

СМІХОВИЙ ТЕКСТ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ ЕТНОСУ: ДО ПИТАННЯ ПРО СЕМІОТИЧНУ СУТНІСТЬ ФОЛЬКЛОРНОЇ САМОСВІДОМОСТІ УКРАЇНЦІВ

Ірина Кімакович

УДК 398+130.2](=161.2)

У статті розглянуто явища духовної та матеріальної непрофесійної (народної) і професійної культури модерну українського етносу, з уточненням семіотичної теорії тексту традиційної культури в межах виконавської теорії фольклору й персоналістичного розуміння сутності самосвідомості людини. Авторка пропонує ввести в науковий обіг поняття «текст традиційної культури етносу».

Ключові слова: текст етнічної традиційної культури, текст традиційної культури етносу, семіотичний метод у фольклористиці, герменевтичний метод у фольклористиці, фольклорна свідомість етносу, сміхова фольклорна свідомість українців, вербально-візуальні тексти, візуальні тексти, лубок в Україні, листівки, український живопис XIX–XXI ст.

В статье рассмотрены явления духовной и материальной непрофессиональной (народной) и профессиональной культуры модерна украинского этноса, с уточнением семиотической теории текста традиционной культуры в пределах исполнительской теории фольклора и персоналистического понимания сущности самосознания человека. Автор предлагает ввести в научный оборот понятие «текст традиционной культуры этноса».

Ключевые слова: текст этнической традиционной культуры, текст традиционной культуры этноса, семиотический метод в фольклористике, герменевтический метод в фольклористике, фольклорное сознание этноса, смеховое фольклорное сознание украинцев, вербально-визуальные тексты, визуальные тексты, лубок в Украине, открытки, украинская живопись XIX–XX вв.

The authoress examines the phenomena of spiritual and material amateurish (folk) and professional cultures of Art Nouveau of the Ukrainian ethnic group, while defining more accurately the semiotic theory of *traditional culture's text* within the frame of the performer's theory of folklore and personalistic understanding of the nature of human self-consciousness, and proposes to introduce into scientific use the notion of *text of traditional culture of ethnic group*.

Keywords: text of ethnic traditional culture, text of traditional culture of ethnic group, semiotic method in folklore studies, hermeneutic method in folklore studies, folkloric consciousness of ethnic group, risorial folkloric consciousness of Ukrainians, verbal-visual texts, visual texts, popular prints in Ukraine, postcards, Ukrainian painting of the XIXth to XXIst centuries.

Постановка питання про *текст традиційної культури етносу* та його основну онтологічну установку вимагає означення наукового інструментарію та тих наукових концепцій, які він імпліцитно засвідчує. Система наукових понять, що її сьогодні репрезентують дослідники, які начебто формують академічну (офіційну) науку та раціональну модель світу, зазнає такого тиску з боку платонізму та континентальної філософії (неоплатонізму), що ми змушені порушити таке питання: перед тим, як вивчати ментальність представників різних референтних груп соціуму та давати оцінку їхнім моделям світу, наука повинна відрефлектувати онтологію своєї моделі світу.

Кожен термін сам по собі фіксує певну парадигму мислення вченого, а тому кожне наукове дослідження спрямоване на моделювання наукового об'єкта та встановлення його меж, а аналізований матеріал не може однозначно об'єктивувати науковий предмет, оскільки дослідник усвідомлено вибирає для аналізу матеріал, що, на його погляд, співвідносний з тим науковим об'єктом, властивості та функції якого він встановлює як такі чи стосовно інших наукових об'єктів.

Питання про *текст традиційної етнічної культури* (етнічної культури як трансцендентальної реальності, а не реальності, що існує завдяки людині, яка творить та транслює культуру) імпліцитно постулює і семіотика, що

сформулювала це питання в межах теорії культури, яку пропагували і марксистки. Концептуальні суперечності теорії культури і теорії тексту зрештою унаочнюють так зване основне питання філософії модерну. «Буття» та «свідомість», «колективне» та «індивідуальне», «матеріальне» та «ідеальне», «явище та його сутність», «форма» та «зміст» тощо — категорії дискурсу академічної науки модерну та постмодерну.

Ми актуалізуємо питання про необхідність детрансценденталізації методологем неопозитивізму, оскільки універсалії «фольклорна свідомість», «текст етнічної культури», «виконавець фольклорного твору» імпліцитно фіксують не тільки основне питання філософії модерну, але й трансперсональний (пасивний) характер свідомості як індивіда, так і спільноти. Об'єктом вивчення фольклористів та літературознавців є світогляд людей, а не Космічний Розум, оскільки дослідники аналізують культуру людей, а свідомість людини засвідчують виключно її акти самоусвідомлення, тим-то свідомість людини існує виключно як її самосвідомість.

Питання про фольклорну свідомість етносу правомірне тільки в межах проблеми про її носія-дієвця, який має самосвідомість. У теоретизуваннях про «колективні форми свідомості» (суспільну, політичну, релігійну, фольклорну, мовну) дослідник повинен розуміти, що всі ці поняття — абстракції, за допомогою яких він концептуалізує наукову модель світу. І в цьому випадку самосвідомість індивіда репрезентує не тільки його «мовна свідомість», але і його «Я»- і «Ми»-концепції: кожен акт мислення суб'єкта дії як *суб'єкта культури* є його персональним актом мислення. Тим-то вивчення фольклору спільноти як об'єктивованих результатів мислення і діяльності багатьох людей передбачає аналіз не тільки «традиційного знання» і «традиційного досвіду» як такого, а «традиційного знання і досвіду» представників референтних груп соціуму, а саме їхніх ідентичностей (і мрій, бажань, намірів, сценаріїв життя, пов'язаних з ними).

Сама процедура визначення ідентичностей *суб'єкта культури* передбачає розгляд

його етноідентифікації, яку власне й засвідчує його фольклорно-мовна самосвідомість. З цього боку, постановка питання про сміхову фольклорну свідомість етносу коректна тільки в тому випадку, коли дослідник аналізує не фольклорні твори як такі, а ментальність авторів цих творів — їхні форми отождоження та «розтождоження» з людьми та тими явищами їхніх моделей світу, які існують виключно в їхній уяві та які значною мірою впливають на їхнє бачення світу. Тим-то питання про фольклорну свідомість етносу — це питання про самосвідомість *суб'єкта* як представника певної мегаспільноти та носія-дієвця її культури.

Спроба формування культурологеми «текст традиційної культури етносу» через звертання до політологем «фольклорна свідомість етносу» дає нам право стверджувати, що фольклорну самосвідомість представників етносу власне й фіксують їхні тексти (у семіотичному розумінні терміна), пов'язані між собою онтологічними зв'язками. Тим-то усні тексти (одноразові й багаторазові, меморати та фабулати) засвідчують передусім способи позиціонування себе *суб'єктом культури* по відношенню до *іншого* — і насамперед до *іншого суб'єкта культури*. Розгляд *тексту традиційної культури етносу* як сміхового проєктуючого дискурсу культури етносу і дає право говорити про спадковість та інноваційність культури етносу, з одного боку, та, з другого, — що фундаментом етносу є його представники, які усвідомлюють свою етноідентичність та стверджують себе в різних сферах культури етносу, зокрема політичній.

