

Міністерство освіти і науки України
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника»

На правах рукопису

ХУДЯК Уляна Зеновіївна

УДК 821.161.2:82-1

**ВІЗУАЛЬНА ПОЕЗІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.:
ТРАДИЦІЙНЕ Й ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНЕ**

10.01.01 – українська література

Дисертація
на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:
БАРАН Євген Михайлович,
кандидат філологічних наук, доцент

Івано-Франківськ
2015

ЗМІСТ

ВСТУП	3
<i>Розділ I. ЗОРОВА ПОЕЗІЯ ЯК ЖАНР</i>	9
1.1 Синтетична природа зорової поезії	9
1.2 Історія зорової поезії в українській літературі	27
<i>Висновки до розділу I</i>	39
<i>Розділ II. МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ВІЗУАЛЬНОЇ ПОЕЗІЇ</i> ..	41
2.1. Місце зорової поезії в системі художніх жанрів	41
2.2. Специфіка прочитання візуалів	50
<i>Висновки до розділу II</i>	82
<i>Розділ III. ВІЗУАЛИ В УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ</i> <i>ПРОЦЕСІ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ</i>	84
3.1. Функціональні типи зорової поезії українських авторів	84
3.2. Тематичний спектр візуалів в українській літературі	103
3.3. Барокові витоки та авангардизм зорової поезії	122
<i>Висновки до розділу III</i>	149
ВИСНОВКИ	151
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	157
ДОДАТКИ	174

ВСТУП

Актуальність теми і стан її наукової розробки. Зорова поезія має давню традицію як у світовій, так і в українській літературі. Проблема теоретичного дослідження й обґрунтування цього виду в українському літературознавстві порушена, але ще не достатньо вивчена. Це можна пояснити, перш за все, тим, що візуальна поезія – синтетичний вид мистецтва, який функціонує на стику літератури й образотворчого мистецтва; а по-друге, візуалізації тексту, поетичній графіці досі відводили лише другорядну роль, як чиннику, що реалізує план тільки форми, а не змісту. Так, українська дослідниця Л.Генералюк у своїй монографії, присвяченій взаємодії літератури й мистецтва у творчості Т.Шевченка, стверджує, що «саме у кінці ХХ ст., коли явний пріоритет належав синтетичним і полісинтетичним видам мистецтва, коли почали відбуватися кардинальні зміни у способі сприйняття та мислення, багатоаспектна проблема взаємодії мистецтв та літератури стала надзвичайно актуальною» [35, 229].

В останні десятиліття зростає творчий і дослідницький інтерес до візуальної поезії. Свого часу вона була дуже популярною, про що свідчать різноманітні курси з поезики та літературна спадщина доби бароко. Із середини ХVІІІ до ХІХ століття увага до візуальної поезії дещо згасає, але з новою силою спалахує у ХХ столітті. Кінець ХХ – початок ХХІ століть позначені збільшенням кількості експериментів із візуальним зображенням, а також спостерігається безпосереднє інкорпорування зображень у літературний текст.

Зорова поезія – явище синтетичне, яке, практично, завжди існувало на маргінесі літературного процесу, тому й досі залишається багато невирішених питань: яке місце займає зорова поезія у класифікації художніх творів, як здійснювати текстовий аналіз візуалів, як співвідноситься сучасне поезомалярство з традицією зорової поезії бароко тощо.

Актуальність дослідження зумовлена також спробою поглянути на поезію не лише як на ритміко-акустичну, але й як на графічно-зорову форму, що може мати самодостатнє значення.

До проблеми вивчення й інтерпретації візуальної поезії в українському літературознавстві зверталися такі науковці, як А.Мойсієнко, М.Сорока. Багоме значення для дослідження вказаної теми має праця М.Сороки «Зорова поезія в українській літературі кінця XVI-XVIII ст.», у якій автор розглядає генезис зорової поезії, зокрема її функціонування в добароковий період в українській літературі та розвиток зорової поезії в інших європейських національних літературах, а також особливості стилю бароко і зорової поезії того часу. Проте це ґрунтовне дослідження стосується вивчення візуалів тільки обмеженого хронологічного проміжку – доби бароко.

Багато в зазначеній галузі літературознавства робить українська дослідниця з діаспори Т.Назаренко, якій належить змістовно насичена передмова до альбому сучасної зорової поезії («Поезографія: сучасна зорова поезія українською мовою: Альбом»).

У російському літературознавстві питанню візуальної поезії присвячені праці С.Бірюкова, С.Сігея та ін. О.Бубнов займається проблемою аналізу паліндромів, К.Слуцкая – порівнянням російськомовних та англомовних зразків зорової поезії за різними критеріями.

Останнім часом особливу увагу науковців привертає форма візуалізації тексту, поетична графіка, її роль та значення у структурі текстів і типи. До дослідників, які займаються названими аспектами, належать О.Бадаєв («Функциональные типы поэтической графики»), Ю.Лотман («Графічний образ поезії»).

Оскільки в сучасному літературознавстві починає відроджуватися традиція візуальної поезії в контексті постмодерністичних течій, або так званого другого необароко, то актуальними при розгляді вказаної теми є дослідження науковців у сфері естетики бароко та необароко, зокрема розвідки М.Макарова, Л.Ушкалова, Д.Чижевського, В.Шевчука, О.Юрчук та

ін. Сьогодні необхідні подальші наукові напрацювання в даній галузі літературознавства, адже потреба дослідження феномена зорової поезії є актуальною через її недостатнє вивчення.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дослідження виконане в межах комплексної науково-дослідної теми кафедри української літератури ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» «Актуальні проблеми сучасного літературознавства, українська література в європейському контексті, розвиток західноукраїнського літературного процесу: художні традиції і тенденції» (номер державної реєстрації 0106U002244). Тема дисертації затверджена вченою радою ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (протокол № 2 від 28 лютого 2012 року) і закординована на засіданні Бюро Наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» при Інституті літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України (витяг з протоколу № 5 від 27 грудня 2012 р.).

Мета роботи полягає в науковому аналізі тенденцій розвитку зорової поезії кінця XX – початку XXI століть. Для досягнення сформульованої мети необхідно вирішити такі **завдання**:

- систематизувати й актуалізувати наукові погляди дослідників на явище зорової поезії та її місце в системі художніх жанрів;
- обґрунтувати специфіку аналізу візуальної поезії;
- довести необхідність комплексного розгляду вербального і графічного компонентів під час аналізу художнього тексту з метою найповнішої інтерпретації твору;
- проаналізувати візуали в українській літературі кінця XX – початку XXI століття з погляду їх тематичного розмаїття;
- визначити функціональні типи зорової поезії українських авторів означеного періоду;

- з'ясувати співвідношення сучасного українського поезомалярства із традицією зорової поезії бароко.

У роботі поєднано порівняльно-типологічний, порівняльно-історичний, формальний, культурно-історичний методи дослідження із системно-аналітичним підходом до інтерпретації літературних явищ.

Об'єкт дослідження – візуали українських авторів кінця XX – початку XXI століття, а саме: І.Юва, В.Женченка, М.Короля, М.Луговика, І.Лучука, В.Мельника, М.Мірошніченка, А.Мойсієнка, Р.Садловського, М.Сарми-Соколовського, М.Сороки, В.Старуна, І.Трача, В.Трубая.

Предметом дослідження є специфіка візуальної поезії в українській літературі кінця XX – початку XXI століття та її еволюційний характер.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній зроблено спробу системно проаналізувати візуали в українській літературі вказаного періоду, виокремлено функціональні типи візуалів, з'ясовано тематичний спектр зоровіршів названих авторів, визначено специфічні риси поезомалярства новітньої української літератури в зіставленні із зоровою поезією доби бароко.

Теоретичне значення роботи полягає в розвитку та поглибленні окремих загальнотеоретичних положень про закономірності функціонування зорової поезії в українській модерній літературі.

Практична цінність визначається тим, що результати дисертаційного дослідження можуть бути використані у вищій школі при розробці курсу історії української літератури та відповідних спецкурсів і спецсемінарів, у роботах, присвячених творчості поетів-візуалістів кінця XX – початку XXI ст., а також на уроках української літератури в загальноосвітніх школах під час розгляду сучасного літературного процесу.

Апробація роботи. Основні положення та результати дослідження обговорено на засіданнях кафедри української літератури Інституту філології ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», апробовано у виступах на таких конференціях: Міжнародний теоретичний

симпозіум «Література в колі медій: інтермедіальне поле художніх практик, рецептивні стратегії, синтез мистецтв» (Інститут літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України, Київ, 30-31 травня 2013 р.), Всеукраїнська науково-теоретична конференція «Література на пограниччі: амбівалентність, гібридність, долання кордонів» (Львів, 25 жовтня 2012 р.), III Всеукраїнська науково-практична конференція «Султанівські читання: Актуальні проблеми літературознавства в компаративних вимірах» (Івано-Франківськ, 2013 р.), III Всеукраїнська науково-практична конференція «Література і місто: художній поступ» (Луганськ, 17 жовтня 2012 р.), а також на щорічних звітних наукових конференціях професорсько-викладацького й аспірантського складу Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (2012-2015 рр.).

Публікації. Основні теоретичні положення і результати дисертаційного дослідження викладено в 7 одноосібних публікаціях: із них 5 – у фахових виданнях, 1 – у закордонному джерелі.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури, що охоплює 169 джерел, і додатків (зразки візуалів різних функціональних типів). Тема дисертаційної роботи розкривається у трьох розділах.

Перший із них – «Зорова поезія як жанр» – має на меті синтезувати і підсумувати всі попередні напрацювання в названій галузі та обґрунтувати явище зорової поезії як окремий жанр.

Другий розділ стосується методології і специфіки аналізу окремих візуалів, тобто має за завдання окреслити загальний підхід до розгляду візуальної поезії загалом, труднощі і специфіку її інтерпретації й окремих візуалів зокрема.

У третьому розділі «Візуали в українському літературному процесі кінця XX – початку XXI століття» здійснено аналіз творів візуальної поезії передбаченого темою дисертації періоду, а також простежується еволюція зорової поезії з часу бароко до сьогодення. Зіставляються традиції і

новаторство української візуальної поезії кінця XX – початку XXI століття, а саме барокові витоки та естетику авангардизму.

Загальний обсяг дисертації – 192 сторінки, з них 156 – основного тексту.

РОЗДІЛ І

ЗОРОВА ПОЕЗІЯ ЯК ЖАНР

1.1 Синтетична природа зорової поезії

Сучасне суспільство загалом і зокрема його культура все більше набирають рис полісинтетичності та різновекторності. Винятком не є наука і мистецтво. Російський дослідник В.Гавриков послуговується терміном «синтетичне літературознавство», яке визначає як складову частину власне літературознавства [28], вказує предмет синтетичного літературознавства в жанрі пісенної поезії.

Якщо говорити про поезію та її графічні виражальні засоби, то в сучасній науці про літературу існують принаймні дві її реалізації. Перша з них – це безпосередньо функціонування візуальної поезії в різних формах і так званої поетичної графіки. Вивчення поетичної графіки не тільки як чинника формотворчого, але й смислотвірного останнім часом привертає особливу увагу науковців (наприклад, праці О.Бадаєва, Ю.Лотмана та ін.). «Зважаючи на те, що будь-який літературний твір являє собою художню річ, матеріалізовану в письмових знаках, вивчення складу цих знаків в окремому авторському тексті, їхніх функцій і способів їх застосування, тобто вивчення поетичної графіки, є обов'язковою умовою наукового аналізу художнього тексту. Зовнішні знаки тексту [...] в сукупності представляють його графічну форму, створенню якої автор тексту міг надати особливого значення. Тому під час аналізу художнього твору необхідно враховувати можливість свідомого вияву письменником творчої індивідуальності у відборі графічних засобів і композиції графічних елементів» [87, 167].

Поетичні тексти протягом багатьох століть функціонували в усній формі. З появою писемності вони почали існувати у двох сферах: 1) усно-фонетичній і 2) графічно-фонетичній, або фіксованій. Тривалий час другу сферу вважали тільки засобом фіксації художнього тексту, а не одним із

засобів творення образів, символів тощо. Хоча зрозуміло, що графічній організації твору також належить роль творення художнього ефекту, як і іншим рівням тексту: фонетичному, лексичному, метричному, синтаксичному, смислового.

«У всіх випадках, коли ми вловлюємо в графіці умисну організацію, можна говорити про поетичне значення графіки, оскільки все зорганізоване в поезії стає значущим», – стверджує Ю.Лотман. Проте далі дослідник зауважує: «Але графіка вже організована в загальній системі мови. То чи значима ця організація? Можна припустити, що в усіх випадках, коли графічна система збігається з фонологічною і вони постають у свідомості носія мови як єдина система, графіка рідше стає носієм поетичних значень. Але там, де автоматизм їхнього зв'язку руйнується і оголюється конфлікт між цими системами, виникає потенційна можливість насичення графіки поетичним смислом» [87, 74].

О.Бадаєв у своєму дисертаційному дослідженні «Функціональні типи поетичної графіки» наводить не тільки історичні факти звернення письменників-авангардистів, зокрема футуристів, та поетів доби бароко до творчого потенціалу графіки (що сприймається багатьма науковцями як закономірність, данина конкретній історичній епосі та відповідній естетиці), а й описує незаперечні факти, які засвідчують, що проблема графічної організації тексту практично завжди була й залишається актуальною для будь-якого стильового напрямку, епохи, поетики. Так, дослідник наводить спогади відомого режисера Марка Захарова, який одного разу на заняттях режисури запитав у своїх студентів, чи можна за розташуванням тексту на сторінці і протяжністю фраз розпізнати фізіономію автора. Студенти дали ствердну відповідь, із чим погоджувався і сам режисер. «Якщо автор талановитий, усі сліди, залишені ним у цьому світі, можна розглядати як ноти, які можуть зазвучати... Так, чому ж, наприклад, у Достоевського такий довгий абзац? Для чого йому така багатоступенева і складна словесна в'язь? Мені здається, – зауважує Марк Захаров, – що фраза у Достоевського дуже

часто не є прямим описом події чи предмета. Вона сама по собі швидше процес, аніж фіксація». Досить показовою О.Бадаєв називає також наполегливість, із якою видатний російський поет О.Блок вимагав, щоб його збірка віршів, яку він подав до друку до відомої реформи орфографії 1918 року, опублікували ще за старою правописною системою. Перехід на нову графіку змінював текст не передбаченим поетом чином. Така, на перший погляд пересічного мовця, дивна реакція простежувалася не тільки в нього. Тодішня модернізація російської графіки для багатьох сучасників О.Блока стала не настільки нешкідливим і безболісним явищем, як здається [4].

О.Бадаєв доводить системність графічних складових поетичного тексту. «Поетична графіка як комплекс матеріальних, зорово сприйманих знаків являє собою складну функціонально-текстову систему, в організації якої велику роль відіграють матеріалізатори (шрифт, колір, розташування знаків тощо) графічної, а значить, і дискурсивної, форми поетичного тексту. Усі мовні, парамовні і частково позамовні (естетичні, етичні, історичні, взагалі – культурологічні) одиниці поетичного тексту є включеними в активний процес графічної матеріалізації вірша в цілому, виповнюючи певну словесну інформацію» [4, 62].

Тобто поетична графіка – це основа фіксації одиниць тексту, та власне текстобудови, і вираження художніх смислів.

Усі функціональні типи поетичної графіки О.Бадаєв ділить на дві групи. Дослідник спочатку розглядає поетичну графіку, яка належить до так званої традиційної/класичної графіки поетичного тексту. Це поезія у класичному її вияві від часів свого становлення до наших днів, але серед якої можна відзначити низку віршів, які виділяються із загальної парадигми завдяки своїй особливій строфічній організації. Ця група своєю чергою ділиться на два види: строфічно-зміщену поетичну графіку і строфічно-виражальну (образотворчу), у межах яких виокремлюються підвиди (симетричні й асиметричні строфи, клаузні й антиклаузні строфи, скошені строфи, мелодійна й інтонаційна графіка, довільно зміщені строфи). Друга

група – це так звана нетрадиційна/авангардна графіка, яка об'єднує такі типи: поетичний живопис (його підвиди: емблематично-символічна графіка, геометрична графіка, ієрогліфічна графіка, мовна графіка), геометрично-образотворча графіка, ритмічна графіка, конкретна графіка, видільна графіка (підвиди: епатажно-видільна, смисло-видільна, порядково-видільна), вакуумна графіка, графіка сплаву, декоративна (підвиди: бордюрна, посудинна графіка), графіка чорновика. Намагаючись встановити їх типологію, автор зауважує, що така поезія є досить різноманітною і важко піддається класифікації. І це не дивно, адже ця сфера літературознавства досі залишалася на маргінесі наукових досліджень. Тому ще не вироблено єдиної термінологічної системи для позначення понять із галузі графічної організації тексту, або візуалізації тексту. Вказуємо тут другий термін, оскільки багато з тих функціональних типів, які О.Бадаєв виділяє в групі нетрадиційної/авангардної графіки, у науковій періодиці класифікуються також як жанри, різновиди візуальної поезії. Наприклад, деякі зразки, які автор вважає репрезентантами емблематично-символічної поетичної графіки, геометричної та геометрично-зображальної (образотворчої), у сучасному літературознавстві, зокрема в українському, науковці класифікують як фігурний вірш.

Тобто багато одиниць, які російський дослідник називає функціональними типами поетичної графіки, паралельно йменуються жанрами або видами візуальної поезії. Пояснити це можливо тим, що на основі традиційних типів поетичної графіки постають нові явища, формується те, що ми зараз класифікуємо як жанри візуальної поезії. Така поступальність розвитку визначається як правдива при інтерпретації традиційного літературознавства. Що насправді було первинним, ми не зможемо встановити через явище синкретизму, нелінійність мистецтва та системи як такої. Крім того, багато зразків зорової поезії дійшли до нас ще з доби бароко та античності. А це, беззаперечно, спростовує твердження

деяких авторів про те, що візуальні експерименти притаманні тільки авангардизму, є лише його прерогативою.

Поширений термін «зорова поезія» (інші терміни – «візуальна», «графічна»), звичайно, є досить умовним. Адже традиційно в ній літературний текст переважав над зоровою площиною зображення. Однак із плином часу, а особливо в теперішній період, яскраво помітна тенденція до більшої, інтенсивнішої візуальності тексту, так що це дає підстави говорити про інші (досить влучні) назви цього ж явища – поезомалярство, поетична графіка, поезографіка (за М.Семенком і М.Сорокою), візуали.

М.Сорока дає таку дефініцію бароківій зоровій поезії: «це синтетичний вид, що об'єднує курйозну і емблематичну поезію як два різновиди. Цей термін найбільш загальний для поезії, що має будь-який прояв семантично наповненої зовнішньої форми і дещо умовний для конкретно-історичного періоду Бароко» [136, 12]. Це визначення, а особливо доречне уточнення щодо умовності терміна в період бароко, є для нас визначальним і дуже важливим для того, щоб окреслити термін зорової поезії на сучасному етапі. Тому питання класифікації візуалів досі не вирішене. Так, за традицією XVI – XVIII століть зоровою поезією вважали найрізноманітніші форми та способи організації художнього тексту: і фігурний вірш, і паліндром, і експерименти з перерозкладом віршів, строфи чи окремих слів. Наскільки таке трактування є коректним у сучасній поезії? Адже паліндром – це, по суті, класичний вірш зі своїм метричним розміром, римою. Цей жанр нині важко зіставити з багатьма сучасними візуалами, до складу яких може входити тільки кілька слів або й одне, де зоровий елемент не підпорядковується слову (тобто не є додатковим, супровідним), а є рівноправним при виникненні певного художнього ефекту. Для ілюстрації висловленого порівняймо паліндром Анатолія Мойсієнка з візуалом Романа Садловського «Шпальта 4. фаНтАзій про»:

.....
Музо, ритмом ти розум.

О

Музо, реве розум...
 Мила, поета за те опалим.
 І, рівен зневірі,
 Уріс у сіру
 Дорогу, що дощ у город.
 О
 Віро босих... Охи соборів...
 І на бані –
 Над Гобі! – Богдан

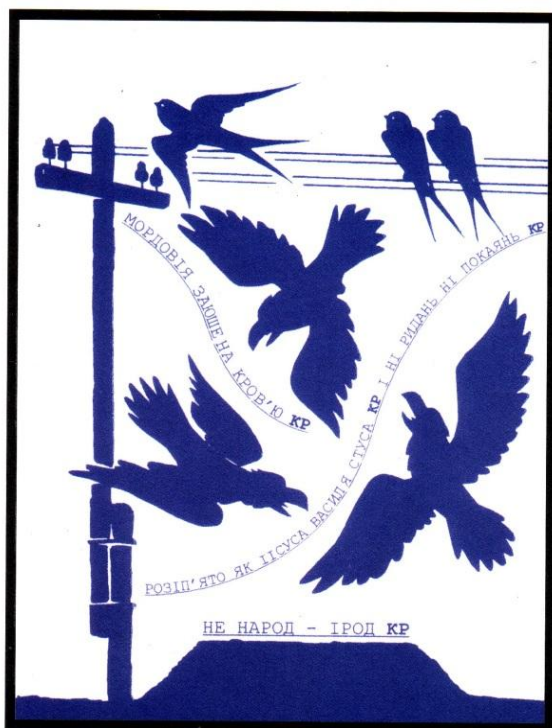


Підхід М.Сороки при визначенні барокової зорової поезії є, на наш погляд, історично оправданим, адже саме завдяки курйозній поезії могли існувати і розвиватися нетрадиційні літературні жанри, які не поміщалися в традиційну систему поділу жанрів. Бо що ж таке курйозна поезія? Це найбільш загальна назва на позначення таких жанрів поезії, в основі яких лежить курйоз, тобто щось таке, що є незвичним, захопливим, розважальним. А це відкриває перед митцями дуже широке поле для творчості. Зараз, у добу постмодернізму, коли не існує поділу на високі і низькі літературні жанри або ж межі між ними розмиті, нечіткі, коли сміхова культура не обов'язково

означає менш вартісна, більш заземлена, ми можемо розділити експерименти в царині класичної поезії і безпосередньо зорову поезію як окремий поетичний жанр. «Можна сперечатись про особливості зорової поезії – і такі суперечки мають місце в західному літературознавстві, – проте не можна заперечити явища самого виду, його художньо-естетичної цінності, його власного місця в літературному процесі. Зорова поезія, що поєднує елементи літератури та образотворчого мистецтва, належить до видів традиційно авангардистських, хоч, як і багато інших видів, бере початки від античної літератури» [142, 73].

Російський дослідник В. Колотвін стверджує: «Навряд чи можна було б вважати задовільною спробу визнати феномен візуальної поезії виключно в аспектах синтезу зображення з текстом і розвитку нових комунікативних технологій» [77, 7]. Вважаємо, що, вживаючи слово «синтез» у цьому контексті, автор мав на увазі «поєднання», тобто не будь-яке довільне поєднання зображення і слова є візуальною поезією. Тільки в тих випадках, коли ці дві величини переплетені таким чином, що утворюють якесь додаткове смислове чи емоційне навантаження або актуалізують певне значення, можемо говорити про явище зорової поезії. У такій комбінації найчастіше неможливо відірвати зображення від тексту без шкоди для його сприймання чи, навпаки, прочитати текст без зображення. Так, візуал Віктора Женченка «Телеграма ластівкам», на наш погляд, може бути прикладом такого синкретизму.

ТЕЛЕГРАМА ЛАСТІВКАМ



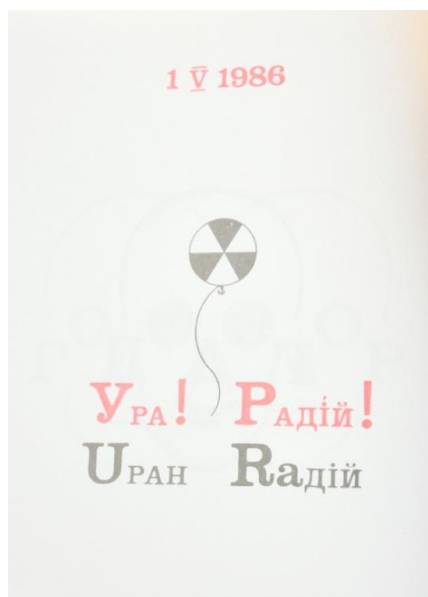
Заголовок вірша актуалізується через графічне зображення ластівок і телеграфного стовпа. Але особливу напругу в поезії створює протиставлення силуетів ластівок і круків, як символів слабшого і сильнішого чи лагідного й агресивного (ворон або крук спричиняє в реципієнта асоціації переляку, страху, настороженості, є передвісником чогось недоброго, лихого); миру і неспокою; свого і чужого. Останню антонімічну пару можна уточнити, деталізувати: українського і чужого. Тобто ця телеграма приходить в Україну з іншого краю, посланці є не просто чужинцями, але зловісними чужинцями. Своє ж, тобто українське, репрезентоване через світлий образ ластівок. Вчитаймося в тексти повідомлень чужаків, які розміщені між темними силуетами хижаків, – «Мордовія заюшена кров'ю», «Розіп'ято як Ісуса Василя Стуса», «І ні ридань, ні покарань». Тут ідеться про агресію, навіть кроваву (про що свідчать такі лексичні одиниці, як «заюшена кров'ю», «розіп'ято») розправу одного народу над іншими. Автор, можливо, подає алюзію на нелюдську, звірську машину ССРСР, вміщуючи нижче напис: «Не

народ – Ірод». Бо, згадуючи Василя Стуса, Віктор Женченко, орієнтуючись на фонові (пресупозиційні) знання потенційних реципієнтів, апелює до інтелектуального читача, який знає, що талановитого поета-громадянина засудили до ув'язнення в радянських концтаборах в особливо тяжкому режимі. А згадка про царя Ірода, що боявся за власний трон і був ладен піти на вбивство тисячі невинних новонароджених, підсилює трагізм ситуації, вона також ніби перегукується зі згадкою про тиранічний і тоталітарний режим Союзу.

Зрозуміло, що під час аналізу твору ми брали до уваги всі складові візуала. І графічні елементи та малюнки не просто підсилювали чи конкретизували певний образ, певну ідею, а також вносили додаткові смислові навантаження і відтінки, створюючи відповідний настрій.

Один із візуалів Мирослава Короля демонструє трагізм Чорнобильської катастрофи і несумісність гуманізму з правлячим тоталітаризмом. Наведена дата, яка фігурує як заголовок, не вказує безпосередньо на час масштабної аварії – 26 квітня 1986 року. Трагізм ситуації автор вдало, на наш погляд, розкриває через використання іншої невинуватливої в цьому контексті дати – 1 травня того ж року, коли людиноненависницька влада держави, приховуючи правду про неминучі наслідки і справжні масштаби страшної техногенної катастрофи, цинічно продовжувала готуватися до блюзнірського святкування дня трудящих. Цю антиномію гідності людини і цинізму тоталітаризму М.Король представив мінімальними засобами. Це власне дата святкування, слова «*Ура, Уран, Радій, Радій*» і зображення повітряної кульки. Графічна організація аналізованого твору створює враження особливої події: повітряні кулі як неодмінні атрибути святкування; слова розташовані й надруковані на аркуші таким чином, що реципієнт одразу сприймає їх як вигуки, які лунають над численною юрбою; одночасне поєднання в одній лексемі графем українського й латинського алфавітів. Протиставлення свята і трагедії реалізується в малюнку на кульці (знак токсичності), у співзвучних словах *Ура – Уран, Радій – Радій*, які в цьому випадку можна вважати

контекстуальними антонімами (вигуки захоплення і номінації радіоактивних небезпечних хімічних елементів, які спричинили тисячі смертей мирних людей). Їхня контекстуальна семантична протилежність підкреслюється, на нашу думку, ще й використанням різних кольорів букв – червоного і чорного. Цинізм ситуації викривається і в тому, що ці вигуки виголошуються разом і одночасно, натомість стосуються вони не просто різних, а діаметрально протилежних площин людського буття: свято/радість – смерть/печаль (похорон). Тільки тоталітарний режим, несумісний із гуманізмом, міг видавати одне за інше.



Наведені приклади українських зоровіршів переконливо ілюструють, які серйозні теми можна порушити у візуальній поезії і яке широке коло інтерпретації вони розкривають перед думаючим реципієнтом. Їх уже не можна назвати тільки поетичними іграми чи курйозними «вишуками», які створюються з метою розваги. Яскравим підтвердженням висловленого може слугувати, на нашу думку, також заключне слово одного із талановитих представників сучасної української візіопоезії М.Короля, уміщене в його збірці «Час достиглого каміння» (тут зберігаємо авторський спосіб розміщення тексту):

Маю в Бога надію,
що відсутність слова

«ЗМІСТ»
 не означає відсутности
 ЗМІСТУ
 і сподіваюся, що шановний
 читачоглядач,
 або глядачочитач
 (за М.Мірошниченком)
 зможе неодноразово в цім
 переконатися.
 Автор [78].

Але, відповідаючи на запитання, що саме – графічні зображення чи слова – викликають такий художній ефект, що з них є носієм основного смислового навантаження сприйманого тексту, а що – додаткового, ми наштотхнемося на певні труднощі. Власне, неподільність, синкретизм елементів візуальної поезії створюють художній ефект; зображення і вербальні компоненти слід розглядати як єдине неподільне ціле, яке комплексно «працює» на створення художнього ефекту. Це вироблення нової мови в поезії. Щодо цього Богдан Стороха вбачає такі тенденції в розвитку літератури: «Переосмислення сутності та завдань поезії, усвідомлення катастрофічної людської екзистенції, руйнування та трансформація традиційних комунікативних шляхів, констатація міметичної недостатності культури та мистецтва, руйнування великих метанарацій, особливо у галузі точних наук, звуження освоюваного та освоєного простору приводять до герметизації культурних процесів. Примус перевіряти, переперевіряти, контролювати вчинене, сказане, зроблене, обов'язкова рефлексія змушують митців замикатися у кордонах найвужчих та найпростіших завдань, найперше з яких – вироблення нової метамови мистецтва» [146].

Отже, візуальна поезія не тільки набирає новий виток свого розвитку сьогодні, але й відповідає на злободенні вимоги сучасності. Аналіз і вивчення

такої поезії може допомогти збагнути ті процеси, які неминуче наступають у мистецтві і культурі як такій.

Якщо раніше візуальна поезія чи візуалізація тексту була «грою» і автори піддавали свої тексти тільки частковим експериментам у даній площині, то зараз багато поетів цілеспрямовано працюють у до цих пір малодослідженій галузі. Як стверджує Н.Поліщук, «візуальна поезія – не гра задля гри і не сліпе наслідування досягнень попередніх епох. Лінгвістичний знак тлумачиться як ключ до пізнання суті речей, а тому розташування таких знаків наче фігур на шаховій дошці є спробою проникнення в інший поза матеріальний світ вищих сутностей» [113].

Дослідник і творець української візуальної поезії Микола Сорока стверджує: «За рівнем художньо-виражальних засобів зорова поезія звичайно поступається перед строфічною поезією чи прозою. Але вона несе той додатковий чи самодостатній поетичний заряд, який є унікальним і не властивий будь-якому іншому виду. Тож зорова поезія має зайняти своє місце у культурному поступові українського народу» [138, 76].

Візуальна поезія як спосіб організації художнього тексту має давню традицію як у світовій, так і в українській літературі (її виникнення в українській літературі збігається з добою Бароко, а зразки зорової поезії відомі світові ще з часів Античності). З іншого боку, за такого роду поезією й досі закріплений статус експериментальної. Візуальна поезія і зараз залишається на маргінесі літературного процесу і, мабуть, не стане загальнодоступною та масовою. Але перед науковцями вона відкриває нові горизонти для дослідження, сприйняття поезії і мистецтва як такого. «Пряма розвитку поезії дійшла до логічного завершення, і тепер поезії необхідно знову звертатися до витоків культури, адже початково мистецтво було синкретичним, тобто всі види мистецтва були об'єднані в одне» [4, 39].

Візуальна поезія поєднує в собі зорові образи і текст. Складність дефініції й виокремлення жанру такої поезії полягає в тому, щоб визначити зоровий (успадкований від образотворчого мистецтва, живопису) елемент.

Адже начало живописне (візуальне) уже закладене в художній літературі. Так, Григорій Ключек у монографії «Поетика візуальності Тараса Шевченка» обґрунтовує думку про те, що «у дослідженнях поетики часто ігнорується той факт, що художня література є *передусім мистецтвом візуальним* (виділення наше. – У.Х.)». Далі дослідник уточнює: «Щоправда, ця візуальність особлива – вона віртуальна, тобто твориться в свідомості читача під дією особливого подразника – слова, точніше низки слів» [76, 9]. Проблема взаємовідносин літератури й образотворчого мистецтва лягла в основу низки праць сучасної української дослідниці Лесі Генералюк [32; 33; 34; 35]. Авторка стверджує: «Літературознавство, як інші гуманітарні дисципліни, все частіше практикує вихід у суміжні галузі знання. Оскільки історія художньої культури засвідчила дві діалектично взаємопов'язані тенденції розвитку мистецтв: одну – до їхньої видової специфікації, другу – до видової взаємодії, відповідно науково-теоретичне освоєння мистецького праксису розвивалося то під знаком диференціації, то під знаком кооперації наукових дисциплін» [34, 53]. І якщо вектору спеціалізації та диференціації вчені довгий час надавали перевагу, то з другої половини ХХ століття стало помітно, що співпраця й інтеграція різних наук, як і мистецтв, є однозначно продуктивною.

«Характер міжмистецької взаємодії визначає своєрідність кожної мистецької епохи», – стверджують автори посібника «Порівняльне літературознавство» [22]. Проблема міжмистецьких зв'язків та взаємопроникнень особливо гостро постала перед сучасною наукою, зокрема літературознавством: відповідність мистецтв, їхня взаємодія, синтез мистецтв, гібридні жанрові форми, інтермедіальність, синкретизм мистецтва. Хоча такого роду проблематика не є абсолютно новою, вона цікавила науковців від давніх часів.

Так, стародавні греки помітили подібність між поезією і живописом, окресливши її в такому образному трактуванні: малярство – це «німа поезія», а поезія – це «ославлене малярство» (промовистий малюнок). Це визначення,

яке Плутарх («Про славу афінян») приписує грецькому поету Симонідові Кеоському (556-468 рр. до н. е.), пізніше виклав Горацій у своєму посланні до Пісонів «Про поетичне мистецтво» в поетичній формулі: «поезія – як живопис» (вірш 361). Навколо цих образних формул розгорнулася полеміка в добу Класицизму і Просвітництва. Найважливішою тогочасною працею, присвяченою специфіці літератури та образотворчого мистецтва, вважають трактат німецького письменника й естетика Г.-Е. Лессінга «Лаокоон, або Про межі живопису й поезії» (1766 р.). Цей твір став етапним у розвитку естетичної думки в новочасній Європі. Г.-Е.Лессінг категорично заперечив погляд щодо тотожності законів літератури та образотворчого мистецтва, який утвердився ще з античних часів, і різко виступив проти тих авторів, які «то силкуються убгати поезію в тісні рамки малярства, то заповнюють малярством увесь терен поезії». Аналізуючи твори літератури (зокрема «Іліаду» Гомера) та образотворчого мистецтва (статую Лаокоона), учений дійшов переконливого висновку, що специфіка кожного виду мистецтва зумовлена своєрідністю відповідних мистецьких засобів: об'ємні форми й кольори дають змогу скульпторові чи маляреві будувати просторовий образ, а слова, які звучать у певній часовій послідовності, найкращим чином надаються для творення поетичної розповіді, а не опису. Іншими словами, «часова послідовність – царица поетова, просторова – царица малярева». Це важливе положення підкреслило принципову відмінність структур двох мистецтв – поезії та живопису. Мистецька практика романтиків великою мірою тяжіє до створення гібридних жанрів, зокрема таких, як ліро-епічна поема, філософська лірика, історична романістика. Ці зміни в ієрархії мистецтв відзначив у своїх «Лекціях з естетики» Гегель. У зв'язку зі створеною ідеалістичною концепцією видатний мислитель розмірковує над трьома основними видами мистецтва – образотворчістю, музикою і поезією. Кожне мистецтво прив'язане до однієї із трьох стадій історичної еволюції світового духу. Не погодившись із визначеннями літератури як мистецтва часового і малярства – як мистецтва

просторового, що їх свого часу запропонував Г.-Е.Лессінг, німецький філософ визначив для поезії привілейований статус усезагального мистецтва простору й часу, котре об'єднує потужні можливості живопису й музики, якнайповніше та найяскравіше виражаючи духовність усього людства й викликаючи і зорові, і слухові враження: коли Гомер описує щит Ахілла, поезія виступає своєрідним суперником скульптури, а коли він розповідає про мінливу і гнівну вдачу Ахілла, то, немов музикант, стежить за почуттями, що виникають при цьому в людській душі.

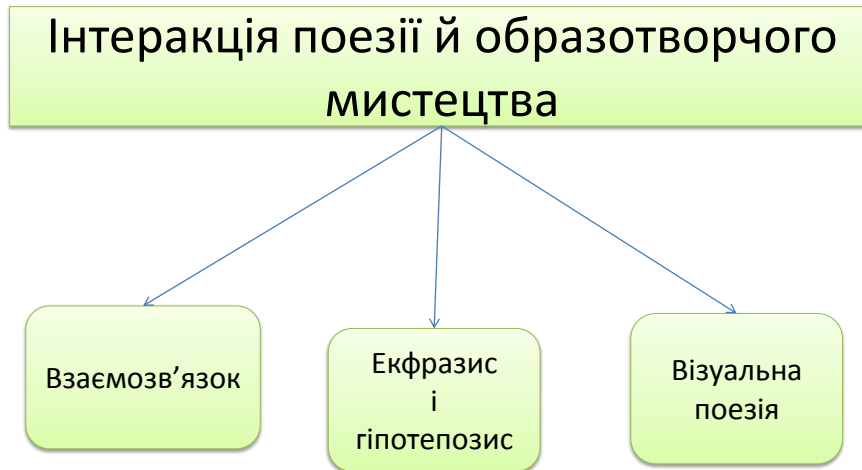
У цьому контексті заслуговує на увагу відома праця Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» (1898-1899 рр.). Як і Г.-Е. Лессінг, український митець вбачав специфіку кожного з мистецтв у властивих їм матеріальних знакових засобах створення і передачі певного образу. І.Франко, як перед тим Гегель, не поділяв думки Г.-Е.Лессінга про те, що малярство має просторові виміри, а поезія – часові: «[...] Апелюючи відразу до двох головних наших змислів, до зору і до слуху, поезія лучить у собі дві, на перший погляд, суперечні, категорії: простору і часу. Вона може показувати нам речі в спокої, розміщені одні обік одних, і в русі, як одні наступають по одних. Се може декому видатися парадоксальним: ще перед 100 роками Лессінг у своїм Лаокооні твердив зовсім не те, вбачаючи власне головну, бодай чи не одну різницю між поезією й малярством в тім, що малярство панує виключно в категорії місця, а поезія в категорії часу [...] Але се становище вже давно пережилося і потребує значної поправки» [155, 86].

