню термінів “синтез мистецтв”, “взаємодія мистецтв”, “інтермедійність”, “інтертекстуальність” та “інтерсеміотика”.

Ключові слова: візуальний образ, невербальна мова, інтерсеміотика, інтертекстуальність, синтез мистецтв, взаємодія мистецтв, інтермедійність.

Nadiya Gavryliuk. Visual image as a text

The article describes various approaches to the interpretation of the visual image: by means of verbal and non-verbal language (intonation, facial expressions, gestures); and in the context of intersemiotics and intertextuality, intermedia and intermediality. Special attention is paid to the well-defined terminology: “synthesis of the arts”, “interaction between arts”, “intermediality”, “intertextuality” and “intersemiotics”.

Key words: visual image, non-verbal language, intersemiotics, intertextuality, synthesis of the arts, interaction between arts, intermedia.

Мова – посередник візуального досвіду. Починаючи з концепції М. Бахтіна (“текстовий поліфонізм”), Ю. Лотмана (“поліглотизм” будь-якої культури та твору), розуміння кожного твору мистецтва розглядається як комунікація. Дуже чітко ця концепція окреслюється у праці Я. Мукаржовського “Дослідження з естетики та теорії мистецтва”. Дослідник зазначає, що найвиразніше комунікативна функція знака виявляється в поезії, малярстві та скульптурі, тоді як у танці, музиці чи архітектурі її помітно значно слабше.

Комунікація не мислиться поза мовою. “У грамотної людини – дві течії мови, хоча в кращих випадках і не позбавлені взаємодії, але роздільні...”

В організованому суспільстві з серйозним ставленням до літератури складається і щодо писемної мови громадська совість, чуття користі, міри і краси, які однаково зв'язують письменника і читача. Думка повинна розвиватися, отже, і мова повинна рости, але непомітно, як трава росте. Все, що зупиняє увагу на самому слові, будь-яка не тільки неясність, але помітна незвичайність його, відволікає увагу від змісту. Лише прозорість мови дає змісту можливість діяти легко, сильно, художньо”, – зауважував О. Потебня [10, 171-172]. Тут наголошується на зв'язку між думкою і мовою, між мовою і мисленням, до того ж не тільки поняттєвим, а й художнім. Про цей зв'язок учений говорив й у спеціальній праці, стверджуючи, що мова – діяльність, яка формує світогляд. Саме тому, рецензуючи “Народні пісні Галицької та Угорської Русі, зібрані Я.Ф. Головацьким”, О. Потебня писав: “Якби об'єднання людства за мовою і взагалі за народністю було можливе, воно було б згубним для загальнолюдської думки, як заміна багатьох почуттів одним, хоч би це було не дотиком, а зором” [11, 229]. Поглянувши на цю цитату пильніше, зауважимо два істотні моменти: 1) кожна мова – це неповторна палітра почуттів, “картина світу”; 2) коли йдеться про збіднення почуттів унаслідок злиття мов, автор обирає саме зір як найширше й найактивніше з почуттів. У створенні “картини світу” йдеться не про копію навколишнього світу, а про його інтерпретацію, бо інакше б значна частина навколишньої дійсності відображалася тотожно. Але в різних мовах “образ світу” буде різним: “в мовах північних народів є десятки слів для розрізнення різних видів снігу і льоду, в мовах мешканців гір – багато слів, що відображають деталі рельєфу. <...> У слові, в кожному висловлюванні, яким би воно не було примітивним, завжди, знову і знову втілюється живий діалектичний синтез зовнішнього та внутрішнього. В кожній висловленій фразі суб'єктивне переживання приховується в об'єктивному факті сказаного слова, а сказане слово суб'єктивується в акті розуміння, щоб рано чи пізно породити репліку у відповідь” [див.: 16]. Для того, щоб комунікація відбулася, крім індивідуально-особистісних значень (конотацій), повинна існувати спільна для певної групи людей система загальних значень, що забезпечує однакове розуміння цих значень¹ носіями певної мови (національної, професійної, мистецької). Варто також застерегти від спрощеного розуміння комунікації як вербальної комунікації, бо хоча слово – “першочерговий знаковий матеріал психіки” [див.: 16], існують інші способи комунікації: інтонація, міміка, жести, що доповнюють словесну комунікацію або заміняють її (у випадку мови жестів).