Текст традиційної культури ми тлумачимо як сміховий тому, що він репрезентує сміхову фольклорну самосвідомість українців — передусім селян, а також тих субкультур соціуму, які перейняли від селян їхнє оптимістичне світобачення (художників, письменників, композиторів та ін.). Ментальність українців ми визначаємо як сміхову не тому, що українці продукують смішні (зокрема й політичні) тексти, а тільки тому, що сміхові яви-

ща вважаємо такими, які засвідчують основну інтенцію носія-дієвця фольклорної культури — життєствердження. Важливо не стільки те, що носій-дієвець традиції формує та транслює тексти (у семіотичному розумінні), якими стверджує свої ідентичності, а те, що він в культурі спільноти, до якої себе зараховує, шукає способи та засоби своїх форм самовираження. Тим-то в традиційній культурі етносу і його народному мистецтві *суб'єкт культури* постмодерну знаходить красу, якою тішиться сам та яку втілює у своїх текстах, адресуючи їх *іншому*. І в цій же культурі він знаходить легітимні асоціальні форми самоствердження своїх «Я»- та «Ми»-концепцій (зокрема, розповідаючи народні анекдоти чи малюючи карикатури).

Уточнимо розуміння *тексту традиційної культури етносу* з погляду філософії тексту. Кожен текст (і *текст культури етносу*) — це не механічна сума його знакових елементів, а особливим чином укомплектована багаторівнева семіотична система, яка має динамічну смислову структуру (Р. Барт [3], М. Бахтін [4], Ю. Лотман [27], Б. Успенський [43]). Оскільки завданням цієї статті є вивчення візуально-вербальних та візуальних текстів, ми передусім констатуємо, що письмові тексти — це результати автокомунікації *суб'єкта культури*.

Якщо розглядати *текст традиційної культури* українського етносу як певну семіотичну цілісність, то треба констатувати і таке: він поліфункціональний і багатоваріантний, та його автентичність безсумнівна. Тим-то, опираючись на ідеї семіотиків, ми твердимо, що багаторазове відтворення *тексту традиційної культури етносу* не тільки фіксує його стабільність і динаміку, але й передбачає щораз нову інтерпретацію («перепрочитування») [14]. Проте слід розуміти, що цей *текст* сам по собі не існує, а його сьгодні творять—відтворюють—транслюють українці, які мислять українською мовою та ідентифікують себе з українським народом. Тим-то *текст традиційної культури укра-*

їнського етносу — це певною мірою наукова ідеалізація антропологічної реальності, а тому ця політологема і естетикологема іманентно засвідчує той факт, що встановлення ціннісних орієнтацій та цінностей цього *тексту* (і меж його онтологічних смислів) залежить виключно від інтерпретаційного хисту дослідника: кожен науковець шукає в ньому те, що хоче та може побачити.

Представники різних субкультур, транслюючи сміховий *текст традиційної культури етносу*, мріють, дивуються, усміхаються та регочуть, стверджуючи свою етноідентичність і віру в краще майбутнє. Важливо й те, над ким, над чим вони потішаються і з якою метою це роблять. Тому кожний сміховий текст (у семіотичному розумінні) тим чи іншим способом фіксує історію та сьогодення нашого етносу (нації) і держави та програмує майбутнє — засвідчує проєктувальний дискурс української спільноти.

Наша мета — продемонструвати сміхову сутність *тексту традиційної культури* українців задля того, щоб ствердити їхню культуральну стратегію — життєствердження з орієнтацією на сьогодні.

Завдання статті — виявити механізми творення смішного у візуально-вербальних (т. зв. полікодових) текстах етнічної культури, засвідчити типи таких текстів залежно від домінуючих функцій їхніх вербальних чи іконічних частин, з'ясувати основні форми взаємодії вербальних, невербальних і паравербальних включень у письмовій комунікації.

Об'єктом дослідження цього повідомлення є *текст традиційної культури* українців, **предметом** — специфіка сміхових вербально-візуальних і візуальних текстів як семіотично ускладнених форм народної та професійної культури, **матеріалом** — лубок «Жона мужа била» (середина ХІХ ст.), листівки з малюнками В. Гулака, витинанки та посуд (ХХ–ХХІ ст.), картини М. Примаченко та А. Ліпатова.

У сучасній фольклористиці прослідковується стійка тенденція до міждисциплінар-

ності при вивченні явищ, генетично чи типологічно пов'язаних з фольклором, актуалізуючи завдання всестороннього дослідження фольклору в усій різноманітності його зв'язків з мовою й так званою народною і професійною культурою. Посилений інтерес до об'єктів матеріальної культури як візуальних і вербально-візуальних текстів засвідчує сучасна лінгвістика [35, с. 129]. Візуальні тексти — від наскельних графіті, кам'яних та дерев'яних бовванів, первісних знарядь праці до речей побутового вжитку, живописних полотен та карикатур тощо — це «фактаж» традиційної культури етносу, а тому всі вони тією чи іншою мірою пов'язані з «історичною людиною» та її онтологією.

Оскільки ми аналізуємо сміховий *текст традиційної культури українців*, який об'єктивує їхню сміхову фольклорну самосвідомість, ми твердимо, що магічну, а отже, і проектувальну функцію цього *тексту* засвідчують і сміховий лубок, і сучасна карикатура, автори яких за допомогою цих текстів стверджують певні свої ідентичності, тим-то не тільки усне слово комунікатора, але й слово записане, що супроводжує малюнок, чи навіть сам малюнок комунікатор спрямовує до комуніката, репрезентуючи йому свою модель світу. Сучасна «магія сміху» візуальних і вербально-візуальних текстів ХІХ—ХХІ ст. власне й полягає в тому, що їхні автори фіксують сміхову культуру народу та зображають персональний вимір «сміхового світу», звертаючись до актуалізації традиційних образів, сюжетів, конфліктів, щоб не просто розвеселити глядачів (і покупців), але й викликати в них почуття етноідентичності та естетичного задоволення від побаченого. Справа не стільки в тому, що художники креативно зображають сцени з життя селян, позитивно чи негативно типізуючи стосунки між дівчатами та парубками, дівчатами та їхніми матерями, дружинами та чоловіками, скільки в тому, що самі ці їхні візуальні ідеалізації селянського побуту мають оцінювальний (онтологічний) характер, а отже, художники змушують усміхатися свою

аудиторію, яка віддалена від них значною часовою дистанцією.

І первісний сміх (життєрадісний, у естетиці — категорії «прекрасне», «високе»; «гумор»), і вторинний (викривальний, у естетиці — «комічне», «потворне», «жахливе»; «сатира») у вербально-візуальних і візуальних текстах, які ми аналізуватимемо, часто співіснують. Оскільки теорія позитивістської естетики первісний сміх не розглядає як такий, який маніфестують категорії «прекрасне» та «високе», а теорія позитивістської фольклористики оголошує сміх «рушієм прогресу», апелюючи тільки до сміху політичного та сатири, ми змушені визнати, що побутовий сміх також ідеологічний, бо спрямований на деконструкцію усталених моделей поведінки людини. Саме сучасне тлумачення сміхових явищ, що їх фіксують традиційні фольклорні твори, не завжди уочевидне їхню сучасну естетичну та неестетичну, культуральну та антикультуральну сутність, та ми наполягаємо на тому, що «народна естетика» і позитивістський міф про її виключно естетичну сутність заслуговують ревізії. Для розуміння ментальності та менталітету сучасних українців ці зауваги мають не тільки методологічний характер, але й онтологічний.