Згодом дискусію про відмінності й подібності між мистецтвами, їх мовами і часопросторовими аспектами підхопили формалісти, структуралісти й семіотики.

Інтерація на зрізі «література – образотворче мистецтво» позначається також на використовуваному термінологічному апараті. У літературознавчих працях часто можна натрапити на такі вирази: «живописання словом (словесний живопис)», «словесне малярство», «словесна пластика», «живописність образу», «палітра засобів», «гама

напівтонів». З-поміж усіх понять, які безпосередньо стосуються міжвидової взаємопов'язаності та взаємодії літератури в системі мистецтв, українська дослідниця Л.Генералюк пропонує виділити такі три напрямні: взаємозв'язок (базується на позичанні тем та ідей у різних авторів чи дублюванні їх у різних системах – «Божественна комедія» і полотно «Сон Данте» Д.-Г. Россетті), взаємодія (або мистецький інтеракціонізм – це співдія двох мистецтв на користь збагачення одного з них, такими дослідниця вважає екфразис і гіпотепозис) та синтез [34]. На рівні синтезу ми виокремлюємо візуальну поезію (вірш-картинка). Причому це найвищий ступінь синтезу, який органічно переходить у синкретизм. Чимало сучасних творів мистецтва, перфоменсів засвідчують спроби повернути мистецтво до початкового синкретизму, який був зруйнований унаслідок історичного процесу диференціації мистецтв. Як зазначають науковці, у давньогрецькій міфології, зокрема в міфі про Аполлона, спершу була тільки одна муза. Тут маємо явище синкретизму – початкової єдності, нерозчленованості мистецтв у первісному ритуалі. Гомер згадує то одну, то кілька муз, але не називає їхніх імен. Згодом (зокрема в поемі «Труди і дні» Гесіода) кількість їх зросла до дев'яти, кожна з них стала опікункою певних видів і навіть жанрів мистецтва: Кліо – муза історії, Евтерпа – опікунка ліричної поезії, Талія – комедії, Мельпомена – трагедії, Терпсихора – танцю, Ерато – любовної поезії, Полігімнія – спершу танцю, а потім пантоміми, Уранія – астрономії, Каліопа – епічної поезії.

Отже, на шляху стику і взаємодії поезії й образотворчого мистецтва виокремлюємо такі етапи в міру їх зближення і взаємопроникнення: взаємозв'язок, екфразис і гіпотепозис, візуальна поезія.



Іншу форму інтеракції художнього слова і живопису досліджує у своїх наукових працях Наталія Мочернюк. Вивчаючи своєрідність мистецького діалогу 20-30-х років ХХ століття, вона переконливо стверджує, що взаємодія літератури та образотворчого мистецтва в цей період реалізувалася у творчості багатьох поетів-універсалістів. Науковець звертає увагу на поетичну творчість художників, діяльність літературно-мистецьких організацій, плідну співпрацю багатьох митців у видавничій справі. Такі відомі українські автори, як Святослав Гординський, Володимир Гаврилук, Іван Крушельницький, Василь Хмелюк, Оксана Лятуринська прийшли в поезію саме зі сфери образотворчого мистецтва, і кожен із них відбувся в цій царині не однією збіркою. «Перша збірка митця-універсаліста зазвичай зберігає особливості художнього мислення автора, пов'язані зі специфікою творчості в суміжному мистецтві, – зазначає в одній зі своїх розвідок Н.Мочернюк. – Автор, сформований як митець у живописі і/або графіці, привносив у літературу свої смаки, погляди і навички, що збагачувало словесну творчість. Це проявляється на різних рівнях поетики, передусім у колористиці та оперуванні світлотінями, в підході до суб'єктивної організації

віршів, просторового моделювання, візуальної асоціативності тощо» [102, 242].

Проте для наукової об'єктивності мусимо визнати, що критика на таку багатогранну реалізованість деяких митців була не завжди схвальною. «Михайло Рудницький у статті «Малярі і поети» іронізував: «В останніх часах не один наш маляр проміняв пензель на перо тому, що папір і чорнило не коштують майже нічого. Від такої зміни малярство і митці стали популярніші серед нашого загалу, але малярство і поезія тратять на цьому сильно» [цит. за: 102, 241].

Таким чином, роль творення художнього ефекту відіграє поряд з іншими рівнями тексту (фонетичним, лексичним, метричним, синтаксичним) і графічна організація твору. Поетична графіка – це комплекс матеріальних, зорово сприйманих знаків, складна функціонально-текстова система, для організації якої велике значення мають матеріалізатори (шрифт, колір, навіть його насиченість/ненасиченість, розмір, спосіб розташування знаків тощо) графічної форми поетичного тексту. Останнім часом яскраво помітна тенденція до більшої візуалізації тексту, тому термін «зорова поезія» часто замінюється іншими досить влучними номінаціями цього явища – поезомалярство, поетична графіка, поезографіка, візуали, що, власне, свідчить про синтетичну природу досліджуваного явища.

Проте не будь-яке довільне поєднання зображення і слова можна вважати візуальною поезією. Тільки тоді, коли ці дві величини переплетені таким чином, що утворюють якесь додаткове смислове чи емоційне навантаження або актуалізують певне значення, можемо говорити про явище зорової поезії. У такій комбінації найчастіше неможливо відірвати зображення від тексту без шкоди для його сприймання чи, навпаки, прочитати текст без зображення. Аналіз і вивчення таких поетичних експериментів допоможе глибше збагнути ті процеси, які неминуче наступають у мистецтві і культурі як такі.

1.2 Історія зорової поезії в українській літературі

В українській літературі генезис зорової поезії дослідники ведуть, починаючи з доби Бароко.

До перших зразків зорової образності у світовій літературі прийнято зараховувати так званий Фестський диск (1700 р. до н.е.). Але через те, що цей текст не був розшифрований, виникають слушні питання щодо його походження і призначення. Батьківщиною зорової поезії традиційно вважають античну літературу. Класичними вважаються шість фігурних віршів, які належать Сіміасу Родоському (фігурний вірш у формі сокири, яйця, крил), Теокриту (у формі сірінги, або сопілки), Досіаду (вівтаря) і Безантію, чи Вестінію (вівтаря). Роль новаторства приписують саме Сіміасові (близько 300 р. до н.е.). Найпоширенішими жанрами цього періоду є фігурний вірш, акровірш, абетковий вірш, паліндром. Абетковий вірш, як стверджує англійський дослідник Ч. Дрейдж, є навіть більш давнім, ніж фігурний. Перші відомі приклади знайдені в Псалмах Давидових 25 і 34, написаних в оригіналі гебрійською мовою. У псалмі 119 є 22 строфи, кожна з яких відповідно починається з нової літери в послідовності гебрійської абетки [169, 13].

В епоху Середньовіччя основною стала нова релігія – християнство (звідси й провідні теми: Бог, Божа Матір, хрест, інша релігійна символіка, епізоди зі Святого Письма). Помітну роль у цей час відіграла теорія неоплатонізму. Античні образи, що нагадують конкретний предмет (наприклад, уже названі сокира, крила, вівтар, сопілка тощо), органічно трансформуються в абстрактні геометричні фігури, що реально нічого не означають, а можуть лише щось символізувати. «Середньовіччя витворило новий принцип, який би відображав якийсь недосяжний позаземний світ, що трактувався християнською ідеологією як духовний орієнтир, до якого мають прагнути люди. Оскільки той світ невидимий і не має ніяких предметних

обрисів, то його можна відобразити лише за допомогою незрозумілих абстрактних форм [...]. Тому думка Д. Хігінса про прагнення середньовічних письменників якимсь чином відгородитися від поганської античності є тільки наслідком» [136, 35]. Причиною ж, на переконання М.Сороки, стала об'єктивна зміна світобачення людини Середньовіччя і витворення на цьому ґрунті нової художньої системи в літературі, яка проявилась, зокрема, і в зоровій поезії.

Зразки зорової поезії засвідчені у творчій спадщині таких авторів давньої української літератури, як Іван Величковський, Дмитро Туптало, Лазар Баранович, Митрофан Довгалецький, Стефан Беринда та ін. Значному поширенню і розвитку зорової поезії в той час великою мірою сприяла й освітня система: створення поетик, шкільні збірки різного характеру, спільна творча діяльність викладачів та студентів. У вищих навчальних закладах серед інших дисциплін вивчалась поетика жанру, професори видавали підручники, у яких детально описували основи творення численних жанрових різновидів курйозної поезії. Важливу роль у розвитку зорової поезії того часу відіграла Києво-Могилянська академія. На відміну від «словено-грецьких» шкіл, що виникли раніше, академія у своїй навчально-просвітницькій діяльності була зорієнтована на західні університети. А це сприяло посиленню впливів західноєвропейської барокової традиції на творчість письменників академії, зумовило активніше засвоєння арсеналу барокових художньо-виражальних засобів. Так, до наших часів збереглися композиції польською мовою, подаровані митрополитові Петру Могилі анонімними студентами, що містять вірші пірамідальної форми. А випускник Києво-Могилянської колегії (статус академії отримала 1694 року), пресвітер полтавської Святоуспенської церкви Іван Величковський створив два рукописні збірники «Зегар з полузегарком» (1690 р.) та «Млеко од овци пастиру належне» (1691 р.), у яких навів зразки курйозної поезії давньою українською мовою.

Взагалі, у XVII–XVIII століттях мистецтво створення орнаментальної й емблематичної поезії вважалось істотним компонентом загальної освіти особистості. Курси поетики й риторики читалися в академії і похідних від неї навчальних закладах. Відомо, що слухачі академії студіювали основи поетики за підручником, виданим 1637 року, у якому детально пояснювалися принципи створення візуальних поетичних творів. Саме тоді були розроблені поетичні канони візуального письма, яке охоплювало різноманітні форми: від традиційних акростихів (віршів, написаних так, що початкові букви рядків, прочитані згори вниз, утворюють певне слово чи фразу), телестихів (значуще слово утворюється з кінцевих букв у кожному рядку), мезостихів (слово-відповідь «ховається» всередині рядків), емблематичних віршів, які репрезентували абстрактні уявлення у предметно-наочній формі, геральдичних та конфігураційних (фігурних) поезій – до складних за композицією віршів-ребусів, що поєднують у собі знаки, фігури й окремі літери; поем-лабіринтів (у формі прямокутників чи інших геометричних фігур, що передбачає можливість варіантного прочитання текстової інформації); «гратованих» поезій, подібних за формою до структури кристалічної ґратки у площині.

Відомо, що не тільки віршований, але й інші тексти вписувалися у форму певних предметів. Так, на титульній сторінці книги Іоанікія Галятовського «Ключь разума» (1652 р.) зображено великий ключ, в середині якого вміщено друкований текст. Симеон Полоцький вписує текст молитви за царя та його родину у форму серця.

Д.Лихачов вказує, що в Древній Русі «слово лежало в основі багатьох творів мистецтва, було його своєрідним «протографом» і «архетипом». Слово виступало не тільки у своїй звуковій суті, але й у зоровому образі. І не тільки слово взагалі, а й дане слово даного тексту» [84, 25]. І далі: «Ось чому написи так органічно входили в композицію, ставали елементом орнаментальної прикраси ікони. Ось чому так важливо було текст рукописів прикрашати

ініціалами і заставками, створювати красиву сторінку, навіть писати гарним почерком» [84, 32].

Збереглися і прізвища деяких авторів візуальної поезії XVII–XVIII століть: Давид Андрієвич, Памво Беринда, Тарасій Земка, Григорій Бутович, Стефан Яворський, відомі своїми акровіршами, Герасим Смотрицький – автор геральдичних віршів. Найцікавіші твори української барокової візуальної поезії були написані Митрофаном Довгалецьким та Іваном Величковським. М.Довгалецький також став автором підручника з поетичної майстерності, у якому подав різні зразки курйозної поезії: поеми-лабіринти, вірші у вигляді серця, увінчаного короною, латинського хреста, поезії-ребуси.

Отже, зорова поезія в Україні у своєму становленні пережила кілька етапів. Особливого розквіту вона зазнала в добу Бароко. Потім ця традиція обривається, аж до XX ст., яке розпочинається під гаслом експерименту. На людство очікували наукові відкриття, нове мистецтво (фото, кіно), культурні революції. До «мальованого» слова знову звертаються митці, які, «заперечуючи традиційні засоби версифікації, вдавалися до пошуків нових засобів художнього відтворення і тому використовували зорову форму для розширення художньо-виражальних можливостей літературного тексту (колір, шрифт, математичні числа, знаки тощо)» [141, 103]. В українській літературі цього періоду зорова поезія проявилась у творчості футуристів, зокрема їх лідера М.Семенка, який видав дві збірки «поезюмаларства» (за визначенням самого автора) – «Каблепоема» за океан» і «Моя мозаїка». Формальний прийом, використаний М.Семенком, отримав назву «гри шрифтів» (слова могли читатися в будь-якому порядку: направо, наліво, вниз, угору, драбинкою, еліптично, у вигляді імпульсу. Слова, що мали більше ідейне навантаження, виділялися більшими літерами тощо). Якщо М.Семенко був знайомий із бароковою курйозною поезією, «то введення ним нового терміна легко пояснюється прагненням виділити зоровий план у поезії, а також будь-що відділитися від історичних традицій («Здушим за

горло минулого віки!», «Ліквідація мистецтва є наше мистецтво») і створити щось своє, нове. Тож і не дивно, що в українському літературознавстві щодо поезомалярства М. Семенка прищепилися назви типу «новаторська поезія», «експеримент», «винахід» [142, 75]. На нашу думку, як ми про це ствердили попередньо, номінація «поезомалярство» є синонімом до терміносполуки «зорової поезія» і є надбудовою, трансформованим продовженням традиції візіопоезії. Тут позначилися декларації та прагнення авангардистів розірвати будь-які стосунки з історією і традицією. Але наскільки це можливо, це тема для іншого дослідження. Так, у двадцятих роках ХХ ст. професор О.Грузинський назвав Івана Величковського футуристом XVII століття. Щоправда гра шрифтів М.Семенка, на відміну від зразків барокового періоду, дала змогу не тільки створити додаткову зорову площину, а й значно динамізувати її, «примусити слова то бігати, то літати, то падати, то відтворювати різні звуки. Цей прийом не був властивий поезії Бароко, певно, через відсутність досконалих поліграфічних засобів, а по-друге, через більшу увагу до змісту твору» [142, 75].

Традицію візуальної поезії в сучасній українській літературі на зламі 60-70-х років ХХ століття продовжили такі митці, як Микола Холодний, Микола Мірошніченко, Анатолій Мойсієнко, Іван Іов, Микола Сорока. Але їх експерименти до кінця 80-х років залишаються переважно в чернетках, без читача. 1971 року свою першу зорову поезію створив Микола Мірошніченко, «нині відомий паліндроміст і патріарх (не за віком, а за творчим досвідом і хистом об'єднувати навколо себе однодумців) сучасної української зоропоезії» [107, 52]. Приблизно в цей час зацікавився зоровою та паліндромною поезією поет-шістдесятник Володимир Лучук, якому пощастило надрукувати кілька зорових творів (без визначення їх жанрових особливостей) у дитячій книжці «Чарівний глобус» (1977 р.). Вілен Барський, російськомовний поет, який прожив значну частину свого життя в Києві, 1976 року написав «Поєму про К» українською мовою, де обіграє літеру «к» у словах «початок» та «кінець». А на американському континенті українська

поетеса Ганна Черінь вдалася до паліндромної форми у вірші «Тупак і капут».

За часи брежнєвського режиму експериментальні пошуки українських літераторів часто приносили авторам не очікуване визнання у відповідній царині, а жорстке переслідування з боку державних органів. Відомо кілька таких фактів. Так, коли поет і оперний співак Віктор Женченко наприкінці 1960-х років надрукував у газеті «Молода гвардія» свої візуали «Шибениця», «Квадрат», «Колима», то йому натякнули, що в Магадані також є філармонія, якій потрібні баси. Інший приклад: зорові поезії київського автора Миколи Холодного «Один-два» та «Формула шлюбної ночі» були підшиті в його кримінальну справу як антирадянські «шкідницькі» документи; останні були інтерпретовані фахівцями КДБ як шифровка для ЦРУ. За свою «антирадянську діяльність» поет зазнав репресій з боку відповідних органів, п'ятимісячного ув'язнення та виселення з Києва. «До проголошення Михайлом Горбачовим, останнім Генеральним Секретарем ЦК КПРС, політики гласности та перебудови в 1985 році, материкова українська зорова поезія – як майже весь масив експериментальної літератури та мистецтва – жевріла навіть не на маргінесі літературного процесу, а поза його межами» [107, 52]. Дослідник російської експериментальної поезії Сергій Бірюков наводить декілька випадків покарання редакторів тих періодичних видань, які «пропустили» поетичні присвяти лідерам СРСР в акровіршах аполітичного змісту.

Значно активніше розвиток української зорової поезії відбувався за межами країн колишнього СРСР. Перші такі спроби здійснюють, за словами М. Сороки, Емма Андієвська (альманах «Нові поезії»), Зиновій Бережан (антологія поезії «Координати», 1969 р., Т.2), Любомир Госейко («Соняшничиння на новомісяччі»). Поступ української зорової поезії в той час головним чином відбувався поза межами України і репрезентований творчістю таких візуалістів діаспори, як Ярс Балан, Брайєн Дедора, Любомир Госейко, Андрій Сукняцький, Ігор Трач. «Хоча в творах митців діаспори

можна простежити звернення до українських тем, мотивів та української історії, а подекуди й використання української мови, їхній доробок відбиває специфічні риси західної візуалістики: вплив канадського конкретизму Ніколя, Білла Біссета, Ерла Бірні, Стіва МакКейфрі, французьких традицій візуалістики чи німецького конкретизму. При загальній орієнтації канадських авторів на універсальність тематики та стильову різноманітність експериментів, лише в творчості Балана¹ значна частина візіопоезій має виразне українське забарвлення [107, 53].

Лише після проголошення Україною незалежності 1991 року письменники змогли вільно творити в царині зорової поезії. Виникають об'єднання поетів-візуалістів, відбуваються їхні конференції. З легкої руки М.Мірошниченка в травні 1991 року, а ще з нагоди 300-ліття рака літерального (паліндрома), була створена група його шанувальників – «Геракліт» (Голінні (браві) Ентузіасти РАКа ЛІТерального). До її складу

¹ Ярослав (Ярс) Ігор Балан – незалежний журналіст, письменник, дослідник і консультант з проблем етнографії й українознавства, суспільний діяч і директор створеного 1992 року екологічного музею «Калиновий край», поет-візуаліст.

Народився він у Торонто, де й отримав диплом бакалавра з англійської літератури в 1976 році. 1981 рік – здобуття ступеня магістра Альбертського університету. Надалі – професійна й творча діяльність, пов'язана з канадським заходом (місцем густого поселення українців).

Як зазначає сам Ярослав Балан, візуальна поезія привернула його увагу майже випадково. 1971 року, під час студій у Школі образотворчих мистецтв у курортному містечку Бенфф (Альберта), його захопила ідея створення поетичних творів, у яких вербальна інформація сприймалася водночас і як візуальна. Його візіопоезія з'являється на шпальтах канадських газет і часописів, друкується в антологіях та літературно-мистецьких альманахах, експонується на художніх виставках. Твори Балана зберігаються в приватних колекціях Канади, Австралії, Європи, Америки, в тому числі й у знаменитому Архіві конкретної та візуальної поезії Рут і Мервіна Секнері в Маямі. Працюючи понад 20 років в царині візуальної поезії, він чимало зусиль приділяє вивченню й популяризації цього оригінального жанру. Детальніше про творчість Ярса Балана чит. у журналі «Всесвіт», 1995р., № 1, ст. 26-33.

увійшли кияни М.Мірошніченко, Микола Сорока, Микола Луговик, Вікторія Стах, львів'яни Іван Лучук, Наталка Чорпіта, Назар Гончар, М. Юрик, луганець Л.Стрельник, хмельничанин Іван Іов, черкасець К.Павляк та інші. Як згадує І. Іов: «В одній із богемних київських квартир 29 вересня того ж року була прийнята перша маніфестальна заява, де говорилося, що в українській материковій літературі «благополучно» завершився соцреалістичний період і тепер вона може повернутися до свого природного стану» [57, 145].

Такий екскурс в історію становлення жанру демонструє тенденцію щодо закономірності звернення до візуальної поезії в переломні періоди розвитку культур. На це звертають увагу такі дослідники, як С.Бойко, М.Сорока. Отже, сучасна зорова поезія виникла не на порожньому місці: це продовження, хоч і перерваних, барокових та футуристичних традицій. «Всі ці три етапи в історії української літератури визначаються стрімким розвитком усіх видів мистецтва, таким їх взаємопроникненням і взаємодоповненням, що інколи важко говорити про жанрові та видові межі. Всі ці етапи – це заперечення, часткове заперечення, доповнення, зміна старих форм, жанрів, стилів і пошук нових. Це – злам епох» [138, 72]. Це дає підстави М.Сороці стверджувати, що зорова поезія належить до аристократичних жанрів, які функціонують в момент суспільного піднесення і мають хвилеподібний розвиток.

Варто відзначити також плідну співпрацю українських візуалістів з російськими авторами. Так, Сергій Бірюков – поет хлєбніковської школи, історик та теоретик нетрадиційних ігрових форм російської, і не тільки російської поезії, 1994 року видав книгу під назвою «Зевгма. Російська поезія від маньєризму до постмодернізму». У ній він уперше зібрав і узагальнив різноманітні авангардні форми поезії за кілька століть, використавши також український досвід. У Тамбові С. Бірюков заснував і очолив академію Зауму – міжнародне авангардне об'єднання, до якого серед інших увійшов і І.Іов

(твори якого, до речі, С. Бірюков друкував у Росії без перекладу – лише мовою оригіналу).

Важливим внеском в українське літературознавство є монографія М.Сороки «Зорова поезія в українській літературі кінця XVI-XVIII ст.», яка відразу стала раритетом (на жаль, наклад цієї цінної праці склав лише 100 примірників). Плідною виявилася співпраця українських авторів з науковцем із Канади Тетяною Назаренко, за редакцією якої вийшла цікава, навіть унікальна, на наш погляд, книга «Поезографія: сучасна зорова поезія українською мовою». Це трапилося 2005 року, після клопіткої праці зі збором відповідних текстів та налагодженням контактів безпосередньо з авторами. Т.Назаренко працювала не тільки зі збором матеріалу, але й пропагувала друк материкових українських авторів за океаном. Так, візуали І. Іова були надруковані в часописі «Нові дні», що видається в Торонто. (Детальніше про листування Т. Назаренко і І. Іова читайте – Іов І. Великдень поезії / Іван Іов // Кур'єр Кривбасу. – 1998. – Січень. – С. 145-152). Також, здійснюючи зворотний зв'язок, науковець ознайомлює українського читача з творчістю зарубіжних авторів українського походження. Її статтю «Образ Слова», яка побачила світ у січневому номері журналу «Всесвіт» за 1995 рік, І. Іов називає «чарівним дійством», яке розсунуло ті умовні кордони, яких власне ніколи й не було у справжній поезії [57, 146]. У статті йшлося про поета українського походження Ярса (Ярослава-Ігоря) Балана, який нині мешкає і працює в Едмонтоні (Канада). Саме він і допомагав у праці Т. Назаренко над популяризацією візуальної поезії.

Оскільки зорова поезія існує в полі не лише лірики, але й графіки, образотворчого мистецтва, то цілком логічно, що до цього жанру звертаються художники-графіки, серед яких Мирослав Король, Волхв Слововежа. Таку поезію можна демонструвати на виставках поряд із малярством та іншими пластичними видами мистецтва. Уже відбулися виставки української зорової поезії в Лондоні, Колумбусі (США), Києві. У травні-червні 1996 року зорова поезія була представлена на фестивалі пост-

авангардного мистецтва «Новий простір», організованому Київською спілкою художників. 2014 року (13 березня – 7 квітня) свою виставку в Івано-Франківську розгорнув Мирослав Король під назвою «Блокнот», де представив графічні роботи і роздруковані візуали зі збірки «Час достиглого каміння». Глядачеві одразу важко провести межу між цими двома видами мистецтва, навіть в афіші було зазначено: «поезія графіки» та «графіка поезії». Таким чином, специфіка зорової поезії полягає не тільки в її прочитанні, а й у способі презентації: книга / виставка. І для виставкових залів та галерей, і для видавництв книг та періодики презентація цього жанру вимагає додаткових ресурсів, що знову ж витісняє його з загальнодоступного. У часописі «Київ» нашу увагу привертає стаття М.Сороки «Зорова поезія Миколи Луговика: традиція і новаторство» (1999 р., №5-6), у якій автор розміщує багато зразків поета-візуаліста, натомість текст статті сприймається як підкріплення, вступ-ознайомлення до візуалів і зорової поезії як такої. М.Сорока в кінці так і зазначає: «Редакція робить добру справу, *в і д в а ж и в ш и с ь* (виділення наше – У.Х.) на таку своєрідну публікацію. І треба сподіватись, що яскраві зорові образи запам'ятаються і полюбляться багатьом читачам» [137, 76]

1997 року в Альбертському університеті (Едмонтон, Канада) відбулася Міжнародна конференція із зорової поезії «Eye Rhymes» («Зрима рима»), у якій взяли участь понад 50 осіб із 12-ти країн світу (Канада – 21 учасник, США – 15, Україна – 7, Німеччина – 3, Великобританія – 2, Голандія – 2, Росія – 2, Бельгія – 1, Уругвай – 1). Українську делегацію представляли Микола Мірошніченко, Мирослав Король, Іван Лучук, Василь Трубай, Микола Сорока, Микола Луговик, Іван Іов. Окрім того, з доповідями виступили п'ятеро представників Альбертського університету українського походження Ярс Балан, О. Ільницький, Н. Пилип'юк, П. Роланд, Б. Небесьо та Т.Назаренко із Філадельфійського університету, США (Детальніше про це див.: Сорока М. Не звуком єдиним живе поет / Микола Сорока // Сучасність. – 1997. – № 11. – С. 102-106). Показовим є також той факт, що ініціатор,

українсько-канадський поет і науковець Ярс Балан, виголосив доповідь саме про М. Мірошніченка як найвидатнішого представника конкретної поезії в українському контексті.

А 1998 року київський графік Володимир Чупринін заснував часопис «Зрима рима». У Львові виникає творче товариство ПУП – Планетарна Управа Паліндромії, яку очолив Іван Лучук. Постійно використовують зорові образи у своїх поезіях представники таких львівських літературних угруповань, як «ЛуГоСад» та «Січкаря». До «ЛуГоСаду» входять Іван Лучук, Назар Гончар і Роман Садловський.

Загалом, як стверджує М. Сорока, «сучасна зорова українська поезія, якщо брати в історичному масштабі, не набагато відстала від нової хвилі світової зорової поезії. Міжнародний рух офіційно виник під час національної виставки конкретного мистецтва в Сан-Пауло (Бразилія), 1958 року був опублікований маніфест, який ствердив, що «конкретна поезія² починається з усвідомлення графічного елементу як структурної одиниці» [138, 73].

Українських поетів-візуалістів кінця ХХ – початку ХХІ ст. важко назвати окремою групою чи літературною школою. Вони є швидше самітниками-агітаторами, навіть не зважаючи на ініціативи створення таких груп, як «Геракліт» (Голінні Ентузіасти РАКа ЛІТерального), «ПУП» (Планетарна Управа Паліндромії), «ЛуГоСад» (І.Лучук, Н.Гончар, Р.Садловський) та ін. і збірну участь українських поетів у вже згадуваній міжнародній конференції зорової поезії «Eye Rhymes» («Зрима рима») в канадському місті Едмонтон 1997 року.

Таким чином, зорова поезія, органічно поєднуючи в собі елементи літератури та образотворчого мистецтва, належить до традиційно авангардистських видів, хоч, як і багато інших, сягає своїми коренями ще

² У західному літературознавстві зараз прийнятий термін «конкретна поезія», тобто та поезія, яка виражена в конкретних, наочних, точних формах.

часів Античності. В українській літературі її зародження збігається з добою Бароко. Зразки зорової поезії засвідчені у творчій спадщині таких українських авторів, як Іван Величковський, Дмитро Туптало, Лазар Баранович, Митрофан Довгалецький, Стефан Беринда та ін. У поширенні та розвитку зорової поезії на теренах України цієї доби велику роль відіграла освітня система, адже курси поетики й риторики читалися в навчальних закладах. У XVII–XVIII століттях мистецтво створення орнаментальної й емблематичної поезії вважалось істотним компонентом загальної освіти особистості. З новою силою зорова поезія проявилася в українській літературі на початку XX століття у творчості футуристів, зокрема їх очільника М.Семенка. У 60-70-х роках традицію візуальної поезії продовжили такі українські митці, як Микола Холодний, Микола Мірошніченко, Анатолій Мойсієнко, Іван Іов, Микола Сорока, хоч їх поетичні експерименти залишалися переважно неопублікованими до кінця 80-х років. Лише після 1991 року українські письменники змогли вільно творити в царині поезомалярства. На теренах України створюються літературні об'єднання, українські митці беруть участь у міжнародних заходах, засновуються часописи, з'являються теоретичні праці, присвячені проблемам зорової поезії. Візіопоезію українських митців друкують у зарубіжних виданнях.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ I

У творенні художнього ефекту поряд з іншими рівнями тексту (фонетичним, лексичним, метричним, синтаксичним) важливу роль відіграє і графічна організація твору. Поетична графіка – це комплекс матеріальних, зорово сприйманих знаків, складна функціонально-текстова система, для організації якої велике значення мають матеріалізатори (шрифт, колір, його насиченість чи ненасиченість, розмір, спосіб розташування знаків тощо) графічної форми поетичного тексту. Останнім часом яскраво помітна тенденція до більшої візуалізації тексту, тому термін «зорова поезія» часто функціонує разом з іншими номінаціями – поезомалярство, поетична графіка, поезографіка, візуали, що, власне, свідчить про синтетичну природу досліджуваного явища.

Однак не будь-яке поєднання зображення і слова можна вважати візуальною поезією. Тільки тоді, коли ці дві величини переплетені таким чином, що утворюють якесь додаткове смислове чи емоційне навантаження або актуалізують певне значення, можемо говорити про явище зорової поезії. У такій комбінації найчастіше неможливо відірвати зображення від тексту без шкоди для його сприймання чи, навпаки, прочитати текст без зображення. Аналіз і вивчення таких поетичних експериментів допоможе глибше збагнути ті процеси, які неминуче настають у мистецтві і культурі як такі.

Органічно поєднуючи в собі елементи літератури та образотворчого мистецтва, зорова поезія належить до традиційно авангардистських видів, хоч, як і багато інших, сягає своїми коренями ще часів Античності. В українській літературі її зародження збігається з добою Бароко. У царині зорової поезії творили такі українські автори, як Іван Величковський, Дмитро Туптало, Лазар Баранович, Митрофан Довгалецький, Стефан Беринда та ін. Поширення та розвиток зорової поезії в Україні цієї доби пов'язане з функціонуванням освітніх закладів, у яких читалися курси поезики й риторики.

З новою силою зорова поезія проявилася в українській літературі на початку XX століття у творчості футуристів, зокрема їх очільника М.Семенка. У 60-70-х роках традицію візуальної поезії продовжили такі українські митці, як Микола Холодний, Микола Мірошніченко, Анатолій Мойсієнко, Іван Іов, Микола Сорока, хоч їх поетичні експерименти залишалися переважно неопублікованими до кінця 80-х років. Лише після 1991 року українські письменники змогли вільно творити в царині поезомалярства. На теренах України створюються літературні об'єднання, українські митці беруть участь у міжнародних заходах, засновуються часописи, з'являються теоретичні праці, присвячені проблемам зорової поезії. Візіопоезію українських митців друкують у зарубіжних виданнях. Раніше візуальна поезія чи візуалізація тексту була «грою» і автори піддавали свої тексти тільки частковим експериментам у цій площині, зараз же багато поетів цілеспрямовано працюють у до цих пір малодослідженій галузі поезії.

Деякі дослідники (зокрема, С.Бойко, М.Сорока) звертають увагу на те, що зорова поезія виникла не на порожньому місці: це продовження, хоч і перерваних, барокових та футуристичних традицій. Екскурс в історію становлення жанру демонструє тенденцію щодо закономірності звернення до візуальної поезії в переломні періоди розвитку культур.

РОЗДІЛ II

МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ВІЗУАЛЬНОЇ ПОЕЗІЇ

2.1. Місце зорової поезії в системі художніх жанрів

Не зважаючи на багатовікову історію існування та функціонування літературознавства, сьогодні ставить перед науковцями багато запитань, які потребують відповідей. Так, у статті «Слово про критику» І.Франко вже зазначає: «Сучасна літературна теорія і практика безмірно розширила границі літературної творчості, здобула для неї обширні терени, донедавна зовсім для неї недоступні, а разом виказала нікчемність усіх так званих естетичних формул і літературних родів та категорій. Ми зрозуміли, що те, що нам донедавна (ба ще й досі) у школах подано як правила та дефініції епопеї, драми, балади і т.ін., – повна нісенітниця, а властиво недокладний опис одного якогось твору або вираз поглядів на творчість в однім якимсь моменті історичнім і вже зовсім не надається до дефініції подібних творів других із других часів» [156, 216].

Отже, в цьому розділі перед нами стоїть завдання визначити, на який методологічний інструментарій виводить нас вивчення зорової поезії, оскільки сучасна методологія не обмежується вивченням методів і прийомів наукового пізнання і дослідження. Вона з'ясовує також основу, структуру і властивості наукового пізнання, його генезис та функціональні закономірності розвитку і трансформації.

Перше, з чого почнемо методологічне підґрунтя вивчення візуальної поезії, – це жанрологія. Це той символічний квиток, який дасть змогу цьому маргінальному виду мистецтва виступити окремою одиницею подальшого дослідження, уможливить виокремлення його специфічних ознак.

Праця В.Белінського «Разделение поэзии на роды и виды» декларує новий підхід у літературознавстві не тільки до визначення жанрів лірики, а й

до використання самої наукової термінології. Він стверджує: «Поезія являє собою всю цілість мистецтва, всю його організацію і, охоплюючи в собі всі його сторони, включає в себе ясно і визначено всі його відмінності [...]. Це поезія епічна [...]. Це поезія лірична [...]. Це вищий рід поезії і вінець мистецтва – поезія драматична» [12, 296]. Учений розрізняє три роди поезії: епічна, лірична, драматична. Ще 1940 року О.Білецький поставив під сумнів сам факт існування в літературі роду як сукупності творів з певними стабільними формальними ознаками. Вважаючи таке поняття роду «науковою фікцією», учений, у свою чергу, запропонував розглядати не епос, лірику і драму в усталеному значенні цих термінів, а епічне, ліричне й драматичне. Попередником О.Білецького в такому трактуванні проблеми був Д.Овсянико-Куликовський. Він застосував цю гіпотезу лише до лірики, об'єднуючи ліричну поезію, музику, танець та деякі жанри образотворчого мистецтва як різні форми реалізації ліричного типу творчості. Філологічна наука також не може прийти до єдиної думки щодо визначення поетичного тексту. Багато дослідників намагалися для початку провести межу хоча б між віршем і прозою, але змушені були відмовитися від цієї думки. Ю. Лотман, який торкався цього питання у своїй роботі «Аналіз поетичного тексту», дійшов невтішного для вченого висновку: «Стикаючись із великою кількістю проміжних форм, дослідник змушений визнати, що певної межі між віршами і прозою провести взагалі неможливо» [87, 41]. Відсутність чіткого наукового критерію в розрізненні поетичних і прозових текстів призвела до того, що Б. Томашевський запропонував розглядати вірш і прозу не як дві області з чіткими кордонами, а як два полюси, два центри тяжіння, навколо яких історично розташувалися реальні факти.

Так, О.Забужко зазначає: «На сьогодні художньо-літературна практика засвідчила, що поняття роду як формального критерію класифікації творів «за способом відображення життя» девальвується. Зрозуміло, що визначення роду в літературі мусить охоплювати не тільки формотворчу сторону літератури, ба й не тільки гносеологічну її сторону (вершину суто

гносеологічного підходу до проблеми роду являє собою естетика Гегеля, згідно з якою епос перебуває на боці об'єкта, лірика – на боці суб'єкта, драма завершує тріаду, знімаючи в собі обидві сторони пізнавального суб'єкт-об'єктного відношення), а до того ще й аксіологічну, і комунікативну, і, нарешті, власне естетичну сторони в *їхній діалектичній єдності*. А це той рівень наукового аналізу, на якому теорія літератури неминує «стикується» з філософсько-естетичною проблематикою, конкретно – з тією дисципліною, котру М.Бахтін свого часу назвав «естетикою словесної творчості» [52, 34]. Така інтерпретація жанру виводить аналіз зорової поезії і, загалом, поезії як такої на інший, глибший смисловий рівень.

Отже, необхідно чітко окреслити жанр візуальної поезії, щоб здійснювати класифікацію відповідних творів та їх аналіз. Для цього наведемо її визначення, які зараз побутують у науковому обігу.

Візуальній поезії надають різні дефініції. Її іменують «авангардним напрямом», особливим видом мистецтва, «синтетичною формою мистецтва», «синтетичним жанром», «експериментальним явищем», «аналогом курйозних віршів» тощо. В один синонімічний ряд необґрунтовано ставлять такі терміни, як «фігурний вірш», «курйозна поезія», «конкретна поезія», «летризм», «графічна поезія».

Поряд із номінацією *зорова поезія* паралельно існують такі найменування, як *курйозний вірш* і *фігурний вірш*. Часто їх розглядають як синонімічні, а деколи намагаються опозиціонувати, хоча чіткої межі між ними в літературознавстві й досі не проведено. Зокрема в Літературознавчому словнику-довіднику (за ред. Р.Т.Гром'яка, Ю.І.Коваліва, В. І. Теремка) стикаємося з такими неточними рисами термінів: «Курйозні (від *франц.* curieux – допитливий, цікавий) вірші – неординарні за формою, вишукані поетичні твори, поширювані в українській поезії від барокової доби (фігурні вірші, паліндроми (тощо) [...], часто поєднуючи в одному творі особливості звукових та візуальних мистецтв» [83, 383] і «Фігурний (від *лат.* – зовнішній вигляд, образ) вірш – вірш, у якому синтезовано властивості

звукових та візуальних мистецтв, втілені у винахідливій, переважно графічній, формі» [83, 695]. Як впливає з наведених цитат, автори намагалися провести родо-видову диференціацію цих явищ, але через ідентичність їх визначальних рис ця спроба виявилась не ефективною. Причому, виводячи курйозні вірші з поезики й естетики Бароко, автори додають: «До них спорадично зверталися поети пізніших часів (футуристи), а також сучасні (Микола Мірошніченко, Анатолій Мойсієнко, Анатолій Крат)...». Хоча експерименти футуристів, за визначенням їх очільника Михайля Семенка, іменують поезомалярством, а творчість сучасників – візуальною або зоровою поезією, але аж ніяк не курйозною. Термін *зорова* або *візуальна поезія* у згаданому словнику-довіднику відсутній. Це свідчить, як зазначає Микола Сорока, «про відсталість літературної думки, оскільки фігурна поезія становить лише один підвид більш загального терміна зорової поезії... Отже, чергова біла пляма, випадання цілого жанру, відсутність усіх складових повнокровного літературного процесу?» [138, 71]. Ми вважаємо термін *курйозна поезія* історичним (від *лат. carmina curiosa*) на позначення відповідного виду літератури в добу бароко.