Інтонація не тільки окреслює наше ставлення до сказаного (розповідна, оклична), спонукає до діалогу (питальна), а й може виокремлювати з повідомлення важливе слово (рему), унаслідок чого одне й те саме повідомлення матиме різний сенс: *неочікувано* (важливий момент несподіванки) побачив друга; *неочікувано побачив* (не почув) друга; *неочікувано побачив друга* (не знайомого). Принцип виокремлення важливих слів у повідомленні застосовується і на уроках виразного читання художніх текстів (прози, а особливо поезії), й у професійній акторській діяльності. Монотонна інтонація може вказувати: або мовець не розуміє, що читає / говорить; або йому нудно оповідати. Така інтонація заколисує слухачів (саме для колискових монотонність виправдана). У китайській мові інтонація і тон визначають лексичне значення слова, яких може бути від одного до чотирьох. Українська мова також частково використовує цей принцип, акцентуючи наголошений

¹Якщо немає однакового розуміння загальних значень, то йдеться про комунікативний розрив або “мінус-комунікацію”. До того ж вона може наставати не тільки між носіями різних національних мов (якщо один із співрозмовників зовсім не знає / не розуміє, або погано знає / розуміє мову іншого), а й між носіями однієї національної мови (коли її представники стоять на різних мистецьких і / чи ідеологічних платформах).

склад: *серця* (непрямий відмінок від “серце”, однаина), *серця* (множина від “серце”); *дорога* (іменник, шлях) і *дорога* (прикметник, цінна). Якщо інтонація в окремих випадках української мови змінює лексичне значення слова чи його морфологічну форму, то тон (висота звуку) в українській мові, на відміну від китайської, лексичного значення слова не змінює. Він тільки задає тональність оповіді (розповідну, питальну, окличну). Звичайно, оклична інтонація може бути виплеском як позитивних емоцій, так і негативних. Підказкою для слухача в цьому разі буде зміст фрази і / або *міміка*, що супроводжує цю інтонацію: посмішка, насуплені брови і т. ін. За мімікою також можна визначити, чи співрозмовник уважно слухає, чи не лукавить у розмові, про що свідчить, наприклад, відведений погляд.

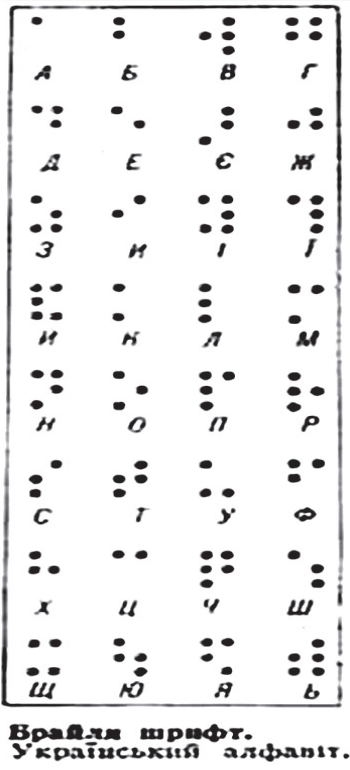
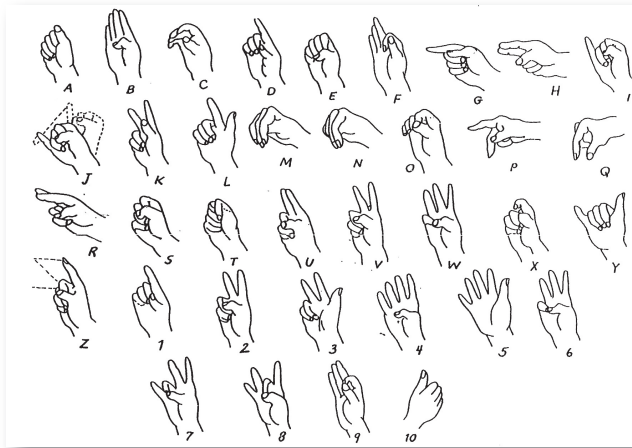
Міміка – це певною мірою ще один спосіб перевести візуальні образи в словесні, “розшифрувати підтекст”, “посилити текст”. Особливістю міміки донедавна була необхідність безпосереднього контакту “очі в очі”. Тепер можна говорити і про *дистанційну міміку* – смайлики в телефонних текстових повідомленнях та електронних листах.