Поява в парадигмі фольклористичних досліджень явищ сміхової візуальної культури, які генетично пов'язані з традиційним фольклором і формують разом з ним єдину онтологічну та семіотичну систему, є закономірним етапом вивчення механізмів функціонування фольклорної традиції, що й зумовлює актуальність цього повідомлення. Нова культурологічна ситуація, породжена візуальним поворотом у науці, змушує і фольклористів розглядати візуальні тексти з їхніми екзистенційними гаслами та дискурсами як такі, що опредмечують сміхову фольклорну свідомість етносу.

Візуальна культура стала об'єктом дослідження антропології, історії, літературознавства, лінгвістики, історії мистецтва, кінознавства в другій половині ХХ ст. Сам термін «візуальна культура» з'явився в працях євро-

пейських та американських учених Ст. Мелвілла, Л. Трафі-Пратса та інших, присвячених дослідженню візуальних текстів. Сьогодні візуальну культуру розглядають у різних аспектах. Найпопулярнішим є вивчення її ролі в освітньому просторі (П. Виноградов [12], О. Мехоношина, Є. Кузнецов, О. Заблудська [23], В. Зінченко, С. Зорін, Я. Левченко, О. Полюдова [32], Є. Чухман [33] та ін.). Осмисленню механізмів функціонування художніх образів, складником яких є візуальне зображення, присвятили свої розвідки Дж. Т. Мітчелл, Н. Брайсон, К. Моксі, К. Дженкс, П. Данкам [47], В. Бургін, М. Барнард, С. Холл та ін. Візуальну культуру вивчають й історики [42; 48]. У лінгвістиці форми взаємодії невербальних та паравербальних засобів комунікації з традиційними (вербальними) способами засвідчення інформації досліджують О. Анісімова, Г. Барташова, Л. Большакова, А. Бернадька, Г. Крейдліна, Л. Солощук та ін.

Учені розмежували візуальні повідомлення на гомогенні та синкретичні, але гомогенних, на наш погляд, не існує, оскільки всі тексти (включно й т. зв. усні) фіксують поєднання різних знакових систем. На природність синкретичних повідомлень вказував Р. Якобсон: «Синкретизм поезії та музики, напевно, первинний по відношенню і до поезії, і до музики — так само як візуальні сигнали кінетики органічно пов'язані з тими чи іншими аудіальними знаковими системами» [46, с. 327]. З іншого боку, означення тільки письмових текстів і матеріальних об'єктів як візуальних текстів, яке пропонують лінгвісти, не вирішує проблеми означення усних текстів, вони також є візуальні, хоча сутність їхньої візуальності інша. Усі візуальні тексти синкретичні, а їхні вербальні частини можуть бути представлені експліцитно чи імпліцитно.

На використання знаків різних семіотичних систем у комунікативних актах дослідники звернули увагу тільки в другій половині ХХ ст. Якщо фольклористи актуалізували питання про існування невербальної частини усного тексту як рівноцінної вербальній [11], то

лінгвісти обговорюють питання імпліцитного існування вербальної частини в кожному візуальному тексті. Невербальні ж включення у вербально-візуальних текстах, їхні змістові та прагматичні потенції активно досліджують у руслі параграфеміки — окремому розділі лінгвістики про писемну комунікацію.

Комунікація в контексті семіотики є процес, під час якого її учасники здійснюють операції з інформацією, користуються певними значеннями за допомогою символічних повідомлень, при цьому більшу частину спілкування вони провадять без участі засобів мовного коду, але з орієнтацією на інші його складники: паралінгвістичні елементи, елементи інших семіотичних систем тощо [6, с. 28, 59]. І усна, і письмова комунікація засвідчують взаємодію кодів різних семіотичних систем, а тому як семіотично синкретичні процеси передачі інформації фіксують вербальну та невербальну знакові системи. Проте коли невербальний компонент інтерсеміотичних особливостей усної комунікації репрезентують засоби фонаційні (темп, гучність, манера мовлення), кінетичні (жести, пози, міміка), такесичні (різного роду дотики) та проксемічний (міжсуб'єктні зони) [6, с. 60], то інтерсеміотичність письмової комунікації засвідчують різні невербальні та паравербальні включення, що їх визначають як засоби, які існують поряд з графемною системою мови (графічна сегментація тексту і його розміщення на папері, довжина рядків, шрифт, колір, курсив, типографічні знаки, графічні символи, допоміжні знаки (наприклад: №, %, +), іконічні засоби (малюнок, фотографія, карикатура, рисунок, таблиця, схема, креслення тощо), незвична орфографія слів і розміщення пунктуаційних знаків, формат паперу, ширина полів, а також інші засоби, набір яких не є чітко фіксованим і може варіюватися залежно від типу конкретного тексту) [2, с. 7].

Т. Семенюк, опираючись на висновки Р. Якобсона [46, с. 327], розмежовує гомогенні (представлені знаками мовної семіотичної системи) і гетерогенні (синкретичні) повідомлен-

ня, визначаючи останні як «паралінгвістично активні тексти», при цьому він вказує, що в лінгвістиці тексту такі семіотично ускладнені утворення позначають різними термінами: полікодовий, полімодальний, гетерогенний, двокодовий, семантично ускладнений, кодово негомогенний, мультимедійний, креолізований, лінгвовізуальний, ізовербальний (ізоверб), інтерсеміотичний, багатоканальний [7; 13; 24; 39]. Такий погляд засвідчує виключно лінгвістичний підхід до тексту письмового, а тому про його гомогенність навіть теоретично говорити важко, адже письмовий текст — це візуальний текст, а отже, синкретичний як такий.

Лінгвісти, які оперують терміном «креолізований текст» (О. Анісімова, М. Іщук, Ю. Сорокін та Є. Тарасов), стверджують, що креолізований текст — це текст, фактура якого складається з двох негомогенних частин, що належать різним знаковим системам (вербальній і невербальній). Ці частини утворюють єдине візуальне, структурне, смислове та функціональне ціле, мета якого — комплексний вплив на адресата, при цьому іконічні (зображувальні) засоби дослідники кваліфікують як паралінгвістичні, а іконічні коди поділяють на такі, що мають пікторальний характер (малюнок, фотографія) та абстрактно-схематичний (схема, таблиця, карта, діаграма) [35].

О. Анісімова розрізняє тексти з *нульовою креолізацією* (малюнок відсутній), *частковою* (вербальна частина відносно автономна щодо зображувальної, т. зв. іконічної, яка є факультативним елементом тексту) та *повною* (зображення є обов'язковим елементом в організаційній структурі тексту, без якого він втрачає свою текстуальність (агітаційні плакати, рекламні оголошення, комікси, карикатури)) [2, с. 15]. Вербально-візуальні тексти, які ми аналізуватимемо, є текстами з повною креолізацією.

Зображення, за О. Анісімовою, у двокодовому тексті може виконувати такі функції: 1) повторювати основний текст (репетиційні двокодові тексти); 2) надавати додаткову інформацію (адитивні двокодові тексти); 3) підкреслювати певний аспект вербальної інформації, яка за сво-

ім об'ємом значно перевищує іконічну (виділяючі двокодові тексти); 4) зображення вбудоване у вербальний текст або текст доповнює зображення в інтересах спільної передачі інформації (інтегративні двокодові тексти); 5) зображення виконує основну роль, а текст лише доповнює і конкретизує його (зображувально-центричні двокодові тексти); 6) зміст, який передає картинка суперечить вербальній інформації (опозитивні двокодові тексти) [2, с. 16]. У межах цієї статті ми визначаємо вербально-візуальні тексти (лубки, листівки, малюнки, картини та тарілки, які мають вербальні частини) як тексти семіотично ускладнені, як полікодові тексти. Ми встановлюватимемо різні семіотичні коди вербально-візуальних текстів, а тому кваліфікувати аналізовані нами тексти як двокодові, за О. Анісімовою, невірно, саму ж її типологію вербально-візуальних текстів ми уточнимо на нашому матеріалі¹.

