

Київський національний університет імені Тараса Шевченка  
Міністерство освіти і науки України  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка  
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

СЛОБОДЯНІК МАРИНА МИКОЛАЇВНА

УДК 82.193-98:801.73

**ДИСЕРТАЦІЯ**  
**ЕВОЛЮЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЗОРОВОЇ ПОЕЗІЇ:**  
**РЕЦЕПТИВНИЙ АСПЕКТ**

10.01.01 – українська література

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

---

Науковий керівник: **Конончук Михайло Миколайович**,  
кандидат філологічних наук, доцент

**Київ – 2017**

## АНОТАЦІЯ

*Слободянік М.М.* Еволюція української зорової поезії: рецептивний аспект. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.01 – українська література. – Київський національний університет імені Тараса Шевченка Міністерства освіти і науки України, Київський національний університет імені Тараса Шевченка Міністерства освіти і науки України. – Київ, 2017.

Візуальний поворот у культурі останніх десятиліть визначає зорове сприйняття провідним чинником в осяганні світу. Настанова на візуалізацію актуальна нині в усіх сферах людської життєдіяльності, інформація здебільшого сприймається зорово, а відтак дослідження закономірностей та специфіки функціонування візуалізованого тексту в динамічній тяглоті сприяє реалізації запитів сьогодення. Сучасний читач, занурений у світ візуальної інформації, постає підготовленим до сприйняття зорової поезії, оскільки мислить синтезованими поняттями, сприйнятливий до інтертекстуальності / інтерсеміотичності, а також має потенційно багатий культурний досвід естетичного сприйняття. Все це посилює потребу аналізу специфіки читацької рецепції візуальних текстів.

Дисертацію присвячено дослідженню особливостей сприйняття української зорової поезії на трьох етапах її розвитку: бароковому (І. Величковський), футуристичному (М. Семенко), сучасному (Н. Гончар, В. Женченко, М. Зарічний, І. Юв, В. Капуста, М. Луговик, І. Лучук, М. Мірошніченко, А. Мойсієнко, Р. Садловський, М. Сарма-Соколовський, М. Сорока, В. Старун). Зв'язок між етапами доведено та проілюстровано різноманітними прикладами, що демонструють тяглість традиції зорової поезії в українській літературі.

До аналізу застосовано теорії рецептивної естетики та інтертекстуальності. У роботі висвітлено їхні основні засади, узагальнено здобутки провідних науковців (В. Ізера, Г.Р. Яусса; Ж. Женетта, Н. Фатєєвої), визначено важливі для цього дослідження аспекти обох підходів. З огляду на думку Г.Р. Яусса про рецептивний характер розвитку літературного процесу у дисертації запропоновано виділяти макро- і мікрорівень рецептивних досліджень: розгляд історії літератури та розгляд індивідуального читацького сприйняття. Обрунтовано правомірність і плідність поєднання рецептивної естетики та теорії інтертекстуальності для дослідження сприйняття художнього твору, показано особливості залучення кожного з підходів до аналізу поліхудожнього явища зорової поезії.

У дисертації проаналізовано особливості художньої природи зорової поезії. Наголошено, що характерні риси текстової структури впливають на формування моделей читацького сприйняття. Приділено увагу концептуальним засадам поняття «зорова поезія». До розгляду залучено праці зарубіжних науковців, що не були перекладені українською мовою: С. Андерсона, К. Л. Картера, К. Кемптона, Е. Масцелоні, М. Менсії та інших. Зорову поезію представлено у дисертації як глибоко закорінене у давні мистецькі практики художнє явище, що має добрі перспективи розвитку. Підкреслено, що для дослідження сприйняття зоровопоетичного твору необхідним є визначення мистецтва, до якого він належить. Віднесення зорової поезії до мистецтва літератури і власне поезії аргументовано у роботі. Полікодова природа зорової поезії є її визначальною рисою, що впливає на моделі сприйняття. Показано, що візуальність не є жанротворчою ознакою, тому зорова поезія є не жанром, а групою поетичних творів на периферії семіосфери поезії із яскраво вираженою змістотворчою візуальністю. Зорова поезія визначається симультанністю сприйняття через нерозривне поєднання поетичного і графічного, живописного, архітектурного, математичного, шахового тощо кодів без їхньої трансформації. Інтерсеміотичність зорової поезії проявляє її інтермедіальну природу через виявлення інтертекстуальних зв'язків із відповідними творами, а також творами, що належать до інших мистецтв, часто через одні й ті самі елементи, що визначає