Ці смайлики мають відобразити настрій адресанта повідомлення, доповнювати / замінити словесний текст. На відміну від живої міміки, де можна бачити зміну виразу обличчя в динаміці, *дистанційна міміка* відображає одномоментний настрій. До того ж невідомо, чи адресант дистанційної міміки відобразив справжній настрій, чи той, який хотів би передати адресатові повідомлення, щоб ввести його в оману. При безпосередньому контакті приховати справжні емоції, безумовно, можна, але набагато важче. Може, це випадковість, але знаки дистанційної міміки мають назву смайлики (від англ. smile – усмішка). Г.-Г. Гадамер, аналізуючи межі мови, писав: “Мені здається, що сміх – явище навколоровне, а не домовне <...>. Той, хто сміється, щось і говорить” [4, 182].

Крім інтонації та міміки, до способів комутації належать також жести, які бувають незнакові (ритмічні та емоційні) і знакові, що мають план вираження та план змісту. За *ритмічним жестом* “не лише не закріплений якийсь певний зміст, але немає, як правило, і фіксованого малюнка жесту. Ідеальний випадок ритможесту – скандування долонею руки (ребром її), але цю ж функцію може виконувати й інший жест, наприклад, рух руки, стиснутої в кулак, або <...> що-небудь третє, четверте... Суттєве тут одне – сама ритмізація руху, подвоєння, потроєння і т. д. того самого руху в заданому темпі” [див.: 14]. *Емоційні жести* – ті, які передають ставлення до ситуації, до інформації, наприклад, “хитати головою” (схвалення чи несхвалення, залежно від напрямку хитання)¹, “відмахнутися (рукою)” (незгода) [див.: 14]. *Знакові жести* поділяються на вказівні, образотворчі та символічні. Вказівні використовуємо тоді, коли хочемо закцентувати чиюсь увагу на якомусь предметі чи на напрямку руху. Їх часто використовують діти, а також і дорослі, наприклад, пояснюючи комусь, як дістатися до місця призначення. Символічні жести – ті, що є складовою частиною формул етикету (при вітанні чи прощанні) або, навпаки, ним заборонені (крутити пальцем біля скроні), але зрозумілі всім у межах однієї спільноти. “Добре ілюструє різницю між образотворчим і символічним жестом різниця між піктографічним та ідеографічним письмом: жест образотворчий – піктограма, жест символічний – ієрогліф” [див.: 14].

Як емоційні жести в різних національних мовах можуть трактуватися по-різному, так і жестова абетка для різних мов буде різною. Ось приклад англійської [див.: 3].

¹ А також від країни: у Болгарії хитання голови вперед означає “ні”; хитання з боку в бік – “так”. Отже, варто пам'ятати, що й найуніверсальніша, здавалося б, мова жестів має свою національну специфіку.



Мабуть, варто говорити не тільки про вербальну мову як посередника візуального досвіду (опис побаченого вербально чи візуальний образ, вибудований уявою на основі вербального опису), а й про *невербальну мову* як посередника досвіду, зокрема й візуального, відтвореного *жестовою мовою*. Ця мова *візуальна у своїй основі*, адже і “читання за губами” теж виразно візуальне: положення губ при вимові того чи того звука. Так само можна говорити про відтворення досвіду, зокрема, *вторинної візуалізації* (за розповіддю інших, за образами уяви) *мовою дотиковою*, за допомогою шрифту Брайля [див.: 2].

Отже, *сенс візуальних образів не може мислитися поза мовою, але ця мова не обов’язково тільки вербальна* (словесний опис візуальних об’єктів, як у транспозитивній ліриці). Вона може доповнюватися й увиразнюватися мовою невербальною (інтонація, міміка, жести). Інколи вербальна мова витісняється невербальною (*візуальна жестова мова*, яка, будучи невербальною, передає “вербальне” повідомлення через сукупність візуальних знаків). Отже, *візуальне в жестовій мові передається через візуальне*, вербальність тут вторинна.

У звичному розумінні вона виявляється хіба в письмовій мові глухонімих, в усній ніби існує в підтексті. У людей із вадами зору візуальні образи передаються через слово в усному мовленні, а у письмовому спостерігається *передача візуальних образів через візуально-дотикову мову*. Для самих людей із вадами зору візуальна складова шрифту Брайля відтворюється з пам’яті, а люди без вад зору бачать комбінації крапок, однак без тлумачення для останніх ці крапки так і залишаються крапками. Дотикова складова для слабозрячих – додаткова підказка комбінації літер, чисел, розділових знаків. Для людей без таких вад – звичайний елемент фактури.