Ми встановлюватимемо такі коди: 1) візуальний персональний код (спосіб зображення образів, їхні типажі; одяг; місце перебування в просторі; візуальна побутова колізія); 2) візуальний код вербальних частин (графіка); 3) експліцитний вербальний код (чи код наратора); 4) імпліцитні вербальні коди (коди інтерпретатора): естетичний, гносеологічний, онтологічний. Уточнимо: експліцитний вербальний код засвідчує різні типи нараторів: а) імпліцитний: той, хто знаходиться зовні, «голос за кадром» (художник-наратор); б) експліцитний: той (чи ті), хто зображений на малюнку, «дійові особи — у кадрі» (персонажі тексту). Код наратора й фіксує факти цитування народних анекдотів, народних пісень. Глядач і дослідник-інтерпретатор також займають по відношенню до вербально-візуального тексту різні позиції, виступаючи різними зовнішніми нараторами, на відміну від тих нараторів, яких засвідчує текст, тому в нашому повідомленні ми розглядаємо фактично «чотири погляди»: три — інтерпретаторів (комуніканта, комуніката повідомлення і дослідника) та один — уявлених (позитивно чи негативно) ідеалізованих образів людей.

Маємо сказати кілька слів про народні картинки (лубок)² та поштові листівки, намальовані в їхній стилістиці. Оскільки сміхову українську лубкову традицію ХІХ–ХХІ ст. ми вивчаємо з огляду не на її пізнавальні та розважальні функції, а на етноідентифікаційностабілізуючу та індивідуаційну, то зауважимо, що поштові листівки засвідчують галерею персонажів і набір сюжетів, характерних для традиційного фольклору. Тому і художники, і їхня пряма аудиторія (покупці, колекціонери), і непряма (критики, науковці) комунікують через посередництво *тексту традиційної культури етносу*³.

Автором написаних у традиціях лубкового живопису малюнків (зображених на поштових листівках), що їх ми аналізуватимемо далі, вважають Василя Гулака, про якого відомо тільки те, що він залишив по собі 350 листівок, сповнених радісного світовідчуття [34]. Можливо, В. Гулак після подій 1917 року залишився в Україні, оскільки значна частина його листівок вийшла у світ 1918 року. У 1964 році їх було перевидано в типографії м. Стрия [34]. Вербальні частини листівок написані за правописними нормами, які майже не відрізняються від сучасних, але в одному слові ми зафіксували «є» (ознаку «кулішівки»), це дає нам право твердити, що листівки вперше побачили світ не раніше 1918 року.

Ми проаналізуємо 17 листівок, з яких одна — це лубок, а 16 — малюнки В. Гулака (3 — із серії «Десять заповідей молодим дівчатам» та 13, об'єднаних у дві окремі серії автором, про що свідчать однакові способи оформлення їхніх вербальних частин (т. зв. паравербальні засоби)). Герої малюнків засвідчують візуальні етностереотипи: дівчата — у вінках та коралях, жінки — в очіпках, чоловіки — вусаті, у шароварах та нерідко в кучмах, усі — у вишитих сорочках. Сюжети листівок здебільшого традиційні: дівка охороняє свою честь, дівка задобрює женихів, мати сварить дочку за те, що та втікає до жениха, жінка сварить п'яного чоловіка, п'яниця говорить зі свинею, чоловік доводить, що він голов-

ний у сім'ї і под. Новими, очевидно, у першій половині ХХ ст. були сюжети, що осміювали модниць, які носили шаровари.

Постать дівчини як головного персонажа чотирьох листівок (іл. 1–4) зображена в русі: на першій вона дає ляпас парубку, а в нього з голови падає кучма; на другій — йде до парубка, а дивиться на матір, яка біжить до неї з дрючком; на третій — парубки її слухають, а один стверджує її правоту, піднявши догори вказівний палець правої руки; на четвертій — вона годує «горобчиків-кавалерів».

Комізм першої листівки (іл. 1) полягає в зображенні підстаркуватого та огрядного жениха, який обороняється від ляпаса дівчини. Вербальна частина полікодового тексту: «Заповідь перша. Ніколи не цілуй нареченого до весілля, а як буде лізти цілуватись — бий його по пиці». Комізм другої листівки (іл. 2) полягає в демонстрації карикатурної постаті матері, яка спішить побити дочку за розмови з хлопцем, який стоїть за тином. Вербальна частина полікодового тексту: «Заповідь друга. Як підеш побалакати з парубком, оглядайся — чи не наздоганяє тебе мати з дрючиною». На третій картці (іл. 3) дівчина стоїть в оточенні п'яти кавалерів, комічна ситуація зумовлена, як і на попередніх, прагматичністю поради автора листівки: «Заповідь шоста. Не кохай одного парубка, а кохай багатьох». У всіх трьох випадках листівки є інтегративними полікодовими текстами, оскільки в них іконічні та вербальні частини утворюють одне ціле, не доповнюють, а копіюють одні одних. Звертаємо увагу, що наратор — «за кадром», та його голос — «у кадрі».

Ці листівки засвідчують сакралізацію свободи дівчини художником як носієм чоловічої психології, при цьому сприйняття листівок породжує сміх, естетичну сутність якого можна тлумачити і як комічне, і як прекрасне. Проте сміховий *текст традиційної культури етносу* не може бути витлумачений правильно поза власне сакральними візуальними текстами, образи та сюжети яких пов'язані з паруванням та необхідністю жити в парі, та які, на

відміну від листівок, що фіксують сублімовану агресивність чоловічої психології, створювали традиційно жінки. Усмішку, мрію, благоговіння і сьогодні зумовлює сприйняття творів народного декоративно-прикладного та декоративного мистецтва, що первісно й були оберегами сім'ї. У цьому випадку сміховий *текст традиційної культури етносу* стверджує первісний сміх, який ми асоціюємо з ідеями життя, любові та сімейного добробуту, чи високе смішне (див.: іл. 20–23).

Сміхова традиція українського етносу маніфестує і високі ідеї — ідеї підпорядкування людини Сакруму і природі, любові до людей, парності людини. Як на рушнику (іл. 20), так і на витинанці (іл. 21), барильці (іл. 22) та блюді (іл. 23), що є вербальними і вербально-візуальними текстами традиційної культури етносу, засвідчена ідея життя та його продовження. Її символічно втілюють образи жінки та чоловіка, які тримаються за руки: сміхове — це теперішнє, орієнтоване на майбутнє.

Не варто думати, що сакралізація політичної культури ґрунтується на якихось особливих міфологемах і специфічних формах їхнього втілення. В основі політичної культури етносу теж лежать традиції його народної сміхової культури, а тому протиставлення так званої офіційної та неофіційної, серйозної («високої») та сміхової («низової») культури почасти хибне. Декоративне блюдо (іл. 23) як агітаційний символ радянської ідеології фіксує традиції лубка, за якими малюнок супроводжує гасло («Збудуємо»). І знову ж таки іконографічна частина блюда засвідчує ідею парування через стереотипне зображення чоловіка, який правою рукою вказує «дорогу в майбутнє», а лівою обнімає за плечі жінку. Автор маніпулює свідомістю глядачів, вдаючись до фіксації сакральної ідеї життя та її символу — любові.