унікальність інтертекстуальності зорової поезії та впливає на моделі її сприйняття. Розглянуто парадигми осмислення зорової поезії: досліджено співвідношення понять «зорова», «курйозна», «конкретна поезія». У дисертації наголошено на важливості розмежування цих понять. Досліджено знакову природу поліхудожнього явища зорової поезії. Українська візуалістика (так само, як і світова) демонструє тісний взаємозв'язок вербальних і візуальних компонентів. Проте вони зберігають свою первинну якість, що впливає як на структуру твору, так і на особливості його сприйняття. Міра вияву візуального чинника стала критерієм класифікації зоровопоетичних творів, яку розроблено та запропоновано у роботі. До розгляду знакових особливостей зорової поезії залучено теорію семіосфери Ю. Лотмана, за допомогою якої пояснено творення поліхудожніх текстів на основі різних мистецтв. Показано, що це сприяє полегшенню розуміння особливостей сприйняття української візуалістики. Виявлено спорідненість художньої мови зорової поезії та реклами. Порівняльний аналіз засобів і прийомів, характерних для зорової поезії та реклами (використання кольору, форми, особливої організації простору, ритм, поетичність, лаконічність), дає змогу наголошувати на органічності зорової поезії людському сприйняттю, а також виявляє позитивні перспективи подальшого розвитку української зорової поезії.

Основна увага дисертації зосереджена на розгорнутому аналізі особливостей сприйняття творів на кожному етапі розвитку української зорової поезії крізь призму рецептивної естетики та інтертекстуальності. Дослідження барокової зорової поезії здійснено на прикладі творчості І. Величковського. Наступний етап розвитку української зорової поезії – футуристичний – представлений у роботі поезомалярськими експериментами М. Семенка. Показано, що барокову та футуристичну зорову поезію слід розглядати саме як етапи єдиної традиції в українській літературі. Про це свідчать спільні риси як у засобах та принципах побудови, так і в моделях і стратегіях сприйняття цих візуальних віршів. Третій етап – сучасна зорова поезія. Особливості її сприйняття досліджено на прикладі творів Н. Гончара, В. Женченка,

М. Зарічного, І. Юва, В. Капусти, М. Луговика, І. Лучука, М. Мірошніченка, А. Мойсієнка, Р. Садловського, М. Сарми-Соколовського, М. Сороки, В. Старуна. Здобутки останніх десятиліть у царині зорової поезії показують спорідненість цих творів як із бароковою, так і з футуристичною традиціями, що дає підстави говорити про неперервність розвитку, поглинання досвіду попередніх епох сучасними експериментами. Особливості сприйняття зорової поезії у позамистецькому контексті висвітлено на прикладі полісеміотичних творів (графіті, банерів, листівок, демотиваторів, стріт-арту) за мотивами творчості Т. Шевченка, що набули популярності під час Революції Гідності в Україні. Комплексний аналіз барокових, футуристичних, сучасних творів дав можливість виявити тенденції розвитку української зорової поезії та еволюції її сприйняття.

У висновках узагальнено основні положення, визначені у ході роботи: виділено аспекти рецептивної естетики та інтертекстуальності, що сприяють багатовимірному дослідженню зорової поезії; підсумовано особливості знакової природи зорової поезії, її співвідношення з курйозною та конкретною поезією; виявлено риси барокової зорової поезії І. Величковського, футуристичного поезомалярства М. Семенка, сучасної зорової поезії Н. Гончара, В. Женченка, М. Зарічного, І. Юва, В. Капусти, М. Луговика, І. Лучука, М. Мірошніченка, А. Мойсієнка, Р. Садловського, М. Сарми-Соколовського, М. Сороки, В. Старуна у контексті моделювання читацької рецепції із залученням методології рецептивної естетики і теорії інтертекстуальності; визначено тенденції у розвитку та сприйнятті української зорової поезії.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у тому, що вперше розглянуто барокову зорову поезію І. Величковського, футуристичне поезомалярство М. Семенка, сучасну зорову поезію Н. Гончара, В. Женченка, М. Зарічного, І. Юва, В. Капусти, М. Луговика, І. Лучука, М. Мірошніченка, А. Мойсієнка, Р. Садловського, М. Сарми-Соколовського, М. Сороки, В. Старуна крізь призму читацького сприйняття. Уперше визначено нежанрову природу зорової поезії, наголошено на історичній тягlostі цього явища. У роботі вперше запропоновано осмислення зорової поезії як мистецького явища, що не є

тотожним курйозній та конкретній поезії. Окрім того, новим і актуальним є аналіз зорової поезії на всіх етапах її розвитку крізь призму сучасних літературознавчих концепцій та естетичних норм.

Ключові слова: українська зорова поезія, інтертекстуальність, рецептивна естетика, сприйняття художнього твору, синтез мистецтв.