Коли йшлося про жести, було сказано про їх поділ на незнакові і знакові. Тут доречно пригадати семіотику – вчення, започатковане американськими лінгвістами Ч. Пірсом і Ч. Морісом на початку ХХ ст. Ідея полягає в тому, що

як знакова система розглядається не тільки мова, а й інші факти культури (театр, музика, архітектура, література). Усі знаки в семіотиці поділяють на чотири різновиди: *знаки-копії* (відображення у дзеркалі, фото, відбитки пальців, копії документів); *знаки-індекси* (числовий чи літеральний символ у логіці й математиці); *знаки-ознаки* (червоний сигнал світлофора – заборона руху, висока температура – знак хвороби); *знаки-символи* (герб, прапор – символізують ідею державності) [див.: 7].

У такому випадку не тільки мова жестів чи шрифт Брайля, як і вербальна мова, виступають знаковою системою, але кожне мистецтво – це власна знакова система, а тому те, що І. Качуровський означив терміном “*транспозитивна лірика*” (твір, який присвячений іншому творові мистецтва), набуває виразного відтінку *інтерсеміотичності*. А звідти вже один крок до *інтермедіальності* як поєднання різних видів медіа, засобів і продуктів комунікації. Одним із джерел інтермедіальності можна вважати інтермедії та інтермедійність.

Інтермедія етимологічна. “В українській драматургії XVII–XVIII ст. значне місце займають короткі одноактні комічні п’єси – так звані інтермедії, або інтерлюдії. Назва “інтерлюдія”, чи “інтермедія” (від лат. *inter* – між, *ludus* – гра, *medium* – те, що знаходиться посередині), походить від того, що ці п’єси вставлялися між окремими частинами основної, серйозної драми. В ряді випадків зміст інтермедій був зв’язаний з темами, що розвивалися в основних п’єсах, здебільшого ж вони своїм сюжетом були незалежні від цих п’єс”, – писав свого часу М. Гудзій [див.: 5].

Як слушно зауважив дослідник драматургії цього періоду М. Сулима, до складу інтермедії варто зараховувати й музичну інтерлюдію, що супроводжувала зміни декорацій, а також репліки хору. “Функції хору перегукуються з функціями інтермедій. Однак зв’язок хору з основною дією є постійним і тісним щодо змісту, тоді як інтермедія, зберігаючи моралізаторську функцію (засуджує обман, розпусту, пияцтво тощо), зі змістом зв’язку могла і не мати. Ще одна особливість, що зближує хор й інтермедію, – це проникнення і хору, й інтермедії в саму тканину драми. Гумористичні сценки стають не “междувброшеними”, а просто “вброшеними” (“іграніє свадби”, охорона при тілі Ісуса Христа, хазяїн саду й циган, пастухи). Так само і хор: він не лише моралізатор чи допоміжний персонаж – він стає персонажем” [13, 180]. Давній театр, так само як і сучасний, належав до синтетичних мистецтв. У ньому були елементи як для ока (декорації, костюми, антураж – коза, коса), так і для слуху (репліки персонажів, канти), та елементи кіномови: *тіньове зображення*, яким заступався показ смерті чи тортур (своєрідна рухома графіка, прообраз мультфільму / кінофільму), чи *винесення ікони* церковного празника, замість безпосереднього “прогривання” сюжету акторами [13, 236-237].

“Інтерсеміотика бере початок у структуралізмі та семіотиці, а зокрема у працях представників тартусько-московської школи, однією зі сфер зацікавлень якої було питання про мистецтво як семіотичну систему (Ю. Лекомцев, Б. Успенський, Ю. Лотман, Б. Гаспаров). Перекодування образів однієї знакової системи на образи іншої в одних випадках знаходить вираження у формі міжмистецького перекладу, а в інших – у синтезі різних видів мистецтв”, – твердить І. Жодані [див.: 6]. Синтез мистецтв дослідниця трактує як найвищий вияв інтерсеміотичності, в якому можуть сполучатися або зображальні мистецтва (живопис, графіка, скульптура, література, пантоміма); або незображальні, до яких І. Жодані зараховує архітектуру, орнамент, прикладні мистецтва, музику і танець, або і ті, і ті [див.: 6].

