

інший, новий, безживний, безжальний, безпам'ятний, безтривожний, безмірний, ніякий, нічий, розщеплений часосвіт.

У семантичних зв'язках тріади ЛЮДИНА – ЧАС – СЛОВО відтворюється зміст “людина має увіковічити світ у слові”. Пор.: “що сталося з землею, чи всиновив ти її пером?”.

Семантична структура метафор відбиває постійну боротьбу зі словом, видобування з нього енергії, духовної сили. Так само людина бореться з часом, тому й реалізується ця ідея у численних авторських образах, серед яких переважають забарвлені чорнобильською темою типу авторського неологізму *розщеплений часосвіт*. Пор. також: ... немов саме Слово безсиліло й пасувало перед безмірною мукою, безмірним приниженням мільйонних тіл, *загризених часом*, ворогом всього і людини найдужче, бо вона уникає його підступності і запорошує йому очі; ... звір (куниця), уподібнений часові звичкою зачаюватись і уникати людини, звір цей викликав у тебе таку ж цікавість, як і *потаємний, стрімкий, невловимий* руками час.

Конденсований зміст міститься у коротких метафоричних формах; вони поєднують побутові деталі з ознаками сучасного життя суспільства. Лаконічні влучні характеристики виявляють позитивну і негативну оцінку метафоричних зв'язків слів, однак ця оцінка, так само як і розшифрування внутрішньої форми метафор, передбачає знайомство читача з українськими реаліями: *засурмив гарбузяний цвіт; конституційне право пропасти безвісти; латкасте сирітство жита; причаєсна хижість життя; процес зчервлення слова.*

Наведений фрагмент знайомства з індивідуальною мовотворчістю Євгена Пашковського має підтвердити думку про глибину культурно-історичної пам'яті, закарбованої в слові, слові, що стає знаком національної культури. Літературна традиція, а отже, й літературна мова з її динамічною стабільністю сприяють тому, щоб зберігалися, передавалися від покоління до покоління естетичні форми мовного освоєння світу.

М.А. Собуцький, д-р філол. наук

ВІЗУАЛЬНА МОВА: СТАТУС, ПРИРОДА, МОЖЛИВОСТІ

Пропонується концептуальний аналіз візуальної мови в парадигмах семіотики культури.

The conceptual analysis of visual language in paradigms of

semiology of culture is offered

Зміст поняття "мова", поширеного семіотикою культури, інформатикою, іншими суміжними дисциплінами на всі можливі знакові комунікації, протягом кількох десятиліть зазнавав природної ерозії, що супроводжує збільшення обсягу явищ, які ним покриваються. Саме "покриваються", а не "позначаються": знак, здатний позначати свою денотативну множину, повинен бути співвідношенням означника й означуваного, плану виразу і плану змісту; у поняттєво сконструйованого знака, на відміну від "плаваючих означників" індивідуальної психосеміотики, має бути експлікованим якраз означуване – зміст сигніфікації та обсяг денотації. Критерій перевірки тут – збереження поля семантичної визначеності висловлювання при перекладі, тобто транспозиції оболонки означників. Або можна застосувати навіть більш жорсткий, але придатний саме для понять науки та/або філософії, критерій збереження сигніфікації та денотації (мінус конотація, але і так достатньо) за усіх можливих увіходжень терміна в контекст висловлювань у межах даної сфери комунікації (однією мовою чи кількома – залежить від розвиненості галузі знання та міжнаціональних обмінів).

На жаль, поняття "мова" цим вимогам не відповідає ні у тезаурусі, ні в узусі, – ні у словнику лінгвосеміотики, ні в її живому мовленні. Якщо за "Лінгвістичним енциклопедичним словником" виходить, що "Мова" – це "певний клас знакових систем"¹, то всі уточнення того, що таке саме мова на відміну від інших знакових систем, зависають у магічному зачаруванні від обернення навспак (хоча і незаконного, але по-людському спонтанного): "знакові системи – це мови". Зняття метафоричних лапок у виразі "мови культури" (яких має бути декілька, згідно з основним законом семіотики – теж словникове визначення)², буквалістичне розуміння термінів (чи квазітермінів у "мовних іграх"?) "мова образотворчого мистецтва", "мова кіно", "мова музики" може скільки завгодно оскаржуватись мовознавцями; буквалізація метафори є неминучою, а відповідно неминучим є і вічне повернення до питань про те, у чому ж полягає суть усіх цих "мов" – саме як мов, а не як свєрєдних явищ культурної онтології. Питання не стільки про їх специфіку, скільки про їх неспецифічність, що мала б виправдати об'єднання їх усіх в одному полі денотації.

Візуальна мова в цьому відношенні – галузь і найбільшої привабливості, і найбільшого опору матеріалу: галузь найспецифічніших досягнень і найвиразніших фрустрацій. Найцікавіше, що теоретичні апорії тут часто обертаються на вдалу практику: семіотика "поетичного кіно" П'єр Паоло Пазоліні³, ким тільки не критикована⁴, ілюструється цілком успішною риторикою (або навіть "діалектикою" у сенсі "сімох вільних мистецтв") його ж "Медеї", "Теореми", інших фільмів-тез, фільмічних дискурсивних есеїв. Якщо у Пазоліні й вийшла не кінопоезія, а філософська проза мовою кіно – усе одно це мовна практика?