## SUMMARY

*Slobodianik M. The Evolution of Ukrainian Visual Poetry: Receptive Aspect. – Qualification scientific work in Manuscript copyright.*

Dissertation for the Candidate of Philological Sciences Degree in Specialty 10.01.01 – Ukrainian literature. – Taras Shevchenko National University of Kyiv of Ministry of Education and Science of Ukraine, Taras Shevchenko National University of Kyiv of Ministry of Education and Science of Ukraine. – Kyiv, 2017.

Visual turn in culture of last decades determines visual perception to be the main principle of world comprehension. The visual paradigm is of great current interest in all spheres of human activities. Information is mostly perceived visually, which brings importance to the investigation of patterns and peculiarities of visual text functioning in its dynamic continuity. Modern readers being used to visual information are prepared to perception of visual poetry by demonstrating responsivity to intertextuality, readiness to operate synthesized notions, and depth of cultural experience and aesthetic perception. Therefore, the need to investigate the specific of reader reception of visual poetry is emphasized.

The dissertation is dedicated to the research into peculiarities of perception of Ukrainian visual poetry within three stages of its development: baroque, futuristic, contemporary. The connection between the stages is proved and illustrated with various examples, which shows the continuity of visual poetry tradition in Ukrainian literature.

The reader-response theory and the theory of intertextuality are applied to the analysis. Each approach is described with appealing to their founders' positions and modern development. Important for this research aspects of reader-response theory and theory of intertextuality are determined. Due to the idea of H. R. Jauss about perceptive character of literature process it is proposed to define macro and micro axis of investigation in terms of reader-response theory: regarding history of literature, and regarding individual reader's perception. It is proved that the two approaches to the investigation of perceptive peculiarities of an art work can be rightfully and fruitfully bound. It is shown how the use of the reader-response theory and the theory of intertextuality can contribute to examination of a polyartistic phenomenon of visual poetry.

Particular qualities of the artistic nature of visual poetry are revealed in the course of the work. It is emphasized that characteristics of text structure influence processes of reader's perception modelling. Attention is paid to conceptual foundations of the term "visual poetry". The investigation involved works of foreign scientists which had not been translated into Ukrainian: S. Anderson, C. L. Carter, K. Kempton, E. Mascelloni, M. Mencia, and others. Visual poetry is presented as a practice culturally entrenched in ancient art and having promising future. Identifying the art which sets the rules for visual-poetic works is essential. The position of visual poetry being defined as art of literature and poetry per se is argued in the work. This question is comprehensively investigated and proved to be important in the process of choosing perceptive models for visual poetry. Polycode nature of visual poetry is defined as its significative feature which influences patterns of perception. It is shown that visuality is not a genre-poietic feature, therefore visual poetry is not genre (or meta-genre) but a group of poetic works on the periphery of poetry semiosphere with a distinctive sense-making visual format. Visual poetry is defined by simultaneity of perception due to the perfect junction of poetic and graphic, artistic, architectural, mathematical, chess etc. codes without their transformation. The dissertation deals with the position that intersemiotic quality of visual poetry reveals its intermedial nature by discovering intertextual connections with corresponding works and works which belong to

different arts often through the same elements. This peculiarity determines the unique character of intertextuality of visual poetry and influences patterns of its perception.

Systematic definition of visual poetry is given in the work. The importance of the terms “visual”, “curious”, “concrete poetry” being distinguished is emphasized. Other positions, including unification and partial separation, are interrogated. The distinction between these notions is rationalized in the work and proposed to further use in corresponding studies. Sign nature of polyartistic phenomenon of visual poetry is investigated. Verbal and visual components are interwoven in visual poetry yet perform different shares, which can influence both structure of a work and its perception. The extent of the weight of visual component is argued to be the criterion for the classification of visual-poetic works, which is developed and proposed in the research. It is revealed that different extents of visibility have an impact on models and strategies of perception chosen by a reader of visual poetry. Sign features of visual poetry are investigated basing upon the semiotic theory of Y. Lotman. The theory of semiosphere applied to the matter of the thesis explains the processes of emerging of visual poetry on the basis of different arts and facilitates understanding of peculiarities of its perception. It is also performed how visual poetry and advertising are bound through the devices of artistic language. The comparative analysis of means and patterns used in visual poetry and advertising (the use of colour, form, particular space organization, rhythm, poetic devices, laconicism) discovers receptive organicity of visual poetry to human perception and reveals promising perspectives for visual poetry development.

The peculiarities of perception of visual poetry in terms of reader-response theory and intertextuality are analyzed in detail throughout the exploration of each stage of Ukrainian visual poetry development. Baroque visual poetry is elucidated through the example of I. Velychkovsky's creative work. The next stage of Ukrainian visual poetry development is futuristic poetry painting presented by M. Semenko's body of work. It is shown that baroque and futuristic visual poetry should be regarded as stages of the same tradition in Ukrainian literature, which can be demonstrated by similarities not only in devices and principles of arrangement, but also in patterns and strategies of perception of these visual poems. The third stage is contemporary visual poetry.