Здається, все-таки правомірніше говорити про *синтез мистецтв* не як про те, що перебуває “між знаками” (так етимологічно трактується термін “*інтерсеміотика*”), а як про творення нового художнього цілого, нового “знака”,

що виник унаслідок об'єднання різних мистецтв в органічну цілість (синтетичні мистецтва – театр, кіно). Також, мабуть, доречно розрізнити *інтерсеміотику* як перебування “між знаками”, як процес міжмистецького перекладу, унаслідок якого в кожному з “текстів” з'являються додаткові значення, від *взаємодії мистецтв*, що базується на принципі доповнення одного мистецтва другим, при якому “приріст значення” кожного з них залишається або мізерним, або його взагалі не відбувається. Прикладом різної міри зближення мистецтв може бути творчість Віри Вовк, яку проаналізувала І. Жодані: “Витинанки у книгах “Мандаля”, “Сьома печать” та “Казка про вершника” виконують різні функції: якщо у першій книзі вони становлять фактично одне ціле з медитативною поезією і досить часто символіка мандали допомагає зрозуміти зміст словесної частини, виявляючи при цьому певну приховану синонімію на рівні денотата; у другій – вони взаємодоповнюються через символіку кольорів та окремих елементів, що творять візерунок орнаменту, а в третій – виконують роль звичайних ілюстрацій, тільки в поодиноких випадках привносячи у твір якісь нові нюанси значень” [див.: 6].

Прикладом різної сили взаємозв'язку вірша і зображення можна вважати *емблематичну поезію*. Ще давні підручники з риторики наголошували, що “емблеми походять і беруть свій початок від ієрогліфів¹... Емблеми виникають таким чином: по-перше, учень буде тримати річ, яку треба намалювати. Далі, намалювавши її зображення, слід неодмінно зробити напис, а далі з емблеми або з напису необхідно зробити дотепний висновок. <...> Якщо б ти хотів сказати, що саме служить захистом для республіки, то маєш намалювати книгу, а посередині книги меч. Над цими двома [речами] помістиш світ, заявляючи: “Це опора світу”, тому що, очевидно, розсудливу раду кожної республіки позначає книга, а хоробрість, що захищає [державу] позначається мечем” [8, 43-44].

Як зауважував Д. Чижевський, “техніка емблематичних творів базується на тому, що їх текст є єдністю з малюнками: найчастіше (але не завжди) маємо в вірші (короткому чи довгому) якусь вказівку на малюнок, якусь згадку того, що на малюнку зображено. Малюнок завжди і подає той “символ” ту “емблему”, якої захований таємний сенс (моральний, релігійний, поетичний), має бути розкритий в поетичному тексті” [15, 197]. Учений виокремив чотири типи емблематичної поезії: 1) зрозуміле формулювання думки з короткою вказівкою на малюнок; 2) широко змальовано “емблему”, а тоді зіставлення з реальністю; 3) розвиток “емблеми” без інтерпретації, оскільки емблема загальновідома (посуд як вмістилище духу, приміром); 4) образ є одночасно реальністю (вірш про любов і віру; серце і хрест тут як звичайна ілюстрація, що не змінює вірша) [15, 197, 200-202].

Д. Чижевський спиняється на такому різновиді емблематичної поезії, як *поезія гербова*, зауважуючи, що “в протилежність до емблематичних віршів – клейнод мусить хоч би згадуватись у віршах; якби автор просто перейшов до вихвалення особи, міста або роду, втратилась би основна риса гербовного вірша; між тим при емблематичних віршах іноді самий малюнок заміняв одну частину вірша, та автор міг говорити лише про те, що символізується цим малюнком” [15, 226].

Фактично малюнки у збірниках емблематичної поезії опинялися між текстами, будучи з ними або міцно поєднані (тобто не на засадах вставки-інтермедії), або ж виконуючи роль ілюстративну, за якої наявність чи відсутність малюнка у тексті сам вірш не змінювала. Текст візуальної поезії в будь-якому її різновиді правомірно розглядати як мистецтво – поетичне, графічне, поліграфічне та ін. Але правомірне та обернене трактування.

Мистецтво як текст: інтерстекстуальність та інтерсеміотика. У літературознавстві теорія знакових систем (семіотика) і їх взаємодії (інтерсеміотика), що розповсюджуються на різні види мистецтва, виростає

¹“Емблема, очевидно, зображує річ без ясновираженої загадковості, а ієрогліф навпаки” [8, 43].