Точніше, це практика мовленнєва. Це – відповідник Лаканівського поняття *langage*, а не *langue*; функція його – "не інформувати, а викликати" (образи-спогади в уяві):...*la fonction du langage n'y est pas d'informer, mais d'évoquer*⁵. "Евокативна", так би мовити, "нагадувальна" функція практики говоріння; це, до речі, сказано про вербальну мову в її побутуванні – але не про її загальноновживану систему, а про індивідуальну психосеміотику, що виявляє себе у психоаналітичних ситуаціях.

Саме так "читається" і візуальна "мова" – навіть якщо розуміти її як мову (без лапок метафоричності): як знакову систему – хоча не завжди як систему знаків. Статичну візуальну мову, тобто мову живопису (у його найбільш абстрактних, нефігуративних проявах) колись спробував описати за допомогою статистичних методів В.В. Налімов⁶; у нього вийшло всього два знаки з геометричним та колористичним означниками (планами виразу) без усталеної експлікації означуваного (плану змісту). Фактично у нього, по-перше, вийшли неначебто конструктивна й експресивна форми; по-друге, зведення цих форм до абстрагованої геометрики та, відповідно, абстрагованої колористики, при повній неможливості сказати, що саме вони означають (або нагадують, *évoquent*), унаочнило змістовність виразу візуального "знака" (поза усяким іконізмом), той факт, що він, "нагадуючи" безліч смислів-конотацій, означає перш за все самого себе, точніше – свої стосунки з автором і спостерігачем, свою прагматику, й означає (сигніфікативно чи денотативно) будь-що й невідомо що.

Візуальний знак, звичайно, може "означати". Для цього він має, по-перше, стати іконічним, фігуративним, по-друге – має прийти до руху, увійти в потік кінематографічного висловлювання. Вище ми сказали, що візуальна мова – знакова система, а не система знаків.

Тобто давно відомо, що вона складається з висловлювань, блоків виразу: навіть кадр, як показав колись Крістіан Метц, є "висловлюванням", а не "словом"⁷; що ж до елементарних членувань "кінокоду", які дали б потім, у співвіднесенні з семантикою, аналог подвійного членування мови – їх вичленовування виявилось невдалим і у П.П.Пазоліні, і в У.Еко⁸, і у Т.де Лауретіс⁹. У іншій праці К.Метц мусив звести елементарну будову кінознака (уявного кіноозначника – *imaginary signifier*)¹⁰ до зсувів та згущень на кшталт Фрейдівської "роботи сновидіння", а синтактику кіноозначників – до фігур риторики, оминаючи граматику. Семантику цих квазі-знаків він же вибудовував завжди як денотацію¹¹ плюс конотація, але мінус сигніфікація, – тобто, у припущенні про відсутність стабільного "другого членування", приписування означникам значень, конститутивного для знаків мови.

Приклад складних і дуже вдалих побудов кіновисловлювань із денотацією (уявною) й конотацією (емотивною), але без сигніфікації – короткометражні стрічки Йоса Стеллінга ("Зала очікування", "Бензоколонка") та і взагалі доволі "стильні" зараз виходи звукового кіно фактично у німий ігровий простір: саундтрек існує, але в ньому немає діалогу, бо візуального означування прагматично (у відношенні знаку до того, хто ним користується) цілком достатньо. За словами Й.Стеллінга, його мета – "розробка такої кіномови, де діалог вторинний, а в основі – зображення, музика, шуми."¹² Підкреслимо, що йдеться не про мову німого кіно 1920-х рр., яка була досить умовною і мала певні сигніфікативні ходи у своєму розпорядженні. Зараз візуальний ряд, гру, пози та жести акторів використовують максимально нетипово, несигніфікативно; навіть повторюваних "стилем" Пазоліні¹³ або немає, або вони відверто висміюються, – і тоді вже вербалізовано, навіть гіпервербально, як у бразильській "Арабії", що її було показано на "Молодості – 2001".

Кіноозначники все ж таки здатні "означати" щось, і не обов'язково в рамках Якобсонівської "поетичної функції" мовної саморепрезентації. Але тоді це – співвідносність двох рядів візуальної денотації, двох образних підсистем (А.Ж.Греймас або Р.Барт¹⁴ сказали б "кодів", але такий вжиток терміна давно себе вичерпав). Ряди можуть метонімічно та/або алегорично співвідноситися в межах однієї стрічки, як риболовля і людські стосунки у корейському "Острові", показаному поза конкурсом на тій