Етностереотип «жінка поряд з чоловіком» у візуальних текстах народної культури репрезентує графічне зображення жінки зверху над чоловіком (на рушнику, іл. 20), навпроти та справа від чоловіка (на витинанці та на барильці, іл. 20, 22), а у візуальному тексті офіційної

радянської культури (на блюді, іл. 23) — зліва та на крок позаду від чоловіка, тим-то в цьому випадку візуальні тексти засвідчують і моделювання різностадіальних картин світу та трансформацію уявлень про місію жінки у «світі чоловіків».

Повернімося до аналізу листівок. На четвертій листівці (іл. 4) художник також маніфестує ідею життя як ідею любові, парування. Дівчина годує десять горобців, у яких голови парубків (а таке зображення людських істот, власне, і є традиційним для лубка). Вербальна частина тексту: «Цип, цип, горобчики! Треба вже вас погодувати!» доповнює і конкретизує іконічну частину полікодового тексту, яка виконує основну роль. Перед нами — зображувально-центричний полікодовий текст. Проте, якщо три перші листівки подають відносно пропорціональні розміри хат, парканів, рослин, на фоні яких зображені людські постаті (установка на правдивість зображуваного), то комізм четвертої полягає у фіктивному зображенні світу — у гротескності образів людей та стосунків між ними: «горобчики-кавалери» оточили дівчину, а вона їх годує. Зображення птахів або звірів з головами людей і, навпаки, людських постатей з головами птахів чи тварин має давню історію в культурі нашої цивілізації, і автор листівки актуалізує архаїчні візуальні стереотипи, задля того, щоб не просто зобразити певну життєву ситуацію, але й показати своє ставлення до неї.

Таким чином, іконічні та вербальні частини трьох листівок (іл. 1–3) мають установку на достовірність зображуваного, а четверта (іл. 4) — і візуально, і вербально демонструє модель фантастичного світу. На перших трьох зображеннях (іл. 1–3) сміх зумовлюють категоричність та імперативність вербальних частин, а іконічні частини є їхніми ілюстраціями; при сприйнятті четвертої листівки (іл. 4) домінуючою під час формування сміхового афекту є візуальна частина тексту, а вербальна — допоміжною.

Іконічні частини текстів наступних листівок (іл. 7, 14) фіксують комічну ситуацію, за якої

п'яний мужик звертається до свині як до дружини («Поцілуй мене, моя мила, чорнобріва, та проведи-ж мене до дому!..») чи дівчат («Та ну-бо вас, дівчата, к бісу, вже й так усю пику обслинили! От-то, які ласи цілуватись! Годі вже, годі!..»). Вербальні частини цих листівок функціонально наближені до пуантуючих закінчень традиційних анекдотів. У цьому разі, з одного боку, візуальні частини доповнюють вербальні (т. зв. адитивні тексти), а з другого, — суперечать вербальній інформації (т. зв. опозитивні тексти). Тут ми маємо справу з абсурдом як засобом творення смішного. Таку градацію вербальних частин щодо іконічних у вербально-візуальних текстах О. Анісімова у своїй класифікації не розглядає.

Наступна листівка (іл. 5) засвідчує вербальний сюжет, як п'яниця звертається до свині, переплутавши її з дружиною («Жінко, відчини!.. Та ну бо, не жартуй, відчини, кажу тобі!..»), та візуальний сюжет «дружина з дрючком готова до бійки». Іконічна частина цієї листівки маніфестує два візуальні сюжети, а вербальна частина — один. Тим-то цей полікодовий текст можна вважати зображувально-центричним, оскільки іконічна частина в ньому виконує основну роль, а вербальна доповнює її та конкретизує, але таких взаємовідношень візуальних та іконографічних частин вербально-візуальних текстів типологія О. Анісімової не фіксує.

Ще одна листівка (іл. 17) зображує розмову п'яниці з індіком («Та ну-бо, пане соцький, не галасуйте так, наче скажений, бо я вас не дуже злякався! Чого ви причепились? Випив, дак і випив, вам яке діло?»). Комізм ситуації полягає в тому, що дурень плутає птаха з людиною, та в цьому випадку художник актуалізує не тільки побутовий, але й соціально-побутовий конфлікт (і політичний сміх, який спрямований у минуле: соцький як напищений індик). Естетика листівки зумовлює сприйняття її в двох сміхових ракурсах — іронічному та сатиричному, побутовому та політичному. Такий тип полікодових текстів, у яких зображення містить не тільки експліцитні, але й імпліцитні сюжети, відсутній

у класифікації О. Анісімової. Тому, очевидно, варто розглядати полікодові тексти цього типу як такі, іконічні частини яких не стільки доповнюють і не стільки суперечать вербальним частинам, скільки зумовлюють сміховий момент за рахунок зіставлення того, що існує на зображенні, з тим, яким його бачить герой сюжету, та того, що існує в житті, з тим, що існує на зображенні. Таким чином, при сприйнятті сміхових полікодових текстів важливі не тільки прямі, але й асоціативні (приховані) зв'язки, які утворюють їхні частини.

Наступна листівка (іл. 6) демонструє також сюжет традиційного анекдоту, як п'яний зачепився за пліт, а думає, що його хтось тримає («Та ну-бо, одчепись! Пусти, не держи, кажу тобі, бо мені ніколи!»). І знову комізм ситуації спричинений неадекватною поведінкою п'яниці. Це репетиційний полікодовий текст: його іконічна частина доповнює вербальну. Сміх глядача зумовлює «наратор у кадрі», який звертається до неживого (плоту) як до живого.

Ще дві листівки (іл. 8, 9) примітні тим, що їхній автор візуалізує образ п'яниці-поета. Іконічні частини цих текстів є ілюстраціями до вербальних, які надають їм сатиричного звучання («Я маю думку вже таку, Що краще жить було-б на світі, Як-би обідать на швидку, А потім до півночі пити!»⁴ (іл. 8), «Оце візьмеш собі, до обіда, капелечку горілки, дак люде зараз і кажуть “п'яного”!» (іл. 9)). Коли вербальна частина першої листівки (іл. 8) суголосна її іконічній частині, то вербальна частина другої (іл. 9) суперечить іконічній, оскільки п'яниця говорить про «капелечку горілки», а на зображенні він несе здоровенну пляшку. Це — репетиційний і опозитивний полікодові тексти. Наратор експліцитний, «у кадрі».

Наступні дві листівки (іл. 10, 11) висміюють жіночу моду на носіння шароварів. Коли дівка у вінку (іл. 10) гордо чимчикує в шароварах з граблями повз здивованих чоловіків («ІЩо то за добра мода! Ось я наділа собі Опанасови штані і тепер зовсім, як панночка!»), це викликає в них сміх. І дійсно, така поведінка раніше засуджува-

лась, хоча сьогодні штани є буденним жіночим одягом. Очевидно, тільки в сучасному обряді весілля, коли жінки перевдягаються чоловіками, штани і досі є маркером «світу навиворіт», і стверджують сміховий характер обрядового перевдягання. Вербальні частини листівок засвідчують жіноче відношення до носіння чоловічого одягу, яке почасти в селах існує й сьогодні («Чоловіче, та чи ти не сказився? На що мені твої штани? От ще кумедія!» — «Одягай, я тобі кажу! Це послідня хранцузська мода і я хочу, щоб моя жінка одягалась по панськи!»). Таким чином, ці дві листівки є репетиційними полікодовими текстами, при цьому їхні вербальні частини відрізняються: у першому випадку маємо монолог, а в другому — діалог, що наближує вербальну частину листівки (іл. 11) до мовленевого жанру жарту та фольклорного жанру анекдоту. Наратори — «у кадрі».