з теорії *інтертекстуальності*. “Інтертекст треба розуміти не як зібрання “поодиноких” цитат, <...> але як простір зближення різноманітних цитатій. Конкретна цитата, ремінісценція, алюзія – частковий випадок цитатії, елєптичний знак, симптом чужих мов, кодів і дискурсів... Текст – це пам’ять, в атмосферу якої, незалежно від власної волі занурений читач: навіть якщо йому не довелося прочитати жодної книги, він усе-таки знаходиться в оточенні чужих дискурсів, які поглинає або усвідомлено, або неусвідомлено: в першому випадку маємо справу з “цитатою”, в другому – з цитатією, і тому за своєю природою будь-який текст одночасно є твором і інтертекстом” [9, 35-36].

Отже, текст прирівнюється до інтертексту, бо перебуває “між текстами” (так етимологічно тлумачиться поняття “інтертекстуальність”), з яких його, свідомо чи ні, виткав автор. Текст завжди базується на природній мові або кількох мовах, які, безумовно, мають семіотичну природу. Відповідно й інтертекст теж знаковий з погляду “мовного матеріалу”, з якого побудований. Але Р. Барт, розрізняючи твір (застиглу знакову систему) і текст (динамічну символічну структуру), наголошує на тому, що текст спрямований не на знак, а на означуване [див.: 1]. Отже, художній текст за своїм наповненням є *семіотично-символічним*, де перший компонент – це “матеріал”, а другий – це “зміст, у ньому втілений”.

Загалом не буде хибним припущення, що у будь-якому мистецтві наявні різні пропорції семіотичного та символічного. У випадку *інтертекстуальності семіотичність обмежується однією знаковою системою (природної мови чи кількох мов)*. А у випадку *інтерсеміотики знакові системи взаємодіють ширше (“мова архітектури”, “мова живопису”, “мова кіно” та інших мистецтв у поєднанні з природною мовою, якою їх інтерпретовано)*. Отже, кожне мистецтво постає як “текст”, динамічна структура, що несе певну інформацію візуального та іншого характеру. За Р. Якобсоном, виокремлюються такі функції лінгвістичного повідомлення: фатична (встановлення контакту між адресантом та адресатом); референтивна чи, інакше кажучи, когнітивна (орієнтована на контекст, на пізнання); емотивна (орієнтація на адресата, спрямована на його емоційну реакцію); конотативна (орієнтація на адресата, звертання до нього); метамовна (спрямована на тлумачення мовного коду); поетична (повідомлення заради самого повідомлення). Інформацію, що властива будь-якому повідомленню, варто спроекувати на візуальне повідомлення, скоригувавши певною мірою.

Задля досягнення контакту між адресантом і адресатом рекомендується тижіння до тієї форми подачі, яка буде зрозуміла тій чи тій аудиторії. Чим ширша потенційна аудиторія, тим доступнішим має бути візуальний образ. Вітаються “максимальна простота композиції, наявність зрозумілого символу, кольорова виразність” [12, 109]; побудова образу за плакатним / рекламним принципом (з одним домінуючим зображенням), що покликане привернути увагу реципієнта. Інформація може міститися або тільки в зображенні, або ж у стислому вербальному доповненні з ознаками мнемонічності. Саме задля цього в рекламі використовують заримовані тексти (класичні чи любительські), що тематично пов’язані з “картинкою”. “Якщо візуальний образ складається із окремих елементів, необхідно забезпечити їх стильову та конструктивну єдність, що сприятиме цілісному сприйняттю інформації” [12, 109].

У випадку простого візуального зображення досягається фатична та когнітивна функції (контакт і просте інформування), а часом і конотативна (у випадку прямих закликів, властивих рекламі, на зразок “Пропозиція обмежена. Телефонуйте негайно!” або питально-спонукального “Ти записався в добровольці?”). Коли образ ускладнюється, виникає затребуваність метамовної функції. Тлумачення побаченого може відбуватися різними шляхами: логічно-раціональним трактуванням, інтуїтивним сприйняттям на основі асоціацій, естетичного “вдивляння” чи “вживання”, аж до емоційного резонансу.