Слушно зауважує Т.Назаренко, що «візуальна поезія виникла як жанр, який синтезує літературні і художньо-образотворчі стратегії, а тому протягом століть залишалася маргінальною формою літературного процесу, що не вкладалася в рамки жанрової системи» [104]. Тобто на відміну від інших поетичних жанрів, які можна сприймати тільки на слух, візуальна поезія завжди потребує зорового сприйняття. Звідси впливає розуміння цього синтетичного виду мистецтва як окремого явища, який дослідниця правомірно, на наш погляд, іменує жанром. Д.Чижевський називав зорові вірші «віршовими іграшками». Але далі доречно уточнював: «І їх значення не треба ігнорувати: це вияв, вираз певного віртуозного володіння віршем» [161, 285].

Більшість дослідників сходиться в тому, що візуальна поезія виникла як окреме явище, синтезуючи літературні й художньо-зображальні

(образотворчі) стратегії, а тому протягом століть не вкладалися в рамки жанрової системи. «Складність подібної дефініції перш за все в тому, що симбіоз візуальних і семантичних, логічних і естетичних критеріїв важко аналізується, як цілісність [45].

Російська дослідниця Ксенія Слуцька у своїй дисертаційній роботі з лінгвістики під візуальною поезією розуміє «особливо організований текст, у якому на семантичному рівні реалізується графічний потенціал вербальних складових» [133, 3]. Науковець Олександр Очеретянський називає цей художній різновид «поезією в симбіозі (текст і зображення), представленою найкращим чином» [110]. При цьому він додає, що вона є поезією багатовимірного простору. Цю думку підтримує Валерій Колотвін, доводячи, що візуальна поезія є альтернативою лінійної організації сприйняття [77]. За словами Миколи Сороки, зорова поезія – «це синтезований вид поетичного мистецтва, що лежить на стику літератури і малярства». Мабуть, розуміючи скупість та недостатню чіткість такого визначення, автор далі додає: «Чимало суперечок і різночитань викликав цей жанр: це і поезія минулого, яка віджила себе; це і поезія майбутнього, яку ми ще не пізнали; це і давно існуючий жанр мистецтва, і це – літературний авангард; це свавілля щодо слова, і це – найвища майстерність володіння словом [...]» [137, 71].

Ми вже згадували дослідження В.Колотвіна про зорову поезію і його засадниче твердження про те, що візуальна поезія – це не просто поєднання зображення і тексту, а складний комплекс, де неможливо провести чіткої межі між вербальним і невербальним компонентами. Для ілюстрації наводимо тут розгорнуту цитату: «Навряд чи можна було б зарахувати задовільною спробу визнати феномен візуальної поезії виключно в аспектах синтезу зображення з текстом і розвитку нових комунікативних технологій. По-перше, ... текст сам по собі є явищем синтетичним: графічним зображенням мови і процесів мислення. По-друге, значна поетична й образотворча спадщина людства представляє нам немало різноманітних варіантів синтезу зображення з текстом, а сучасний варіант, безсумнівно,

демонструє на їхньому фоні якості новизни і оригінальності. По-третє, новітні досягнення комунікативних технологій та інтелекtronіки, очевидно, є результат не тільки технологічної еволюції, але й глибоких значних змін, які проходять в нашому мисленні і сприйнятті» [77].

Ознаки, які відрізняють сучасну поезію від традиційної, на думку російських дослідників Е.Мінаєвої й Т.Пономарьової, пов'язані, перш за все, з особливостями функціонування художнього слова. «Слова втрачають свої границі, відбувається об'єднання/роз'єднання слів (морфем) за допомогою ком, пробілів, лапок, виділень шрифтами. Кожний мовний знак набуває самостійність і особливу значимість, «вибудовує на сторінці особливу візуальну лінію смислу. [...] в сучасному поетичному дискурсі лінійна організація віршового тексту перестає бути обов'язковою, текст набуває можливості бути інтерпретованим по вертикалі, діагоналі, у вигляді будь-якої геометричної фігури або будь-яким іншим графічним способом. І тоді можна говорити про явище, яке називається візуальною поезією» [97, 512].

Юрій Гік під візуальною поезією розуміє «розмитий культурний феномен, який розташований у багатій щілині між літературою і візуальними мистецтвами» [39].

Професор У.Бон трактує візуальну поезію як жанр літератури, у якому роль читача поєднана з роллю глядача, а в самому поетичному тексті демонструється відмова від прямолінійної структури і пластичності. Він стверджує, що візуальне сприйняття поетичного тексту випереджує його прочитання, оскільки фактурність тексту, відображеного на аркуші паперу, звертає на себе пильну увагу зі сторони читача-глядача. Тому незалежно від того, чи утворюють візуальні елементи «рудиментарну чи складно влаштовану структуру, вони трансформують поетичний текст у картину» [166].

Дослідник Франц Мон стверджує, що традиційний поділ творів на жанри сьогодні взагалі відмирає, якщо взяти до уваги інтермедіальні текстові

феномени, які з часом починають відігравати все важливішу роль, наприклад, тексти, що співвідносяться зі сферою образотворчого мистецтва, які можуть бути описані як поняттями відповідних дисциплін, так і поняттями поетики.

К.П.Денкер ставить також під сумнів твердження про цілісність феномена візуальної поезії, пояснюючи це тим, що «літературознавці та мистецтвознавці до цього часу не можуть висунути єдиного теоретичного обґрунтування, яке могло б охопити всю різноманітність жанрових проявів візуальної поезії».

Цікавою, на наш погляд, є думка М.Сухотіна, який розглядає візуальну поезію як окремий жанр, вважаючи, однак, що вона встигла «відмерти», «мімікувала, розсіялась у дуже вербалізованому образотворчому мистецтві, за винятком реклами, коміксів тощо». У цьому випадку спостерігається змішування понять власне візуальної поезії і тенденції використання візуального образу та мінімізованого вербального компонента в комерційних цілях (реклама, комікс тощо). Подібне комерційне використання візуального і вербального компонентів не можна розглядати у власне літературному просторі, оскільки їх функції і призначення відмінні від поетичного дискурсу. Розгляд подібної практики є доцільним у рамках рекламного чи комерційного дискурсу.

Тривалий час літературознавство займалось переважно усталеними характеристиками жанру, прагнучи утворити якусь схему цих виділених різними способами ознак, проте сьогодні стало очевидним, що обертання в жанрологічних схемах лише усталених ознак не вичерпує змісту самої категорії жанру. Тому вважається, що в аспекті когнітивного літературознавства жанрологічна парадигматика розпочинає своє нове існування. «Канонічна модель жанру була створена на основі стійких жанрових властивостей, які укладалися протягом століть. Жанрова константа не залежить від спрямування когнітивного розуму, вона навіть протистоїть йому. Стійкі жанрові ознаки деякі дослідники вважають показниками «смерті» жанру» [18, 7].

Спочатку в жанрології почали з'являтися праці, у яких увага зосереджувалась більше на трансформації жанру (М.Бахтін, Р.Колі, А.Фаулер, Ж.-М.Шеффер, К.Штірле), ніж на стійких властивостях, канонах тощо. «З появою та розвитком когнітивної науки картина жанрів істотно змінюється, оскільки тепер жанрологія здобуває не тільки право на констатацію плінних ознак як істотних в окресленні того чи іншого жанру, а й теоретичне підґрунтя мотивації цих плінних, проте часом визначальних ознак» [17, 18].

Оскільки когнітивістика – це сучасний науковий напрям, що скеровує нас до будь-яких процесів, за допомогою яких ми здобуваємо знання, пізнаємо довколишній світ, то утворення своєрідного жанрологічного конструкту літератури та когнітивістики передбачає, за словами Т.Бовсунівської, створення когнітивної моделі, що буде складатися з категорій та концептів жанрологічного плану, виділених на основі здобутків допарадигмального періоду існування жанрології (теоретичні джерела) та спостережень над сьогодишньою жанровою формою в синхронії. Сама по собі категорія жанру є наслідком когнітивної діяльності людини, адже вона не існує автономно в природі, а є абстрактно-логічною. Поява жанру в історії літературознавства зумовлена прагненням людини осмислити мистецький процес, ідентифікувати в ньому істину. Тож із цього випливає, що в жанрології простежуються закономірності як семантики пізнання, так і семантики істини. «Побудована на такому підході схема жанрів має враховувати стійкі й плінні властивості, а також повинна спрацьовувати на матеріалі пізніших епох літератури. Адже той факт, що класична теорія жанрів базувалась на стійких ознаках, ще не є твердженням, що плінних ознак не існувало на етапі становлення канонічної жанрології – змінилися не стільки жанрові форми, скільки наша акцентуація їх». Т.Бовсунівська наголошує на тому, що «когнітивний підхід дає можливість врахувати плінні ознаки жанру..., проте це не означає, що ці плінні ознаки жанру не є повторюваними, не є певною закономірністю тексту. Плінні ознаки жанру

також становлять його усталену схему, постійно відтворюються в історії літератури, проте з більш хронологічно тяглою послідовністю, яка може бути вичленована лише за умови введення концептів великого узагальнення [17, 24]. Тому в руслі когнітивної жанрології маємо змогу об'єднати різні підходи авторів до роботи на стику літератури й образотворчого мистецтва під загальним жанром зорової/візуальної поезії. Під плінними ознаками можемо розглянути різний ступінь взаємопроникнення літератури й образотворчого мистецтва (те, що Валерій Колотвін розрізняє експерименти в царині форми і синкретизм власне візуальної поезії, які зразки вважати репрезентантами візуальної поезії, як бути із творами давніших історичних епох і яке їх місце в сучасному жанрі). А всі експерименти з формою вірша, перерозкладом строф, введенням у текст окремих графічних елементів, синкретизм образотворчих (зображальних) елементів з текстовими розглядаємо як вияви одного жанру. Такими вони будуть вважатися за умови введення концептів великого узагальнення. Як стверджує Т.Бовсунівська, основою когнітивістики служить концепт. Саме на його основі формуються класи та категорії. М.Болдирєв зазначав, що «концепти служать ніби еталоном порівняння та категоризації щойно пізнаних предметів та явищ, які внаслідок такого порівняння ідентифікуються як представники певного класу або категорії або як елементи інших категорій». Концепти можуть бути вербалізованими і невербалізованими. Ядро будь-якого концепту складають конкретно-образні характеристики, які є результатом чуттєвого сприйняття світу, його буденного аспекту. Абстрактні ознаки є похідними стосовно конкретно-образних. Зміст концепту зазнає певної «стандартизації» на загальнонаціональному чи колективному рівнях. Отже, концептуальний аналіз передбачає звернення до сенсів, які можуть фокусуватися як окремими словами, так і словосполученнями, типовими пропозиціями, конкретними висловлюваннями, окремими текстами і навіть циклами текстів [18].

Отож, з метою виокремлення критеріїв виділення візуальної поезії як жанру визначаємо такі концепти великого узагальнення: синкретизм

мистецтва, нелінійність поезії, інтеракція література / образотворче мистецтво, візуальність літератури, поетична графіка або виражальність змісту і форми поезії.

Таким чином, оскільки візуальна поезія виникла як жанр, який синтезує літературні і художньо-образотворчі стратегії, а тому протягом століть залишалася маргінальною формою літературного процесу, що не вкладалася в загальноприйняті рамки жанрової системи, то єдиної думки щодо її місця в сучасній жанровій системі не існує. Підсумовуючи вищесказане, ствердимо: візуальна поезія – це поетичний жанр, який синтезує в собі вербальні і невербальні графічні компоненти. Це і слова, і шрифт (його розмір, форма, колір та інші особливості), і місце розташування слів на аркуші, і графічні зображення різного характеру, символи, знаки, малюнки. Причому ці компоненти (вербальні та невербальні) є рівноправними та однаковою мірою важливими при створенні бажаного художнього ефекту. Цей жанр формувався протягом усієї історії розвитку поезії, від візуалізації тексту до формування й виокремлення як самостійний жанр (зорова/візуальна поезія, візуал).

2.2 Специфіка прочитання візуалів

Опрацювання наукової літератури дає підстави зробити висновок про те, що під час вивчення сучасної візуальної поезії автори найчастіше свій аналіз ґрунтують на дослідженні зорової (графічної, образотворчої) складової конкретного літературного твору. Якщо йдеться про фігурний вірш, то звертають увагу переважно на те, у які нові форми вписує письменник текст або які нові, не використововувані досі знаки застосовує автор: математичні символи, ієрогліфи, шахові, геометричні, нотні чи інші знаки, тобто мова ведеться головню про характеристику власне зображальних засобів. Але

важливо підходити до аналізу зоропоезії всеохопно, комплексно, характеризуючи всі ознаки віршової мови і специфіку створення художнього ефекту саме в жанрі візуальної поезії.

Отже, в цьому параграфі ми докладно зупинимося на аналізі структурних елементів візуалів і специфіки ознак віршової мови творів цього жанру.

Ми розуміємо, що «системно-структурний підхід до аналізу художніх текстів демонструє нам, що індивідуальне, неповторне у творі мистецтва є частина загальної структури, відкритої детальному дослідженню. Але всякий опис одного якогось структурного плану неминуче пов'язаний зі втратою семантичного багатства тексту. Тому слід відрізняти подібні описи як чисто евристичний етап в історії вивчення тексту, породжений абсолютно законним прагненням спочатку виробити методи точного вирішення простих завдань, а потім уже приступати до більш складних структурних описів» [4, 78]. Тому представлене нами бачення структури зорової поезії, на перший погляд, може здаватися дуже схематичним. Деякі зразки візуалів не будуть піддаватися однозначному аналізу, але тільки після цього етапу стане можливо приступити, за словами О.Бадаєва, «до більш складних структурних описів».

Формальними критеріями дослідження поетики будь-якого вірша є метрика і строфіка поезії. Під час вивчення візуалів додатковим є їх зорова форма. Пропонуємо в межах кожного критерію виділити специфічні риси зорової поезії.



Зорова форма, тобто графічні елементи, зображення, які супроводжують текст і, власне, є специфічною ознакою візуалів, може мати другорядне, супровідне, додаткове значення у смисловій структурі поезії. Такі елементи можуть виконувати тільки орнаментальну функцію або підсилювати зміст друкованого тексту, але не привносити в нього нові смисли. Тому в таких творах графічні елементи не мають самостійного, повноправного значення.

Іншою реалізацією цього критерію є невідривність зорової форми від змісту, їх тісний взаємозв'язок. Під час аналізу такого зорового вірша неможливо роз'єднати текст від зображення і конкретно визначити, які значення окремо кожен структурний елемент привносить у текст. Тільки їхнє поєднання створює художній ефект. У таких випадках мова йде про синкретизм тексту і зображення. У пункті 3.1. ми детальніше зупинимося на цих процесах і на розрізненні візуалізації та власне візуалів, яким притаманний синкретизм.

Ті візуали, у яких зорова форма має додаткове значення, у свою чергу поділяємо на дві групи:

1) візуали, у яких текст можливо прочитати без зображення і при цьому зміст повідомлення залишається повним, самодостатнім;

2) візуали, у яких зміст повідомлення без зображення можна відтворити лише частково.

Тобто за критерієм «зорова форма» виділяємо дві групи творів: 1) візуальна поезія, у якій зорова форма невідривна від тексту, і 2) поезія, у якій зорова форма має додаткове значення. Для прикладу, фігурний вірш І.Лова «Різдвяна вірша» (Додаток №1) цілком можна було б записати у формі класичного вірша (катрен, чотиристопний дактиль). Автор використав навіть розділові знаки і поділ на строфи:

*Хлопчик співає в різдвяному хорі
про Матір Божу й Ісуса Христа,
про воскресіння і зцілення хворим,
про урожайні сади і жита.*

*Хлопчик в гурті з саморобною зіркою,
небо червоне взялось на мороз.
Радуйся, земле, без міри і мірки,
волхвів пророцтва – й з'явився Христос.*

*Пану господарю зичить зосібно –
гарних приплодів худоби з обор.
Речі всі світяться золотом-сріблом,
розум і злагода всюди й добро.*

*Про благодать, що врятує від пекла,
про Вифлеєм, де родився Ісус,
про пастухів поклоніння здалека
і про казкові світи, їх красу.*

*Бажане – дійсне, немов у піїтів,
хлопчик-горобчик – рожеві уста.
Зичить здоров'я і многая літа,*

всі і заможні й веселі в Христа.

Хлопчика голос лунає сумлінно –

Богу ж святому возносить хвалу,

Волі і Щастя бажає Вкраїні

і подарунки складає в полу!.

Зорова форма цього вірша (строфи надруковані у формі опущеного гілля ялинки, а заголовок розташований на місці стовбура) виконує тільки оздоблювальну, декоративну функцію. Різдво у більшості реципієнтів справді асоціюється з ялинкою, хвоєю, але ті образи і символи, які автор заклав у цей друкований текст, є набагато глибшими та масштабнішими. І.Іов розгортає цілу епічну картину саме завдяки тексту, а не способу його розміщення на площині. Хлопчик як представник молодого покоління, майбутнє держави «Волі і Щастя бажає Вкраїні», він бажає господареві «гарних приплодів худоби з обор», «благодать, що врятує від некла», «здоров'я і многая літ». Зображена картина наче підноситься над конкретним і досягає масштабів усезагального добра, здійснення тисячолітнього пророцтва, коли бажане стає дійсним, а казкові світи стають ближчими й реальнішими.

До цієї групи належить візуал І.Іова «Ворон» (Додаток №2). Ця поезія близька до саунд-поезії, адже являє собою гру слів і звуків. Автор «грається» з вигуком ворона «кар» і трансформує його в різні слова, в основі яких є названа звукосполука. Усі ці вигуки-слова об'єднує зображення ворона, що обрамлений овалом. Але, записавши всі ці слова саме в такій формі, у свідомості читача (і без наявності зображення) неодмінно постав би образ птаха, адже мовне оформлення слів (пропуски між ними, вживання малої та великої літер, розділові знаки) слугують виділенню звуконаслідування «кар», яке розпізнається розумом як вигук конкретного птаха, і уява у свою чергу «малює» ворона:

Кар!-а

Кар!абін

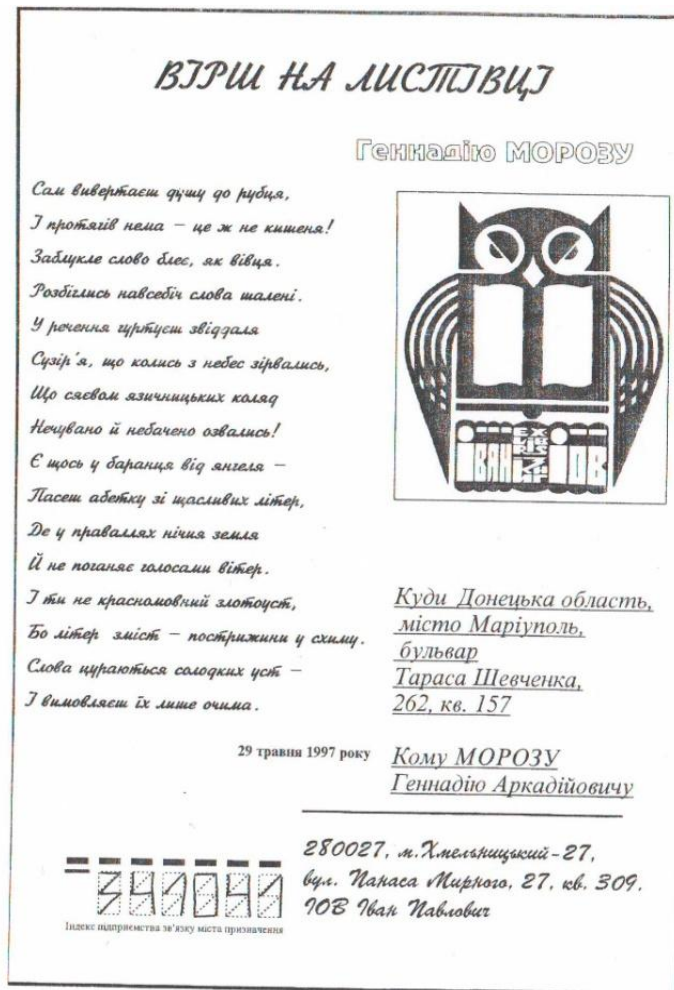
Кар!ась
 Кар!тон
 Кар!акуль
 Кар!а
 Кар!акуми
 Кар!га?
 Кар!бо нар?
 Кар!бувати?
 Кар!кати!
 Кар!теч
 Кар!навал
 Кр!аса
 Кра!євид
 Кар!Б...
 Кр!ах!
 Кар!єр
 Кар!амболь
 Кр!а сивий
 Кр!ай
 Кар!та
 Кар!туз
 Кар!теч
 Кар!авела
 Кар!тер
 Кар!аван
 Кар! А їм?
 Кар!мін.

Тому можемо стверджувати, що графічне зображення хижака є додатковим, супровідним у згаданому візуалі І.Іова.

У смисловому відношенні жодне з цих слів не має нічого спільного з птахом, тому при іншому підході можна проінтерпретувати, що І.Іов навмисне обрав зображення ворона, щоб той дисонував із контекстом використаних слів. Тобто це може бути умисна стратегія автора, який хоче засудити або насміятися з помилкових перших вражень поверхових аналізів, поспішних висновків, які так часто здійснює людина в житті: «кар!» ворони,

«картуз» хлопчика, «карнавал» бразильців, «карась» річковий, «кара» Божа, «картон» майстра і т.д.

«Вірш на листівці» І.Іова також належить до групи візуалів, у яких зорова форма має додаткове значення, але розглядаємо його у підгрупі тих творів, зміст яких можливо лише частково відтворити без використаного зображення.



Перед глядачем-читачем постає зображення поштової листівки. На перший погляд, ідейним центром аналізованого візуала є сам текст повідомлення — 16-вірш «Сам вивертаєш душу до рубця...», а образ листівки допомагає І.Іову таким способом версифікувати присвяту Геннадієві Морозу. Але незважаючи на це, саме така графічна реалізація візуала дала змогу авторові порушити й інші важливі аспекти, а саме: географічну відстань між листувальниками, їхні поштові адреси, дату написання вірша. У цих деталях упізнається характер І.Іова, який хотів зберегти і зафіксувати будь-яку

причетність своїх друзів до літератури. Він із великим пієтетом зберігав листи, ксерокопії, збірки, різноманітні матеріали в архівних папках, про що неодноразово згадував у своїх листах. Наведемо кілька розлогіх цитат із листів, які це доводять:

«Твої листи перетворюють мою робітню в сузір'я пірамід із якихось архівних папок=течок, часописів, книг і рукописів. Класик марксизму любив «ритися» в книгах, а я люблю копатися в своєму «подільському» архіві, де поміж сторінками ще віє вологою туман із Темзи і стали гербарієм трави із канадських прерій. Віриш, набридло зважати на кепське здоров'я – нікуди не встигати, завше баритися з листами... Сьогодні засів за розлогого листа до Тебе, дорогий друже, на відбитку статті «Образ слова» відомої Тобі Тетяни Назаренко – січневе число «Всесвіту» за 1995 р. під рубрикою «Письменник. Література. Життя...».

Або:

«Дописую листа вже вдома. Сьогодні 24 жовтня. Олексій Тимошук дав мені координати бібліотеки української поезії в Інтернеті... «Вигріб» із поштової скриньки гору листів. У т.ч. й від Ігоря Трача. А тим часом збірка «Вічністю живемо!», яка має вийти в бібліотеці «Зерен» готова тільки наполовину. Вкладаю із неї вірша «З пожовклого конверта».

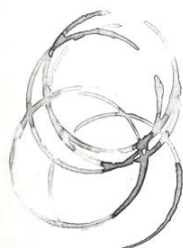
Дякую за листа, за «Генезу сигналізму» Zivana Zivkovica, і також за газету «Звірші». Оце повідкладав усе, бо вийшла збірка «Словопис». Отож, із приязню надсилаю. По-перше, виведи «Ю» в ареолі бджолиного рою з допомогою комп'ютерної графіки на папір і це буде в якій пошуковій збірочці або в «метелику» присвята Тобі. По-друге, оперативно напиши рецензію на «Словопис» і мені надішли... Я ж обов'язково, тільки «розв'яжу трохи руки», відгукнуся на «Звірші». У свій час я писав про криворізьку «Загублену торбу». Газету знайшов і теж надсилаю. Мені видається, що Тобі варто написати Володі Гончару, який у глибині єства чимось схожий на Тебе... Посилаючись на мене, скажеш, що Іван Іов хоче, щоб ми спізналися і т.д. Микола Мірошніченко поїхав на батьківщину – в Луганськ. Вичитує

збірку для Німеччини «Вічністю живемо!». Оце попутно вкладаю вірша з цього рукопису «З поживклого конверта». А я пишу Тобі листа, поглядаючи на пригодницьку повість Петра Сороки «На ясні зорі Запоріжжя», бо треба негайно дати рецензію. А це змушує «пірнути» в зовсім інші часи=єпохи, які мені близькі й зрозумілі, ніби я жив у Козаччину. Це, може, тому, що все життя збираю матеріали про кошового Івана Сірка. У дитинстві я ріс=вирослав на переказах=легендах про нього. У газеті «Проскурів» я дав шматок із роману майбутнього «Письмак». І Тебе, Юро, прошу – не цурайся – прози, дискурсів, виливати на папері якесь своє особистісне бачення білого світу. А ще, будь ласка, передай збірку панові академіку Р.Т.Гром'яку. Буду вдячний! Чи передав Ти вірші Миколі Ротману? Ледь не забув! А твої вірші мені запам'ятались у якійсь давній публікації, здається, в «Літературі плюс», якщо не помиляюся. Електронна адреса пані Тетяни Назаренко: ... Можеш теж послатися на мене, передавши їй вітання, повідомивши, що у мене вийшла збірка «Словопис» і я хочу мати її точну адресу у Вінніпезі».

Особливої уваги, на наш погляд, заслуговує зображення поштової марки на листівці, для якої І.Пов обрав свій *exlibris* – книжковий знак. Не виключено, що це реальний книжковий знак автора, який він використовував у повсякденному житті. Багато осіб з відповідальністю і ретельністю підходять до вибору і замовлення екслібриса для власної бібліотеки. Це ознака аристократизму та вишуканості будь-якої особи, яка себе поважає і поважає те, що читає. Книжковим знаком для себе І.Пов обирає сову – відомий символ мудрості. Автор екслібриса графічно зображає тулуб птаха у формі розгорнутої книги, як алегорію постійного пізнання. Отже, зорова форма візуала «Вірш на листівці» вносить додаткове смислове навантаження (розкриття образу самого автора) в основний текст твору, тому текст без зображення можна легко відтворити, але інформація частково буде втраченою.

Групу, у якій зорова форма невідривна від змісту, представляє візуал М.Сороки «Ненароджена поезія».

НЕНАРОДЖЕНА ПОЕЗІЯ



Весь зміст твору актуалізується через заголовок, який водночас є єдиним вербалізованим текстом твору. Перед нами біле тло з декількома розірваними колами, які хаотично накладаються одне на інше, перетинаються одне з одним. Таке зображення могло б позначати певну кількість значень і трактувань. Однак заголовок – «Ненароджена поезія» – дає вказівку на те, що це повинні бути «сліди» поета і його діяльності – власне в цьому й полягає сила та особливість зорової поезії, що вона «перекладає» слова на образи (або ж навпаки). Читач-глядач «малює» в уяві загальноприйняте уявлення про муки творчості поета: як той сидить за столом і намагається впіймати музу, часом він пише в екстазі, не підводячи погляду з аркуша паперу, а часом жбурляє невдалі спроби вбік. У загальних стереотипних уявленнях митець часто може поставати в образі молодого чоловіка з цигаркою в руках і чашкою кави. Саме такі «картинки», які зринають в уяві при слові «поет», «вірш», дають зрозуміти, що ці кола символізують не що інше, як сліди від чашки кави чи чаю, які поет довго пив, чекаючи Евтерпу. «Скупість» слів у візуалі (а в аналізованій зоропоезії – їх відсутність, за винятком заголовка) дає змогу, натомість, значно розширити семантичне нашарування твору, адже «текст може

сприйматися як простір, у якому процес творення значень є безперервним. Кожний компонент тексту в будь-якому вимірі його структури (сюжетний, композиційний, образно-художній, прагматично-аксіологічний, вимір кожного мовного рівня [тут можемо додати, що в тому числі і графічного, або зорової форми у випадку візуальної поезії. – Уточнення наше. – У.К.] та ін.) більшою чи меншою мірою характеризується нашаруваннями змінних латентних ідеологічних смислів, які знаходяться в стані потенціальної активності» [41, 78].

Як бачимо, заголовок у візуальній поезії може відігравати особливу роль: або задавати нові напрямки інтерпретації, вказувати на нові значення, або, врешті-решт, бути ключем до розуміння твору, особливо коли такий є єдиним вербальним елементом візуала.

Наведемо ще для прикладу поезію Василя Старуна «Житіє двох».



На перший погляд, єдине, що поєднує заголовок і твір, – це повторення букви «ж». Але «оскільки найхарактернішим для духовної діяльності людини є те, що вона «постійно виходить за межі безпосередньо отримуваної інформації» і кожен елемент художнього тексту як результат цієї реальності може сприйматися як такий, що містить інформацію про імпліцитні властивості денотата, які не дані в чуттєвому досвіді, але які можуть сприяти категоризації об'єкта, кодуючи систему, якою є художній текст, «можна визначити як нерозривну множинність зв'язаних одна з одною абстрактних категорій» [41, 90]. Перша категорія, яка могла б підходити до «двох», особливо коли йдеться про життя, а точніше про «житіє» (яке від

житій святих у давній літературі відносить до просторічного «житіє-битіє») – це люди. Визначивши людину основним героєм твору, свідомість реципієнта неодмінно почне шукати схожість між графічним зображенням літери українського алфавіту «ж» і людиною: основа букви тулуб особи, верхні лінії – розпростерті та підняті вгору руки, а нижні – ноги, що впевнено тримаються землі. Але де ж тут житіє двох? Можливо, автор зобразив це через подвоєну середню лінію букви. Адже всі бокові є одинарними. Таким чином реалізується ідея «бути як одно». Тоді це не схематичне зображення однієї особи, а двох половинок, які складають одне ціле, а тут і ідея взаємодопомоги, взаємопідтримки, взаємозалежності, доповнення одне одного і т.д.

Перспективним є дослідження жанру візуальної поезії при вивченні інтертексту, оскільки умовність зорової форми передбачає велику кількість інтерпретацій та контекстів. «Так само, як і в житті, для того, щоб досягнути річ як носія ознак, необхідно «залишити за річчю *в і л ь н и й простір* (виділення наше. – У.Х.), щоб у цьому просторі вона могла безпосередньо виявити свою речовість», свою природу (і природу свого буття), так і в художньому тексті досягнення окремого можливе лише в контексті цілого – у художньо-естетичному просторі всього тексту» [41, 102]. Тобто умовність зорової форми візуалів актуалізує названий *вільний простір* описуваної речі або явища в особливий спосіб, навіть можемо стверджувати, що значною мірою збільшує його, нехтуючи лінійністю мовлення тексту.

Недаремно Мартін Гайдеггер зазначає, що «означення поезії – це мисляча двомова з поезією. Вона ані не представляє світобачення поета, ані не кшталтує його майстерні. Означення поезії ніколи не зможе замінити слухання віршів, воно не може навіть скеровувати. Мисляче означення щонайменше може змусити слухання засумніватися, а в найкращому випадку спонукати замислитися». Тому науковець слушно скерує: «Пам'ятаючи про ці обмеження, спробуймо спочатку спровадити до місця немовленої поезії» [29, 42]. Вважаємо, що жанр візуальної поезії репрезентує спроможність (а за

М.Гайдеггером, можливо, навіть потребу) немовленої поезії, коли поезія як така буде звільнена від лінійності мовлення і виступить окремим суб'єктом. Означити поезію, за словами німецького дослідника, означає спровадити, скерувати до місця (з цією метою автор використовує спільнокореневі слова: *erorten* – з нім. «означувати, тлумачити, пояснювати» та *Ort* – з нім. «місце»), а це тільки підготовчі кроки до означення. У цьому М.Гайдеггер вбачає недоліки сучасного стану аналізу поезії: в обмеженні лиш підготовчими кроками, не доходячи до самої суті, серця поезії. Тому, вивчаючи творчість Георга Тракля, автор декларує: «Тепер треба означити те місце, яке збирає поетичне слово Георга Тракля в його поезії, місце його поезії». І далі вчений продовжує: «Поезія поета залишається немовленою. Жоден з окремих віршів, та й усі вони, не кажуть усього. Проте кожний вірш промовляє з цілості однієї поезії і щоразу промовляє її. Із місця поезії підіймається хвиля, яка збуджує слова в поетичність» [29, 41]. З цього випливає, що М.Гайдеггер опозиціонує поняття *слово* і *поетичність*, *мова* і *поезія*.

У цьому ракурсі можемо простежити специфіку, з одного боку, а з іншого – єдність так званої класичної поезії та віртуальної поезії. Творять вони з поетичності («Кожний великий поет творить лише з одного-єдиного вірша» – не досвіду, стилю, світогляду, а саме з *вірша* як універсальної категорії узагальнення мистецтва, поетичності), проте за допомогою різних стратегій.

Візуал В.Старуна «Кінець егоїзму» реалізує ідею боротьби з егоцентризмом: буква *а* «повалює» *я*.



Буква «я», зрозуміло, співвідноситься зі співзвучним словом «я». Виникає питання, чому саме «а». Тут постає інтертекстуальне, коли учні, які переповнені радістю й азартом від того, що знають правильну відповідь, гарячково тягнуть догори руки з вигуками: «Я! Я!» – а вчитель повчально відповідає: «Я – остання буква в алфавіті». Тоді знову гукають кмітливі: «А! А!», перехитривши абеткою зауваження старшого. Недаремно В.Старун зображає «а» в краватці та головному уборі як ознаках освіченості і стриманості.

Цю ж тему порушує М.Король в іншому ключі, щоправда, знову ж таки вдаючись до використання потенціалу графем.



Літера «е» представляє істоту (про що свідчить домальована повіка, недоведена лінія півкруга – рот), яка на зразок комп'ютерних ігор, де

графічний символ «поїдає» все на своєму шляху, проковтне залишки егоїзму (склад «го» вже всередині).

Оскільки візуальна поезія поєднує стратегії образотворчого мистецтва (малюнка), якій відповідає критерій «зорова форма», і художньої літератури, то відповідно другий критерій іменуємо «вербальний елемент».

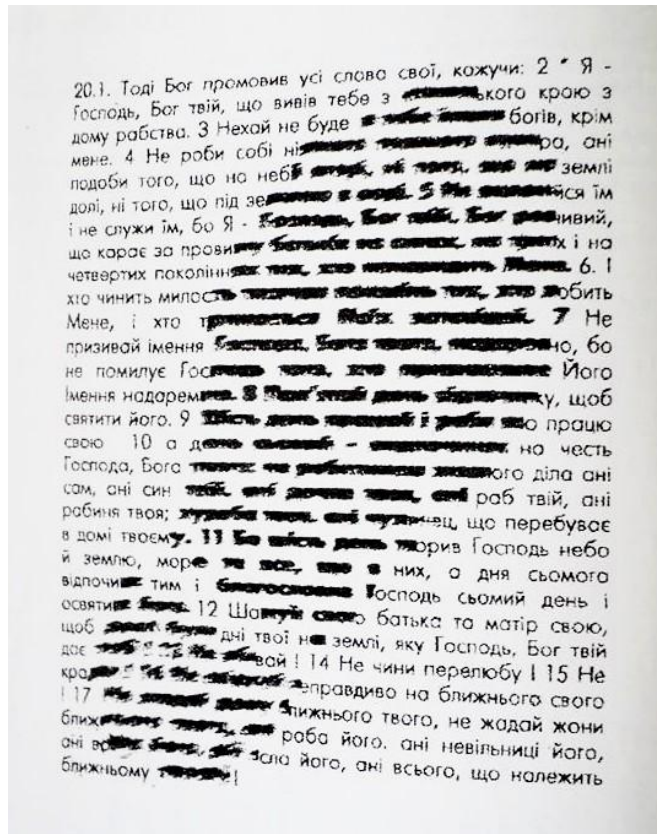
Великий пласт зорової поезії в синкретизмі із зображенням зі всього арсеналу мови може використовувати тільки окремі букви (І.Іов «Вечорова абетка степу» (Додаток № 3), або окремі слова (М.Король «Цементальність» (Додаток № 4), а також М.Сорока «Життя»), чи окремі фрази (Мирослав Король «Знову цвітуть каштани» (Додаток № 5), поєднання деяких букв і окремих слів («Шпальта 10. пручався і Не приходив» із циклу Романа Садловського «Два вікна» (Додаток № 6), або ж текст буде присутній тільки в заголовку (наприклад, М.Сорока «Ненароджена поезія», І.Іов «Народження, можливо, геніального вірша»).

Тому в межах критерію «вербальний елемент» розрізняємо дві групи зорової поезії: 1) візуали, мовним матеріалом яких є зв'язний, інтонаційно та смислово оформлений текст; 2) візуали, в яких цим матеріалом є окремі слова, букви, символи, малюнки.

Деякі автори у своїх текстах використовують не слова, а хімічні формули (Микола Холодний «Формула шлюбної ночі» (Додаток №7), цифри та математичні формули (Василь Трубай «Роки» (Додаток № 8), а також «Згвалтування реальності», М.Король «Інфляція», «П'єдестал», Р.Садловський «Роки»), інші графічні умовні позначення (Мирослав Король «Нічия», «Час Дон Жуана» (Додаток № 9).

Сучасні поети-візуалісти використовують багату палітру виражальних засобів, серед них і цифри. Цікавими для аналізу є ті зразки, до складу яких не входять вербальні елементи, тільки невербальні. Вони не потребують перекладу, що в певному сенсі робить їх доступними для світової спільноти читачів. З другого боку, такі зразки можуть вимагати ерудованості і освіченості реципієнта. Математичний візуал М.Сороки формально є

Зоропоезія Василя Трубая «Кінець світу» – це уривок тексту зі Старого Завіту, на якому зображено відбиток черевика. Причому цей текст із П'ятикнижжя є наче копією сторінки Виходу 20: 1-17 і не представляє текст сам по собі, а саму ідею Десяти заповідей. Тобто читачеві не довелося б читати все від букви до букви, розшифровувати затемнені слова, щоб зрозуміти ідею твору.