Ще одна листівка (іл. 12) відтворює комічну ситуацію, коли жінка хоче верховодити в сімейних стосунках. На цьому зображенні комічність провокується порушенням пропорційності фігур жінки та чоловіка. Іконічна та вербальна частини тексту формують протилежні погляди: перша стверджує силу жінки (її постать більша, чим чоловіча), а друга — силу чоловіка («Ти повинна слухати чоловіка, бо я господарь в хаті!»).

Авторство наступної листівки (іл. 16) теж приписують В. Гулаку. Її візуальну частину супроводжує вербальний текст, наявність ерів у якому стверджує правописні норми, відмінні від тих, на які спирався В. Гулак, при цьому зауважимо, що ер був вилучений з української абетки в другій половині XIX ст. Вербальна частина лубка («Мабуть випивъ добру кварту, Або випивъ цілий ківшъ?!» — «Ні, не пив, кажу безъ жарту, От не гріх, що забоживсь!») є цитатою з опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» (1863) [17]. На листівці відтворена центральна частина лубка, оригінальний примірник якого зберігається в колекції лубків Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Сам лубок не міг з'явитися раніше 1863 року, оскільки опера

С. Гулака-Артемівського вперше побачила світ саме цього року в Петербурзі.

Сюжет «жона мужа била» [25] був популярним і серед професійних художників. Так, картина М. Пимоненка «До дому» (1894) (див.: іл. 19) має скандальну історію. Без дозволу художника її використали як прототип горілчаної етикетки «Спотикач». Горілку продавав фабрикант М. Шустов, а передвижники написали М. Пимоненку листа, у якому звинуватили його в продажності, і художник був змушений подати в суд на фабриканта з вимогою вилучити з продажу горілку з такими етикетками.

Вербальні частини двох листівок (іл. 13, 15) («На все село кричатиму, Усім, усім казатиму: Била жінка мужика, Била, била і товкла!..» та «Ти-ж мене підманула, Ти-ж мене підвела, Ти-ж, мені молодому, Вечеряти не дала!») є цитатами з народних пісень. Іконічні частини доповнюють вербальні. Перед нами — адитивні полікодові тексти. Зауважимо, що народна пісня «Ти ж мене підманула» популярна й сьогодні, а тому той факт, що саме її цитує експліцитний наратор другої листівки (іл. 15), заперечень не викликає, але експліцитному наратору першої листівки (іл. 13), очевидно, автор зображення «надав до виконання» варіант народної пісні «До вдовиці я ходив»⁵.

І насамкінець — остання з листівок (іл. 18), автором якої вважають В. Гулака. Її сюжет перегукується з сюжетом традиційного анекдоту.

Тіснота

Раз їхав чоловік великим шляхом та проїздив повз верству: коло верстви дорога була накочена, то якось він і зачепився. От став тоді, чуха потилицю та й каже:

— Яка ж то тіснота, що ніде й возом проїхати!

(Зап. [наприкінці XIX — на початку XX ст.]) [13, с. 19].

[Тіснота]

Розкажу про козака, який варив у степу куліш. Зачепив казан та розлив

куліш, а потім каже: «Ото тіснота! Не повернутися — не розвернутися!».

(Записано 12 квітня 2015 р. від О. Г. Мудрака, 1967 р. н., у Києві).

Коли герой анекдоту не може розвернутися у степу, то герой листівки — у небі. Листівка в цьому випадку є опозитивним полікодовим текстом: саме перебування героя в небі суперечить його словам. Наратор — «у кадрі».

Традиції лубка фіксують і картини М. Примаченко. Її авторські підписи часто коментують сюжети картин і за формою тяжіють до лубочних моралізацій («Лежень ліг під яблунею, щоб яблуко саме упало в рот, а воно його в лоб»; «А я гусей пасу. Чую — “чигирк”, це крокодил під сороку. Дивлюсь — верба схилилась, на вербі крокодил. А біля крокодила — мартишка, жінка його. Він — у нірку, а вона — на вербі. Отак, коли за звіра заміж підеш, — у нього своє, а в тебе — своє»; «Мільярд літ прогуло, а таких мавп не було»; «Кобра як устане, то й неба дістане, а до сонця достать, треба кобрів п'ять»). Ці та подібні до них підписи чи моралізації Лесь Танюк вважає «маленькими “новелками абсурду” з того “фантастичного гумору”, який не так пояснює і прояснює мальований сюжет, як свідомо його затемнює, розширюючи абстрактність змісту» [41]. Водночас сама художниця, за свідченням Л. Танюка, пояснювала: «Це від руського лубка, ми ще дітьми їх купували. Але там <...> завжди хотіли присолити, навіть лайку вживали, непристойні слова. Некрасиво було — таке на стінку трактиру можна було повісити тільки по п'яному ділу, а в школі — Боже борони! Батько наш за ці глупосні лубки дуже на нас сварився, — щоб я цього у вас не бачив! Хоч там були і нравоучительні побажання, і Бога згадували — всяке случалось» [41]. Тут ми навели приклади так званих вербальних частин візуальних текстів і коментарі до них автора (народної майстрині) та дослідника.

Висновки. Вивчення полікодових текстів започаткували вчені, які формували теорію семіотики, згідно з нею зображення є особливою

знаковою системою, адже «кожне повідомлення існує не ізольовано, усі вони утворюють єдину складноорганізовану сферу — семіосферу. Справа майбутнього — прояснити та сформулювати закони, які керують семіосферою, шляхи її формування та розвитку, характер взаємного впливу її різнорідних елементів. Крок від вивчення окремих знакових систем до пізнання їхньої цілісності поки не зроблений» [15, с. 38], тому вивчення знаків та їхніх систем, що зберігають та передають інформацію, сьогодні актуальне [31, с. 6]. Семіотичний підхід є необхідним інструментом пізнання текстів етнокультури, які фіксують різні знакові системи, та тлумачення кожної знакової системи передбачає їхню герменевтичну інтерпретацію — не тільки реконструкцію її смислів, але й їхнє конструювання.

Якщо аналізувати як лубкова традиція розгорталася у ХІХ—ХХ ст., то можна твердити, що вона певною мірою змінилася, хоча співіснування слова та малюнка і сьогодні характерне для «наївного мистецтва». Полікодовість не є специфічною ознакою лубка, вона характерна і фольклорним творам з їхньою синкретичною сутністю, і літературним творам, які супроводжують ілюстрації та фотографії, і плакатам, і рекламі, і кінофільмам, і мультфільмам тощо. Якщо вищезазначені об'єкти розглядати як полікодові тексти, то в їхній структурі слід виділяти імпліцитні та експліцитні компоненти, що зв'язані між собою і утворюють текст як єдине знакове ціле.

На відміну від інших полікодових текстів (газетно-публіцистичних, науково-технічних, текстів-інструкцій, ілюстрованих художніх текстів, реклами, афіш, коміксів, плакатів), листівки-лубки засвідчують вербальні та невербальні знакові системи, що утворюють специфічний інформаційний блок, мета якого — створити веселий настрій та бути окрасою інтер'єру чи альбому. Листівки фіксують іконічну та вербальну частини, які вступають між собою в специфічні відношення, зумовлені усвідомленою інтенцією автора — розсмішити аудиторію, тому вибір сюжетів та форм їхньої

постуляції автор здійснює самостійно, з огляду на сферу використання листівок, на інтереси покупця тощо.