Отже, візуальне повідомлення виконує і метамовну (тлумачну функцію), і емотивну (викликає ставлення реципієнта до побаченого). До того ж якщо тлумачення потребує тільки складний образ, то емоцію народжує будь-який. Навіть коли видається, що відгуку немає, працює *накопичувальний ефект*, який, врешті, обертається на конструктивну / деструктивну емоцію. Цим ефектом користуються психологи, викладачі тренінгів, політтехнологи, скеровуючи емоції глядачів у те чи те річище. А як “візуальний якір” використовується принцип “позитивного скерування навіть негативної інформації” [12, 109], без якого контакт між адресантом і адресатом дуже швидко урветься.

Перелічені функції свідчать про візуальне повідомлення як “текст”, кожна з перелічених функцій якого може бути вербалізована: фатична (“це цікаво”); конотативна (“з’їж мене”¹); когнітивна (“тістечко – різновид хлібних виробів”); метамовна (“тістечко – символ солодких спогадів² чи спокуси”); емотивна (“це зачепило”). Чи є у візуальному тексті “повідомлення заради нього самого” (поетична функція)? Очевидно, не в кожному. Там, де вона є, кожен візуальний образ “єдиноможливий і незамінний” (Г.-Г. Гадамер), якщо застосувати аналогію з поетичною мовою, адже *візуальний образ – це “слово”, мова візуальної культури*. Питання, чи містить такий візуальний образ невербалізовані смисли, чи візуальний образ, наділений поетичною функцією, обов’язково розкодовується у словесний аналог, може стати предметом подальшого дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Барт Р.* Від твору до тексту // *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 378-384.
2. *Брайля* шрифт [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://leksika.com.ua/19340319/ure/braylya_shrift
3. *Волинян* із вадами слуху запрошують на кастинг акторів! // *Слово Волині* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://slovovolyni.com/ukr/politics/5027/>
4. *Гадамер Г.-Г.* Герменевтика і поетика. Вибрані твори. – К.: Юніверс, 2001. – 288 с.
5. *Гудзій М.* Українські інтермедії XVII–XVIII ст. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litopys.org.ua/ukrinter/int02.htm>
6. *Жодані І.* Інтерсемиотичність у творчості письменників Нью-Йоркської групи (Емма Андіївська і Віра Вовк): Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 2007. – 16 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://librar.org.ua/sections_load.php?s=philology&id=1017&start=4
7. *Карамішева Н.* Логіка (теоретична і прикладна) [Текст]: Навч. посіб. – К.: Знання, 2011. – 455 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://pidruchniki.ws/1594102440307/logika/mova_znakova_sistema
8. *Кононович-Горбацький Й.* Могилянський Оратор / Пер. з лат. В. Маслюка. – К.: Медієвіст, 2014. – 154 с.
9. *Косиков Г.* “Структура” и / или “текст” (стратегии современной семиотики) // *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму.* – М.: Прогресс, 2000 – 536 с.
10. *Потебня О.* Эстетика і поетика слова: 36. – К.: Мистецтво, 1985. – 302 с.
11. *Потебня А.* Эстетика і поэтика. – М.: Искусство, 1976. – 613 с.
12. *Пушонкова О.* Эстетика фрагмента у візуально-культурних парадигмах ХХ століття // *Вісник Черкаського університету. Серія: філософія.* – Черкаси, 2003. – Вип. 51. – С. 108-117.
13. *Сулима М.* Українська драматургія XVII–XVIII ст. – К.: ПЦ “Фоліант”; ВД “Стилос”, 2005. – 368 с.
14. *Сурдопедагогіка* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://surdopedagogika.com/vydy.htm>
15. *Чижевський Д.* Українське літературне бароко. Вибрані праці з давньої літератури. – К.: Обереги, 2003. – 576 с.
16. *Шарана І.* Формування образу світу у свідомості людини [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://intkonf.org/sharapa-is-formuvannya-obrazu-svitu-u-svidomosti-lyudini/>

Отримано 15 січня 2015 р.

м. Київ

¹ Напис, який прочитала на тістечку Аліса з Країни чудес. Цей напис працює як реклама і є своєрідним попередником сучасної інтерактивності, подібно до питальних написів на агітаційних плакатах, бо обидва спрямовані на дію реципієнта у відповідь. Свідченням актуальності цієї стратегії є одна зі служб доставки ласощів, що зветься “З’їж мене”.

² Як у романі Марселя Пруста “У пошуках втраченого часу”.