же ХХХІ-й "Молодості". Вони можуть співвідноситися як "стрічка у стрічці" наполовину інтертекстуально: долі персонажів класичного німого "Носферата" Фрідріха Мурнау (1922 р.) з долями акторів і самого Мурнау у "Тіні вампіра" Е.Еліаса Меріджа (2000 р.)¹⁵; їх співвідношення може ставати зовсім інтертекстуальним, як майже покадрова гра – *interplay* із тим же прототипом Ф. Мурнау в "Носфераті" Вернера Герцога (1978 р.). Оригінал для цього, звісно ж, мусить бути широко відомим; тоді маємо щось на зразок риторичних топосів античної й подальшої класицистичної літератури. Можна скільки завгодно закидати такій кіномові автореферентність, самозацикленість: будучи "записаною мовою реальності" (за все тим же П.П. Пазоліні)¹⁶, вона не може мати інших засобів надати сигніфікативності своїм означникам, і так уже денотативно співвіднесеним і зумовленим, на відміну від фонемного коду. Звісно ж, можна було б зважити на вмотивованість деяких фонемних знаків теж: К.Метц влучно помітив, скажімо, що ономапопея метонімічно означає тварину звуком, який та видає¹⁷. Проте, фонемне членування коду у будь-якому разі передує ономапопеї, а спроби членувати візуальний "код" ідуть завжди *post factum* або ж *post dictum* після акту візуального висловлювання.

Отже, з природи візуальної мови як мови відображуваної реальності (в широкому сенсі реальності психічної), про яку вона нагадує, "викликає" її зі стану латентності, впливає її статус як мови з денотацією й конотацією, але майже без сигніфікації. Звідси впливає неможливість описувати її лінгвістично, вичленовуючи словник, граматику, код виразу у співвіднесенні із семантемами; і звідси ж впливають її загальновідомі можливості: прагматична ефективність, ілюкативна сила. вплив на несвідоме.

¹Лингвистический энциклопедический словарь. – М.,1990. – С. 604; ²Культурология. XX век. Словарь. – СПб., 1997. – С. 402; ³Пазоліні П.П. Позитическое кино // Строение фильма. – М.,1984. – С.45 - 66; ⁴Post-War Cinema and Modernity / Ed. by J.Orr and O.Taxidou. – New York, 2001. – P. 54-141 ; ⁵Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. – М., 1995. – С. 69; ⁶Налимов В.В. Вероятностная модель языка: О соотношении естественных и искусственных языков. – М., 1974. – С. 151-220; ⁷Метц К. Проблемы денотации в художественном фильме // Строение фильма. – М.,1984. – С. 103 -105; ⁸Эко У. О членениях о кинематографического кода // Строение фильма. – С. 79 – 101; ⁹de Lauretis T. Imaging // Post-war Cinema and Modernity. – P. 106 –107; ¹⁰Metz Chr. The Imaginary Signifier.

Psychoanalysis and the Cinema.-Bloomington and Indianapolis, 1982. – P. 171 – 302; ¹¹Метц К. Проблемы денотации ... – С.102; ¹²Цит за: Басенко М. Слово сказане і показане // Кіно-Театр. – 2001. – №4(36). – С.46; ¹³Пазоліні П.П. Поэтическое кино. – С. 52; ¹⁴Барт Р. S/Z . – М.,2001. – С. 44 – 45; ¹⁵Брюховецька О. Тінь вампіра // Кіно-Театр. – 2001. – №4(36). – С. 43 – 44; ¹⁶Цит. за: de Lauretis T. Imaging. – P. 112; ¹⁷Metz Chr. The Imaginary Signifier. – P. 160.

В.А. Передрієнко, канд. філол. наук

СТАРОУКРАЇНСЬКА “ПРОСТА МОВА” ХУІ – ХУІІІ СТ. В КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ МОВИ

Висвітлено структурні зміни і стильовий розвиток староукраїнської “простой мови” ХУІ – ХУІІІ ст. у процесі формування національної літературної мови.

The structural changes and stylistic evolution of old Ukrainian "simple language" of the 16th – 18th centuries in process of formation of a national literary language are analysed.

“Проста мова” ХУІ – ХУІІІ ст., або, за сучасною дослідницькою термінологією, староукраїнська літературна – це своєрідний мовний феномен, зародження і розвиток якого звичайно пов’язується з поширенням в Україні ідей європейського Відродження¹. Ґрунтовне дослідження її започаткував іще П.Г.Житецький², який вказав на відмінність “простой мови” як від слов’яноруської (слов’яноукраїнської), так і живої народної того часу. Він дослідив величезну кількість староукраїнських літературно-писемних пам’яток різних стилів і жанрів, у тому числі художнього (вірші, драми, інтермедії), полемічного, ораторсько-проповідницького, літописно-мемуарного (літописи Самовидця, Самійла Величка, Григорія Граб’янки), назвав основні риси фонетики і граматики, з’ясував особливості стилістичного функціонування, почасти дослідив лексичний склад. Саме з праць П.Житецького починається систематичне і ґрунтовне вивчення історії української літературної мови як окремої лінгвістичної дисципліни, у тому числі “простой мови”.

Для дослідження пам’яток “простой мови”, характеристики її внутрішньої структури і стилістичної диференціації багато зробили