Малюнки як невербальні частини листівок можуть виступати самостійним елементом, допоміжним або опозиційним до їхніх вербальних частин, та вони рідко є самодостатніми, без вербальних частин їх тлумачити важко. Малюнки на листівках отримують повноцінну смислову завершеність, стають зрозумілими під час встановлення семантичного зв'язку між їхніми іконічними та вербальними частинами. Вербальні компоненти листівок як повідомлень мають і домінуюче (іл. 15), і рівноцінне (іл. 1–3), і обмежувальне (іл. 5), і опозиційне (іл. 9, 12), і додаткове (іл. 7, 14, 17) значення.

Паравербальні засоби (виокремлення полів для вербальних частин тексту та їхнє специфічне обрамлення, однаковий шрифт) є факкультативними щодо змісту вербальних та іконічних засобів листівок, вони хоча і не вносять до їхнього змісту додаткових експресивних семантичних відтінків, проте слугують елементами, за якими чітко можна розмежувати лубок (іл. 16) та три серії листівок: 1) три листівки (іл. 1–3) («Десять заповідей молодим дівчатам»); 2) одна листівка (іл. 6) (відсутній орнамент на рамці вербальної частини); 3) усі інші, вербальні частини яких фіксують рамки з крапками та рисками (ромбами).

Знання культурального контексту та установок традиційної культури етносу дозволяє глядачеві інтерпретувати листівки як сміхові тексти, прості для ока та легкі для осмислення, адже вони засвідчують минуле — той ідеалізований та романтизований український смі-

ховий світ, той сентиментальний та радісний рай, при спогляданні якого з'являється ідилічна усмішка. Інша справа, що саме сміховий лубок сприяв формуванню кітчевої традиції в культурі ХХ ст., адже, з одного боку, він засвідчував етнічну самоідентичність українців, з другого, — ця ідентичність була театральною, з присмаком солодкості, сентиментальної чуттєвості та порожнього оптимізму [18]. Та саме ця «нескладна привабливість» малюнків В. Гулака уможливила їхнє тиражування як поштових листівок і в 1918, і в 1964 році.

Сміховий текст традиційної культури українців, як і їхня сміхова фольклорна самосвідомість, не може бути правильно витлумачений поза усвідомленням того, що сміх у традиційній культурі маніфестує ідею життя, а науковці розглядають виключно його сучасні ідеологічні функції, фіксуючи погляд, за яким сміх (чи комічне) заперечує соціальне зло. Справа навіть не в тому, що категорія «заперечення» є методологема позитивістської діалектики, і, як наслідок, нею неомарксисті обґрунтовують і доцільність експансивної політики супердержав, справа в тому, що науковий концепт «негація» як сучасна трансформація категорії «заперечення» фіксує диссенсаусну модель світу.

Наукову модель світу формують науковці, і від них значною мірою залежить, які соціальні міфи функціонують у суспільстві. «Наукове знання», як і «ненаукове», ідеологічне за визначенням. Тому наукові оцінки комічного як фіксації певної «міри зла» та сміху як «політичної зброї в боротьбі проти соціального зла» самі по собі засвідчують розуміння світу «навиворіт».

¹ Класифікацію текстів як монокодових (позбавлених ілюстрацій) та полікодових запропонувала Л. Большакова [10]. Про полікодові тексти докладніше див.: 36; 37.

² Про «наївне мистецтво» див.: 28; 33; 35; 8; 26; 19; 20; 21.

³ Естетична (художня) функція так званих примітивних видів мистецтва сьогодні загальнови-

зна, проте лубок протягом тривалого часу розглядали то як невмілий, то як специфічний вид графіки, функціонально однотипний з іншими формами графічного мистецтва. Дослідники довели, що лубок не можна зрозуміти поза інтермедією, ярмарком з його розвагами, обрядовими формами календарних свят, народним театром — тими видами масових мистецтв, які засвідчували ігрову

реакцію аудиторії та зумовлювалися її особливими нормами моралі: «В атмосфері фольклорності аудиторія грає з текстом і в текст» [26, с. 323], «Підпис запускає механізм театрального розгортання того, що зображено (сам підпис не читають, а виголошують і навіть викрикують). Малюнок оживає, перетворюючись у дію» [1, с. 270].

⁴ Вербальна частина цієї листівки (іл. 8) містить цитату з твору Євгена Гребінки «Варена» (1834), уперше надрукованого в альманасу «Осенний вечер» (Санкт-Петербург, 1835, с. 185–187). В іншій редакції вірш опублікував М. Комаров у журналі «Киевская старина» (1886, кн. 9, с. 176–177). Він записав його від сучасника Є. Гребінки, який чув цей вірш від А. Кузьмича, котрий спілкувався з автором у 1840-х роках у Петербурзі [16, с. 161–162].

⁵ Порівняймо:

До вдовиці я ходив
До вдовиці я ходив,

Подаруночки носив <...>

А вона мені змінила
Да другого полюбила.
Отепер я гукатиму,
На все село кричатиму:
– Верни сало і пшеницю,
Кукурудзу й чечевицю,
І верни теє теля,
Що я приніс відтіля,
І верни мені той мак,
Ось тепер тобі як!
Верни мені усе ціле,
Верни теє, що ти з'їла.

(Записав О. Малинка від кобзаря Семена Власка з с. Кудровка Сосницького повіту на Чернігівщині // Первісне громадянство. – 1929. – Чис. 1. – С. 121). Уперше цю пісню записав М. Кропивницький у 1880-х роках та видав у «Збирнику творив» з приміткою «Невідомого автора, мною дороблена і на музику положена» [24].

1. *Амелин Г.* Лекции по философии литературы / Григорий Амелин ; ред. В. Я. Мордерер, С. Б. Феддер. – Москва : Языки славянской культуры, 2005. – 424 с.

2. *Анисимова Е. Е.* Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов) : учеб. пособие для студ. фак. иностр. яз. вузов / Анисимова Елена Евгеньевна. – Москва : Академия, 2003. – 128 с.

3. *Барт Р.* От произведения к тексту // *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – Москва : Прогресс, 1989. – С. 413–424.

4. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – Москва : Искусство, 1979. – 424 с.

5. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. – Москва : Художественная литература, 1965. – 530 с.

6. *Бацевич Ф. С.* Основы коммуникативной лингвистики : підручник / Флорій Сергійович Бацевич. – Київ : Академія, 2004. – 308 с. – (Альма-матер).

7. *Бернацкая А. А.* К проблеме «креолизации» текста: история и современное состояние / А. А. Бернацкая // Речевое общение : Специализированный вестник. – Красноярск, 2000. – Вып. 3 (11). – С. 104–110.

8. *Богатырев П. Г.* Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре //

Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. – Москва : Искусство, 1971. – С. 450–496.

9. *Богданов К. А.* Повседневность и мифология: Исследования по семиотике фольклорной действительности : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.09 / Богданов Константин Анатольевич. – Москва, 2002. – 344 с.

10. *Большакова Л. С.* О содержании понятия «поликодовый текст» / Л. С. Большакова // Вестник СамГУ. – 2008. – № 4 (63). – С. 19–24.

11. *Бріцина О. Ю.* Українська усна традиційна проза: питання текстології та виконавства / Олеся Бріцина. – Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. – 400 с.