Цей приклад є ілюстрацією до слів У. Бона, які ми вже наводили, про те, що візуальне сприйняття поетичного тексту випереджує (або може випереджувати) його прочитання.

Таким чином, не всі тексти піддаються для аналізу з погляду таких формальних ознак віршової мови, як ритміка, метрика, строфіка, а тільки ті, що входять до групи «зв'язний, інтонаційно та смислооформлений текст». Відповідно ця група ділиться на підгрупи, що ми відобразили на вміщеній далі схемі.



І тільки в межах першої групи розрізнятимемо візуали зі збереженим віршовим розміром і ті, у яких не збережена метрична організація тексту.

При цьому натрапляємо на труднощі. Деякі автори у своїх візуалах використовують весь арсенал так званих класичних текстів: метрику, ритміку, строфіку, розділові знаки, великі та малі літери. Наприклад, В.Мельник у своїх фігурних сонетах, І.Іов у фігурних віршах (а це найбільше притаманно для фігурних віршів), зберігаючи віршові розміри, дотримуються правил пунктуації; а М.Мірошніченко у «Фенікс – птах із земель Рустих (тобто з Київської Руси)» чи М.Сарма-Соколовський у «Дзвін гетьмана Івана Мазепи» нехтують ними.

Відсутність поділу на рядки та ігнорування розділових знаків репрезентує, за словами Андрія Підпалого, таку форму, як безпунктуаційна несеgmentована нова поетична форма. А в такому разі «традиційний метричний аналіз навряд чи може бути коректним, оскільки чітко виділеним є лише фонетичне слово. Однак традиційні метричні фактори відіграють певну роль (через закономірний вплив метричних віршів на поезію взагалі і

на експериментальну зокрема (вплив метричної поезії на модерністичну поетичну мову є зрештою незаперечним)» [111, 81].

Варто зауважити, що, вивчаючи безпунктуаційну несеgmentовану нову поетичну форму (а зорова поезія власне порушує класичну сегментацію вірша), Андрій Підпалый стверджує, що відсутність чітких меж між синтагмами та більшими синтаксичними конструкціями створює відповідну характеристику даної форми. Таким чином, слово або група слів можуть належати до різних синтагм чи більших конструкцій. Через таку варіативність створюється нечітка інформаційність ритмічних груп. «Як наслідок, – підсумовує автор, – зберігаються лише чіткі паузи між словами (фонетичне слово – визначальний елемент у даній формі через домінування в ній інтонування слова). Тобто відбувається послідовна зміна інтонованих слів. Це викликає характерну монофонію («монофонія – інтонаційна ознака віршованої мови, на відміну від поліфонії – інтонаційної ознаки розмовної мови»)» [111, 81]. Подібна інтонація властива для шаманських обрядів, замовлянь, тобто фольклорних магічних формул, спрямованих до підсвідомості реципієнта.

Така несеgmentована у класичному сенсі версифікації форма вірша також збільшує семантичне нашарування. Там, де закони орфографії та пунктуації дають однозначний спосіб прочитання поезії, зорова форма збільшує кількість таких прочитань та можливих інтерпретацій. Візуал Мирослава Короля «І де я?» можна прочитати за зразком заголовка, який підпорядкований усім переліченим правилам, як частка (сполучник), прислівник, займенник, що утворюють питальне речення. А в самому візуалі з його законами несеgmentованої форми цей набір букв можна трактувати як односкладне називне непоширене речення, що складається з одного іменника *ідея*.

Принагідно зазначимо, що роль різних графічних засобів (велика, мала літера, пунктуаційні знаки чи їх відсутність тощо) у текстотворенні стала об'єктом дослідження не тільки літературознавців, а й лінгвістів. Зокрема,

Н.Я.Тишківська у своїх мовознавчих розвідках доходить висновку, що графічне оформлення постмодерністського тексту за допомогою різного роду графічних позначень, символів, малюнків, таблиць, шрифтів, кодів, схем тощо є хоч і допоміжним, але вагомим засобом. Система графічних знаків доповнює семантику сказаного додатковими конотаціями, емоційними відтінками [149; 143].

Фігурний вірш І.Юва «Балада про пісковий годинник» є ілюстрацією того, як зорова форма може зумовлювати зміну віршового розміру, тобто зміна форми спричинює зміну метра або метр підпорядковується зміні форми.

Балада про пісковий годинник

Григорію Храпачу

Замовкніть, нарешті, зніміть і цитуйте!
 Важка домовина лягла на плече...
 З села на відчинений цвинтар
 шляхом родовід вечорово тече.
 Хрещені, що коїться с нами?!
 У безвість же повинь родин
 з тривогами-снами
 на крилах ряднин.
 Забуті, відомі –
 пирій і ... пиріг.
 Утома
 Вдома.
 Поріг.
 Солома
 доріг.
 Сльозина
 Гіркаво тече.
 Пече – не втече.
 Не зловиш губами,
 бо душі стають голубами.
 Несем їм сніданки, обіди,
 а внук перелився у сивого діда –
 отак, як Україна в стражденний Дніпро,
 як горе вчорашнє в химерне добро...
 Зірками, зерном потеруха ця зблизька –
 радійте: у яслах вже Бог, як в колиці.

Форма пісового годинника з найширшої лінії-вірша переходить у найвужчу точку (слово), а потім знову розширюється. Так і дана поліметрична конструкція об'єднує перехід від силабо-тонічної системи (амфібрахій) до тонічної. Не зважаючи на те, що в аналізованому тексті є розділові знаки, ритм прочитання (паузи, логічні наголоси) великою мірою диктується і формою вірша.

За критерієм «строфіка» поділяємо зразки зорової поезії на дві групи:

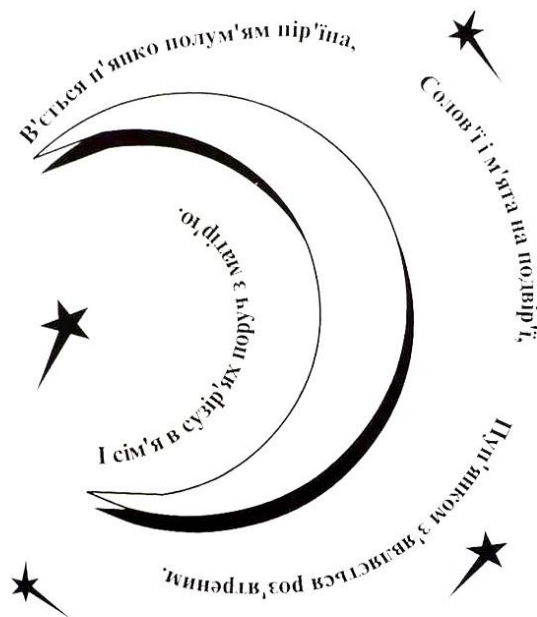
1) ті, у яких збережено структурну організацію вірша (поділ на рядки та строфи);

2) візуали, у яких художній ефект створюється за допомогою гри шрифтів, виділення окремих букв, слів, фраз, іншими графічними засобами (летризм).

До першої групи належать переважно фігурні вірші, серед яких «Різдвяна вірша» І.Юва, сонети В.Мельника «Сонет навиворіт», «Нахилений сонет», «Сонет навстоячки», «Сонет писався так, як смажаться котлети», «Сонеторт», «Коли я познайомився із Світланою Петлінською, вона працювала свердловальницею на електротехнічному заводі і писала вірші», «Заложник хвиль», «Вітер на траві», «Українська фантазія на тему «Beatls» та ін.

Друга група в кількісному плані репрезентована значно ширше. Це більшість візуалів М.Короля зі збірки «Час достиглого каміння», «Аверт абетки міжзоряних глибин», «Соната № 1», «Пеіодична система слів І.П.Юва», «Перерва на обід (Санітарна година)», «Балада про ручну пилку» та інші І.Юва.

Неоднозначним для аналізу є твір І.Юва «Пан Молодик».



Текст зображено не у площині, як зазвичай, горизонтальних ліній, а по контуру місяця-молодика. Завдяки тому, що автор зберіг розділові знаки, великі літери на початку фраз, пропуски між ними, реципієнт може прочитати текст, написаний катреном:

*В'ється п'ярко полум'ям пір'їна,
Солов'ї і м'ята на подвір'ї,
Пуп'янком з'являється роз'ятренням,
І сім'я в сузір'ях поруч з матір'ю.*

Ми представили наше розуміння структури жанру візуальної поезії. Кожен із наведених критеріїв може слугувати пунктом аналізу візуалів. Пропонуємо також класифікацію конститuentів зоропоезії. За дефініцією жанру виділяємо дві групи: невербальні та вербальні елементи.



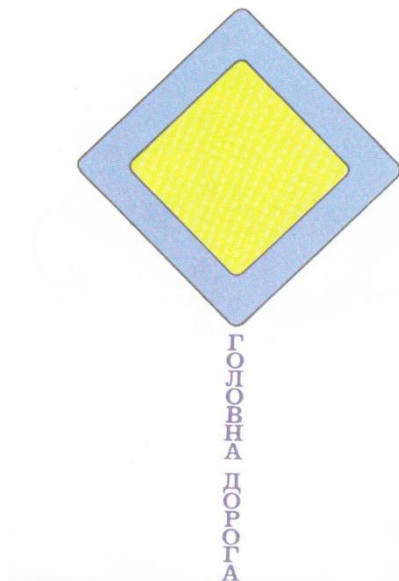
Вербальні елементи реалізуються в тексті за допомогою слів, букв, зв'язного, інтонаційно та смислооформленого лінійного тексту. До

невербальних складників візуальної поезії належать колір, форма вірша, графічні елементи, спосіб розміщення тексту на площині сторінки. За основу схеми ми взяли класифікацію К.Слущкої, трансформували її до нашого розуміння феномена візуальної поезії.

Спершу розглянемо невербальні елементи. К.Слущка зазначає, що «важливість невербального компонента в будь-якому візуальному творі очевидна: в ньому криється семантичне навантаження, яке, в поєднанні з вербальним навантаженням, яскравіше розкриває смисл твору, сприяючи більш глибокому його осмисленню. Саме за допомогою паралінгвістичних засобів вдається досягнути подвійної актуалізації значення вірша і одночасно його більшої емоційної виразності» [133, 12]. Дослідниця виводить такі складові невербальних ознак зоропоезії, як колірна гама, форма вірша, ступінь інтеграції тексту і малюнка, матеріал використання, розташування у просторі. Незмінним у нашій схемі залишився критерій «колірна гама» («колір»). Згідно з ним візуали поділяємо на ті, які виконані в чорно-білій гамі, монохромній і ті, у створенні яких використано кілька кольорів. Перша група традиційна й найбільш поширена, оскільки відповідає звичному оформленню книги. До другої належать твори, де використано один колір і його градації від світлішого до темнішого. Такі зоропоезії можуть бути і в чорній гамі, але це не буде поєднання чорних букв і плям, а зображення реалізовуватиметься в усій гамі від найсвітлішого сірого до чорного. Серед зразків цієї групи трапляються візуали в червоній гамі (цикл М. Короля «Червоні вірші», В. Женченко «Кінець заздощам», «Печать шовініста» (Додаток № 10), синій (В. Женченко «Телеграма ластівкам», «День»).

Різні кольори у своїй поезії використовують В. Женченко, М. Король («Мовчання золото» – поєднання чорного, сірого і золотистого кольорів, «Головна дорога» – поєднання чорного, жовтого і синього, «Сорочка пришта до тіла», «Абракадабра», «Голка в сіні» – поєднання чорного і червоного (Додаток № 11). Вибір того чи іншого кольору може бути зумовленим прагненням до графічної виразності вірша-картинки (нюанс,

контраст ліній, плям, букв), колір може бути засобом відтворення реального матеріального світу (у візуалі «Мовчання золото» не зображено конкретних предметів, виготовлених із цього металу, але золотистий відтінок дає вказівку на нього) або символізмом обраної барви. Візуал «Головна дорога» взагалі не можна було б прочитати без трактування символізму обраної кольорової гами.



Візуал створений у формі дорожовказу (вказівка на головну дорогу), тобто це повинні бути рекомендації, настанови – певний звід правил, для того щоб досягнути бажаної мети. І саме колір є носієм найважливішого смислового навантаження, яке дає відповіді на поставлені завдання. Жовто-синя гама вказує на нашу державу – Україну. Тобто правила, яких повинен дотримуватися кожен громадянин, голосять, що вибір добра для України є нашим власним вибором щастя і благополуччя, до якого всі так прагнуть на своїй життєвій дорозі. Без інтерпретації кольору аналіз вірша був би не тільки неповним, а неможливим.

«Форма вірша» – ознака, яка, за словами К.Слущкої, описує візуали, що за даним критерієм утворюють фігури, абстрактні зображення, вірші-картини. Ми ж вважаємо, що цей критерій повинен відображати всі можливі способи реалізації зорової поезії. Тобто візуали можуть за допомогою тексту

утворювати певну фігуру або вписувати текст у певну форму. Причому це можуть бути як абстрактні зображення, так і конкретні атрибути зовнішнього світу. До останніх належать твори М.Короля «Пісковий годинник» із циклу «Вірші про вірші», «Вуха» М.Луговика у відповідних формах, «Пам'яті Джона Леннона» М.Короля у формі круглих окулярів та гітари як візитівок співака. Абстрактними фігурами, які автори використовують для творення своїх фігурних віршів, слугують різні геометричні форми («Синусоїда» В.Мельника), абстрактні неокреслені форми («Зимно», «Спрага» І.Трача, «Твій подих – натяк долі», «Застережливість пошуку», «Час надхнення» Ю.Зморевича, «Шизофренік» В.Трубая).

Якщо ж візуалізація тексту полягає у грі шрифтів, виділенні окремих літер, слів чи фраз, то це зорові вірші, які реалізуються у формі, що іменується – летризм. Так, візуал М.Короля «Петро» є не просто летризмом, оскільки виділяє букву «т» у слові, а віршем-картинкою (власне візуалом). Адже це не просто виділена літера, а окреме зображення перевернутого хреста, що є символом смерті святого апостола Петра, якого засудили до смерті через розп'яття, але той відмовився бути прибитим таким самим способом, що й Ісус Христос – занадто велично, тому його стратили на хресті вниз головою.



Тобто така візуалізація тексту актуалізує значення поезії, чого не можливо було б досягнути самим тільки писаним текстом. Слово «Петро» само по собі нічого не говорить, натомість графічний елемент розкриває головний зміст і водночас конфлікт у поезії – смерть і жертва апостола Петра.

Проаналізуємо ще один твір, який належить до цієї групи.



Це візуал В.Женченка. У всіх словах, вжитих у поезії, є графема «ь» (м'який знак). Ця поезія підтверджує думку про милозвучність української мови, її м'якість. А змістовий пласт розкриває тему зародження нового дня. Важливу роль тут відіграє шрифт. День як пора доби настає не одразу, йому передують ранок («рань»), невиразні, неглибокі, ледь помітні, м'які тіні («світлотінь»), тиша, яку поступово змінюють різні звуки і шуми («дзень-дзелень»). І вся ця почерговість передана не лише простим нанизуванням відповідних слів. Так, розмір шрифту слів «рань», «синь», «далечінь» найменший; яскравість та насиченість кольору букв, що утворюють вказані лексеми, також найменша. Такі показові характеристики використаного шрифту мають певне смислове навантаження: вони вказують, що поняття, які ними репрезентуються саме в такій графічній формі, є короткотривалими, недовговічними, і вони (ці поняття) передують основному домінантному

слову-поняттю в цьому тексті – «День». Тобто важливу роль у цій поезії відіграє якість шрифту, за допомогою якого втілюється темпоральність і послідовність процесу, описаного у візуалі. Традиція використання мистецтва шрифту як смисловантажувальної та художньо-зображальної складової тексту сягає ще часів бароко, коли вже існувало й активно поширювалось друкарство. Олена Ткаченко стверджує: «Теорія і практика курйозного віршування дозволяли залучати мистецтво шрифту в літературний твір не лише для його оздоблення, а й для створення додаткових естетичних і смислових рівнів у тексті, а також для суто практичних цілей...» [151, 54]. Досліджуючи роль шрифту в курйозній поезії бароко, авторка вказує на таку закономірність: багато письменників того часу були обізнані з мистецтвом шрифту і володіли ним. Багато з них мали досвід роботи в друкарнях (наприклад, І.Величковський тривалий час працював у чернігівській друкарні).

У творчому доробку сучасних митців є поезії з більшим ступенем візуалізації, у яких використаний ширший арсенал виражальних засобів невербальних елементів. У таких випадках розчленувати текст на вербальні і невербальні компоненти досить складно, адже вони існують у нерозривному (синкретичному) зв'язку (детальніше у пункті 3.1). Це тексти, у яких слова і фрази не тільки вписані в певні форми і фігури, де автор не лише експериментує з перерозкладом тексту на рівні графем і шрифту, а вводить у твір окремі самостійні зображення, що підсилюють або конкретизують написане, або творить зображення. Такі вірші-картини (або власне візуали) також можуть бути абстрактними, неокресленими або відображати певні конкретні предмети. До перших належать цикл Р.Садловського «Два вікна», візуали М.Короля, «Пам'яті Сальвадора Далі», «День і ніч» (Додаток № 12) тощо.

Ілюстрацією других є «Телеграма ластівкам» В.Женченка, «Голодомор» М.Короля, «Вага м'якого знака» І.Юва (Додаток № 13) та ін.

Коли ж К.Слущка говорить про наступні невербальні елементи, то має на увазі спосіб їхньої репрезентації та спосіб творення, але насамперед і тільки те, за допомогою яких технічних засобів автор створював твір. Ознака «матеріал використання» вказує на поверхню (папір чи інші матеріали) зображення тексту. Якщо такий твір розміщений на площині, то зоропоезія є двовимірною, тобто тривимірне розміщення у просторі передбачає об'ємні експозиції цього жанру. Ознака ступінь інтеграції тексту і зображення передбачає аналіз тих засобів, за допомогою яких твір зображено на поверхні: фотомонтаж чи вірشوграфія (від рос. «стихография»), тобто малюнок створювався або за допомогою комп'ютерного графічного редактора як колаж зображень, або колаж букв та слів. Вважаємо останні три ознаки такими, які характеризують візуальну поезію радше як вид перформенсу або ж інсталяцію і, таким чином, виходять за межі літературного жанру. А за таких умов розмиваються ознаки жанру і відповідно його характеристики, що унеможлиблює або ускладнює аналіз з точки зору літературознавства. Так, колаж літературний втратить свою форму і зміст при зіставленні з колажем графічного дизайну. А об'ємні вірші – це вже царина інсталяції. Ми виводимо останню ознаку невербального елемента – спосіб зображення.

Отже, наша класифікація конститuentів візуальної поезії складається з таких елементів: невербальні та вербальні. Перші репрезентовані такими складниками:

колір:

чорно-білий, кольоровий, монохромний;

форма вірша:

реалізується за допомогою строф – фігурний вірш;

реалізується за допомогою виділення окремих букв чи слів – летризм;

вірш-картинка – власне візуали;

спосіб зображення:

зображення двовимірне/тривимірне;

шрифт літографський/каліграфічний почерк;
зображення колажне/живописне.

Автор може використовувати прості графічні елементи: шрифт, лінії, контур. Таким чином зображення є двовимірним, тобто характеризується за показниками висота і ширина. Якщо за допомогою тих же ліній і додатково за допомогою перспективного скорочення та використання тіней і напівтіней створюється об'єкт зображення, то з'являється третій вимір, характерний для образотворчого мистецтва, – глибина. М.Король використовує перспективне скорочення букв.

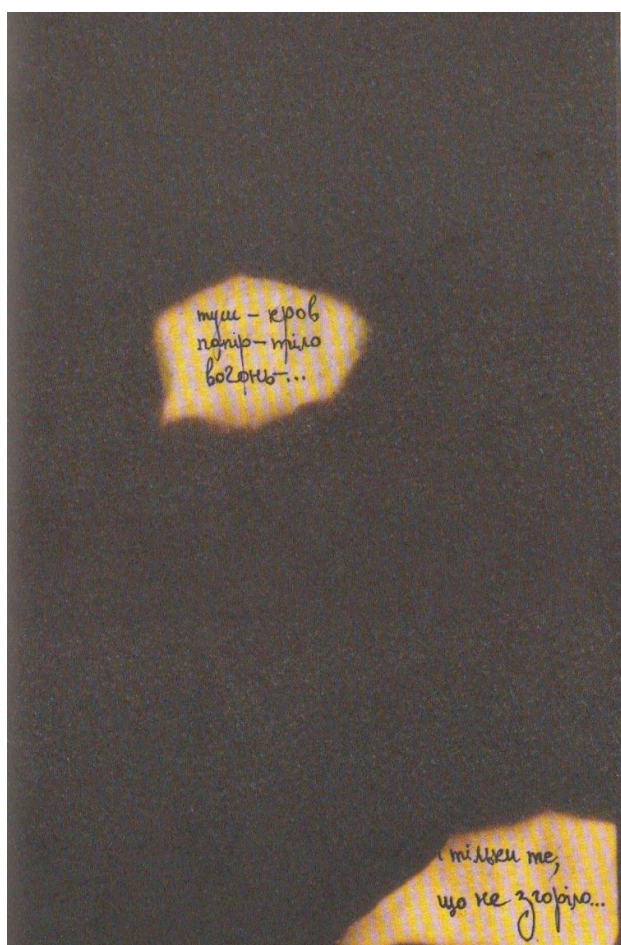


Це забезпечує враження оптичного руху по спіралі вглибину. Така зорова форма підсилює семантичне нашарування: рух усередину самого себе, спостереження себе, прислухання до внутрішнього голосу і поклику душі приведе до самопізнання і, можливо, до гармонії з самим собою. Показово, що слово «самозаглиблення» закінчується літерою «я», що сприяє актуалізації пізнання власного «я»: самозаглиблення в «я» – це і є пізнання себе.

Більшість візуалів створено за допомогою літографських (друкованих) шрифтів. Але є окремі (їх кількість значно менша), які створені каліграфічним (писаним) почерком (цікаво, що слово *почерк* в українській

мові вживається тільки для найменування власноруч написаного тексту). Часто такі візуали близькі до графіки або колажу і потребують не просто використання графічного редактора, а складніших засобів. До цієї групи належать, наприклад, твори М.Короля «Листи приходять передчасно...», «Ось цілунок цілунків...».

Наступний візуал являє собою не графічне, а повноколірне, об'ємне зображення-колаж паперу, що горів і від якого залишились тільки два клаптики з писаним текстом, прочитавши які, читач-глядач повинен відтворити весь текст.



Цілком можливо, що це справді був реальний аркуш, переведений автором у цифровий формат за допомогою електронних засобів. Цей зоровірш належить до циклу «Вірші про вірші» і розгортає тему поета і поезії. Перший уцілілий клаптик репрезентує відповідники реального і духовного світів, втілюючи ідею, що поет пише з душі і для душі. Він не передає інформацію як журналіст, а впливає на почуття реципієнта. Так,

папір – це не просто матеріал, на якому залишаються слова, це тіло поета: усе, що він пише, «пропущено» крізь нього і написано на його власному досвіді. Наступна пара цікава не тільки з погляду змісту, а підходу до письменницької творчості загалом. М.Король вважає, що відповідником крові творця на аркуші є туш. Не шрифт, не клавіатура і навіть не ручка, а саме туш. Адже автор пише текст, як і десятки й сотні років тому, залишаючи на папері свій неповторний слід (специфіка почерку, розміщення на сторінці, примітки, закреслення, виправлення), чого неможливо сказати про комп'ютерний набір тексту. Петро Сорока, у «Сповіді сльозою» розмірковує таким чином: «Кожен жанр, як мені видається, вимагає відповідних технічних засобів. Повість і роман треба писати кульковою ручкою, вірші – олівцем, мемуари – чорнильною ручкою, а монографії найкраще набирати на комп'ютері». Особисто мені завжди імпонувала чорнильна ручка. Пізніше в тексті друкованому живчик почерку випромінюватиме енергію словодумки. Завжди май це на увазі».

Таким чином, візуальна (зорова) поезія включає в себе власне зорову форму та вербальний елемент. Щодо зорової форми, то вона може бути невідривною від змісту або ж мати другорядне значення для інтерпретації тексту. Ті візуали, у яких зорова форма має додаткове значення, поділяємо на: 1) візуали, у яких текст можливо прочитати без зображення і при цьому зміст повідомлення залишається повним, самодостатнім, і 2) візуали, у яких зміст повідомлення без зображення можна відтворити лише частково. Тобто за критерієм «зорова форма» виділяємо дві групи творів: візуальна поезія, у якій зорова форма невідривна від тексту, і поезія, у якій зорова форма має додаткове значення. Вербальний компонент зорової поезії маніфестується: 1) зв'язним, інтонаційно та смислово оформленим текстом, якому притаманні такі риси, як ритміка, метрика і строфіка, або 2) окремими словами, буквами, символами.

До невербальних складників візуальної поезії належать колір, форма вірша, графічні елементи, спосіб розміщення тексту на площині сторінки. У

багатьох випадках візуалізація тексту актуалізує значення поезії, чого не можливо було б досягнути самим тільки писаним текстом.

На основі аналізу сучасних зоропоезій можемо ствердити, що українські автори зі всього арсеналу мови активно використовують окремі букви, окремі слова чи фрази, поєднання букв і слів, опосередковану присутність тексту у візуалах тощо.

Вербальні й візуальні компоненти поетичного тексту тісно взаємопов'язані між собою, інтерпретація одних без урахування інших під час прочитання твору є неможливою. Візуальний компонент відіграє роль своєрідного посередника, через який проходить уся інформація, виражена вербально. Іntenції автора повною мірою розкриваються перед реципієнтом через тісний взаємозв'язок із графічним елементом.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ II

У цьому розділі визначено специфічні риси жанру, щоб здійснювати класифікацію відповідних творів та їх аналіз. Візуальній поезії надають різні дефініції. Її іменують «авангардним напрямом», особливим видом мистецтва, «синтетичною формою мистецтва», «синтетичним жанром», «експериментальним явищем», «аналогом курйозних віршів» тощо. В один синонімічний ряд необґрунтовано ставлять такі терміни, як «фігурний вірш», «курйозна поезія», «конкретна поезія», «летризм», «графічна поезія».

Більшість дослідників сходиться в тому, що візуальна поезія виникла як окреме явище, синтезуючи літературні й художньо-зображальні (образотворчі) стратегії, а тому протягом століть не вкладалася в рамки жанрової системи. Поява жанру в історії літературознавства зумовлена прагненням людини осмислити мистецький процес, ідентифікувати в ньому істину.

Тривалий час літературознавство займалось переважно усталеними характеристиками жанру, прагнучи утворити якусь схему цих виділених різними способами ознак, проте сьогодні стало очевидним, що обертання в жанрологічних схемах лише усталених ознак не вичерпує змісту самої категорії жанру. В аспекті когнітивного літературознавства жанрологічна парадигматика розпочинає своє нове існування. Побудована на такому підході схема жанрів повинна враховувати стійкі й плинні властивості. Під плинними ознаками зорової поезії як жанру розуміємо різний ступінь взаємопроникнення літератури й образотворчого мистецтва. З метою виокремлення критеріїв виділення візуальної поезії як жанру визначаємо такі концепти великого узагальнення: *синкретизм мистецтва, нелінійність поезії, інтеракція «література – образотворче мистецтво», візуальність літератури, поетична графіка або виражальність змісту і форми поезії*. Відтак, виводимо власну дефініцію: візуальна поезія – це поетичний жанр, який синтезує в собі вербальні і невербальні графічні компоненти. Вербальні

та невербальні компоненти є рівноправними та однаковою мірою важливими при створенні бажаного художнього ефекту.

Також нами здійснено комплексний підхід до аналізу зоропоезії. Оскільки візуальна поезія поєднує стратегії як образотворчого мистецтва (малюнка), якому відповідає критерій «зорова форма», так і художньої літератури, то відповідно другий критерій іменуємо «вербальний елемент».

У межах кожного критерію виділяємо специфічні риси зорової поезії. За критерієм «зорова форма» виділяємо дві групи творів: 1) візуальна поезія, у якій зорова форма невідривна від тексту; 2) поезія, у якій зорова форма має додаткове значення. В межах критерію «вербальний елемент» розрізняємо дві групи зорової поезії: 1) візуали, мовним матеріалом яких є зв'язний, інтонаційно та смислово оформлений текст; 2) візуали, в яких цим матеріалом є окремі слова, букви, символи, малюнки.

Деякі автори у своїх текстах використовують не слова, а хімічні формули, цифри та математичні формули, інші найрізноманітніші графічні умовні позначення. Тому не всі тексти піддаються аналізу з погляду таких формальних ознак віршової мови, як ритміка, метрика, строфіка, а тільки ті, що входять до групи «зв'язний, інтонаційно та смислооформлений текст». Відповідно ця група ділиться на підгрупи.

Пропонуємо також класифікацію конститuentів зоропоезії. За дефініцією жанру виділяємо дві групи: невербальні та вербальні елементи. Вербальні елементи реалізуються в тексті за допомогою слів, букв, зв'язного, інтонаційно та смислооформленого лінійного тексту. До невербальних складників візуальної поезії належать колір, форма вірша, графічні елементи, спосіб розміщення тексту на площині сторінки.

РОЗДІЛ III

ВІЗУАЛИ В УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ.

3.1. Функціональні типи зорової поезії українських авторів

Сучасна зорова поезія представлена великою кількістю цікавих творчих експериментів. Не випадковим є той факт, що цей вид творчості може вивчатися і вивчається представниками різних галузей науки – літературознавцями, культурологами, спеціалістами в галузі теорії комунікації, масової реклами і засобів масової інформації та ін.

Візуальна поезія, за словами Катерини Анікєєвої, займає особливе місце в літературному просторі, оскільки уособлює злам традиційної парадигми авторської свідомості та її переходу на якісно новий рівень. «Видимість поезії дає поетам свободу композиційного використання. Подібні експерименти зі структурою поетичного тексту стирають границі дозволеного і таким чином розширюють авторські можливості в побудові свого твору, утворюючи десятки нових поетичних форм» [1]. Саме тому наше дослідження має на меті охарактеризувати фундаментальні особливості, загальні принципи творення, основні групи такого складного і синтетичного явища, як зорова поезія, від візуалізації тексту до власне візуалів.

Російський дослідник Сергій Сігей наголошує на тому, що «необхідне строге розрізнення саме візуальної поезії і візуалізації вірша, дійсно характерної для людської культури протягом століть». І далі він розгортає свою думку: «І м'яке літографне письмо Ларіонова³, і акцентне використання

³ 1912 року поети-футуристи Велимир Хлебніков і Олексій Кручьоних звернулись до художника Михайла Ларіонова, щоб той переписав їхні вірші літографним олівцем. Художник стверджував про жорсткість характеру типографських літер. У

літер Зданевичем⁴, і відмова від лінійності вірша у Каменського – усе це експериментаторство, яким би радикальним воно не видавалось сучасникам, перебувало тим не менше в руслі ще стародавніх традицій і сьогодні цілком може бути зведеним до фігурних віршів олександрійської школи, до досвіду середньовічних переписувачів і цілком зрівняне з типографськими експериментами [...]» [128].

Провести чітку межу між візуалізацією тексту і власне візуалом, як бачимо, досить важко. Не просто поєднати такі види зорової поезії, що відомі ще з часів бароко, як паліндром, акровірш, мезовірш з їхньою звичною віршовою формою строфою, віршовим розміром, і сучасними візуалами, у яких часто не збережена ні ритміка, ні метрика. Але й навіть серед сучасних репрезентантів цього жанру є як авангардні зразки, так і класичні віршові рядки, нестандартно зображені, розміщені на сторінці.

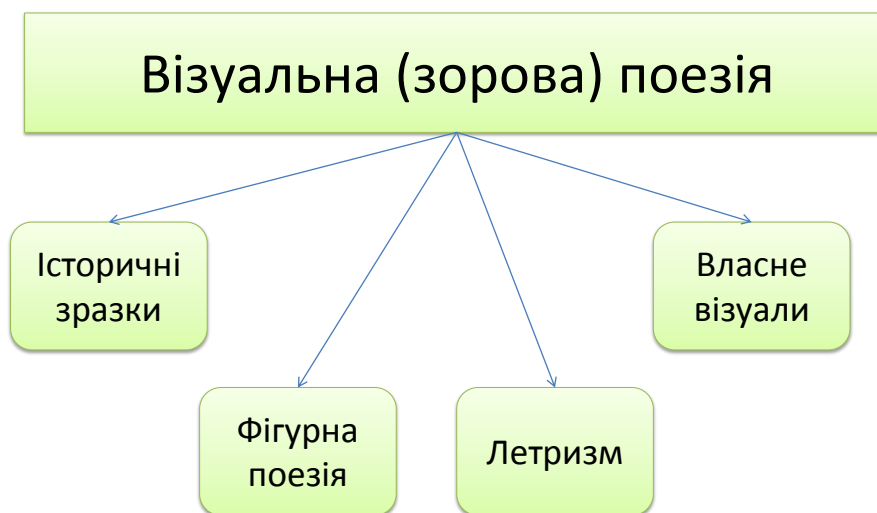
Так, у науковій періодиці вже з'являються спроби прокласифікувати сучасні візуали, покликаючись на працю А.Мойсієнка «Традиції модерну і модерн традицій», за якою виділяють силуетний вірш (М.Сарма-Соколовський «Дзвін гетьмана Івана Мазепи», І.Пов «Хрест», М.Мірошніченко «Куля земна», «Хіросіма»); силуетний вірш з елементами-вкрапленнями (М.Мірошніченко «Фенікс – птах земель руських», М.Сарма-Соколовський «Вітряк», «Кобзарям Коліївщини», І.Пов «Різдвяна ялинка»), контурний вірш (М.Луговик «Запорізький курінь», І.Лучук «Вуха», І.Пов

перших футуристичних книгах виникла тенденція до м'якого написання букв. Протиставлення руки і почерку строгій упорядкованості типографського набору виявилось першим кроком до перетворення вірша в щось, підвласне художникові.

⁴ Ілля Зданевич – російський і французький письменник, теоретик авангардизму, художник. Він був великим поціновувачем і знавцем давньої грузинської архітектури, особливості і конфігурацію якої він проектував на конструкції своїх «двоповерхових» і «триповерхових» віршів. У його творах традиційний вірш вибухає літерами-баштами, характерними для грузинського пейзажу. Прагнення не просто надрукувати текст, а й «малювати» його буквами, використовуючи їх величини і конфігурацію, – характерна особливість усіх збірок Іллі Зданевича.

«Метелик»), силуетно-контурний вірш (М.Сарма-Соколовський «Найсердечніше серце»). Але цікаво, що сам А.Мойсієнко не зводить свої наукові спостереження до форми строгої і чіткої класифікації, а тільки перелічує, як сам же і стверджує, «характерне багатство виражальних формотворчих засобів, що відбиває багатство жанрової своєрідності» [100, 21]. Адже існують ще й інші жанрові форми, у яких втілюється візуальна поезія, а згадані силуетний і контурний вірші радше варто було б розглядати як різновиди фігурного вірша, щоб уникнути плутанини в термінах.

Тому пропонуємо розрізнити в межах жанру історичні зразки візуальної поезії, фігурні вірші, летризм і власне візуали.



Під історичними зразками розуміємо твори, які історично (тут маємо на увазі добу бароко, з якою власне й пов'язують виникнення візуальної поезії в Україні) були зачислені до зоропоезії, велика частина їх виникла й отримала своє теоретичне обґрунтування саме в період XVI – XVIII ст. і традиційно надалі розглядається в межах названого часового проміжку.

Другий тип представлений тими традиційними поетичними текстами з погляду поетики (ритміка, метрика), які вирізняються із загальної парадигми своєю особливою строфічною будовою. Строфи, окремі вірші, вписані в

певну фігуру або своїм розміщенням самі утворюють певний предмет, – це фігурна поезія. Виділяємо її як окремий тип, не розглядаючи в історичних зразках, оскільки такі вірші є більш універсальними, до них зверталися не лише в період Бароко, а від найдавніших часів дотепер. І саме для цього другого типу візуальної поезії – фігурного вірша – буде актуальною класифікація, розроблена А.Мойсієнком: силуетний вірш (Неда Неждана «Пісковий годинник», М.Сарма-Соколовський «Дзвін гетьмана Івана Мазепи» (Додаток № 14), силуетний вірш із елементами-вкрапленнями (М.Сарма-Соколовський «Вітряк» (Додаток № 15), контурний вірш (М. Король «Пісковий годинник», М. Луговик «Вуха», І. Іов «Метелик» (Додаток № 16), силуетно-контурний вірш (М.Сарма-Соколовський «Найсердечніше серце» (Додаток № 17).

Пропонуємо виділити ще контурний вірш із елементами-вкрапленнями. Ілюстрацією таких зоровірівшів є такі твори: М.Луговик «Пам'яті Джона Леннона», М.Сарма-Соколовський «Вікно зорової поезії», М. Сорока «Я Вас запрошую на чай» (Додаток №18) та ін.

Третій тип – летризм. Однак не співвідносимо даний термін з конкретним світовим напрямом, заснованим у 1940-і роки. Летризмом іменуємо такий функціональний тип візуальної поезії, у якому поетичні композиції утворюються за допомогою виділення певних літер у тексті, набором певних букв або особливим каліграфічним виконанням графом чи слів у тексті.

Вважаємо за необхідне зупинитися тут детальніше на історії літературного процесу з метою уникнення термінологічної плутанини і виокремити особливості становлення жанру саме в українській літературі. У світовому, зокрема європейському, літературознавстві існують такі поняття, як конкретна поезія і летризм. За своєю суттю вони дуже близькі, а інколи навіть тотожні з тим, що ми іменуємо візуалізацією або зоровою поезією. На таку розгалужену систему візуальних творів у світовій літературі і протилежний процес в українській може впливати і той чинник, що

культурний та мистецький простір ХХ століття був жорстко цензурованим та обмеженим у зв'язках із зарубіжними майстрами та мистецькими течіями. Тому багато явищ у нашій літературі й культурі не прищепилися зовсім або розвинулися частково. Коли на світовій арені розвою зазнавали нові й нові віхи авангардизму (футуризм, кубізм, дадаїзм, конструктивізм), у вітчизняній літературі «такий розподіл сил на світовій мистецькій арені зумовив **синкретичний** [виділення наше. – У.Х.] характер українського панфутуризму» [55, 50], як стверджує Олег Ільницький. Розширюючи цю думку, ствердимо, що такий процес стосувався й інших стилів та епох української літератури.