12. *Виноградов П. Н.* Визуальная культура личности: генезис, структура и функции [Электронный ресурс] / П. Н. Виноградов // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2010. – № 136. – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/vizualnaya-kultura-lichnosti-genezis-struktura-i-funktsii>.

13. *Веселий оповідач. З додатками / упоряд. Б. Грінченко.* – Київ, 1913. – 102 с.

14. *Гадамер Х.-Г.* Текст и интерпретация (Из немецко-французских дебатов с участием Ж. Деррида, Ф. Форгета, М. Франка, Х.-Г. Гадамера, Й. Грайша и Ф. Ларуелля) // *Гадамер Х.-Г.* Герменевтика и деконструкция / Х.-Г. Гадамер ; под ред. Штегмайера В., Франка Х., Маркова Б. В. – Санкт-Петербург : Б. С. К., 1999. – С. 202–242.

15. Герчук Ю. Я. Художественные миры книги / Ю. Я. Герчук. – Москва : Книга, 1989. – 239 с.
16. Гулак-Артемівський П. П. Поетичні твори. Гребінка Є. П. Твори / Петро Гулак-Артемівський, Євген Гребінка. – Київ : Наукова думка, 1984. – 610 с.
17. Гулак-Артемівський С. С. Опера Запорожець за Дунаєм. Дует Одарки і Карася [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://spaces.ru>.
18. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми : статті та есеї / Тамара Гундорова. – Київ : Грані-Т, 2013. – 548 с. – (Серія «De profundis»).
19. Донець О. М. Класифікація опису лубкових картинок 20–40-х рр. ХХ ст. / О. Донець // Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. – 2001. – Вип. 6. – С. 324–333.
20. Донець О. М. Колекція лубків 20-х років (з фондів НБУВ) / О. Донець // Бібл. вісник. – 1999. – № 3. – С. 35–37.
21. Донець О. М. Радянський лубок із фондів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (1923–1958) : науковий каталог / Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського ; відп. ред. Г. М. Юхимець. – Київ, 2006. – 162 с.
22. Жартівливі пісні (родинно-побутові) / упоряд. О. І. Дей, М. Г. Марченко (тексти), А. І. Гуменюк (мелодії). – Київ : Наукова думка, 1967. – 800 с.
23. Заблудська О. С. Візуальна культура в теорії та практиці зарубіжної та вітчизняної вищої освіти // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2013. – № 13 (272). – Ч. 3. – С. 37–43.
24. Ишук М. А. Гетерогенный текст: функции его составляющих / М. А. Ишук // Вестник ТвГУ. – 2008. – Вып. 13. – С. 176–182.
25. Кімакович І. І. Анекдот в системі фольклорних жанрів (на прикладі мотиву «била жінка мужика») // Народна творчість та етнографія. – 2006. – № 3. – С. 108–112.
26. Костюк В. І сміх, і гріх. Каталог художніх поштових листівок художника В. Гулака з приватного зібрання автора / Володимир Костюк. – Київ : Майстерня книги, 2010. – 192 с.
27. Лотман Ю. М. Семиосфера. Внутри мислящих миров / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство, 2000. – 704 с.
28. Лотман Ю. М. Художественная природа русских народных картинок // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман ; предисл. С. М. Даниэля ; сост. Р. Г. Григорьева. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. – С. 322–339. – (Серия «Мир искусств»).
29. Лубок [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://uk.wikipedia.org/wiki/Лубок>.
30. Морозов П. О. Из истории карикатуры // Морозов П. Минувший век. Литературные очерки. Из истории карикатуры. Русская литература XIX века. Из истории русской литературной критики. Пушкин. Потехин. Островский. Герцен. – Санкт-Петербург : Тип. А. Лейферта, 1902.
31. Павлюк Л. С. Знак, символ, міф у масовій комунікації : підручник / Л. С. Павлюк. – Львів : ПАІС, 2006. – 120 с.
32. Полудова Е. Н. Визуальная культура и современное художественное образование // Педагогика искусства. – 2012. – № 3. – С. 1–11.
33. Роль искусства в развитии способностей школьников / под ред. Е. К. Чухман. – Москва : Педагогика, 1985. – 144 с.
34. Русские народные картинки. Собрал и описал Д. А. Ровинский : атлас. В 3 т., 4 кн. / Экспедиция Заготовления Государственных бумаг. – Санкт-Петербург, 1881. – Т. 1, ч. 1. – С. 1–135, 97 л. : ил. ; Т. 1, ч. 2. – С. 137–284, 117 л. : ил. ; Т. 2. – С. 294–684, 114 л. : ил. ; Т. 3. – С. 686–1650, 151 л. : ил.
35. Семенюк Т. П. Інтерсеміотичні особливості письмової комунікації / Т. П. Семенюк // Науковий вісник Волинського національного університету ім. Лесі Українки / Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки ; [редкол.: Н. О. Данилюк та ін.]. – Луцьк, 2012. – № 24 (249) : Філологічні науки. Мовознавство. – С. 129–134.
36. Снегирев И. М. О лубочных картинках русского народа / сочинение И. Снегирева. – Москва : Тип. Августа Семена при Императорской Медико-Хирургической Академии, 1844. – 33 с.
37. Сонин А. Г. Моделирование механизмов понимания поликодовых текстов : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 «Теория языка» / Сонин Александр Геннадиевич. – Москва, 2006. – 323 с.
38. Сонин А. Г. Экспериментальное исследование поликодовых текстов: основные направления / А. Г. Сонин // Вопросы языкознания. – 2005. – № 6. – С. 115–123.
39. Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия. – Москва : Наука, 1990. – С. 180–186.
40. Сучасний лубок Андрія Ліпатова [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://h.ua/story/54306/#ixzz3WEzLsNdF>.
41. Танюк Л. «Добрі люди і добрі звірі» Сторіччя Марії Приймаченко: бестіарій художниці як феномен першомистецтва [Електронний ресурс] / Лесь Танюк. – Режим доступу : http://gazeta.dt.ua/CULTURE/dobri_lyudi_i_dobri_zviri__storichchya_mariyi_priymachenko_bestiariy_hudozhnitsi_yak_fenomen_pershom.html.

42. *Усманова А.* «Визуальный поворот» и гендерная история / А. Усманова // Гендерные исследования. – 2000. – № 4. – С. 149–176.

43. *Успенский Б. А.* Семиотика искусства / Б. А. Успенский. – Москва : Школа «Языки русской культуры», 1995. – 360 с., 69 ил.

44. *Устинов А.* Оскорбление как художественный жест [Электронный ресурс] / Алексей Устинов // Отечественные записки. – 2014. – № 6 (63). – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/oz/2014/6/10y.html>.

45. *Филипыч Ф.* Десять заповедей молодым [Электронный ресурс] / Филипыч Филип // Диле-

тант. – 2013. – Режим доступа : <http://diletant.ru/blogs/5628/5278>.

46. *Якобсон Р. О.* Речевая коммуникация. Язык в отношении к другим системам коммуникации // *Якобсон Р. О.* Избранные работы / Р. О. Якобсон ; сост. и общ. ред. В. А. Звегинцева. – Москва : Прогресс, 1985. – С. 306–330.

47. *Duncum P.* Visual Culture Art Education: Why, What and How / Paul Duncum // *Studies in Art Education : A Journal of Issues and Research.* – 2004. – № 45 (3). – P. 252–264.

48. *Trafi-Prats L.* Art Historical Appropriation in Visual Culture-Based Art Education // *Studies in Art Education.* – 2009. – № 50 (2). – P. 152–166.