Новий вияв світового інтересу до зорової поезії, як пише Т.Назаренко, розпочався наприкінці 1940-х років і був пов'язаний із творчими пошуками швейцарця Еугена Гомрінгера (*Ейгена Ойгена Гомрінгера*), засновника та лідера німецькомовної конкретної поезії [107, 51]. Тобто дослідниця співвідносить поняття конкретної поезії з зоровою. Цієї ж думки дотримується і М.Сорока, стверджуючи, що термін «конкретна поезія» є просто більш усталеним у європейському літературознавстві. У своєму дослідженні ми дотримуємося такої ж думки. Вважаємо, що термін «конкретна поезія» закріплений за певним історичним етапом у світовій літературі, а навіть за певними авторами. Так, незалежно від експериментів Гомрінгера бразильські поети Аугусто де Кампос, Гаральдо де Кампос та Деціо Паньяторі 1952 року створили групу «Найгендрес» і почали видавати однойменний часопис, у якому друкувалися конкретні вірші та теоретичні праці. І саме 1995 рік, коли Гомрінгер зустрівся з Піньяторі в німецькому місті Ульм, вважається роком виходу конкретної поезії на міжнародну арену: з того часу з двох центрів конкретистики – швейцарсько-німецького та бразильського – новий жанр зорової літератури почав швидко розповсюджуватися на терени Франції, Італії, Іспанії, Великобританії, Чехословаччини, Японії, Канади та США [107, 51]. Подібну думку висловлює дослідник Олег Ільницький, стверджуючи, що футуризм в

українській літературі не існував би й не розвивався б, якби не один харизматичний очільник: «Український футуризм часто асоціювався з іменем одного письменника – поета Михайля (Михайла) Семенка (1896-1937). Незважаючи на певну неточність, таке враження спирається на той факт, що він був засновником руху і, на початку, його єдиним літературним представником. Можливо, без його ініціативи рух не існував би взагалі» [55, 25].

В українському літературознавстві усталеним є термін зорова (візуальна) поезія. Він є більш універсальним і значно ширшим за охопністю позначуваних явищ. Хоча існують поодинокі дослідження, предметом яких є конкретна поезія. Найчастіше це розвідки з компаративістики та історії національних літератур зарубіжних країн. І не дивно, адже об'єктами досліджень є якраз теоретичні праці, критичний матеріал саме закордонних критиків, літературознавців, авторів (які найчастіше були й автокритиками), де послуговуються саме цим терміном. Бо, як уже згадувалося, конкретну поезію співвідносимо з ХХ століттям і такими його основоположниками, як Гомрінгер і Тіньторі, і така поезія є частковим поняттям стосовно загального – візуальна поезія. Це конкретна історична реалізація понадстильової зорової літератури. Таким чином ми уникнемо термінологічної понятійної плутанини. Вживання терміна «конкретна поезія» вважаємо виправданим тільки в тих випадках, коли йдеться про конкретний історичний напрям авангардизму або ж під час аналізу візуалів світової літератури при обов'язковому уточненні терміна чи поданні синонімів. Бо як пояснити, що у статті Богдана Сторохи «До питання про етапи розвитку конкретної поезії від античності до ХХ століття» зразками даного виду літератури науковець вважає фестський диск, твори Сіміаса Родоського, єгипетські гімни у формі кросвордів (гімн до богині Мут). Хоча сам Гомрінгер починає історію «власне» конкретної поезії з 1953 року, відкриваючи її власним віршем «avenidas» [145]. Розбіжності вбачаємо тут також і в засадничих ознаках виду конкретної поезії, які не зовсім відповідають поетикальним засадам фігурних

віршів того ж Сіміаса Родоського. Поети-конкретисти взяли під сумнів ефективність існуючих засобів акумуляції, дистрибуції, аналізу, синтезу та розташування лінгвальних знаків у контексті модерного (а згодом і постмодерного) дискурсу. Керуючись принципом економії мовних зусиль, вони почали розробляти засади «візуального синтезу» з оперттям на матеріальну форму як важливий елемент комунікації поетичного повідомлення. У конкретній поезії інформативна функція словесного матеріалу зменшилась, а оптико-семантична – збільшилась. Таким чином створюється додаткове або модифіковане смислове навантаження. Звідси впливає мінімалізм вербального повідомлення, що може дорівнювати єдиній лексемі. Звільнений від тиранії синтаксичних зв'язків, конкретний вірш трактується як самостійний об'єкт, а не як засіб інтерпретації інших об'єктів і/або більш-менш суб'єктивних відчуттів» [107, 51]. А як відомо, фігурний вірш не обов'язково повинен відмовитись від диктату синтаксису чи економії мовних засобів; часто вони за формальними ознаками є зразками класичної поезії (рима, ритм, строфіка). Знову доходимо висновку про те, що конкретна поезія є поняттям частковим щодо загального «візуальна поезія», а не навпаки.

Б.Стороха говорить, що терміни «конкретність», «візуальність», «експериментальність», «неконвенційність» співвідносяться один з одним за принципом загального та часткового (гіперо-гіпонімічні відношення). Науковець стверджує, що найвужчим значенням характеризується поняття «візуальність», яке застосовується до поетичного твору, акцентуючи незвичність візуального оформлення на книжковій сторінці. Завдяки шрифту, фактурі, розташуванню здійснюється розрізнення вербального та графічного (іконічного) компонентів, при цьому поза увагою залишається змістовий. Ширшим, за словами автора, щодо поняття «візуальності» є «експериментальність» – узагальнена характеристика «незвичного» поєднання як вербального, так і графічного компонентів, побудована на пошуковому характері сполучень вербальних мовленнєвих елементів. Ще

ширше тлумачиться «неконвенційність» як характеристика поезії: вона використовує імплікації понять «класики» і «традиції» в читача, змушуючи його повсякчас здійснювати аналіз відмінностей від попереднього досвіду літератури та спонукати до переживання естетичного у творі шляхом порушення наявного узагальненого образу вірша. Якщо перші два поняття апелюють головно до характеристики такої поезії з точки зору її зовнішніх ознак, то третє здійснює часткове проникнення у внутрішню сутність поезії. Найбільш показовим і широким Б.Стороха називає означення такого роду текстів «конкретними»: специфічно деконструктивними та мовно-аналітичними текстуальними утвореннями гомогенізованого графіко-вербального плану, яким властиве переосмислення не лише «поезису» (виникнення літературної поетизації), але й «семіозису» (смыслопородження) твору, його складових із метою виявлення глибинних об'єктивно-ноуменальних зв'язків, наявних у культурі. Потім дослідник до генезису поняття включає такі літературні явища, як «Dinggedicht» (вірш-річ), «Figurengedicht» (фігурний вірш), «Figurenkonstellation» (фігурна констеляція), «Lautgedicht» (звуковий вірш), «Permutation» (пермуляція), «(ut) pictura poesis» (поетична картина). І при цьому робить такий коментар: «... вони апелюють до сфери словесного як письмово та словесно закріпленого мовлення, до візуального як іконічного та текстового» [147, 8].

Четвертий тип – власне візуали. Це функціональний тип зорової поезії, основною характеристикою якого є невідривність зорової форми від змісту – синкретизм тексту і зображення. Під час аналізу такого зорового вірша неможливо роз'єднати текст від зображення і визначити, які значення окремо кожен структурний елемент привносить у текст. Тільки їхнє поєднання створює художній ефект.

Тепер детальніше зупинимося на кожному типі.

До історичних зразків візуальної поезії ми зараховуємо всі види, про які згадував І.Величковський, М.Довгалецький, а дослідник М.Сорока звів до однієї схеми, якою й послуговуємося у нашій роботі (курйозна поезія:

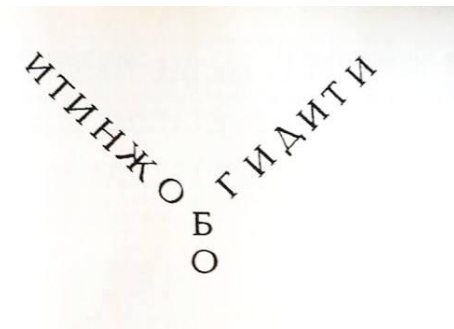
лабіринт, піфагорійський, узгоджений, співвідносний, однограматичний, квадратний, паромейський, акровірш, мезовірш, телевірш, абетковий, тавтограма, доповняльний, рядковий, перерваний, зворотний, складовий, хроновірш, кабалістичний, арифметичний, рак літеральний, рак слівний, рак антитетичний, анаграма, сімплеотичний, вірш-загадка (літеральна, числова, музична, астрономічна, в малюнках), гриф, логогриф; емблематична поезія: емблема, символ, геральдичний, епітафія, вірш на портрет). Сучасні автори звертаються тільки до деяких зразків, які дійшли до наших днів із часів бароко. Окремі жанри не продовжили свого існування через зміну історичних реалій сучасної доби. Так, уже не застосовують емблему, геральдичний вірш, епітафію чи вірш на портрет як види поезії. Вони перейшли до сфери реклами, графічного дизайну, мистецтва фотографії. Натомість фігурні вірші, акровірші залишаються актуальними й досі. Трапляються і зразки лабіринтів. Вірш-лабіринт М.Сороки «Дошка – наше життя» є цікавим для аналізу, адже автор додатково використовує як тло зображення чорно-білої поверхні.



Білі і чорні поля, з одного боку, репрезентують предмет, названий у заголовку, тобто ілюструють слова, а з іншого, – читач щоразу наче «спотикається» об них, адже вибірково хоче прочитати спочатку букви на білих сегментах, склавши з них слова, а потім на чорних – за законами гри в шахи, де чорні фігури можуть рухатися тільки по чорних квадратах, а білі –

по білих. Натомість текст читаємо по спіралі, починаючи зліва направо: «Дошка наше життя / поруч удача і смуток / чорні і білі поля не зможе ніхто оминати».

Візуал В.Трубая «Шизофренік» можна вважати модифікацією піфагорійського вірша (вірш, винайдений Піфагором, за словами М.Довгалецького, пишеться на зразок грецької літери Υ (іпсилон) і читається знизу доверху).



Його можна інтерпретувати як летризм – гра з буквами. В українській мові слова «обожнити» та «обгидити» мають у своєму складі варіанти одного і того ж префіксального форманта о-/об-, але через семантику твірних основ, з якими вони сполучаються, виражають не просто різні, а діаметрально протилежні поняття. Проте це тільки один префікс, який об'єднує два слова. Піфагорійський вірш бароко складався з рядків, один з яких закінчував гекзаметр, а другий – пентаметр.

У XVI-XVII століттях також був відомий японський вірш, у якому текст розміщувався у вертикальному положенні. Такий спосіб віршування трапляється і у творчому доробку сучасного митця В.Мельника – «Сонет навісостачки», який читаємо зверху донизу. Однак автори аналізованого нами періоду не дотримуються чітких приписів жанру. Так, В.Мельник зображує текст похилено («Похилений сонет») або ж справа наліво («Сонет навиворіт») тощо.

Сучасні митці з усього арсеналу історичних зразків зорової поезії більшою мірою звертаються до паліндрома. Серед них Іван Іов, Іван Лучук, Микола Мірошніченко, Анатолій Мойсієнко. Проілюструємо висловлене прикладами:

Мови данина... Дивом

Нотую у тон:

О - соло гожо-голосо.

Е - Лель, леле.

А -

Вада, гадав...

У - гуд у дугу.

И - бурану наруби.

І - лети, Боже, меж обителі...

Ноті тут і тон.

У нурт - струну

Мови, де дивом -

І леза на зелі (А. Мойсієнко «Козакую у казок»);

А мирт рима віче мечів, –

Від меча мру – сурмачем дів.

Віре там чи леву велич матерів?

Вив мотуззя з утом до купи – пук од.

Несе рев вересень на лан,

Сік о покіс – пін сніп,

Хита буча чубатих,

Чи рогом могорич?

Розум узор тримав,

А мирт ухоне епоху.

Вік ми зазимків.

Я сви сон зносився (І.Іов «Я сви сон зносився»).

Поетичний доробок І.Лова багатий на акровірші та мезовірші. До таких належать: «Іскрини Січі в січні крижані», «Галиномикола» (зі збірки «Періодична система слів»), «Акровірш» (зі збірки «Рукопис»); «Дніпро дорожений відчує спрагу», «Поет починається, як циган, по білому світі» (зі збірки «Періодична система слів» та ін.). Але навіть у класичних історичних різновидах жанру автор експериментує. Так, у паліндромах виокремлюємо такі особливості (за М.Мірошниченком): введення паліндромних фраз і рядків у текстову тканину традиційного вірша:

Віхи вивихів – сміються сміхуни,

Скалять зуби, лускають од сміху;

конструювання поетичного рядка з кількох зорово-замкнутих паліндромних одиниць:

Трагедії і де гарт? Вирок якорив.

Он меч чемно: ого рать старого!

На рать – таран!

Солов'ї – волос. Вада – падав!

Ат – оброк – скорбота.

Є! Ідол володіє!

О дер кредо! Ви революція?! І цю ловє Рив.

Е, ми танок! Туго можуть конатиме!

Або:

Межо – ножем; у чот дів – відточу!

Жінка, як ніж!

Або навпаки – розміщення частини паліндромної фрази в одному рядку поезії, а другої частини – у наступному:

І не треба леза шаблі!

«Ша, бля!» – понад : «хі-хі»,

Бездарність клеє ноти на клейнодах.

Також засвідчене вживання в суто паліндромному тексті елементів зауму та псевдозауму (кодованої мови, яка з вигляду нагадує заум, але зворотнє прочитання «відслонює» звичайну, загальновідому лексику):

Та і я...

Окнечве Шевченко

Окнар Франко

Чи вот рам Мартович

Ок не мес Семенко

Ого норов Вороного

Ко муч Чумак

На жоб Бажан

Чиво пили Филипович

Панич и Тичина П

Шілуک Куліш, I, II

В отару Муратов

Чар Драч

Та і я Воїнаві.

Зразком летризму, тобто візуалів, у яких художній ефект створений через виділення окремих букв чи слів, наприклад, є поезія Івана Іова «І». Шрифт відіграє важливу роль у віршуванні І.Іова. Ще в добу бароко «теорія і практика курйозного віршування дозволяли залучати мистецтво шрифту в літературний твір не лише для його оздоблення, а й для створення додаткових естетичних і смислових рівнів у тексті, а також для суто практичних цілей – наприклад, щоб «закодувати» ім'я автора чи особи, якій присвячується вірш. Шрифтові художні вірші – це твори, художню специфіку яких створюють вигадливі комбінації шрифтів» [151, 54]. Шрифт для практичних цілей І.Іов використовує найчастіше у своїх віршах-присвятах, акровіршах, мезовіршах.

Вірш «І» побудований на анафорі. Так, слово «повсюди» вживається дванадцять разів на початку суміжних рядків, і кожного разу воно

надруковане іншим шрифтом. Таким чином це слово в поезії реалізується в антонімічному значенні щодо самого себе, адже в кожному «повсюди» відбуваються й функціонують різні реалії:

повсюди гудки з довжелезними тінями
ПОВСЮДИ очі втрапляють у зоряні тексти
 повсюди промені тікають за хмари
 повсюди міцні обійми смерті і життя
ПОВСЮДИ самотність жахи і біль
ПОВСЮДИ чекання Страшного суду
повсюди ангели із крилами комет
ПОВСЮДИ пам'ятаються лиш понеділки
ПОВСЮДИ прагнеться й хочеться щастя
повсюди збуваються безгрішні віщі сни
повсюди ідуть дощі стоять морози але падає сніг
повсюди щирі молитви у поглядах
 хто цього не помічав?

Прикметним, на наш погляд, є й те, що І.Іов до друку в одній збірці залучає вірші з різними шрифтами, що також сприяє створенню особливого художнього ефекту мозаїки.

Крім експериментів зі шрифтами, письменник експериментує і з синтаксичною організацією поезій, нерідко вдаючись до написання текстів без жодного розділового знака. За словами Г.-Г.Гадамера, «синтаксичні засоби, які є в розпорядженні мови, можна використовувати вкрай економно. Кожне окреме слово, відстоюючи себе, стає неначе ближчим і зрозумілішим. Синтаксична невизначеність зумовлює вільну гру конотацій, яким слово завдячує багатством свого змісту, і ще більшою мірою семантичну наповненість, яка переповнює кожне слово і полягає у безлічі найрізноманітніших значень» [цит. за: 40, 212].

Зорові поезії М.Луговика також привертають увагу жанровою багатогранністю. Особливістю його способу поезомалярства є малюнок літерами (летризм). Автор не поєднує окремі автономні графічні елементи зі словами, а одразу з літер творить ці графічні одиниці. Так, візуал «Голод», на перший погляд, – це малюнок шибениці, але пізніше реципієнт розуміє, що, окрім букв, там нічого не використано.

Летризмом вважаємо також візуал В.Трубая «Жук і фіалка». У ньому вжито дві букви української абетки – «ж» (саме з цієї літери починається слово «жук») і «ф» (перша графема слова «фіалка»). Але використання початкових букв слів – це не єдиний ресурс візуала. Автор працює також над формою і розміром шрифту. Буква «ф» зображена таким чином (відсутність гострих кутів, наявність плавних, заокруглених ліній), що вона нагадує форму завитків і стебла – так «утворюється» фіалка. А графема «ж» розміщена всередині умовної пелюстки квітки. Вона в кілька разів менша за «ф», а за формою (прямі, розгалужені вбоки лінії) справді нагадує жука, який присів на фіалку.



Чітко провести межу між одним або другим видом жанру в деяких випадках складно. Окремі візуали будуть існувати на стику двох різновидів.

Так, летризм як один із видів зорової поезії в нашій класифікації може реалізуватися в різноманітних формах (виявах). Головною специфікою цього виду є те, що художній ефект створюється за допомогою гри зі шрифтом, виділення певних букв чи слів у тексті. Але, наприклад, твір В.Мельника

СОНЕТ

ПИСАВСЯ ТАК, ЯК
СМАЖАТЬСЯ КОТЛЕТИ

Спустошених відбнн голодні оні
Пасуть поцік асфальтових ююбен ,
Упійманих на шинку у холодець
І втомлених оці виступів цюбовонх.

В резюововоннм падаючи цбенр,
Месця н,яся на цоняікл ночі
Цовіцбх в тевевізобі полоще —
Цевеціркзе: знову бзю гряде.

Цю кухні я забіг не ради сцбзвн —
Утік віці суети у телепрограм.
Віцібвцінїт, усамотнюючись тзв,

Відроджувати снюою уяви
Цзвївззрліці запахи котлет.
Замість свннннн смажачи сонет.

Тут знову реалізуються дві стратегії, два підходи – просторовий і буквено-словесний. Іншим виявом суміжних підходів, коли твір можемо кваліфікувати і як летризм, і як фігурний вірш, є візуали В.Мельника «Українська фантазія на тему «BEATLES», «Заложник хвиль», «Коли я познайомився із Світланою Петлінською, вона працювала свердлувальницею на електротехнічному заводі – і писала вірші».

До цікавих, на наш погляд, пошуків автора належать також такі застосовувані прийоми, як використання в тексті цілих слів чи окремих латинських літер, комбіноване написання слів з використанням букв кириличного та латинського алфавітів, друкування віршів не за зразком справа наліво, а навпаки. Проілюструємо висловлене уривками поезій В.Мельника:

Футуризм – це самоіронія літератури.

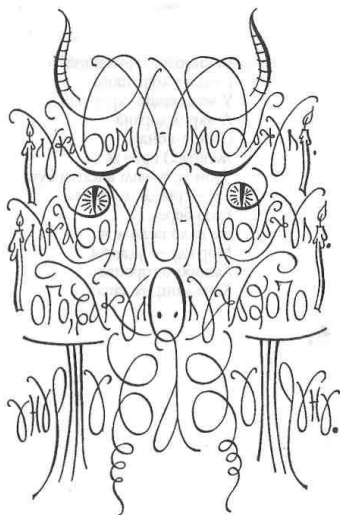
Футуризм – це коли можна те, що «нільзя».

Футуризм – це елегантний скандал у родині,
яка тужиться бути благородною

Усі в нас є – Геракл і Антей,
Верховний Зевс, його примхлива жінка.

Ми з Mullerом укупі в Geheimдержавполіції,
Згадавши те і се, глушили коньячок,
І Mlynar відключивсь на ніч від дефініцій,
І Artur Miller теж забрів на огоньок.

Так, художника, графіка Волхва Слововежу (його справжнє ім'я – Володимир Чупринін) вважають автором зорової поезії. Але відомо, що безпосередньо текстів він не пише. Митець співпрацює з А.Мойсієнком, паліндроми якого він вписує в цікаві графічні композиції. Ось як про їхню тісну співпрацю відгукується сам А.Мойсієнко: «Графічні образи Волхва Слововежі наклалися вже на готові мої тексти. Але до цього, звичайно ж, привело наше спільне бачення синкретичної творчості. Співпраця наша лише потім постає зримою – коли на сторінках журналів і книжок, шкільних підручників і антологій з'являються публікації з підписом: паліндром А.Мойсієнка у графіці Волхва Слововежі».



І лукавому – умова кулі.
І лукавому – мова кулі...
Ого, Вакула, лукавого
унуртував у труну.

Як бачимо, специфіка жанру візуальної поезії розхитує усталені критерії, зокрема критерій авторства: Волхв Слововежа в цьому випадку є не просто ілюстратором, а співавтором художнього образу. У наведеному прикладі він зумів за допомогою шрифту (особливим чином виконані графеми української абетки) створити зорову форму, яка актуалізує зміст тексту. Уважно пригледівшись до візуала, ми побачимо зображення чорта, нечистої сили: повторювані літери **в** у словах першого рядка *лука**В**ому*, *умо**В**а* утворюють зображення рогів, а у словах другого рядка *лука**В**ому*, *мо**В**а* – очі. Друга частина фрази в кожному рядку є дзеркальним відображенням першої не тільки за прочитанням, а й за графічним зображенням.

Таким чином, у межах зорової поезії виділяємо такі функціональні типи: історичні зразки, фігурна поезія, летризм, власне візуали. Історичними зразками вважаємо твори, які історично (маємо на увазі добу бароко, з якою, влане, й пов'язують виникнення візуальної поезії на теренах України) зачислені до зоропоезії і традиційно розглядаються в межах названого часового проміжку (XVI-XVIII ст.). Фігурна поезія представлена традиційними з погляду поетики (ритміка, метрика) віршовими текстами, які вирізняються із загальної парадигми особливою строфічною будовою (строфи, окремі вірші вписані в певну фігуру або своїм розміщенням самі утворюють обриси певного предмета). Летризмом іменуємо такий функціональний тип візуальної поезії, у якому поетичні композиції утворюються за допомогою виділення певних літер у тексті, набором певних букв або особливим каліграфічним виконанням графем чи слів у тексті. Власне візуали – це функціональний тип зорової поезії, основною характеристикою якого є невідривність зорової форми від змісту, тобто синкретизм тексту і зображення.

Усі названі функціональні типи більшою чи меншою мірою представлені в поетичному доробку українських митців кінця XX – початку XXI століття.

3.2. Тематичний спектр візуалів в українській літературі

Візуальна поезія з погляду репрезентованих тем характеризується різноманітністю та багатоаспектністю.

Після проголошення незалежності 1991 року в Україні гостро постали питання національної ідентичності, культурної політики, державної мови. На ці запити активно відреагували поети-візуалісти. Тому в контексті відбудови української державності цілком природним явищем є значна кількість «заангажованих текстів, зокрема й зоропоезії, – що на думку Т.Назаренко, – вирізняє українську візуалістику поміж експериментальної практики зоропоетів інших країн» [107, 57]. Серед таких ідеологічно детермінованих зоропоезій можна виділити ті, у яких порушується історичне минуле нашої держави, і ті, які загалом репрезентують патріотичну тему – тему України. Потужний струмінь названої тематики присутній у творчому доробку М.Сороки. Так, до другої категорії зачисляємо візуал письменника «Україна».



На фонетичному рівні автор замінює графему «ї» на приголосний «й». Підсилюється така заміна виділенням центральних букв слова через обрамлення їх у колі, збільшення шрифту і зміну його фактури. Ці літери не просто обведені в колі. Глядач-читач через оптичне заломлення контурів графем сприймає коло не як звичну геометричну фігуру, а як зображення лінзи, що збільшує написане. Таким чином, через таку візуалізацію слова виникають певні художні смисли: 1) Україна може сприйматися не просто як

держава, а як рай на землі; 2) таке сприйняття залежить від того, чи придивимося ми пильніше до неї, до себе.

До візуалів, у яких порушується державна тематика через висвітлення історичного минулого країни, належить інший твір М.Сороки «Русь-Україна».



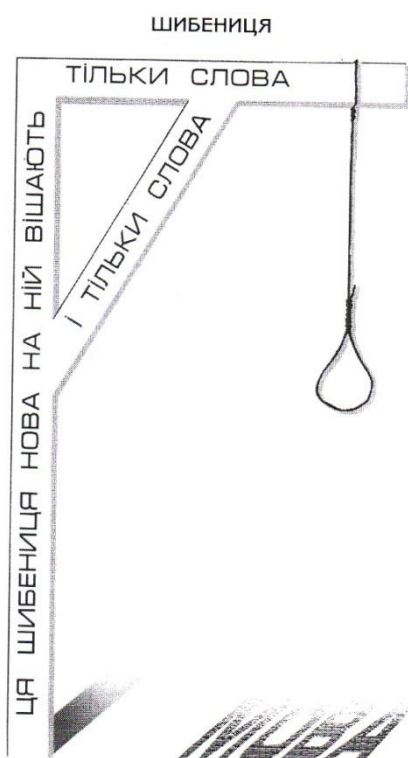
За допомогою перспективного скорочення (чи збільшення) букв текст набуває тривимірності простору: висота, ширина, глибина. Останній параметр своєю чергою на смисловому рівні транслює ідею часу, історичної ретроспективи. Спільна для обох номінацій графема «у» об'єднує назви двох держав. Таким чином автор може реалізувати ідею того, що саме Україна є законною наслідницею могутньої держави Київської Русі зі столицею Києвом. М.Сорока таким способом утверджує велич нації, її історії, а відповідно декларує її право не тільки на величне минуле, але й на таке ж майбутнє.

До категорії історичного минулого держави також належить фігурний вірш М.Сарми-Соколовського «Дзвін Івана Мазепи», у якому автор патетично проголошує: «Одначе я ще марю / я ще мрію про Дзвіницю / зоревоздвижної земної Української Держави».

М.Король розробляє цілі цикли, присвячені тим чи іншим подіям з історії України. У його збірці зорових віршів «Час достиглого каміння» є

окремий розділ з назвою «Україна – Європазія», у якому порушуються теми історичного минулого нашої держави (трагедія на Чорнобильській АЕС, голодомори 1921-1922, 1932-1933, 1946-1947 рр.), заклики до патріотизму і відданості державі, візуал, присвячений столиці Києву «Знову цвітуть каштани». Цікаво, що в рамках громадянської лірики М.Король порушує проблему чистоти мови – «сюржики». В основі візуала покладено розрізнення абетки української й російської мов. Коли ми бачимо першу графему, яка поєднує дві букви – «и» та «і», одразу ж, розрізняючи, перевіряємо, чи не вживаємо ми замість українського «руками» засмічене «рукамі». Друга графема вказує на специфічну ознаку української мови серед інших східнослов'янських – літеру «ї» і т.д.

Цей мотив у свій спосіб реалізує і В.Женченко в зоропоезії «Шибениця». Глибше розкрити зміст твору нам допоможе характеристика особливостей використаного митцем шрифту.



Автор подає схематичне зображення шибениці, на якій *«вішають тільки слова»*, однак на самій петлі нічого не зображено, вона є вільною; лише внизу читаємо слово *«мова»*. Цей напис сприймається наче тінь від чогось. У цьому прочитується алегорія, адже, не дбаючи про кожне слово рідної мови, ми її вбиваємо, хоч це може здаватися нереальним, невидимим. Чи не нагадує це славнозвісні рядки М.Рильського: *«...плекайте мову. Пильно й неустанно політь бур'ян»*. У цьому візуалі також актуалізується символ тіней.

Актуальними з цього приводу є слова Волхва Слововежі про творчість В.Женченка: *«Однозначність хронікальності, окресленість часовою конкретикою емоційних імпульсів, актуалізація мистецькими засобами соціополітичних тез: це – і вади, і переваги творів поета-візуаліста В.В.Женченка»*.

Особливістю патріотичного струменя у творчості Ігоря Трача є те, що він наскрізь пронизаний ностальгією. Візуал без назви прямо не вказує на образ України чи батьківщини, але символ калини, який використовує автор, є алюзією на нашу державу і продовжує такий ряд архетипних для нашої культури символів, як вишиванка, мальви, журавлі та ін. І сон ліричного героя саме тому *«печальний»*, що *«калина за вікном»* виявилася тільки вигадкою, далекою згадкою.

Всміхалася

калина за вікном

на

жаль

то

мій

печальний

сон

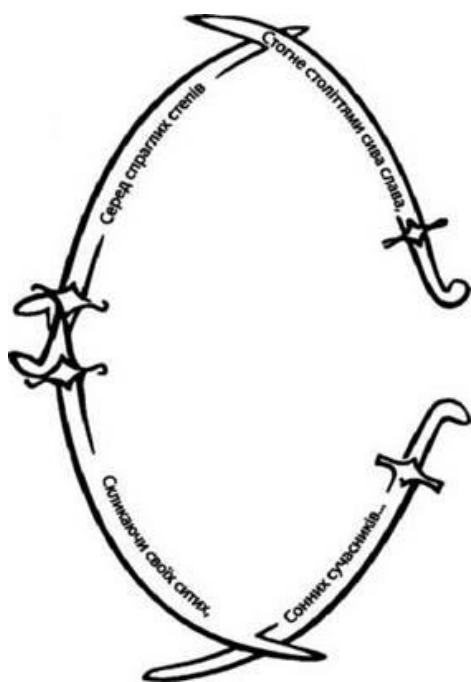
Ця тема реалізується й у поезії *«Я шукаю Україну в Європі»*. Тут цим символом, що вказує на українські корені, є журавель, який після довгих

мандрівок завжди повертається додому, щоб звити гніздо та вивести потомство. А символ дороги актуалізується за допомогою зображення карти, в яке вписаний текст.

В обох творах імпліцитно присутня тема розлуки і відстані від рідної землі. Відповідь знаходимо в біографії митця, який з 1988 року живе в німецькому місті Цвікау, де працює психотерапевтом. Він є головним редактором і видавцем літературно-мистецького альманаху українців Європи «Зерна» та книжок бібліотеки цього періодичного видання. Саме в названому видавництві вийшла друком збірка В.Женченка «Зорова поезія», А.Мойсієнка «Нові поезії», «Шахопоезія», М.Сарма-Соколовського «Дорогою жнив».

Зоропоезії І.Трача дослідниця Т.Назаренко аналізує як «здебільшого філософічні, але ця філософічність іншого, медитативного гатунку, нерідко з ностальгійними нотками. Максимальне емоційне та змістовне навантаження лінгвістичного знака в поетичному дискурсі І.Трача дозволяє ставити його композиції на один щабель із кращими взірцями мінімалістичної лірики, зокрема творами східньої поетичної традиції... У більшості візіопоезій Трача взаємини між текстом та зоровим образом залишаються поза принципами метафоричності або метонімічності: ні конфігурація тексту, ані його розташування не створюють прямих асоціативних зв'язків із поетичним повідомленням. Текст є здебільшого самодостатнім. Візуалізація надає йому додаткової експресії, а крім того уповільнює самий акт прочитання, наближуючи його до процесу неспішного розмірковування, прислухання до власних думок і почуттів [...]» [107, 57]. Таким чином, візуальна поезія по-особливому репрезентує спосіб мислення поета та специфіку сприйняття ним довколишнього світу, його характер, настрій, темп висловлення думки без попереднього прочитання друкованого тексту.

Уже хрестоматійний візуал В.Женченка «Стогін» теж порушує тему історії України і засвідчує майстерне використання автором арсеналу різноманітних засобів творення художнього ефекту.



В. Женченко творить поезію, вписуючи слова тексту: *«Серед спраглих степів / стогне століттями сива слава / скликаючи своїх ситих / сонних сучасників»*, – у зображення чотирьох шабел. Не можемо стверджувати, що ці образотворчі графічні елементи відіграють лише орнаментальну, оздоблювальну функцію. Реципієнтові стає зрозуміло, що «славу» поет співвідносить із добою козацтва, а це має нове смислове навантаження при прочитанні. Графічне зображення шабел допомагає з більшою достовірністю розкрити конфлікт поколінь у творі. Шаблі, як предмет попередньої історичної епохи, репрезентують певний пласт героїчного минулого. А дія, про яку йдеться в аналізованому вірші, спрямована на «сучасників», тобто бачимо, як розгортається діалог, звернення минулого до теперішнього, який підсилюється через діалог графічного, образотворчого та літературного, вербального компонентів. Зоровий (образотворчий) елемент, у даному випадку це зображення шабел, репрезентує не якесь одне, а декілька значень. Шабля – вид зброї, а зброя призначена для захисту або боротьби. Тобто контекстуальне значення цього не тільки зображення, а вже поняття можна сформулювати таким чином: «Як я, як «сучасник», борюся за славу народу? Як я, як «сучасник», захищаю його? Загалом, що роблю конкретно я, ти, ми, кожен із нас у цій сфері?»

розумінні цього слова) світу, країни, людини. Тоді виявляється, що розвій будь-якого явища відбувається доти, поки на першому місці перебуває Бог. Саме цим словом розпочинаються перші вісім рядків аналізованої поезії. Починаючи з другого рядка до сьомого, йде своєрідний «приріст», як алюзія на сім днів творення світу: і постали день і ніч, земля, вода, рослини, тварини. Вінцем творіння Бога є людина. Тому вже в низхідній частині піраміди на першому місці стає людина як власник і пан того, що доручив їй Усевишній, але не розвиток чекав тоді світ, а занепад: людина привела на землю ночі як символ темноти.

Філософська тематика репрезентована також візуалами М.Мірошниченка «Цей світ», «Око».

За допомогою мінімальних, але влучних засобів зорової поезії можна порушити вічні теми людства: сенс життя, любов, щастя. В.Трубаєві за допомогою образу дзеркала у візуалі «Люстерко» вдалося репрезентувати опозицію буденного і величного, скоропроминального і вічного, незнищеного. Дзеркало як символ потойбіччя, відображення справжньої внутрішньої сутності допомагає зрозуміти, що людина потребує не так матеріальних благ, як духовних. Здобуваючи одне, не слід занедбувати друге. Або ж можливе й інше прочитання: у буденному житті, коли романтичні вчинки відходять на задній план, виявом любові можуть слугувати найдрібніші побутові справи. Піклуючись про нас, дбаючи про житло, одяг, їжу, батьки кажуть дитині, що вони її люблять, турбуються про неї. Але чи можливо постійно використовувати тільки один бік і бачити лише одне зображення, коли дзеркало показує два підходи. Таким чином, наведеним візуалом В.Трубай запитує читача, чи не викривили ми своє уявлення про вияви любові в матеріальному й духовному світі, чи гармонійно поєднуємо їх.

ІЮРОВ
 МАЗНКУ
 КВІЛН

 ХЛІБ
 ЖИТЛО
 ОДЯГ

Тема кохання у цікавий спосіб репрезентована у візуалі М.Мірошниченка «Портрет забутої жінки». Зрозуміти зміст поезії можливо тільки при комплексному прочитанні всіх складових: текст + заголовок + зорова форма. Текст вписано по периметру прямокутника, так що утворює обрамлений простір, яким і виявляється образ полотна. У тексті *«полотно нашпиговане / полотно заґрунтоване / хай отак його прямо / я й уставляю до рами»* не сказано, що на ньому зображено або що повинно бути намальовано. Ключем до поставленого запитання є заголовок, у якому сказано, що об'єктом зображення повинна бути жінка. Але всередині полотна не зображено нічого. Тобто зорова форма у цьому візуалі реалізується не тільки через контурне написання тексту, а й через відсутність такої. Саме тому це портрет *забутої* жінки: автор або забув її і не може відтворити її риси, або, швидше за все, вона настільки глибоко закарбувалася в його пам'яті, що її портрет завжди супроводжуватиме його, попри бажання забути чи ігнорувати, бо портрети не створюють, щоб забути, а щоб увіковічнити.

До групи цього тематичного спрямування належать візіопоезії М.Луговика «Дощ», Ю.Зморовича «Твій подих – натяк долі» та ін.

Поети-візуалісти радо нерідко звертаються до доробку українського авангарду початку ХХ століття, «демонструючи при тому не так структурну та концептуальну модифікацію форми, як інтертекстуальні стосунки в межах візуальної стилізації або техніки *pastiche*, чи навіть зорової пародії» [107, 54]. Поезюмаларство Михайля Семенка надихнуло двох сучасних авторів – Ярса Балана та Миколу Сороку. «Моя каблеопоема дружині» М.Сороки [107, 172]

змодельована за взірцем першої картки Семенкової «Каблеопоеми». Але перша відрізняється від футуристичного тексту насамперед ліричністю. Подібно до свого попередника М.Семенка, наш сучасник М.Сорока посилає телеграфне повідомлення через океан, із далекої Америки в Україну, але не «всім-всім-всім», «пролетарям усіх країн», а конкретному адресатові – дружині Надії. Антропонім у демінутивній формі *Надійка* тричі повторюється в тексті: в українському варіанті, англійському та у вигляді акростиха в текстовій колонці праворуч. «Замість звичних пролетарських лозунгів «Каблеопоема» М.Сороки транслює стислу інформацію про приватні події, впевнення в незмінності почуттів, жартівливі зауваги. Ліричність дискурсу М.Сороки виразно підкреслюється на графічному рівні: текст поеми (за винятком назв країн відправлення та призначення) надруковано звичайними літерами, відмінними від Семенкового жирного плакатного шрифту, який ніби підкреслює агресивність революційного месіанізму» [107, 55].

Асоціації з відомим експериментальним віршем М.Семенка «Сім» (створеним 1922 року, яким український футурист завершив збірку творів «Кобзар») викликають зорові композиції Юрка Гудзя і М.Короля.

У вірші Ю.Гудзя «Calendarium сутностей надприродніх» назва кожного дня відокремлюється від іншого крапками, які «репрезентують павзи, мовчання, тишу, або словесний «вакуум» – за термінологією Ри Ніконової, – що ототожнюється не з порожнечою, але із сукупністю позалінгвальних потенцій».

CALENDARIUM

СУТНОСТЕЙ НАДПРИРОДНІХ

.....
 понеділки понеділки понеділки

 вівторки вівторки вівторки

 четверки четверки четверки

п'ятниці п'ятниці п'ятниці

 суботи суботи суботи

 понеділки понеділки понеділк...

А де ж НЕДІЛЯ?

нема . . .

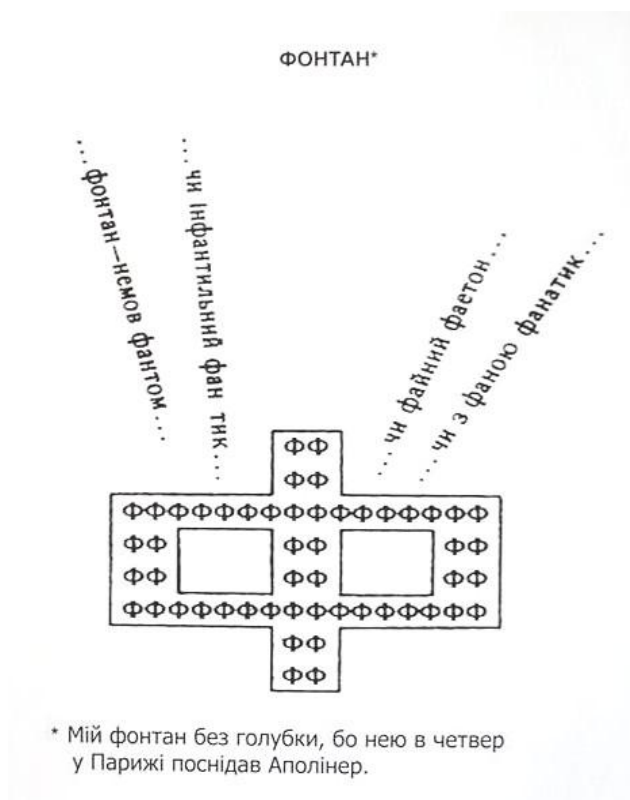
В неділю я народився . . .

Т.Назаренко, аналізуючи візуал М.Короля з аналогічним словесним матеріалом, цікаво, на наш погляд, інтерпретує той факт, що всі літери зі слова «неділя» (в оригіналі вони червоного кольору) трапляються в назвах інших днів тижня, крім лексеми «субота». Як відомо, це українське слово походить від гебрейського, що позначає святковий сьомий день тижня, день відпочинку та молитов у юдаїзмі. Графічно композиція натякає й на те, що в українському побуті субота традиційно вважається – чи вважалася раніше – днем прання. Саме тому виникає образ мотузки із причепленою для сушіння білизною.



Алюзії на творчість ще одного всесвітньовідомого авангардного поета є в деяких українських митців-візуалістів. Це стосується доробку Гійома

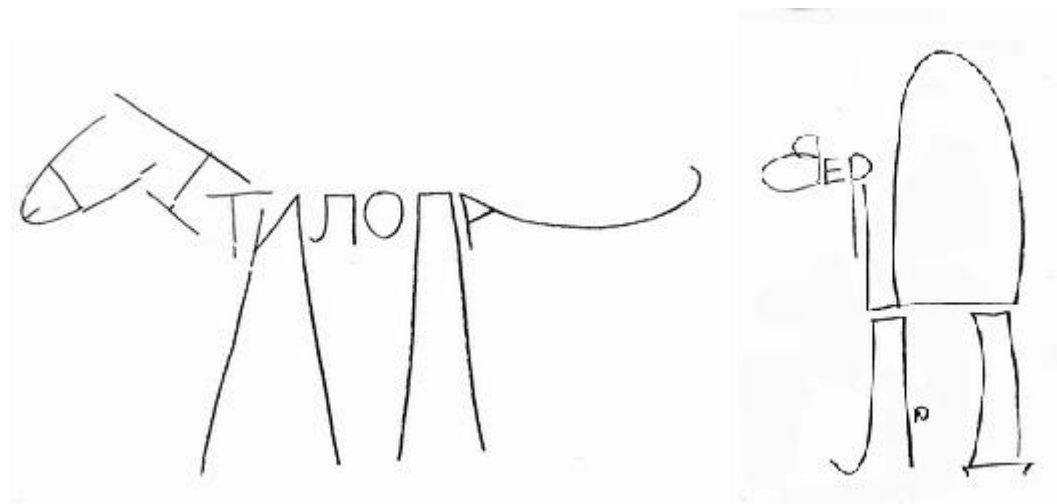
Аполлінера. Одним із прикладів є композиція М.Мірошніченка «Фонтан», створений під впливом каліграми «Зарізана голубка і фонтан».



Крім М.Мірошніченка, до каліграм Г.Аполлінера зверталися й інші українські автори. «Інтертекстуальні стосунки на зоровому рівні можна помітити між силуетним фігурним віршем Любомира Госейка «Ейфелева вежа» та фрагментом аполлінерівської каліграми «Другий канонір»; зорова композиція Миколи Луговика «Дощ» частково відбиває архітектоніку каліграми «Дощить» [107, 55]. Але якщо твір Г.Аполлінера переповнений сумом за втраченими солдатами-приятелями, то візуал українця М.Мірошніченка переноситься в іншу контекстуальну площину: зникає зарізана голубка, однак її доля недвозначно визначається у виносці: «нею в четвер у Парижі поснідав Аполінер». Така інтерпретація інтертексту повністю змінює тональність твору: меланхолійний смуток поступається місцем гуморові.

Серед збірок візуальної поезії М.Луговика є дитячі тематичні цикли. «Такі Луговикові зорові поезії, – на думку дослідниці Світлани Шинкарук, – особливо корисні, з погляду дидактики, для дітей шкільного віку, які тільки-

но починають входити у царство писаних літер і слів. Літеральний малюнок дозволить їм краще запам'ятати ту чи іншу літеру та особливості написання слова» [162]. Такими вважаємо його візуали «Ховрах і заєць», «Риба та ще й із вусами», «Качка», «Кошеня», «Дрізд», «Дятел», «Слон», «Ящірка», «Пелікан», «Антилопа», «Верблюд».



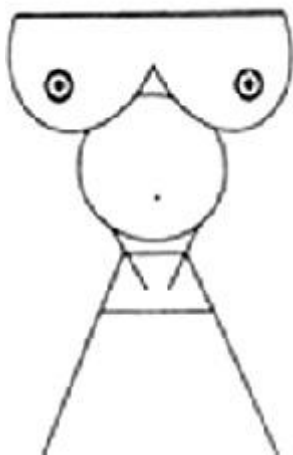
Дитячі тексти автор також втілює у фігурних, а точніше контурних віршах – текст, який створює контур певного зорового зображення («Малюнки крейдою, II», «Про школярика гусачка», «Жираф», «До снігу», «Лошатко співає колядку», «Якщо ви не апчхи!...»). Інколи такі візуали доповнюються додатковими графічними елементами, а інколи це тільки сам текст.

Ще навчаючись у Ніжинському педінституті, М.Луговик захопився поезією С.Кірсанова, А.Вознесенського, згодом французьких поетів М.Жакоба, Г.Аполлінера, А.Бретона, в українській літературі творить зорову поезію М.Мірошніченко. З'являється у світ антологія французької дитячої поезії «Троє цуценят покидають Париж» (у перекладах О.Жупанського, О.Мокровольського, В.Ткаченка). Саме ця книга спонукає М.Луговика до подібного творчого задуму, який би вилився в дитячу збірку української зорової поезії. З іншого боку, поет захопився народним мистецтвом (М.Приймаченко, К.Білокур) та авангардом (П.Пікассо, С.Далі). Аналізуючи творчість М.Луговика, М.Сорока стверджує, що «від першого в його зорову

поезію прийшов так званий примітивізм зображення, друге – дало художній прийом розкладання цілого на частини» [137, 73].

Багатогранністю тематики відзначається збірка «Графіті та фрески мого храму», яка об'єднує в собі п'ять основних циклів: «Українське бароко», «Поштівка до Буенос-Айреса», «Яблуко Рене Маргіта», «Мистці» та «Перед цівкою мого фотоапарата». Назви циклів диктують не тільки тематику, а й спосіб, манеру виконання візуалів. М.Луговик звертається до історичної тематики. Тема козацького бароко піднімається у таких творах, як «Розрита могила», «Козацька церква в Переяславі», «На спомин з дня 500-ліття Січі».

На окрему увагу заслуговують зоропоезії із зображенням жіночої постаті, часто зі вкрапленням елементів еротики. Такі вірші виконані у вигляді силуетних літерних малюнків. Наприклад, у вірші «Вона» постать жінки виписана так, що кожна з букв сучасної української абетки відповідає певній частині тіла: «В» – груди, «О» – живіт, букви «Н» і «А» утворюють бедра і ноги.



В аналогічному ключі виконані візуали «Ольга», «Спогади про неї (Оксана)», «Лижниця морська».

Візуал М. Короля відтворює образ всесвітньо відомого художника. Якщо уважно придивитися, то побачимо, що в зображенні зашифровано слово «далі», яке без контексту можна прочитати як прислівник *дали* і як іменник у формі називного відмінка множини *дали* (від субстантива *даль* – далина, далечінь). Заголовок «Пам'яті Сальвадора Далі» повідомляє, що йдеться саме про прізвище митця. Але навіть без заголовка (вербального елемента) зорова форма також дає нам ключ до розуміння. А саме: зображення догори закручених вусів – візитівки ексцентричного Сальвадора Далі.



Також автор вдається до жанру вірша-загадки. Наприклад, у вірші «Севастополь» М. Луговик зашифровує частину назви міста за допомогою цифри 100.

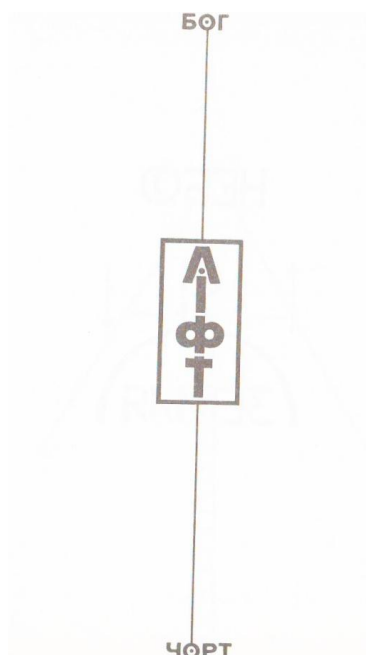
Сакральні мотиви розробляє у своїй творчості М.Король. У збірці «Час достиглого каміння» він умістив цикл під назвою «Амінь!», куди увійшли візуали, у яких автор звертається до біблійної тематики, зокрема до образів святого сімейства, Ісуса та Марії («Серце»), святого Петра («Петро»). Показовим є те, що митець використовує церковні та іконописні символи. У візуалі «Триєдиний» – це образ усевидячого ока, у «Таємній вечері» – це зображення чаші та буквеного скорочення, яке називає Ісуса на іконах ІС ХС.

В одній із зоропоезій М.Король у зображення тернового вінка вводить по контуру текст: *«На терновому вінку квіти розцвіли, щоб згоїти Ісусове тіло»*.

Цикл «Простір» репрезентує авторське бачення людини, яке відповідає теології християнства: людина як творіння Боже покликана досягнути Царство Небесне. Такі світоглядні принципи задекларовані в низці візуалів М.Короля. Наприклад, коли людське я, будучи на землі, може будувати зв'язок із нематеріальним небом, невидимим Богом, а Він своєю чергою може їй відповідати, то особа може отримувати божественну благодать, знаки з неба. Це демонструють використані автором стрілки вгору і вниз. Те, що людське я «вросло» в землю, може, на наш погляд, символізувати гріховність людства, його велику прив'язаність до матеріального.

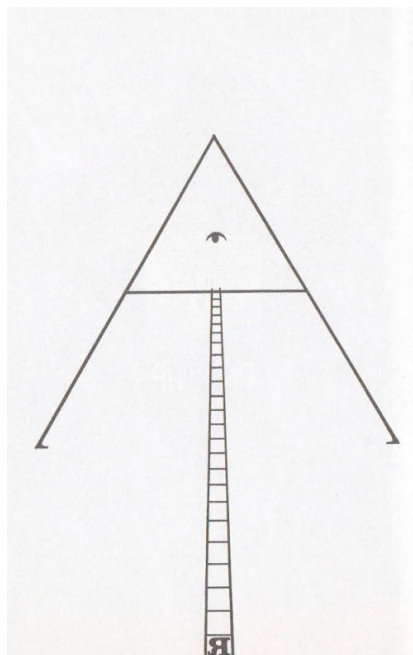


Або ж бачимо вертикаль взаємостосунків людини з Богом як найвищим добром, з одного боку, і гріхом (чортом) – найнижчим падінням людської душі, з другого. І тільки особа має право обирати: хоче вона підніматися чи, навпаки, опускатися.



Морально-етичний пафос у візуалах інших авторів також має алюзії на засадничі принципи християнства. В.Женченко у візіопоезії «Кінець заздрощам» використовує графічне зображення чаші і тексту *«Два бокали самотньо ридали Вони бачили як підсипали Одне одному два брати Потайки отрути»*. Заголовок дає розуміння мотивів злочину. Братовбивство відбулося через заздрість, через гріх. Але графічне зображення келиха розгортає ширший контекст. У Біблії сказано, «де збільшився гріх, там перевищила благодать» (Рим. 5: 20). А спасіння на землю прийшов принести Ісус Христос, який віддав себе в жертву через смерть і воскресіння, залишаючи нам заповідь: «Це – моє тіло, що за вас віддається. Чиніть це на мій спомин». Так само чашу по вечері, кажучи: «Ця чаша – це Новий Завіт у моїй крові, що за вас проливається» (Лк. 22: 19-20). Або: «Хто буде їсти хліб цей або питиме чашу Господню недостойно, матиме провину перед Тілом і Кров'ю Господніми. Нехай же досліджує себе людина, і таким чином нехай їсть від хліба цього і п'є з чаші цієї. Бо хто їсть і п'є недостойно, той їсть і п'є осуд собі, не розмірковуючи про Тіло Господнє. Ось чому поміж вами багато немічних і хворих, і чимало помирає» (1 Кор. 11: 27-30). Тобто образ чаші в цьому візуалі призвів до смерті, але й через цей образ можлива надія і вихід із гріха.

Розробляючи тему самопізнання («Самозаглиблення» «Я»), М.Король усе одно бачить кінець шляху людини в єднанні з Богом.



Бачимо, що, піднімаючись догори, Я досягне повного єднання зі Всевишнім, тобто мета людського призначення на землі – це Царство небесне і зустріч із Богом, образ якого в цьому візуалі реалізується через усевидяче око і букву А (альфа). Ісус казав: «Я альфа і омега, початок і кінець».

Таким чином, тематичний спектр візуальної поезії кінця ХХ – початку ХХІ століть надзвичайно різноманітний. Досить широко репрезентують митці у своїх творах тему України, патріотизму; у них присутній також і тісно пов'язаний із нею мотив ностальгії. Потужним струменем вливається і мотив козацького минулого. У сучасних візуалах часто порушуються вічні теми: сенсу життя, любові й ненависті, зради та вірності, матеріального й духовного. Деякі автори цього періоду є творцями візуалів, які можна використовувати як дидактичний розвивальний матеріал під час роботи з дітьми.

Поети-візуалісти іноді звертаються до доробку українського й зарубіжного авангарду початку ХХ століття, демонструючи при цьому

структурну та концептуальну модифікацію форми, а також інтертекстуальні стосунки в межах візуальної стилізації чи зорової пародії.

3.3. Барокові витоки та авангардизм зорової поезії

Поширеною є думка, що розвиток і функціонування візуальної поезії залежать від естетичних вимог певних художніх систем чи епох. «У кожному столітті спосіб побудови художніх форм відображає спосіб, у який наука чи сучасна культура розглядає дійсність», – стверджує Умберто Еко [47, 94]. Так, у добу бароко зорова поезія зазнала свого розквіту, адже для естетики цієї епохи притаманні такі визначальні особливості, як значна увага до форми, прагнення до синтезу, загадковість, літературна гра, яскраво виражена декоративність. Авангардизм і модернізм через візуалізацію поетичного тексту реалізовували полісемантизм, різновекторність і пошук нових форм, до яких прагнули.

«Як відомо, у світі ніщо безслідно не зникає», – саме цю відому тезу М.Сорока вважає доречно застосувати і до літератури, зокрема до зорової та курйозної поезії українського бароко. «Часто історики літератури стверджують про занепад і зникнення тих чи інших літературних форм. І тому несподівана поява певних призабутих форм чи їх елементів ніби збиває з пантелику сучасних дослідників, які спішають трубити про наступ авангарду» [140, 98].

Крізь призму діалектики в філософії, а потім і в інших галузях науки прийнято розглядати певне явище у розрізі традицій і новаторства. У нашому дисертаційному дослідженні аналізуємо зорову поезію української літератури не в опозиції «традиційне й експериментальне». Ми підтримуємо думку науковців про нелінійність поезії та синкретичну природу візуалів, яка існувала від зародження такої до наших днів. Вона зазнавала різних модифікацій і відповідала різним принципам у свій час. Тому нам видається

правомірнішим говорити про нові експериментальні форми явища, аніж про новаторство, яке передбачає відкинення попередніх надбань. Зорова поезія нерозривно пов'язана не тільки з розвитком і розширенням семіосфери культури, у якій розвивається, а й із технічними засобами творення та фіксації тексту.

Графічні засоби бароко і сучасної техногенної культури досить важко порівнювати. Труднощі складає визначення новаторства графічної виразності сучасного візуала та історичних зразків XVI–XVIII століть, оскільки вони перебувають у різних площинах: давнє мистецтво графіки і комп'ютерні технології.

Симптоматично, що Валентина Собо́ль, досліджуючи осі перетину бароко і модерну, починає з довгого переліку: ультрамодернізм, постмодернізм, пост постмодернізм, трансавангард, ар'єргард, метареалізм, інфрагуманізм, метаметафоризм, концептуалізм, експресивний абстракціонізм, преформатизм, постекзистенціалізм, транс персоналізм, кіберкультура, контркультура, неопогонство... (лише в період від 1886 до 1924 рр. зявилося понад п'ятдесят таких напрямків). Далі науковець пише: «Отже, модернізм, постмодернізм, постпостмодернізм. А що далі? А далі, як про те свідчить історія світового розвитку, відбудеться, хай через боротьбу й протистояння, але – чергове повернення до джерел, до традицій» [134]. В.Собо́ль звертається до однієї перевіреної часом концепції, згідно з якою (за Г.Вельфліним і Д.Чижевським) стиль бароко є циклічно повторюваною в історії мистецтва фазою. Це стає каталізатором виникнення терміна «необароко». В українських літературознавчих студіях його використовують В.Шевчук, Ю.Барабаш, Ю.Лавріненко, В.Собо́ль, О.Юрчук. Зокрема О.Юрчук у своєму дисертаційному дослідженні «Необарокові тенденції в українській літературі XX століття» доходить таких висновків: 1) українське літературне барокко, виникнувши у складний період розвитку українського суспільства, увібравши в себе світогляд, сформований під впливом тієї доби, запропонувало мистецький варіант реагування на час зламу, який знайшов

своє вираження і в пізніших за часом етапах розвитку української літератури; 2) бароко варто розглядати як явище кризового часу, а необарокові тенденції – як модифіковані повтори його рис, поява яких зумовлена типологічною схожістю моделей світогляду, історичного, соціокультурного, мистецько-естетичного розвитку перехідних епох. Серед таких рис можна виділити ірраціональність, ускладненість форми, тропіки, змістових напластувань, тяжіння до різних контрастів, трагічність світобачення, релігійність, психологізм, мінливість, динамізм [165].

С.Бірюков, російський поет, літературознавець, дослідник російського і світового авангарду, засновник і президент Міжнародної Академії Зауму, вважає, що розвиток авангарду розпочався з руху в бік нового бароко. Так, автор простежує таку тенденційність. Барокова традиція в Україні проникає в побут, і навіть у XIX ст. «штучки поетицькі» залишаються улюбленою забавою школярів. С.Бірюков згадує двох учнів Ніжинської гімназії – Миколу Гоголя і Платона Лукашевича, які мали особливий успіх у цих розвагах, що, на думку дослідника, позначилося на геніальних творах одного і наукових пошуках іншого. П.Лукашевич у 70-ті роки XIX ст. видавав у Києві книги, в яких проповідував винайдену ним науку «чаромантію». Згідно з цією «наукою» не тільки слов'янські, але й усі слова світу споріднені, а відмінності мов ґрунтуються на перевтіленнях слів. Ця теорія не зазнала широкого схвалення. Але саме ці тенденції, за словами російського вченого, стають передумовою відкриття В.Вернадським існування ноосфери, пневматосфери П.Флоренським. Так, «вже наприкінці XIX століття українець О.О.Потебня (ще один геній на межі української і російської) заговорив про внутрішню форму слова, а інший геній (цього разу на межі польської і російської) І.О.Бодуен де Куртене відкрив фонему – найдрібнішу одиницю мови» [13, 39].

Таким чином, мова йде про циклічні повторювання. Саме в цьому контексті стають зрозумілими слова В.Соболь, що «українська зорова поезія в цілому зберігає традиційний характер». Але далі дослідниця додає: «Ця

традиційна нетрадиційність має синтетичний характер» [134]. Тому в цьому параграфі розглянемо зорову поезію кінця XX–початку XXI століть з її бароковими витоками, а також вкажемо на експериментальне, тобто на той авангард, на який пішли сучасні митці порівняно зі зразками XVI–XVIII століть.

Варто зауважити, що, на відміну від футуристів, поети-візуалісти кінця XX – початку XXI століття не відкидали надбань попередніх епох, деякі з них називали себе наступниками та послідовниками барокової традиції курйозного віршування. А.Мойсієнко – письменник, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри сучасної української мови Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, – відповідаючи на запитання кореспондентки газети «Наше слово» (Польща), стверджує: «... я завжди відчував себе поетом. Зрештою, я і сьогодні відчуваю себе більше поетом, аніж професором. Щодо «не щоденної» поезії, візуальної, паліндромної, пошуків конструктивістського плану – все почалося також з Ніжинського педінституту: зацікавлення *давньою, бароковою літературою*» [виділення наше – У.Х., детальніше див. <http://litgazeta.com.ua/interviews/anatolij-mojseyenko-spivavtorom-moyih-virshiv-ridna-mova/>].

Підтримуємо думку Т.Назаренко про те, що відсутність зацікавлення бароко Семенком, можна пояснити виразно західною орієнтацією, його переконанням: ознаки національного в мистецтві – ознаки його примітивності, а футуристичне мистецтво мусить бути виявом вселюдського почуття. Цікаво, що на відміну від Семенка, російський поет-футурист Велимир Хлебніков, матір якого була україркою за походженням, чи одесит Семен Кірсанов були обізнані із творчістю І.Величковського і зверталися до надбань української барокової зорової літератури.

Період особливого розвитку візуальної поезії в Україні, як і в інших європейських країнах, збігається з бароковою традицією. Причому, якщо на українських землях барокова література і візуальна поезія зокрема досягли

значного розвитку в XVI–XVIII століттях, то в Росії саме існування мистецтва і літератури бароко нерідко піддаються сумнівам (О.Білецький, С.Лихачов). Так, першим російським візуальним поетом традиційно вважають білоруса Самуїла Ситнякович-Петровського (1629-1680 рр.), відомого як Симеон Полоцький, який отримав освіту в Києво-Могилянській академії.

І.Величковський у своїй збірці «Млеко» (1691 р.) зробив спробу теоретичного обґрунтування функціонування зорової поезії. Він належав до тих митців українського бароко, які не шукали нового змісту, розширюючи старий чи подаючи його під власним кутом зору. У виборі тем він також був більш як традиційний. У нього спостерігаємо консервативне розуміння канонів високої поезії, яким він слідував. Зате велику увагу віддавав формі, виявляючи в ній немалу майстерність та винахідливість, складаючи твори підчас як ребуси, а підчас як поетичні конструкції... Його конструкції бувають дивовижні (як-от, «Зегар»), вишукані, складні, на які поет видавав, як пише, велику працю. «Є з них деякі, – вістить він у передмові до «Молока», – як-то рак літеральний і вірш четверогранний, які і за місяць ледве складуться, хто спробує, певне мені те признає» [162, 207]. Отже, І.Величковський виділяє ехо (вірш, у якому в кінці кожного вірша розміщене певне ехо, відлуння (двоскладове), яке формується з останніх складів останнього слова вірша), рак літеральний (паліндром), рак словесний (вірш, у якому не букви, але слова читаються навпаки), рак прекословний (вірш, слова якого читаються у зворотному напрямку і виражають протилежний зміст); чворогранистий вірш (вірш, який можна читати як горизонтально, так і по вертикалі), узгоджений (вірш, у якому середні слова строфи читаються і в першому, і в другому вірші, порядковий не порядок (вірш із порушеним порядком слів, який «має винайтися»), єдиноголосний (вірш, у якому кожен наголос твориться єдиним голосним звуком), єдино наголошений (вірш, який закінчується на єдину каденцію, у якому всі слова всіх рядків закінчуються одним і тим же набором складів, часто утворюють якесь ім'я), азбучний,

алфавітний (вірш, кожне слово якого починається порядковою буквою алфавіту), акростих, акростих другий (вірш, у якому першим літерам, з яких складається зашифроване слово, надаються числові значення), акростих третій (вірш, у якому не першими літерами виражається слово-шифр, але вздовж двох віршів. Розділяється це слово на склади), акростих четвертий (подібний до узгодженого, але в ньому замість середніх слів є букви, що також читаються в обох віршах, які становлять зашифроване слово), жартівливий (вірш, який, якщо читати його по горизонталі, розкриває жартівливий сенс, а коли кожне слово читати у відповідному йому порядку по вертикалі, має інший, правдивий зміст), епіграма (і її складові – анаграма), багатозастосувальний («многоприменительний» або римський відповідник «протеус»). Сама назва – протейський вірш, що походить від імені давньогрецького міфологічного морського божества Протея, відомого своєю здатністю приймати подобу різних істот, вказує на головну композиційну особливість таких творів: рядки складаються з певної кількості слів, кожного разу в інших сполученнях); лабіринт (чотири види: 1 – починається з середньої літери, а закінчується на «рогах» (кутах) вірша; 2 – починається з чотирьох кутів строфи, закінчується посередині; 3 – починається зверху і знизу, а закінчується по боках; 4 – починається по боках, закінчується наверху і нанизу; стовп (вірші якого налічують від двох складів до тринадцяти); присікаючий («присікаємий» вірш, у структурі слів якого зашифровані інші, що найчастіше декодуються за допомогою виділених великих букв).

Д.Чижевський – один із провідних дослідників давньої української літератури – крім наведених вище, виокремлює ще такі різновиди курйозної поезії доби бароко: емблематичні вірші – це невеликі епіграматичні вірші (коротенькі, найбільше 2- або 4-рядкові віршики з гострим дотепом у змісті та грою слів, співзвуччями, повтореннями слів) до малюнків, емблем; гербовний («гербовий», у такому вірші треба було дати пояснення до того малюнка, що був у гербі особи, яку треба було прославити); грифічний

(замість підкреслених літер треба було читати їх назви у слов'янській абетці). Кабалістичним віршем Д.Чижевський називає такий вид зорової поезії, яку І.Величковський іменує присікаючим, а вірші «з луною» – ехом.

За основу оберемо класифікацію Миколи Сороки, який зробив великий внесок у вивчення питання про традицію зорової поезії та її барокові витoki, видавши унікальну монографію «Зорова поезія в українській літературі кінця XVI – XVIII ст.». Ця праця служить орієнтиром для наступних дослідників жанру. Автор подає не лише детальний опис давніх українських літературних пам'яток, а й історію становлення візуальної поезії у світовій художньо-естетичній практиці, теоретично обґрунтовує функціонування цього явища в добу бароко. «Зорова поезія як конкретна одиниця літератури бароко не була визначена через те, що барокові теоретики, хоч і заявляли про використання графічних елементів, проте не надали цьому спеціального визначення. Отже, це було свого роду явище надвидове й не узагальнене. Зорова сторона в поезії була настільки поширеною, що ставала визначальною при творенні двох великих груп барокової поезії, що різнилися способом утворенням зорового образу: курйозної і емблематичної поезії, а також при їх жанровій диференціації» [136, 11]. До цього дослідники розглядали курйозну й емблематичну поезію як окремі літературні явища. А такий погляд Миколи Сороки не тільки дав змогу виділити зорову поезію та її визначальні риси, історичні жанри, а й зняв існуючу проблему термінології та видо-родової плутанини жанрів.

Обидва названі види виникли внаслідок трансформації епіграматичної поезії. Для всіх типів емблематичної поезії об'єднавчим началом стало поєднання малюнку і поетичного тексту, для курйозної поезії – це створений із самого поетичного тексту зоровий образ. Зауважимо й те, що перші спроби поділу емблематичної поезії та класифікації жанрів курйозної й емблематичної поезії не мали системного характеру. Дослідник доводить це,

зокрема, на прикладі розділів різних поетик. Це пояснюється щонайменше двома чинниками:

- 1) Межі поділу між деякими жанровими видами були нечіткими. За словами автора «Киевской академии в первой половине XVIII столетия» Д. К. Вишневецького, самі основи для поділу поетичних творів на роди і види в поетиках були хиткими і непевними, нерідко вони опиралися на зовнішні, випадкові якості поетичних творів чи особливості їх змісту, а тому й поділ їх на роди був різним.
- 2) Також Микола Сорока доводить, що зорова поезія в українській літературі кінця XVI – XVIII століть не стала породженням бароко, а лише збіглася в часі з поширенням цього стилю на українську літературу. Розглянувши основні особливості стилю бароко, можна ствердити, що не якась конкретна стильова риса (як, скажімо, декоративність) породила зорову поезію, а їх сукупність сприяла становленню нового поетичного виду як певної мистецької категорії. Вона є продуктом розвитку поезії такого роду на всіх попередніх етапах [136, 71].

М.Сорока, аналізуючи літературні пам'ятки XVI–XVII століть, систематизує жанри зорової поезії бароко. Дослідник доходить висновку, що в літературі вказаного періоду можна виокремити дві групи зорової поезії: курйозну й емблематичну, які виділилися з епіграматичної поезії. У їх основі значною мірою була зовнішня зорова форма. Так, для всіх видів емблематичної поезії об'єднавчим началом стало поєднання малюнка і поетичного тексту, для курйозної поезії – це створений із самого поетичного тексту зоровий образ. Тобто в жанрах емблематичної поезії спосіб творення зорових образів був аналітичним, який нарізно поєднував зорове зображення і поетичний текст [136]. Таким чином, при вивченні зорової поезії доби Бароко в інтерпретатора начебто вже є константи, від яких треба

відштовхуватися і які слід обов'язково враховувати при аналізі. Спершу він повинен дослідити, до якого виду і жанру належить твір (курйозна поезія чи емблематична). Беручи до уваги інші зорові ознаки, виділяють додаткові класифікаційні групи курйозної поезії (за М.Сорокою), чому, власне, і надається найбільшого значення при аналізі і чим вона й найчастіше вичерпується. Зокрема такі, у яких зорова форма наділена певним самодостатнім змістом і в яких вона має другорядне значення (вірші-раки, анаграма, сімплеотичний вірш, вірш із однаковим початком та закінченням), а з першої групи виділити такі жанри, у яких зоровий образ утворюється за допомогою усієї строфи (фігурний, піфагорійський, узгоджений, співвідносний, анаграматичний, квадратний, паромейський вірш, лабіринт) і за рахунок виділеного тексту (різного роду акровірші та числові вірші). В емблематичній поезії зоровий образ (символ, ієрогліф, емблема, портрет, герб) аналізують як метафору до всього твору або ж розглядають цей образ як денотат, опис якого подається в другій складовій емблематичної поезії – безпосередньо в тексті.

Отже, при аналізі вказаних груп зорової літератури та їхніх жанрів найчастіше беруть до уваги її формальну складову і те, у якій взаємодії вона існує щодо тексту і яку функцію виконує – другорядну чи основну. Цікаво, що й досі синонімами зорової поезії (як ми уже згадували) вважають такі поняття, як «фігурний вірш», «курйозна поезія», які, як уже зазначалося, є її формами втілення.

Окрім того, такий формальний підхід до аналізу зорової поезії даного періоду зумовлений ще й тим, що особливо курйозну поезію сприймали як несерйозне «штукарство», головною метою якого є дотеп, жарт, розвага. Таку думку висловлює Г.Сивокінь. Ф.Прокопович називав її «дитячими співзвучностями». Г.Кониський при аналізі літературного доробку доби опускав розгляд курйозної поезії як «не необхідної і не стільки приємної слов'янською і польською мовами». Хоча такі думки підтримували не всі. М. Довгалевський у своїй поетиці «Сад поетичний» наголошував на

майстерності, якої потребує «захоплююча і курйозна поезія» від її творця: «Ось у цих усіх інших поетичних віршах, що належать до захоплюючої і курйозної поезії, є своє особливе мистецтво як у написанні, так і в читанні. З огляду на незвичайну новизну й не менші вимоги і труднощі мистецтва в їх складанні, щоб розв'язати цей вузол, начебто скинути певну заслону, приступімо до цього, щоб ми не видавались бездарними, пропонуючи такі думки: хто, говорячи про захоплюючу і курйозну поезію, спеціально намагається підкреслити особливі труднощі, той розглядає їх, немов щось дитяче, а ми вказуємо скоріше на майстерність та працелюбність видатних людей, які тим займаються» [46, 260].

Двадцяте століття розпочинається під гаслом експерименту. На людство очікували наукові відкриття, нове мистецтво (фото, кіно), культурні революції. До «мальованого» слова знову звертаються митці, які, заперечуючи традиційні засоби версифікації. Показовими є висновки, до яких приходить М.Сорока у статті «Зорова поезія як традиційний авангард». Проаналізувавши основні риси візуалів на тлі історичного розвитку, автор стверджує, що надає їй авангардного характеру: 1) синтетизм, за допомогою якого несподівано поєднуються зорові і літературні елементи; 2) зорова форма літературного тексту, яка сама по собі може мати самодостатній зміст та естетичну значущість без заглиблення у текст; 3) подібність сучасної зорової поезії до барокових та модерних форм, які традиційно трактуються як авангардні; 4) нетиповість, унікальність, новаторський характер багатьох зорових форм; 5) до певної міри епатажність, виклик усталеній традиції; 6) здебільшого негативне ставлення літературної критики; 7) особливе піднесення розвитку візуальної поезії в кризові моменти суспільного розвитку. Це дає підстави М.Сороці прийти до оксиморонного висновку: «Разом із тим усі ці риси є традиційними (окрім новаторських форм, які взагалі супроводжують літературний процес), вони присутні в літературній творчості від античних часів. Такий незвичайний характер поєднання в одному виді авангардових і традиційних ознак дає підстави розглядати

зорову поезію як *т р а д и ц і й н и й а в а н г а р д* (виділення наше. – У.Х.)» [139, 101].

Тож у цьому параграфі детально розглянемо особливості реалізації зорової поезії в сучасній українській літературі порівняно з добою бароко.

Перш за все варто зазначити, що візуалізація тексту XVI-XVII століть була частиною загальної традиції, яка охоплювала всі сфери життя людини. «Зорова форма поезії помітно проявилася в такій рисі Бароко, як прагнення до синтезу, причому такого синтезу, який би спів ставив і поєднав якнайвіддаленіші поняття, створивши певну несподіваність та диспропорцію» [136, 57].

Російська дослідниця Л.Сазонова наголошує на тому, що серйозне проникнення в поезію бароко можливе лише з погляду на неї як на компонент естетичного цілого. Науковець вказує на три основні причини цього явища:

- 1) природа самого стилю бароко, що охопив усі сфери духовного життя, включаючи навіть побут, спільними ідеологічними й естетичними настановами, створивши передумови для їх взаємодії та взаємопроникнення;
- 2) прагнення до наочної конкретизації образів з метою вільнішого впливу на читача;
- 3) продовження середньовічної традиції взаємодоповнення (але ще не синтезу) різних видів мистецтва [126].

Отже, у добу бароко курйозна поезія сприймалася як загальна традиція взаємодоповнення різних видів мистецтв, натомість сучасний підхід трактує візуали як частину загальної тенденції до синтезу мистецтв.

Ілюстрацією вищесказаного слугують факти, які ми вже згадували: об'єднання і взаємодія різних мистецтв, шкільний шлях поширення зорової поезії, вписування в певні фігури не лише художніх поетичних текстів. Крім того, поезія стає присутньою в малярстві, гравюрі, архітектурі. На думку Д.Степовика, художнє слово стало в основі виникнення гравюри в українському мистецтві, виконуючи роль супроводжувальних написів,

епіграфів, мотто, монограм і навіть цілих віршованих та прозових текстів. У свою чергу гравюра мала зворотний вплив на розвиток давньої української літератури, утверджуючи в ній засоби своєрідного зображального оповідання, прагнення письменників до наочного словесного образу [143]. Зорова поезія сучасності ж сприймається швидше як авангард і залишається все ж маргінальним жанром.

З цього випливає таке розрізнення. Якщо традиція курйозного віршування мала усталені зразки й автори наслідували певну формулу, то в «постмодерній ситуації опозиція авангард/традиція не має за собою реальної естетичної основи. Сьогодні авангард (тут у значенні передове мистецтво) не намагається нав'язати свої форми як єдино можливі» [82]. Саме тому протягом XVI-XVII століть була розроблена чітка система класифікацій поетичних родів і видів. Так, у поетиці М.Довгалецького *Hortus poeticus* (1736 р.) автор розмежовує: 1) розділ про епіграматичну поезію; 2) розділ про епітафію, емблему, символ, заголовок та ієрогліф; 3) розділ про загадку; 4) розділ про захоплюючу і курйозну поезію. Ця класифікація не є уніфікованою і досконалою. За словами М.Сороки, розділ про загадку ускладнює матеріал, оскільки загадка в більшості поетик розглядалась як жанр курйозної поезії. Загадковість, прихованість як стильова риса Бароко присутня як у загадці, так і в інших видах курйозної поезії. Але такі поетики демонструють те становище, на якому перебувала зорова поезія – як частина культури, яка мала свої закони, принципи і зразки для наслідування. Натомість у другій половині XX – початку XXI століть ми можемо говорити радше про функціональні типи як закономірності творення характеру візуалізації тексту.

Зупинимось на особливостях фігурних віршів Бароко (хоча, як зазначає М.Сорока, термін фігурна поезія не використовується в давніх українських поетиках. Вірші предметних форм вважали репрезентантами геральдичної поезії, акровіршами або називали іменем самого предмета, наприклад, «Стовп» І.Величковського). Якщо фігурою для сучасного візуала може бути

будь-який предмет не залежно від сфери його використання, символічності чи художності, то в давній українській літературі побутувала інша традиція. Це не була тільки декоративна чи ілюстративна функція, а частина метафізичного розуму. «Важливими для зорової поезії стали відкриття Середньовіччя, зокрема абстрактні геометричні форми, що тепер наповнилися новим змістом, розширили площину сприймання, витворили власну поетичну символіку. Очевидно, абстрактність зорових форм прямо впливала з тяжіння до метафізичного сприймання світу і створювала певну систему символів, що несли відповідне змістове наповнення» [136, 43]. Таким чином зорова форма доповнювала складну палітру образів метафізичної поезії, допомагаючи досягнути складність ірреального барокового світу. Сучасні фігурні вірші переважно використовують традицію предметних форм Античності (форма сокири, яйця, віттаря, крил, сірінги та ін.). Так, фігурний вірш М.Сарми-Соколовського «Дзвін гетьмана Івана Мазепи» у формі дзвона починається словами: «Я велет дзвін...», а «Вітряк» у формі, вказаній у заголовку, – «Я старезний млин, мої крила одчують усіх вітрів плин».

Зорова поезія в давній українській літературі мала чіткі канони і форми реалізації, про що свідчить низка поетик, шкільна програма спудеїв, до якої входив курс курйозного віршування. «Поетики подавали розпис різних поетичних форм і жанрів, типів віршів, навчали, як ними користуватися і як їх творити, тобто окрім теоретичних засад вони були посібниками для навчання поетичного мистецтва. Кожен учень тодішніх шкіл знав це мистецтво і володів практичними навичками [...]» [162, 374]. У сучасній візуальній поезії виокремлюємо такі барокові різновиди, як паліндром, лабіринт, фігурний вірш, але навіть у межах цих усталених форм автори експериментують, модифікуючи канон. Для сучасних візуалів характерна поліваріативність інтерпретації. Якщо паромейський вірш (у якому літера або склад може одночасно виступати складником кількох рядків) є окремим видом курйозної поезії; як правило, у латинських поетиках такий жанр

набирав зорової форми кількох центричних кіл, що ніби обертаються одне навколо одного (різновидом його може бути алітераційний або асонансний вірш), то на етапі постмодернізму XX-XXI століть маємо справу з трансформацією жанру, з літературною грою, яка не підлягає чіткій формі чи канону. Сучасні автори у своїй практиці можуть використовувати стратегії кількох видів зорової поезії. Наприклад, візуали М.Короля з циклу «Гроші» базуються на грі букв. Однак таке членування слів не просто заміщує букву одного слова в іншому, будучи своєрідним будівельним матеріалом одне для одного, а вибудовує таким чином нові семантичні нашарування. Слово «банкрот» М.Король ділить на дві самостійні лексичні одиниці – «банк» і «рот», ніби даючи відповідь на питання про те, чому людина може стати банкрутом: через кредитні пастки, через банкову систему, яку ти годуєш своїм потом (звідси «рот»).

Інше слово, яке розкладає поет, протиставляє або зіставляє бідність і бізнес: бізнес може звільнити від бідності, може існувати поряд із нею або ж може визискувати бідніших і жититися за їх рахунок. Але в будь-якому випадку йдеться про гроші, на що вказує латинська буква s замість кириличної с у формі умовної одиниці (долара).



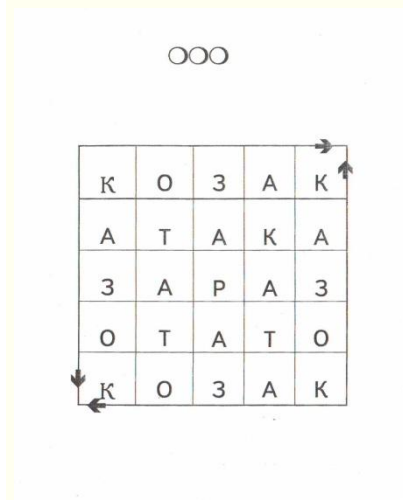
Аналіз засвідчує, що в тематичному спектрі барокової візуальної поезії порівняно з відповідною сучасною поезією велике місце посідають вірші, позначені рисами релігійності, теоцентризму. «Мистецтво Бароко наскрізь просякнuto релігійною духовністю, хоча, звісно, окрім духовного, було місце і для світського (проте, перше домінувало). [...] Боротьба, що точилася всередині людини, була спрямована на людське вдосконалення, на внутрішнє «око» людини – на серце, та на «горнєє» – людина прагнула прийти до Бога».

Саме це, на думку дослідниці М.Загорулько, відрізняє барокову візуальну поезію від сучасної. «Остання є світською, часто політично забарвлена, – це з одного боку. А з другого – сповнена глибокого розмислу про історичне минуле, стосунки між людьми, сенс життя, екзистенціальні ідеї; або це просто жартівливі вірші, навіяні різноманітними життєвими ситуаціями тощо» [53].

Для прикладу порівняймо лабіринти І.Величковського та І. Іова:

ЛЯБИРИНТ 1

я і р а м а р і я
і р а м с м а р і
р а м с у с м а р
а м с у с у с м а
м с у с і с у с м
а м с у с у с м а
р а м с у с м а р
і р а м с м а р і
я і р а м а р і я



Навіть для курйозного віршування бароковий поет обирає імена Богородиці та Ісуса. Це стосується, до речі, усіх зразків у «Молоці» І.Величковського. Автор звертається до таких біблійних персонажів, як Адам, Єва, Каїн, Ной, Анна.

Лабіринт І.Іова являє собою набір паліндромних фраз та елементів зауму. Читати його слід зверху вниз по вертикалі і справа наліво по горизонталі, починаючи з першого квадрата зверху і відповідного першого

переміщується від *сутності* до *зовнішності* архітектурних і живописних творів. Це відображає зростання інтересу до психології враження і відчуття, одне слово до емпіризму [...]» [47, 94]. Безумовно, перевага суб'єктивного елементу і психологізм є домінантними ознаками і сучасного мистецтва, а от переміщення уваги до зовнішньої форми мистецьких творів реалізується по-різному в порівнюваних епохах. Форма в бароковому мистецтві відзначалася більшим декоративізмом, пишнотою, оздоблюваністю, як це бачимо на прикладі вищенаведених зразків. Звернення до такої на сучасному етапі часто пов'язане з пародією, парадоксом, більшою увагою до буденних речей та явищ. Зовнішня форма сучасних візуалів, попри великий набір виражальних засобів, демонструє більшу простоту, деколи навіть грубість і прозаїчність. Так, барокові риторики й поетики вирізняються «квітчастими» (за В. Шевчуком) заголовками: *«Ворота ораторського факультету для нових атлетів, що змагаються на літературних змаганнях, відкривають не тернистий, а проторений шлях до високих вершин красномовства, руками голови римського красномовства вони вкажуть учню, що приступає, дві стадії чи дві ідеї навчання»* або *«Сад поетичний, вирощений задля збирання квітів і плодів віршованого і прозового слова в Київській Могиляно-Заборовській академії для більшої користі українському садівникові і його православній батьківщині біля Йорданського і Марійського морів у році, в якому особливо чудове місто дало наказ [здобути] зброєю Озов, 1 вересня 1736р.»* Ось що писав М.Довгалецький про перевагу і значення поезії: *«Поезія – божественна справа. Адже ж граматика має відповідний порядок слів, подібний до [порядку] збройних сил, астрономія займає недосяжну висоту завдяки своїм зорям, спливає медовими солодощами слів ораторське мистецтво, але набагато більше чутливо-ніжною є поезія, що наслідує людські вчинки, яка, наче другий бог, кує в людських душах замінні субстанції речей, бо ж найвірніші помічники її Аполлон, Гесіод, Мусей, Лін, Орфей, Піерій, Гомер, Амфіон і майже всі античні поети, а також філософи, теологи вважались богами, як про це свідчить поет [...]»* [46, 38]. Наведені

вище приклади демонструють тодішній підхід митців до художнього слова: тут і патріотизм, і пієтет перед поетом чи ритором, пишність, метафоричність думки, метафізика слова. У циклі М.Короля «Вірші про вірші» натрапляємо на ряд візуалів, у яких автор теж розробляє тему поетичного мистецтва, силу слова. В одному з них поети прирівнюються не до богів чи інших привілейованих осіб у суспільстві, а до дітей: *«поети / як діти / вічно / бавляться / словами / з вами / вами»*. Слово «бавляться», яке використовує М.Король на позначення праці митця, позбавлене будь-якого пієтету, вказує швидше на гру та легковажний спосіб поведінки. Естетика сучасності вже не вбачає в особі поета взірця для наслідування. Хоча і для зразків кінця ХХ – початку ХХІ ст. характерне метафізичне бачення поезії. В уже названому циклі М.Короля «Вірші про вірші» міститься візуал, який є перелицюванням Абракадабри – магічного слова, що вживалося в давнину і в середні віки як заклинання проти різних хвороб. Слово це виписували стовпчиком на дощечці 11 разів, послідовно зменшуючи його на одну букву; у результаті виходив трикутник. Таке поступове вкорочення цього слова буцімто знищувало силу злого духу. Починаючи з 4-го рядка, М.Король змінює фразу з «АБРАКАДА» на «АВАНґАРД». Цю заміну автор підсилює зміною кольору (далі слова записуються червоним кольором, а не чорним, як було до того). Тобто магичні властивості поезії пов'язані або прямо залежать від авангардизму такої (чи то пак авангардизм є магією поезії).

Сучасні поети-візуалісти загалом використовують багато стратегій і прийомів давніх поетик, але ці прийоми не зведені до кодексу правил і формул, як це було в добу бароко. Їхні експерименти є довірливішими й непослідовнішими. Так, В. Женченко також у своєму доробку має вірш лабіринт, але створений він не за схемою – вірш, що складається зі слова, фрази чи речення, які мають кілька різних варіантів прочитання. Автор окремо вводить у канву тексту графічне зображення лабіринту і окремо вербальний елемент; зображення і слова не накладаються одне на одне.



Багато візуалів ґрунтуються на грі зі словами, їхньому перерозкладі. Але знову ж таки цей перерозклад слова чи фрази відбувається за довільною схемою, натомість барокові зразки, такі як: піфагорійський, узгоджений, співвідносний, анаграматичний, паромейський чи ін. — мали чітку схему творення. Порівняймо візуал сучасного зоропоеета М.Короля, який побудований на основі перерозкладу слів і фраз, і узгоджений вірш І.Величковського:

Марія	без	та	в рай	в́одит.	
Єст		грѣхà	души		
	Арїа	полн	той	в ад	св́одит
	Lupus		nutritus		perdit
Est		in syluis	e[t	vitam]	
	Canis		uenatur		[an]seruat ² .

¹ Це латинський текст попереднього двовірша.

² Вовк в лісах годується — і життя втрачає. Пес в лісах полює — й життя зберігає (лат.).

Це давало підстави на розгалужену і чітку класифікацію підвидів жанру в бароко, чого неможливо зробити на сучасному етапі, через різноманітність та неусталеність жанрових видів візуальної поезії. «Сучасна візуальна поезія має більший набір виражальних засобів, що пов'язане з

провокації. Тобто постулат споглядання превалюватиме над пошуком сенсу, якого або немає, або ж він розкривається через абсурдність.

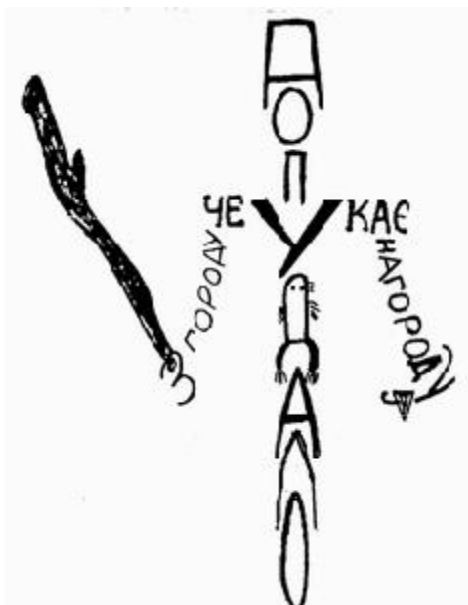
Схожим до названих зразків, де автор грає з формою літер і розтягом та стиском простору, є візуал «Від «А» до «Я» 1».

ВІД «А» ДО «Я» 1



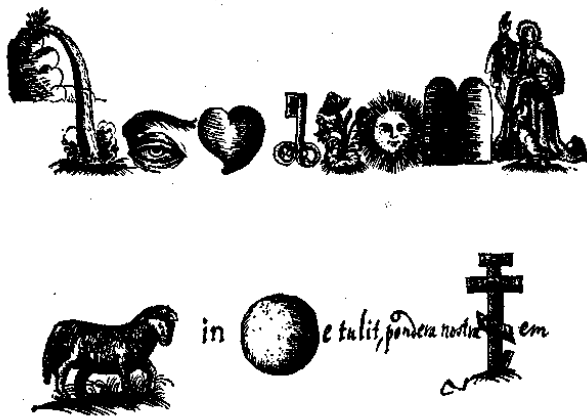
Це вигляд сучасної української абетки при накладанні всіх літер одна на одну. Сам автор у примітці до аналізованого зоровірна пише: «Це зображення може вмістити найбільший і найменший (при наявності літер, які його утворюють) існуючі і неіснуючі літературні твори». Тобто нехтування формою породжує додатковий зміст, як і увага до такої. У будь-якому разі в ній криється потенціал створення додаткових смислових відтінків. Останній зоровірна є цінним для аналізу поезії, оскільки представляє зразок візуалів, які доповнюються авторськими примітками, своєрідною інструкцією для прочитання-сприймання, що становить одну з форм комунікації з читачем. Звідси випливає, як зазначає Т.Назаренко, можливість поліваріантного прочитання більшості робіт і свідоме прагнення авторів залучити читачів у захоплюючу гру-декодування, яка відображає особливості постмодерної свідомості. «Гра потребує демократичного визнання рівності партнерів, що дає можливість читачеві створювати власний дискурс на основі запропонованих автором ключів і підказок. Характерно, що ні екстравагантні художні та мовні вишуки, ні нестандартні авторські рішення не сприймаються сучасними читачами як знуцання над їхнім здоровим глуздом чи естетичними смаками, як епатаж чи навіть загрозу загальноприйнятій

художній практиці – а саме так широка публіка сприймала експерименти футуристів, дадаїстів і сюрреалістів» [104]. Далі, звертаючись до міркувань Дж.В.Бертенса, Т.Назаренко стверджує, що, на відміну від споживача естетичної продукції попередніх епох, сучасний читач не чекає від автора об'єктивності і прозаїчності. В епоху постмодернізму, яка проголосила трансцендентальну правду категорією недосяжною, очікування об'єктивності замінюється інтенсивними герменевтичними пошуками. Саме тому в доробку М.Луговика представлені дитячі тематичні цикли, які радять використовувати з навчальною метою як дидактичний матеріал, і відверто еротичні, навіть вульгарні візуали із зображенням оголених тіл. Варто зауважити, що навіть манера виконання їх може бути різною. Так, порівняймо витонченість і акуратність ліній анімалістичних композицій і деяких із циклу про жінок та наступні візуали, які відрізняються грубістю, подекуди неотесаністю ліній і форм (перший зразок) і темою підглядання за голим тілом, яка існує на стику недозволеного, сороміцького, можливо, навіть збоченого (другий зразок). Але навіть таку тему автор виводить з дискурсу морально-етичного на епатажно-пародійний. Жінка, яка прагне заховатися від стороннього ока, глузливо показує йому дулю на знак недоступності. Насправді ж їй так і не вдається повністю сховатися у ванні і деякі частини її тіла залишаються доступними для огляду, попри її небажання та горду дулю.



При аналізі сучасної зорової поезії, О.Юрчук теж вказує на естетичну потребу у грі. Також дослідниця виокремлює ще одну її рису, яка є специфічною ознакою візуалів кінця ХХ – початку ХХІ ст.: поезія зазначеного вище періоду «дозволяє авторові самоідентифікуватися, проаналізувавши власне «я», зрозумівши свої страхи, переживання, комплекси. Таке оголення самого себе покликане не змінити психологічний стан людини, а навпаки, підсилити його, довести емоційність до найвищого рівня напруги. Окрім того, у межах такої поезії створюється новий простір, що характеризується множинністю усвідомлень та вражень ліричного/авторського «я», що сприяє виробленню особливого рівня суб'єктивізму, за яким навколишній світ і його існування визначається лише буттям людини – творця тексту». Саме в цьому дослідниця вбачає відмінність між поезією бароко і сучасною. О.Юрчук вважає, ця риса пов'язана з тим, що барокове мистецтво у першу чергу було дидактичним і моралізаторським (спрямованим на читача і наставлення, утвореним заради його «виховання»). «Формалізм сучасної поезії існує заради егоїстичного бажання автора самовиразитися. За умови розширення свободи, що межує з вседозволеністю, митцеві сьогодення навіть стає замало апробованих у добу бароко ігрових форм, тому він вдається до максимального насичення ними тексту, що веде до повної абсурдизації смислу» [164, 14-15].

Суб'єктивізм і формалізм сучасного мистецтва зумовлює відхід від зображального, описового, матеріального сприйняття довколишнього світу. У візуалах кінця XX – початку XXI ст., крім поодиноких випадків, майже не зустрічаємо графічних елементів, малюнків, які були б виконані в реалістичній манері, вони відрізняються від зразків бароко більшою мірою стилізації, спрощеністю, умовністю зображуваного. Часто сучасні автори вдаються до використання тільки до натяку або мінімалізму складових частин, щоб, натомість, основну частину змісту реципієнт відтворював самостійно, домислював, а навіть ствердимо, щоб співтворив разом із автором. Наведемо для прикладу вірш-загадку, поміщений у поетиці «Сад поетичний» М.Довгалецького, який демонструє «предметніше» і «лінійніше» мислення барокового світу.



Це зразок мішаної, або комбінованої, загадки (коли між малюнками, що виражають певний зміст, вставляються слова, або склади, або букви, яких не можна передати ніяким малюнком), у якій захований такий текст:

Fons, oculus, cor, clavis, flos, soi, ianua, Christus,

Agnus in orbe tulit pondera nostra crucem.

[Двері, ключ, око, Христос, джерело, квітка, серце і сонце.

Агнець у світі свій хрест зніс за всі наші гріхи].

Як бачимо, у малюнки зашифровані тільки ті слова, які можна зобразити конкретними предметами; абстрактні поняття, слова на позначення внутрішньої діяльності людини, дописувалися. Малюнки розташовані одні за одними, в такому порядку, який відповідав би написанню слів на поверхні.

Крім того потрібно відзначити спосіб виконання малюнків: автор використовує штрих для передачі об'єму, намагається відтворити зображення наближеним до натури. Так, зображення ока є наближеним до анатомічної будови ока. Порівняймо візуал М.Мірошниченка «Око», у якому паліндромну фразу вписано у формі частини людського обличчя.



Тут малюнок є формалізованим, стилізованим. Зображення ока саме в такий спосіб не просто вказує на людський орган, окремий предмет, а стає основною стратегією створення художнього ефекту, самодостатньою темою для окремого вірша, що підкреслює паліндромна фраза: здатність ока бачити і споглядати навколишнє «урозліт», дає підстави авторові називати себе «дятлом зору». Така несподівана метафора розвиває тему далі: зір – кругозір – на що я обираю дивитися (що впадає в моє око) – світогляд.

Також можемо ствердити, що зразки зорової поезії доби бароко відрізняються від сучасних загальною статикою і поміркованістю. Це стосується як тематики візуалів, так і їх зорової форми. «Мова візуальної поезії ХХ сторіччя – попри все її багатоголосся – на загал відрізняється од розмірної дикції творів митців попередніх сторіч. Конфігураційній поезії сучасності притаманні ускладнена метафоричність, відчутний динамізм думки чи відчуття, інтенсивність емоційного впливу на читача-споглядача» [106, 31].

У модерному науковому світі, за словами У.Еко, «усі різноманітні складові частини наділені *однаковою* (виділення наше – У.Х.) цінністю та гідністю, і весь твір розгортається до всеосяжності, яка близька до нескінченності. Такий твір не хоче, щоб його обмежила якась ідеальна

нормативна концепція світу. Він прагне приєднатися до відкриття реальності і постійно оновлювати з нею зв'язок» [47, 94]. Таке розуміння сучасного мистецтва дає ключ до аналізу зорової поезії кінця XX – початку XXI ст. Ми уже стверджували, що план форми, як і план змісту може нести смислове навантаження у поезії. Якщо культ форми, який пропагували поетики XVI – XVIII ст., зумовлював інтерес до гри словом, звукових рядів, появи евфонії, морфологічних експериментів (були тут і надмірності, які заперечував у своїй поетиці Т.Прокопович [162, 374]), то «сучасна зорова поезія, на відміну від візуальних форм доби бароко, створюється не за принципом домінування форми над змістом, коли перша визначала друге, а гармонійного поєднання, у якому ці зазначені складові доповнюють одна одну. Це вносить нове розуміння до концепції образотворення, адже форма сьогодні не тільки покликана підсилювати внутрішню енергію твору, а й ставати на рівні зі змістом образотворчим елементом, а, отже, бути причетною до виникнення нових смислів» [165, 14].

Таким чином, порівнюючи зорову поезію кінця XX – початку XXI століття з бароковою традицією курйозного віршування, можна зробити висновок, що:

зорова поезія в добу бароко була частиною традиції, нині ж такий жанр сприймається як авангардний маргінальний жанр;

для зорової поезії сучасності великою мірою притаманна поліваріантність інтерпретацій; для бароко – це чіткі схеми і зразки для наслідування;

фігурна поезія нашого часу порівняно з періодом бароко використовує більший репертуар зображальних засобів, це можна ствердити і загалом про сучасну візуальну поезію, яка має більший набір виражальних засобів. Якщо фігурою для сучасного візуала може бути будь-який предмет незалежно від сфери використання, символічності чи художності, то в давній українській літературі побутувала інша

традиція. Це не була тільки декоративна чи ілюстративна функція, а частина метафізичного розуму;

бароко характеризується розгалуженішою і чіткішою класифікацією підвидів жанру, чого неможливо зробити на сучасному етапі, через різноманітність та неусталеність жанрових видів візуальної поезії. Наприклад, ті види жанру, які ґрунтуються на перерозкладі слів чи фраз, у давній літературі мають строгі формули творення, а на сучасному етапі немає чіткої схеми, автори використовують довільні прийоми;

щодо репрезентації порушуваних тем у зоровій поезії, то більшою різноманітністю характеризуються сучасні візуали порівняно з бароковими.

Загалом сучасна зорова поезія характеризується багатством форми і змісту. Автори кінця XX – початку XXI століття використовують напрацювання барокових поетик, а також здобутки сучасної техногенної культури постмодерного світу, що органічно вплітає їхню творчість у сучасний літературний процес.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ III

Зразки сучасної візуальної поезії характеризуються багатством виражальних формотворчих засобів. Пропонуємо розрізнити в межах жанру такі функціональні типи: історичні зразки візуальної поезії, фігурні вірші, летризм і власне візуали, які більшою чи меншою мірою репрезентовані у творчості сучасних митців.

Доведено, що візуальна поезія українських авторів кінця XX – початку XXI ст. з погляду репрезентованих у ній тем характеризується різноманітністю та багатоаспектністю. Митці звертаються до теми України (любові до рідної землі, її минулого й сучасного, ностальгії тощо), філософського осмислення буття (сенсу людського життя), до вічних тем (любові й ненависті, кохання, вірності й зради, духовного й матеріального та ін.). Серед сучасних українських візуалів виділяємо групу зоровіршів, створених з дидактичною метою, які можуть знайти своє застосування в навчальній діяльності. Поети-візуалісти також вдаються до творчого використання доробку своїх попередників – представників українського й зарубіжного авангарду початку XX століття, демонструючи при цьому не тільки структурну та концептуальну модифікацію форми, але й інтертекстуальні стосунки в межах візуальної стилізації чи зорової пародії.

Поширеною є думка, що розвиток і функціонування візуальної поезії залежить від естетичних вимог художніх систем, епох. Умберто Еко стверджує, що «у кожному столітті спосіб побудови художніх форм відображає спосіб, у який наука чи сучасна культура розглядає дійсність». В.Соболь звертається до однієї перевіреної часом концепції, згідно з якою (за Г.Вельфліним і Д.Чижевським) стиль бароко є циклічно повторюваною в історії мистецтва фазою. Так, у добу бароко зорова поезія зазнала розквіту, адже для естетики цієї епохи характерні такі визначальні особливості, як значна увага до форми, прагнення до синтезу, загадковість, літературна гра, декоративність. Авангардизм і модернізм через візуалізацію поетичного

тексту реалізовували полісемантизм, різновекторність та пошук нових форм, до яких прагнули.

У дослідженні з'ясовані ознаки сучасної візіопоезії, успадковані від традиційних барокових зразків і визначаються нові експериментальні форми втілення цього жанру. У візуальній поезії кінця XX – початку XXI ст. виокремлюємо такі барокові різновиди, як паліндром, лабіринт, фігурний вірш, але навіть у межах цих усталених форм письменники експериментують, модифікуючи канон. Українські автори у своїй практиці використовують стратегії кількох видів зорової поезії. Багато візуалів ґрунтуються на грі зі словами, їхньому перерозкладі. Але цей перерозклад слова чи фрази відбувається за довільною схемою, натомість барокові зразки (зокрема такі, як піфагорійський, узгоджений, співвідносний, анаграматичний, паромейський вірш та ін.) мали чітку схему творення.

Для зоропоезії сучасних українських авторів порівняно з добою бароко характерні такі риси: поліваріантність інтерпретації, більший репертуар зображальних засобів, різноманітність та неусталеність жанрових видів візуальної поезії, ширше коло репрезентованих тем.

ВИСНОВКИ

Поряд з іншими рівнями тексту (фонетичним, лексичним, метричним, синтаксичним) роль творення художнього ефекту відіграє і графічна організація твору. Поетична графіка – це комплекс матеріальних, зорово сприйманих знаків, складна функціонально-текстова система, для організації якої велике значення мають матеріалізатори (шрифт, колір, розташування знаків тощо) графічної форми поетичного тексту. Останнім часом яскраво помітна тенденція до більшої візуалізації тексту, тому термін зорова поезія часто замінюється іншими досить влучними номінаціями цього явища – поезомалярство, поетична графіка, поезографіка, візуали, що, власне, свідчить про синтетичну природу досліджуваного явища. Аналіз і вивчення таких поетичних експериментів допоможе глибше збагнути ті процеси, які неминуче наступають у мистецтві і культурі як такіх.

Не будь-яке довільне поєднання зображення і слова є візуальною поезією. Тільки в тих випадках, коли ці дві величини переплетені таким чином, що утворюють якесь додаткове смислове чи емоційне навантаження або актуалізують певне значення, можемо говорити про явище зорової поезії. У такій комбінації найчастіше неможливо відірвати зображення від тексту без шкоди для його сприймання чи, навпаки, прочитати текст без зображення. Художній ефект створюється через неподільність, синкретизм елементів візуальної поезії; зображення і вербальні компоненти слід розглядати як єдине неподільне ціле, яке комплексно «працює» на створення відповідного художнього ефекту.

Зорова поезія як поєднання елементів літератури та образотворчого мистецтва належить до видів традиційно авангардистських, хоч, як і багато інших видів, сягає своїми коренями ще античних часів. Її виникнення в українській літературі збігається з добою бароко. Зразки зорової поезії засвідчені у творчій спадщині таких українських авторів, як Іван Величковський, Дмитро Туптало, Лазар Баранович, Митрофан Довгалецький, Стефан Беринда та ін. Велику роль у поширенні та розвитку

зорової поезії на теренах України цієї доби відіграла освітня система, оскільки мистецтво створення орнаментальної й емблематичної поезії вважалося необхідним компонентом загальної освіти особистості, а курси поетики й риторики викладалися в тодішніх навчальних залах.

З новою силою зорова поезія проявилася в українській літературі на початку ХХ століття у творчості футуристів. У 60-70-х роках традицію візуальної поезії продовжили такі українські митці, як Микола Холодний, Микола Мірошніченко, Анатолій Мойсієнко, Іван Іов, Микола Сорока, хоч їх поетичні експерименти залишалися переважно неопублікованими до кінця 80-х років. Поступ української зорової поезії в цей час відбувався головним чином за межами України і репрезентований творчістю таких візуалістів діаспори, як Ярс Балан, Брайєн Дедора, Андрій Сукняцький, Любомир Госейко, Ігор Трач. Однак хоч вони і зверталися до українських тем, мотивів та української історії, вдавалися до використання української мови, проте їхній доробок відображав специфічні риси західної візуалістики. Лише після 1991 року українські письменники змогли вільно творити в царині поезомалярства. Створюються літературні об'єднання, українські митці беруть участь у міжнародних заходах, засновуються часописи, з'являються теоретичні праці, присвячені проблемам зорової поезії.

Візуальна поезія, що виникла як синтез літературних та художньо-образотворчих стратегій, протягом століть залишалася маргінальним явищем літературного процесу і не вкладалася в рамки усталеної системи жанрів, оскільки на відміну від класичних поетичних жанрів завжди потребує зорового сприйняття.

Отже, необхідно чітко окреслити жанр візуальної поезії, щоб здійснювати класифікацію відповідних творів та їх аналіз. Для виокремлення та теоретичного обґрунтування нами обрана когнітивна теорія жанру тому, що когнітивний підхід дає можливість врахувати плинні ознаки жанру і усталені концепти. Під плинними ознаками розуміємо різний ступінь взаємопроникнення літератури й образотворчого мистецтва. З метою

виокремлення критеріїв виділення візуальної поезії як жанру визначаємо такі концепти великого узагальнення: синкретизм мистецтва, нелінійність поезії, інтеракція література / образотворче мистецтво, візуальність літератури, поетична графіка або виражальність змісту і форми поезії. У підсумку стверджуємо: візуальна поезія – це поетичний жанр, який синтезує в собі вербальні і невербальні графічні компоненти. Це і слова, і шрифт (його розмір, форма, колір чи його відтінок та інші особливості), і місце розташування слів на аркуші, і графічні зображення різного характеру, символи, малюнки. Причому ці компоненти (вербальні та невербальні) є рівноправними та однаковою мірою важливими при створенні бажаного художнього ефекту. Цей жанр формувався протягом усієї історії розвитку поезії, від візуалізації тексту до становлення й виокремлення самостійного жанру (зорова/візуальна поезія, візуал).

Специфіка прочитання візуалів полягає в тому, що аналізу підлягають не тільки слова, а й зображення. Тому виділяємо такі структурні елементи зорової поезії: вербальний елемент і зорова форма.

За критерієм «зорова форма» виділяємо дві групи творів: візуальна поезія, у якій зорова форма невідривна від тексту, і поезія, у якій зорова форма має додаткове значення. Ті візуали, у яких зорова форма має додаткове значення, поділяємо на дві групи: 1) візуали, у яких текст можливо прочитати без зображення і при цьому зміст повідомлення залишається повним, самодостатнім, і 2) візуали, у яких зміст повідомлення без зображення можна відтворити лише частково.

У межах критерію «вербальний елемент» розрізняємо дві групи зорової поезії: 1) візуали, мовним матеріалом яких є зв'язний, інтонаційно та смислово оформлений текст; 2) візуали, в яких цим матеріалом є окремі слова, букви, символи, малюнки. Таким чином, не всі тексти піддаються для аналізу з погляду таких формальних ознак віршової мови, як ритміка, метрика, строфіка, а тільки ті, що входять до групи «зв'язний, інтонаційно та смислооформлений текст». Відповідно ця група ділиться на ті, в яких

збережена/незбережена ритміка і метрика, і ті, в яких збережено/незбережено поділ вірша на строфи.

Класифікація конститuentів візуальної поезії складається з таких елементів: невербальні та вербальні. Перші репрезентовані такими складниками:

колір:

чорно-білий, кольоровий, монохромний;

форма вірша:

реалізується за допомогою строф – фігурний вірш;

реалізується за допомогою виділення окремих букв чи слів – летризм;

вірш-картинка – власне візуали;

спосіб зображення:

зображення двовимірне/тривимірне;

шрифт літографський/каліграфічний почерк;

зображення колажне/живописне.

Щоб поєднати такі види зорової поезії, які відомі ще з часів бароко, як паліндром, акровірш, мезовірш з їхньою звичною віршовою формою строфою, віршовим розміром і сучасними візуалами, в яких часто не збережена ні ритміка ні метрика, які вражають своєю авангардністю, великою кількістю виражальних засобів, пропонуємо розрізнити в межах жанру 1) історичні зразки візуальної поезії, 2) фігурні вірші, 3) летризм і 4) власне візуали. Під історичними зразками розуміємо твори, які історично (тут маємо на увазі добу Бароко, з якою пов'язують виникнення візуальної поезії в Україні) були зачислені до зоропоезії, велика частина їх виникла й отримала своє теоретичне обґрунтування саме в період XVI – XVIII ст. і традиційно надалі розглядаються в межах названого часового проміжку.

Фігурні вірші представлені тими традиційними поетичними текстами з погляду поетики (ритміка, метрика), які вирізняються із загальної парадигми особливою строфічною будовою. Строфи, окремі вірші вписані в певну

фігуру або своїм розміщенням самі утворюють певний предмет, – це фігурна поезія.

Третій тип – летризм. Однак не співвідносимо даний термін з конкретним світовим напрямом, заснованим у 1940-і роки. Летризмом іменуємо такий функціональний тип візуальної поезії, у якому поетичні композиції утворюються за допомогою виділення певних літер у тексті, набором певних букв або особливим каліграфічним виконанням графом чи слів у тексті.

Четвертий тип – власне візуали. Це функціональний тип зорової поезії, основною характеристикою якого є невідривність зорової форми від змісту – синкретизм тексту і зображення. Під час аналізу такого зорового вірша неможливо роз'єднати текст від зображення і визначити, які значення окремо кожен структурний елемент привносить у текст. Тільки їхнє поєднання створює художній ефект.

Чітко провести межу між одним або іншим видом жанру в деяких випадках досить складно. Деякі візуали будуть існувати на стику двох різновидів.

Різноаспектністю й багатогранністю позначений тематичний спектр візуальної поезії кінця XX – початку XXI століть. Як засвідчує здійснений аналіз, досить широко сучасні митці репрезентують у своїх творах тему України, патріотизму; у них присутній також і тісно пов'язаний із нею мотив ностальгії. У візуалах аналізованого часового проміжку часто порушуються вічні теми: сенсу життя, любові й ненависті, зради та вірності, матеріального й духовного. Деякі автори цього періоду є творцями візуалів, які можна використовувати як дидактичний розвивальний матеріал під час роботи з дітьми. А це свідчить про те, що зорова поезія як синкретичний вид володіє величезним потенціалом художнього відображення навколишньої дійсності.

Поети-візуалісти іноді звертаються до доробку українського й зарубіжного авангарду початку XX століття, демонструючи при цьому

структурну та концептуальну модифікацію форми, а також інтертекстуальні стосунки в межах візуальної стилізації чи зорової пародії.

Зорова поезія другої половини XX – початку XXI століття порівняно з бароковою традицією курйозного віршування має деякі спільні й відмінні риси. Так, зорова поезія в добу бароко була частиною традиції, нині ж такий жанр сприймається як авангардний маргінальний жанр; для зорової поезії сучасності великою мірою притаманна поліваріантність інтерпретацій; для бароко – це чіткі схеми і зразки для наслідування; сучасна візуальна поезія має більший набір виражальних засобів, що пов'язане з ускладненням семіосфери постмодерної культури. Поети-візуалісти кінця XX – початку XXI ст. використовують багато стратегій і прийомів давніх поетик, але ці прийоми не зведені до чітких правил і формул, як це було в добу бароко. Їхні експерименти є довільними і непослідовними.

Загалом сучасна зорова поезія характеризується багатством форми і змісту. Українські автори кінця XX – початку XXI століття використовують напрацювання барокових поетик, а також здобутки сучасної техногенної культури постмодерного світу, що органічно вплітає їхню творчість у сучасний літературний процес.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аникеева Е.С. Визуальная поэзия как интермедиаальный текстовый феномен / Е.С.Аникеева // Вестник КемГУ. Филология. – 2013. – № 2 (54). – Т. 2. – С. 14-18.
2. Аристотель. Сочинения: В 4-х т. / Аристотель // Т.4 / перевод с древнегреческ.; Общ. редакция А.И.Доватура. – М. : Мысль, 1983. – С. 645-680.
3. Асылбекова М.С. Визуальная поэзия. Материалы к спецкурсу по анализу поэтического текста / Асылбекова Марина Сергеевна. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://festival.1september.ru/articles/410006/>
4. Бадаев А.Ф. Функциональные типы поэтической графики (на материале русской поэзии XVII-XXI вв.): диссертация на соискание ученой степени кандидата филол. наук: спец. 10. 02. 01 «Русский язык» / Бадаев Алексей Феликсович. – Екатеринбург, 2005. – 233 с.
5. Базилевський В. Розуміння поезії / Володимир Базилевський // Кур'єр Кривбасу. – 2003. – № 12. – С. 133-154.
6. Балан Я. Візуальна поезія / Ярослав Балан // Всесвіт. – 1995. – № 1. – С. 26-28.
7. Баран Є.М. З любов'ю Іван Іов. Листи І.Іова до Є.Барана / Євген Баран // Кур'єр Кривбасу. – 2003. – № 160. – С. 128-132.
8. Баран Є.М. "Печаль трави на відстані дощів": поетичний сад Анатолія Мойсієнка / Євген Баран. – Електронний ресурс. Режим доступу: <http://www.litgazeta.com.ua/node/1664>
9. Баран Є.М. Словопис Івана Іова (штрихи до поезії) / Євген Баран // Кальміус. – 2001. – № 3-4 (15-16).
10. Баран Є.М. «Це обривання зоряних планид» / Євген Баран // Баран Є. Навздогін дев'яностим. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2006. – С. 106-108.

11. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пітер Баррі / Переклад з англ. О.Погинайко; науковий редактор Р.Семків. – К. : Смолоскип, 2008. – 360 с. – [Серія «Пролегомени»].
12. Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды / В.Г.Белинский // Белинский В.Г. Собрание сочинений : в 9 т. – Т. 3. – М. : Художественная литература, 1978. – С. 294-350.
13. Бірюков С. Від бароко до авангарду ... і навпаки: Іван Іов... / С.Бірюков // Кур'єр Кривбасу. – 1997. – № 79-80. – С. 39-40.
14. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох / Гарольд Блум / Пер. з англ. під загальною редакцією Р.Семківа. – К. : Факт, 2007. – 720 с. (Серія «Висока полиця»).
15. Бойко С.М. Зорові та емблематичні українські поетики XVII-XVIII ст. як прояв тілесності та проекція їх кризь XX ст. на сучасність / Бойко С.М. // <http://lib.chdu.edu.ua/pdf/naukpraci/philology/2008/101-88-2.pdf>
16. Бойко С. Паліндромічні словесні іграшки в контексті українського літературного бароко 17-18 століть (спроба проекції на сьогодення) / Світлана Бойко. Режим доступу: <http://dspace.nbuv.gov.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/38368/25-Boyko.pdf?sequence=1>
17. Бовсунівська Т.В. Когнітивна жанрологія та поетика : монографія / Т.В.Бовсунівська. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. – 180 с.
18. Бовсунівська Т.В. Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману / Т.В.Бовсунівська. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2001. – 519 с.
19. Бондар М.П. Жанр і система жанрів (Деякі теоретичні та історико-літературні аспекти) / М.П.Бондар // Радянське літературознавство. – 1984. – № 7. – С. 7-19.

20. Борисенко К. Епіграми Івана Величковського в контексті української літератури бароко / Катерина Борисенко // Літературознавчі обрії: праці молодих учених України. Випуск 2. – К., 2001. – С. 3-8.

21. Бубнов А.В. Лингвопоэтические и лексикографические аспекты палиндромии / Бубнов Александр Владимирович. Автореферат на соискание ученой степени доктора филологических наук. Специальность 10.02.01 – русский язык. – Орел, 2003.

22. Будний В. Порівняльне літературознавство / В.Будний, М.Ільницький. – К. : Видавничий дім “Києво-Могилянська акамедія”, 2008. – 430 с.

23. Вальцель О. Сущность поэтического произведения / О.Вальцель // Вальцель О., Дибелиус В., Фосслер К., Шпитцер Л. Проблемы литературной формы: перевод с нем. / общая редакция и предисловие В.М.Жирмунского. Издание 2-е, стереотипное. – М. : КомКнига, 2007. – С. 1-35.

24. Васильківська О.О. Проблема сприйняття і вивчення візуальної лірики сучасними читачами / Васильківська Ольга Олександрівна. – Електронний ресурс. Режим доступу: <http://intkonf.org/vasilkivska>

25. Васильковский А.Т. О жанре как литературоведческой категории / А.Т.Васильковский // Васильковский А.Т. Жанровые разновидности русской советской поэмы. – К. : Вища школа, 1979. – С.7-23.

26. Величковський І. Млеко от овцы пастыру належное, або труды поетицкіє во честь преблагословенной дъвы маріи составленные... / Іван Величковський. – Електронний ресурс. Режим доступу: <http://zbornyk.org.ua/velych/vel>

27. Волошенюк О.В. Сучасні стратегії дослідження візуальної культури / Оксана Валеріївна Волошенюк // Інформаційне суспільство: науковий журнал / Голова редкол. В.В.Різун, головний редактор В.Ф.Іванов;

Інститут журналістики КНУ імені Тараса Шевченка. – К., 2011. – Вип. 14. – С. 18-19.

28. Гавриков В.А. Русская песенная поэзия второй половины XX – начала XXI веков как текст (проблема взаимодействия литературы с другими видами искусства: автореф. диссертации на соискание ученой степени доктора филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература», 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» / Гавриков Виталий Александрович. – Иваново, 2012. – 40 с.

29. Гайдеггер М. Дорогою до мови / Мартін Гайдеггер / Переклав з нім. В. Кам'янець. – Львів : Літопис, 2007. – 232 с.

30. Гайдук С. Поетичні візії Мирослава Короля / Сергій Гайдук. Режим доступу: <http://h.ua/story/108863/>

31. Галич О.А., Назарець В.М., Васильєв Є.М. Теорія літератури / За наук. ред. О.Галича. – 2-ге вид., стереотипне. – К. : Либідь, 2005. – 488 с.

32. Генералюк Л.С. Алгоритми і варіанти концепту “картина”: вплив образотворчого мистецтва на літературний стиль Шевченка / Генералюк Леся // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2011. – № 1-2. – С. 112-123.

33. Генералюк Л.С. Візуальний код Шевченка / Генералюк Леся // Слово і Час. – К. : Національна академія наук України, Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка, Національна спілка письменників України, 2004. – № 3. – С. 52-60.

34. Генералюк Л.С. Термінопоняття на позначення результатів інтеракцій між літературою і візуальними мистецтвами: екфразис та гіпотепозис / Генералюк Леся // Українська наукова термінологія: збірник матеріалів. – К. : Наукова думка, 2010. – № 3. – С. 53-68.

35. Генералюк Л.С. Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва / Леся Генералюк. – К. : Наукова думка, 2008. – 544 с.

36. Гінзбург Є. Мислення і звучання /кн. «Рукопис» І.Лова/ / Є.Гінзбург // Дзвін. – 2000. – № 3. – С. 157-158.
37. Гинзбург Л. О лирике / Л.Гинзбург. – М.-Л. : Советский писатель, 1964. – 380 с.
38. Гик Ю. Документация к выставке визуальной поэзии / Юрий Гик. Електронний ресурс. – Режим доступу: http://www.chernovik.org/main.php?nom=21=61=20&id_n=14&first=23.
39. Гик Ю. Визуальная поэзия в России. Промежуточные итоги / Юрий Гик. Електронний ресурс. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/ra/2006/12/gi17.html>
40. Голянич М.І. Внутрішня форма слова і дискурс: Монографія / Марія Голянич. – Івано-Франківськ : Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. – 296 с.
41. Голянич М.І. Внутрішня форма слова і художній текст : Монографія / Марія Голянич. – Івано-Франківськ : Плай, 1997. – 178 с.
42. Гончар Н. Автопортрети. Вибрані вірші / Назар Гончар. – К. : А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2013. – 192 с.
43. Григорьян К.Н. К вопросу о музыкальной природе лирической поэзии / К.Н.Григорьян // Русская литература. – 1978. – № 3. – С. 106-118.
44. Гурєва В. Синтез образності поезії та живопису в лириці Е.Е.Камінгса / Віталіна Гурєва. Режим доступу: <http://book.net/index.php?p=achapter&bid=20912&chapter=1>
45. Деккер К.П. Экспериментальная поэзия / К.П.Деккер. – Кенигсберг, 1996. – с.
46. Довгалевський М. Поетика (Сад поетичний) / Митрофан Довгалевський. – К. : Мистецтво, 1973. – 429 с.

47. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко / Пер. з англійської Мар'яни Гірняк. – Львів : Літопис, 2004. – 384 с.
48. Женченко В. Зорова поезія / Віктор Женченко. – Париж-Львів-Цвікау : Flacius-Verlag, Fürth/Bayern у співпраці з «Українським видавництвом» та з НВФ «Українські технології», 2000. – 35 с.
49. Жибуль В. Формальний експеримент у творчості українських футуристів і білоруських поетів 1920-х – початку 30-х років / Віктор Жибуль // Слово і час. – 2004. – № 7. – С. 35-41.
50. Жирмунский В. Теория стиха / В.Жирмунский. – Л. : Советский писатель, 1975. – 663 с.
51. Жулинський М. «Ви – серед перших»... лист-рецензія / Микола Жулинський // Кур'єр Кривбасу. – 1999. – № 188. – С. 150-151.
52. Забужко О.С. Ліричне як спосіб художнього моделювання дійсності (До проблеми роду в літературі) / О.С.Забужко // Радянське літературознавство. – 1986. – № 6. – С. 33-41.
53. Загорулько М.А. Візуальна поезія крізь призму часу: від Бароко до Необароко / Марія Анатоліївна Загорулько // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Щоквартальний науковий журнал [Текст] / М-во культури і туризму України; Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв : Видавництво «Міленіум», 2001-2010. – № 1. – С. 39-44. – Електронний ресурс. Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vdakk/2010_1/9.pdf
54. Зображальні засоби літератури (на матеріалі латиномовної спадщини). Режим доступу: http://www.medievist.org.ua/2014/09/blog-post_12.html
55. Ільницький О. Український футуризм (1914-1930) / Олег Ільницький. Пер. з англ. Рая Тхорук. – Львів : Літопис, 2003. – 456 с.
56. Іов І.П. Великдень долі / Іван Іов. – Доля, 1998. – 94 с.

57. Іов І.П. Великдень поезії / Іван Іов // Кур'єр Кривбасу. – 1998. – Січень. – С. 144-152.
58. Іов І.П. Віск іксів. Вірші / Іван Іов. – Сімферополь : ДОЛЯ, Кримськотатарське видавництво художньої літератури, 2001. – 68 с.
59. Іов І.П. Вічністю живемо / Іван Іов. – Зерна, 2001. – 73 с.
60. Іов І.П. Збірки. Статті. Відгуки. Впорядник Юрій Завадський / Іван Іов. Електронний ресурс. Режим доступу: <http://www.krok.te.ua/iov/>
61. Іов І.П. Каліграфія / Іван Іов. – Доля, 1997. – 85 с.
62. Іов І.П. Книга перша / Іван Іов. – 1997. – 173 с.
63. Іов І.П. Любіть мене врожаєм і землею. Вінок сонетів / Іван Іов. – Сімферополь : Доля, 2002. – 16 с.
64. Іов І.П. Мене вам дав Господь (поезії) / Іван Іов. – Хмельницький : НВП "Еврика" ТОВ, 2001. – 44 с.
65. Іов І.П. Невибране, творотексти (Серія «Поетична Хмельниччина: давнє і сучасне») / Іван Іов. – Хмельницький : НВП «Еврика» ТОВ, 1998. – 64 с.
66. Іов І.П. Періодична система слів / Іван Іов. – Хмельницький : Доля, 1997. – 124 с.
67. Іов І.П. Рукопис / Іван Іов. – 1995. – 142 с.
68. Іов І.П. Словопис. Супертворотексти-традиція / Іван Іов. – Хмельницький : Поділля, 2000. – 106 с.
69. Іов І.П. Стяг золотої гілки: Поезії / Іван Іов. – К. : Молодь, 1983. – 64 с.
70. Іов І.П. Чернетка. Тексти / Іван Іов. – Хмельницький : Доля, 1996. – 242 с.
71. Карабанов Р.О. Сюжет і жанр: рівні аналізу й аспекти інтерпретації художнього твору / Р.О.Карабанов // Радянське літературознавство. – 1987. – № 9. – С. 40-48.

72. Качуровський І. Строфіка: Підручник / І.Качуровський. – К., 1994. – 272 с.
73. Ковалів Ю.І. Літературна енциклопедія: у 2 томах / Юрій Ковалів. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – Т. 1. – 608 с.
74. Козлик І.В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства. Монографія / І.В.Козлик. – Івано-Франківськ : Поліскан; Гостинець, 2007. – 591 с.
75. Коржик У.З. Іван Іов: літературно-критичний нарис / Уляна Коржик. – Івано-Франківськ : Супрун В.П., 2011. – 160 с.
76. Клочек Г. Поетика візуальності Тараса Шевченка: монографія / Клочек Григорій. – К. : Академвидав, 2013. – 256 с.
77. Колотвин В. Визуальная поэзия – альтернатива линейной организации восприятия / Валерий Колотвин. – Електронний ресурс. Режим доступу: <http://spintongues.msk.ru/Kolotvin01.htm>
78. Король М.М. Час достиглого каміння. Зорові вірші / Мирослав Король. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. – 176 с.
79. Кривошеєнко Т. Новаторство необарокових поетів ХХ століття / Кривошеєнко Тетяна. Електронний ресурс. Режим доступу: <http://www.ukrlit.vn.ua/article1/1693.html>
80. Криса Б. Пересотворення світу. Українська поезія XVII–XVIII ст. / Богдана Криса. – Львів : Свічадо, 1997. – 215 с.
81. Кузнецов А.Ю. О достоверности в лирике / А.Ю.Кузнецов // Филологические науки. – 1998. – № 56. – С. 57-64.
82. Кулаков В. Конкретная поэзия и классический авангард. Поэзия как факт / Владислав Кулаков. Електронний ресурс. Режим доступу: <http://www.aptechka.agava.ru/statyi/knigi/kulakov17.html>
83. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Т.Гром’яка, Ю.І.Коваліва, В.І.Теремка. – К. : ВЦ «Академія», 2006. – 752 с.

84. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д.С.Лихачев. – М. : Наука, 1979.
85. Ложкина А. Вилен Барский: «Я себя чувствую киевским художником, который живет в Германии, и одновременно русским поэтом, поскольку пишу на русском» / Ложкина Алиса. – Режим доступа: <http://artukraine.com.ua/a/vilen-barskiy-ya-sebya-chuvstvuyu-kievskim-hudozhnikom-kotoryy-zhivet-v-germanii-i-odnovremenno-russkim-poetom-poskolku-pishu-na-russkom/#.VR7awvmsVZ8>
86. Ломинадзе С. Звук и смысл / С.Ломинадзе // Вопросы литературы. – 1988. – № 6. – С. 184-212.
87. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. / Ю.М.Лотман. – Л. : Издательство «Просвещение», Ленинградское отделение, 1972. – 270 с.
88. Луговик М. Графіті та фрески мого храму. Перша книга зорової поезії / Микола Луговик. – Львів : Каменяр, 2003. – 51 с.
89. Луговик М. Танець дельфінів. Друга книга зорової поезії / Микола Луговик. – Львів : Каменяр, 2004. – 32 с.
90. Лучук І. Сто одне щось: Вірші, сонетії, паліндромони / Іван Лучук. – Львів : Літературна агенція «Піраміда», 2002 – 116 с.
91. Лучук І. Трохи білого світу (поетичний калейдоскоп) : Збірка поезій / Іван Лучук. – К. : Факт, 2005. – 168 с.
92. Махов А. «Музыка» слова: из истории одной фикции / А.Махов // Вопросы литературы. – 2005. – № 5. – С. 101-123.
93. Мачківський М. У вузлику саява, у збаночку слова... / І.Юву – 50 / М.Мачківський // Літературна Україна. – 15 жовтня 1998. – С. 4.
94. Мельник В.І. Вишуки / Віктор Мельник. – Хмельницький : Доля, 1992. – 32 с.

95. Мельник В.І. Просто вірші / Віктор Мельник. – Хмельницький : Доля, 1991. – 44 с.
96. Мельник Я. Епічність і емоційність музи: Іван Іов // Мельник Я. Сила вогню і слова. – К., 1991. – С. 98-105.
97. Минаева Э.В. Современная визуальная поэзия: в поисках невыразимого / Минаева Э.В., Пономарева Т.А. // Ученые записки национального университета им. В.И.Вернадского. Серия «Филология. Социальные коммуникации». Том 24 (63). – 2011. – № 2. – Часть 2. – С. 512-521.
98. Мойсієнко А.К. Віче мечів. Паліндроми Анатолія Мойсієнка у графіці Волхва Слововежі / Анатолій Мойсієнко. – К. : Задруга, 1999. – 98 с.
99. Мойсієнко А.К. Нові поезії / Анатолій Мойсієнко. – Париж-Львів-Цвікау : Зерна, 2000. – 96 с.
100. Мойсієнко А.К. Традиції модерну і модерн традицій / Анатолій Мойсієнко. – Ужгород : ВАТ «Патент», 2001. – 80 с.
101. Мочернюк Н. На перетині літератури й образотворчого мистецтва: українські митці-універсалісти міжвоєнного двадцятиліття / Наталія Мочернюк // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. Випуск 38-39. – Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2013. – С. 178-182.
102. Мочернюк Н. Своєрідність міжмистецького діалогу 20-30-х років ХХ століття (література та образотворче мистецтво) / Наталія Мочернюк // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Випуск 60. Частина 1. – Львів : Львівський національний університет імені І.Франка. – С. 241-249.
103. Наєнко М. Літературознавчі методології як проблема / Михайло Наєнко // Дивослово. – 2004. – № 5. – С. 44-46.
104. Назаренко Т. Визуальна поезія / Татьяна Назаренко. Електронний ресурс. – Режим доступу: <http://www.chernovik.org/vizual>

105. Назаренко Т. Знаковый антропоморфизм в современной визуальной поэзии / Татьяна Назаренко. Электронный ресурс. Режим доступа: http://www.chernovik.org/vizual/?rub_id=5&leng=ru
106. Назаренко Т. Образ слова / Тетяна Назаренко // Всесвіт. – 1995. – № 1. – С. 28-33.
107. Назаренко Т. Поезографія: сучасна зорова поезія українською мовою / Тетяна Назаренко. – К. : Родовід, 2005. – 204 с.
108. Науменко В. Некролог / В.Науменко // Березіль. – 2001. – № 3-4. – С. 17-18.
109. Некролог: Іван Іов // Літературна Україна. – 15 лютого 2001. – С. 8.
110. Очеретянський О. Поетичні читання. Поезія і візуальні мистецтва. Текст виступу / Очеретянський Олександр. Aleksander Ocheretyansky, Web. <http://www.chernovik.org/main.php?nom=26&id_n=4&first=25>
111. Підпалій А. Безпунктуаційна несегментована нова поетична форма / Андрій Підпалій // Слово і час. – 2002. – № 11. – С. 75-83.
112. Поэтическая графика // Введение в литературоведение / Под ред. Л.В. Чернец. – М. : Высшая школа, 2004. – С. 467-477.
113. Поліщук Н.В. Зорова поезія другої половини ХХ – початку ХХІ століття: «Періодична система слів» Івана Іова / Поліщук Н.В. // Актуальні проблеми філології та перекладознавства. – 2012. - Вип. 5. – С. 141-149 . – Режим доступу:http://nbuv.gov.ua/j-pdf/apftp_2012_5_21.pdf
114. Полякова Л.В. Пути развития теории жанра в работах последних лет / Л.В.Полякова // Русская литература. – 1985. – № 1. – С. 212-225.
115. Потебня А.А. Эстетика и поэтика / Редакционная коллегия: М.Ф.Овсянников (председатель) и др. Составление, вступительная статья и примечания И.В.Иванько и А.Колодной. – М. : Искусство, 1976. – 614 с.

116. Починок Ю. Зорова поезія: від писанкарства до супрематизму / Юлія Починок // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Випуск 60. Частина 1. – Львів : Львівський національний університет імені І.Франка. – С. 225-232.

117. Просалова В. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу / Віра Просалова // Філологічні семінари. Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст. Випуск 16. – К. : Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2013. – С. 46-53

118. Прохорова Л.П. Визуальная поэзия как особый жанр / Л.П.Прохорова, Е.С.Аникеева // Вестник КемГУ. Филология. – 2008. – № 2. – С. 169-174.

119. Рамірес Х.Л. Поновлення Риторики як основи громадянства і освіти / Хосе Луїс Рамірес. – Львів : Центр гуманітарних досліджень; К. : Смолоскип, 2008. – 96 с.

120. Рега Д.О. Візуальні експерименти у творчості українських та польських футуристів / Данило Рега // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. Випуск 27-28. – Івано-Франківськ, 2010. – С. 307-312.

121. Рисак О. Мелодії і барви слова. Деякі аспекти теорії синтезу мистецтв / Олександр Рисак // Лесин дивосвіт : монографія. – Львів : Світ, 1992. – С. 18-41.

122. Рисак О. Теоретичні аспекти синтезу мистецтв / Олександр Рисак // Рисак О. «Найперше – музика у Слові»: Проблема синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. – Луцьк : Редакційно-видавничий відділ «Вежа» Волинського державного ун-ту імені Лесі Українки, 1999. – 402 с.

123. Рябий В.М. Варта трав [Текст] : поезії (вісім збірок) / Василь Рябий ; [редкол. : В.Герасим'юк та ін.]. – Чернівці : Буковинський журнал; Ужгород : Карпатський край, 2004. – 238 с.

124. Рябий В.М. Віно коконів : поезії / Василь Рябий ; [графіка, художнє оформлення В.Рябого]. – Івано-Франківськ : Третяк І.Я., 2008. – 287 с.
125. Рябий В.М. Жар і міраж [Текст] : лірика / Василь Рябий. – Івано-Франківськ : Третяк І.Я., 2009. – 189 с.
126. Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко (вторая половина XVII – начало XVIII в.) / Лидия Ивановна Сазонова; отв. ред. А.Н.Робинсон; АН СССР, Институт мировой литературы им. А.М.Горького. – М. : Наука, 1991. – 263 с.
127. Сарма-Соколовський М.О. Срібне перо соколиного лету : Поезії / М.Сарма-Соколовський / Переднє слово Мирослави Сидори. – К.-Херсон : Просвіта, 2009. – 110 с.
128. Сигей С. Краткая история визуальной поэзии в России / Сергей Сигей. Електронний ресурс. – Режим доступу: http://www.rubtsov.penza.com.ru/symbioz/9/Viz_poetr
129. Сильмак Т. Заметки о лирике / Т.Сильмак. – Л. : Современный писатель, 1977. – 223 с.
130. Ситченко А. Тенденції розвитку методичної думки про аналіз художнього твору / А.Ситченко // Українська література в загальноосвітній школі. – 2007. – № 12. – С. 17-21.
131. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. Марії Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – 634 с.
132. Слуцкая К.А. Особенности восприятия визуальной поэзии / Слуцкая Ксения Александровна. Електронний ресурс. Режим доступу: <http://web.snauka.ru/issues/2011/07/1029>
133. Слуцкая К.А. Структурно-семиотические аспекты русскоязычной и англоязычной визуальной поэзии : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук : 10.02.20 «Сравнительно-историческое,

типологическое и сопоставительное языкознание» / Слущкая Ксения Александровна. – Тюмень, 2011. – 23 с.

134. Соболев В.О. 12 подорожей в країну давнього письменства / Соболев В.О. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2003. – 156 с.

135. Солецький О.М. Валерій Шевчук – дослідник та інтерпретатор українського літературного бароко : автореферат дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 – українська література / Солецький Олександр Маркіянович; Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. – Івано-Франківськ, 2008. – 16 с.

136. Сорока М. Зорова поезія в українській літературі кінця XVI–XVIII ст. / Микола Сорока. – К. : Головна спеціалізована редакція літератури мовами національних меншин України, 1997. – 207 с.

137. Сорока М. Зорова поезія Миколи Луговика: традиція і новаторство / Микола Сорока // Київ. – 1999. – №5-6. – С. 72-76.

138. Сорока М. Зорова поезія в сучасній українській літературі / Микола Сорока // Слово і час. – 1994. – № 4-5. – С. 71-76.

139. Сорока М. Зорова поезія: традиційний авангард чи авангардова традиція? / Микола Сорока // Україна. – 1994. – № 13. – С. 20-22.

140. Сорока М. Зорова поезія як традиційний авангард / Микола Сорока // Світовид. – 1997. - Ч. III (28). – С. 93-101.

141. Сорока М. Не звуком єдиним живе поет / Микола Сорока // Сучасність. – 1997. – № 11. – С. 102-106.

142. Сорока М. Поезюмаларство М.Семенка / М.Сорока // Слово і час. – 1997. – № 11-12. – С. 73-77.

143. Степовик Д. Слово й ілюстрація. Основні риси барокко в українській гравюрі / Дмитро Степовик // Українське літературне барокко. – К., 1987. – С. 288-300

144. Стрельбицький М. А Іван Іов – воїн-авіа...» / До 50-ліття / М.Стрельбицький // Кур'єр Кривбасу. – 1999. – № 10. – С. 172-173.

145. Стороха Б.В. До питання про етапи розвитку конкретної поезії від античності до XX століття / Богдан Стороха // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. Випуск 17. – К. : Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка, 2010. – С. 25-30.

146. Стороха Б.В. Поетичний експеримент “залізобетонної поезії” в австрійській літературі II половини XX століття / Стороха Богдан, Web. <<http://normandologia.narod.ru/normandologia/articles/science/poexperiment.htm>>

147. Стороха Б.В. Специфічні риси конкретної поезії Ернста Яндля на тлі конкретної поезії II половини XX століття / Богдан Стороха // Проблеми сучасної філології: лінгвістика, літературознавство, лінгводидактика : збірник наук. праць [за ред. проф. Валюх З.О.]. – Полтава : ПНПУ імені В.Г.Короленка, 2010. – Випуск 3. – С. 138-145.

148. Стороха Б.В. Сутність художнього експерименту і специфіка поетики конкретної поезії Ернста Яндля / Стороха Богдан Валентинович. Автореф. дис. канд. філол. наук. – К., 2010. –

149. Тишківська Н.Я. Графічні засоби текстотворення у постмодерністській прозі / Надія Тишківська // Султанівські читання. Актуальні проблеми літературознавства в компаративних вимірах. Збірник статей. Випуск III. – Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2014. – 374-382.

150. Тишківська Н.Я. Пунктуаційні знаки як графічні засоби постмодерністської прози / Тишківська Надія // Семантика мови і тексту: Матеріали XI Міжнародної науково-практичної конференції. – Івано-Франківськ, 2012. – С. 612-614.

151. Ткаченко О. Слово і шрифт / Олена Ткаченко // Дивослово. – 1998. – № 10. – С. 54-55.

152. Ушкалов Л. Есеї про українське бароко / Леонід Ушкалов. – К. : Факт, Наш час, 2006. – 280 с.

153. Федулов А. К истокам смешанной техники / Александр Федулов. Електронний ресурс. Режим доступу: http://www.chernovik.org/main.php?nom=27&main=teor&id_teor=16&first=26
154. Федулов А. с/тат/ическо/«Э» в/из/-уальной по«Э»зии / Александр Федулов. Електронний ресурс. Режим доступу:
155. Франко І.Я. Із секретів поетичної творчості / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах. Т. 31. – К. : Наукова думка, 1981. – С. 45-120.
156. Франко І.Я. Слово про критику / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах. Т. 30. – К. : Наукова думка, 1981. – С. 214-218.
157. Хороб М.Б. Естетичний синтез мистецтв у поезії Святослава Гординського / Марта Хороб // Хороб М. Грані художнього буття: нариси з української літератури ХХ століття (дослідження, статті, критичні етюди). – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2013. – С. 143-152.
158. Хороб М.Б. І в слові барва відізветься: синтез живописного й словесного вираження («Порослий кульбабами дворик» Валерія Шевчука) / Марта Хороб // Хороб М. Грані художнього буття: нариси з української літератури ХХ століття (дослідження, статті, критичні етюди). – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2013. – С. 287-297.
159. Художній текст – слово – образ: лінгвостилістичний аналіз : монографія / [М.І.Голянич, І.О.Бабій, Н.Я.Іванишин та ін.]; за ред. М.І.Голянич. – Івано-Франківськ : Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2010. – 408 с.
160. Щербань І. Зоровий вимір поезії / Щербань Ирина. Електронний ресурс. Режим доступу: http://www.dikoeppole.org/numbers_journal.php?id_txt=142
161. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Дмитро Чижевський. – Тернопіль : МПП «Презент», за участю ТОВ «Феміна», 1994. – 480 с.

162. Шевчук В.О. Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII ст. : у 2-х кн. – Кн. 2: Розвинене бароко. Пізнє бароко / В.О.Шевчук. – К. : Либідь, 2005. – С. 182-207.

163. Шинкарук С. «ЗОРрО» української поезії, або Поезюмалярство Миколи Луговика / Світлана Шинкарук. Електронний ресурс. Режим доступу: <http://www.ippo.org.ua/files>

164. Юрчук О.О. Необарокові тенденції в сучасній українській поезії / О.О. Юрчук // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Випуск 27. – 2006. – С. 235–238.

165. Юрчук О.О. Необарокові тенденції в українській літературі XX століття: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня кандидата філологічних наук: спеціальність 10 01.01 «Українська література» / Юрчук О.О. – К., 2007. – 20 с.

166. Bohn W. Modern Visual Poetry. Associated Press, Inc / W.Bohn. – 2001. – 325 p.

167. Higgins D. Pattern poetry. Guide to unknown literature. – New York. – 1987.

168. Grimm R. Poems and/as Pictures // From Ode to Anthem. Problems of Liric Poetry. – The Univerrsy of Wisconsin Press, 1989.

169. Drage C. Russian Word-Play Poetry From Simeon Polotskii to Derzhavin. – London, 1993.

ДОДАТКИ

Додаток №1 Іван Іов «Різдвяна вірша»

Хлопчик співає в різдвяному хорі
про Матір Божу й Ісуса Христа,
про воскресіння і зцілення хворих,
про урожайні сади і жита.

Хлопчик в гурті з саморобною зіркою,
небо червоне взялось на мороз.
Радуйся, земле, без міри і мірки,
волював пророцтва - й з'явився Христос.

Пану господарю зичить зосібно -
гарних приплодів худоби з обор.
Речі всі світяться золотом-сріблом
розум і злагода всюди й добро.

РІЗДВЯНА ВІРША

Про благодать, що врятує від пекла,
про Вифлеєм, де родився Ісус,
про пастухів поклоніння здалека
і про казкові світи, їх красу.

Бажане - дійсне, немов у піїтів,
хлопчик-горобчик - рожеві уста.
Зичить здоров'я і многая літа,
всі і заможні й веселі в Христа.

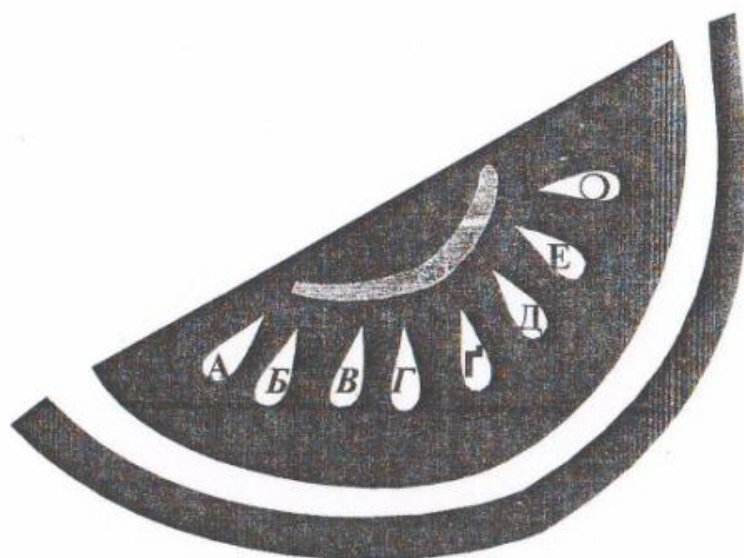
Хлопчика голос лунає сумлінно -
Богу ж святому возносить хвалу.
Волі і Щастя бажає Україні
і подарунки складає в полу!

ВОРОН



Додаток № 3 Іван Іов «Вечорова абетка степу»

ВЕЧОРОВА АБЕТКА СТЕПУ



Додаток № 4 Мирослав Король «Цементальність»



Додаток № 5 Мирослав Король «Знову цвітуть каштани»

ЗНОВУ
ЦВІТУТЬ

КАШТАНИ

Додаток № 6 «Шпальта 10. пручався і Не приходив» із циклу Романа Садловського «Два вікна»



Додаток № 7 Микола Холодний «Формула шлюбної ночі»



$y = y_0 + S_y = y_0 + V_{iy} t + \frac{a_y t^2}{2}$

$\Delta E = \frac{2B}{S \sin \alpha} V$

$V_0 \cdot V_1 - \cos L = I$

$\int_0^{\infty} \frac{\Delta D - \Delta B}{4} \cdot F^2 =$

$\vec{F}_1$
 $\vec{F}$
 $\text{при } \vec{F} = \text{const}$

$\sin \frac{1}{2} \alpha$

$\sqrt{2gt} \cdot \sin \alpha = 4S \cdot V^2 \cdot g$

$\frac{1}{\pi} \cdot V = \frac{1}{T}$

$D \rightarrow 4$
 $\text{при } t = 2 \text{ м/с}$

$\frac{1}{\pi} \cdot V = \frac{1}{T}$

$\frac{1}{\pi} \cdot V = \frac{1}{T}$

Додаток № 9 Мирослав Король «Час Дон Жуана»



Додаток № 10 Віктор Женченко «Печать шовініста»

ПЕЧАТЬ ШОВІНІСТА



Додаток № 11 Мирослав Король

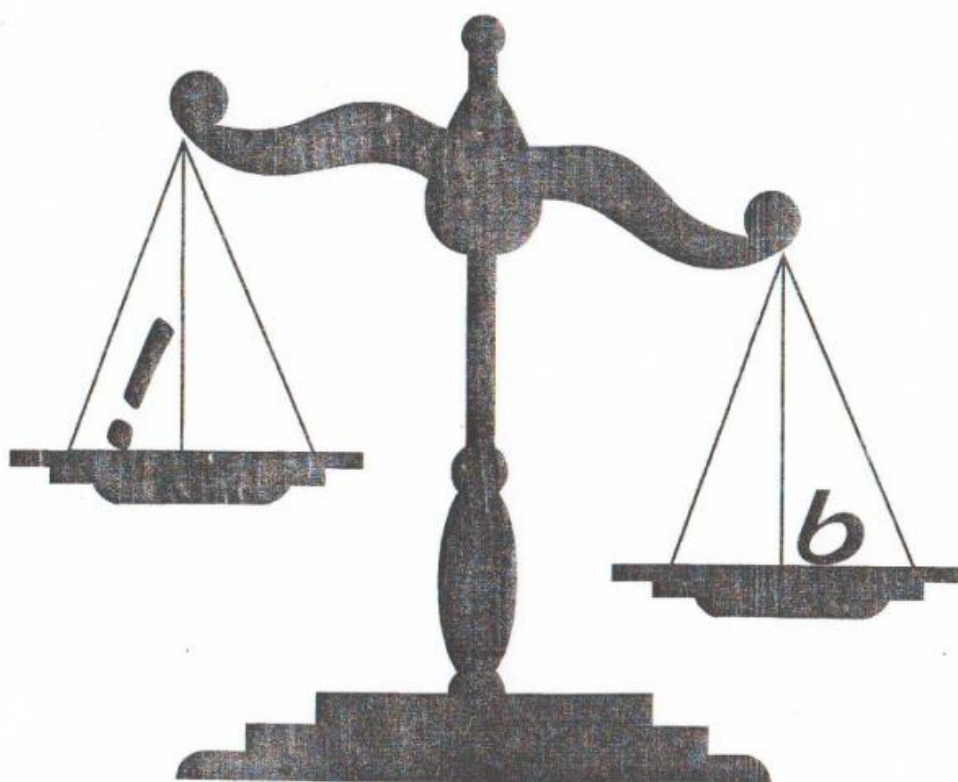


Додаток № 12 Мирослав Король «День ніч»



Додаток № 13 Іван Іов «Вага м'якого знака»

Вага м'якого знака



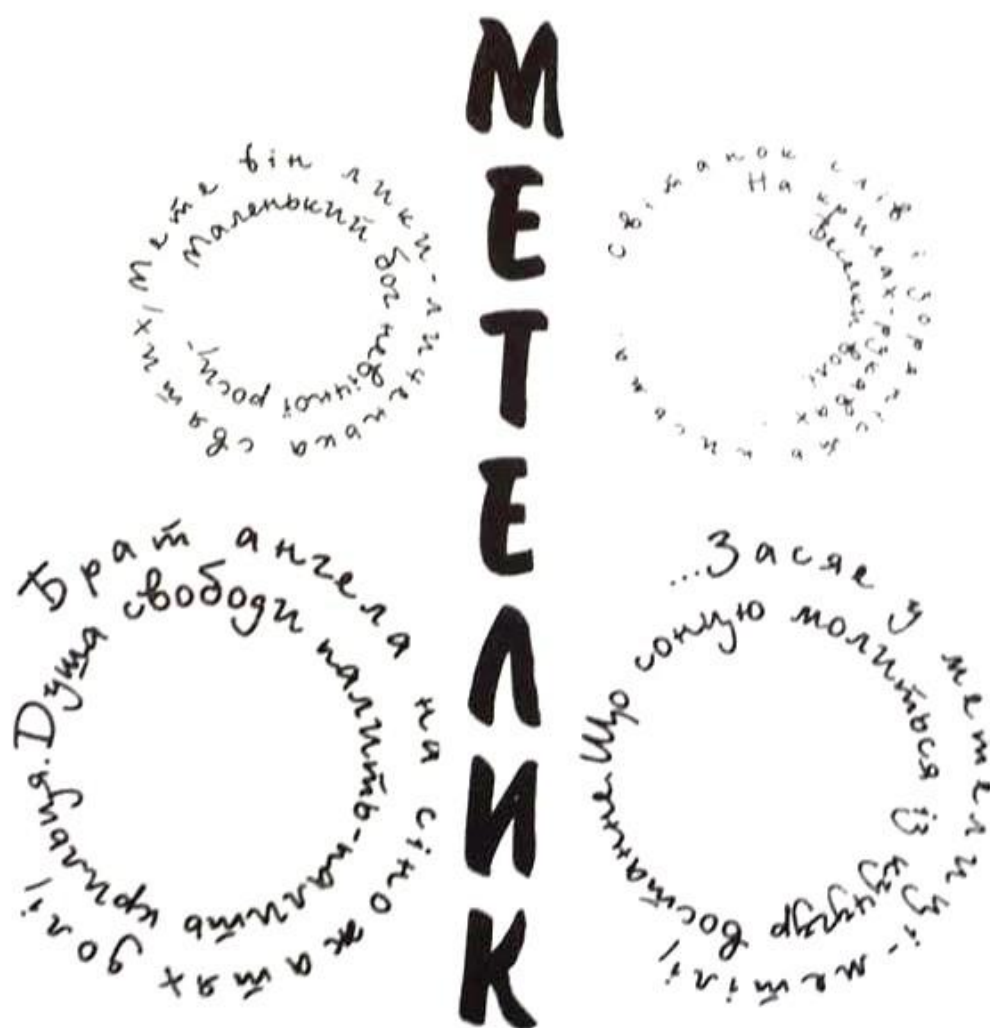
Я
 вилет дзвін
 мої ступні
 ніби сьйні гала
 сягати гей сягати
 далекомревих гін
 і сьтанів москвин
 Петро шалений цар
 що я Мазепин дар
 а в покомутені часи
 як в Україноньці-Русі
 бди слізнами храми всі
 мене відступники й убивці
 турнули так неначе з небесі
 з білощої дохмарної дзвіниці
 Тепер я експонат в дворі музею
 де мліє зелен-сад де кам'яні баби
 прибитись аж до нас із дазньої доби
 й нудують в закуткові цілою сім'єю
 Я тут собі мовчу немов ховаю таємницю
 в самому серці розпреславної Полтави
 Одне я ще маю я ще мрію про Дзвінцю
 зоревоздвжної земної Української Держави.

Додаток № 15 Микола Сарма-Соколовський «Вітряк»

Я
 ста-
 резний
 м л и н,
 мої крила
 одчу—
 я вівчар вівчар
 пасу отари хмар
 вають
 вітрів
 Мелю.
 су—
 но
 я повне віри повне віри
 що полечу колись у вири
 робо-
 Не мовчу, і ра-
 ше не мовчав, про те, як у
 терці Дон Кіхоту пом'яв шолома
 і пощербив меч. Шкодував не раз,
 що зневажив лицареву появу.
 Тепер не збіжжя мелю, а час,
 як звичайне жито, всім на
 пожиток, а Дон Кіхотові — на вічну славу!

в дощ і росу в дощ і росу
 мантачу неба синю косу
 усіх
 плин.
 Виконую
 млін-
 ту...
 і в імлі в імлі ні-
 не сягаю землі

Додаток № 16 Іван Іов «Метелик»



Додаток № 17 Микола Сарма-Соколовський «Найсердечніше серце»

а воно повне серцями лядей
у серці - серце, а в нім -
ще серце, але і в тім
також є серце.
Не грайтеся
неначебто
"матрьош-
кою"

Додаток № 18 Микола Сорока «Я Вас запрошую на чай»