Peculiarities of its perception are investigated using the example of works by N. Honchar, V. Zhenchenko, M. Zarichny, I. Iov, V. Kapusta, M. Luhovyk, I. Luchuk, M. Miroshnychenko, A. Moysiienko, R. Sadlovsky, M. Sarma-Sokolovsky, M. Soroka, V. Starun. Record of achievement in visual poetry of the latest decades demonstrates affinity of contemporary works to both baroque and futuristic visual poems. Therefore, it is safe to state continuity of development and incorporation of previous experience by every next period. Features of visual poetry perception in non-artistic context are also brought to light in the dissertation as exemplified by the visual-poetic works being popular during the Revolution of Dignity in Ukraine. Complex analysis of baroque, futuristic, contemporary creative works enabled discovery of evolution trends and evolution of perception of Ukrainian visual poetry.

The conclusion to the research generalizes the main ideas developed in the course of the work: enhancement is given to those aspects of reader-response theory and intertextuality which contribute to multidimensional investigation of visual poetry; peculiarities of sign nature of visual poetry and its interrelationship with curious and concrete poetry are actuated; the main features of baroque visual poetry by I. Velychkovsky, futuristic poetry painting by M. Semenko, contemporary visual poetry by N. Honchar, V. Zhenchenko, M. Zarichny, I. Iov, V. Kapusta, M. Luhovyk, I. Luchuk, M. Miroshnychenko, A. Moysiienko, R. Sadlovsky, M. Sarma-Sokolovsky, M. Soroka, V. Starun are revealed in terms of reader's perception modeling with the use of methodology of reader-response theory and theory of intertextuality; trends of evolution and perception of Ukrainian visual poetry are systematized.

The scientific novelty of the work lies in the fact that baroque visual poetry by I. Velychkovsky's, futuristic poetry painting by M. Semenko, contemporary visual poetry by N. Honchar, V. Zhenchenko, M. Zarichny, I. Iov, V. Kapusta, M. Luhovyk, I. Luchuk, M. Miroshnychenko, A. Moysiienko, R. Sadlovsky, M. Sarma-Sokolovsky, M. Soroka, V. Starun are investigated through the prism of reader's perception for the first time. Non-genre nature of visual poetry is first defined in the dissertation. Historic continuity of the phenomenon is emphasized. Visual poetry is first understood as the artistic phenomenon which is not the same that curious and

concrete poetry. It is also new and challenging to study visual poetry of all the periods of its development through the view of modern literary conceptions and aesthetic principles.

Key-words: Ukrainian visual poetry, intertextuality, reader-response theory, work of art perception, art synthesis.

### **СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ**

1. Кулакова М.М. Розвиток зорової поезії в українській літературі // Літературознавчі студії. – 2013. Вип. 37. Ч. 1. – К.: ВПЦ «Київський університет». – С.437-442.
2. Кулакова М.М. Зорова поезія у контексті теорії рецептивної естетики // Літературознавчі студії. – 2013. Вип. 39. Ч. 2. – К.: ВПЦ «Київський університет». – С.73-80.
3. Слободянік М.М. Зорова поезія у контексті семіотичної теорії Юрія Лотмана // Літературознавчі студії. – 2014. Вип. 40. Ч. 2. – К.: ВПЦ «Київський університет». – С.247-253.
4. Слободянік М.М. Сприйняття Шевченкового слова через візуальні образи // Шевченкознавчі студії. – 2015. Вип. 18. – К.: ВПЦ «Київський університет». – С.625-634.
5. Слободянік М.М. Українська барокова зорова поезія у контексті теорії рецептивної естетики // Літературознавчі студії. – 2015. Вип. 43. Ч. 2. – К.: ВПЦ «Київський університет». – С.246-252.
6. Слободянік М.М. Інтертекстуальний аспект української барокової зорової поезії // Літературознавчі студії. – 2015. Вип. 44. Ч. 2. – К.: ВПЦ «Київський університет». – С.207-217.
7. Слободянік М. Украинская футуристическая визуальная поэзия: интертекстуальный аспект // American Journal of Philology. – 2016. – № 4 (2). – Baltimore: Johns Hopkins University Press. – P.911-919.

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	13
РОЗДІЛ 1. РЕЦЕПТИВНА ЕСТЕТИКА І ТЕОРІЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ ЯК НАПРЯМИ АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ.....	19
1.1. Основні засади рецептивної естетики.....	19
1.2. Застосування принципів інтертекстуальності у художньому творі.....	31
1.2.1. Інтертекстуальність та її функції у художньому творі.....	31
1.2.2. Типологія інтертекстуальних елементів і зв'язків у художньому творі...	39
1.3. Зв'язок рецептивної естетики і теорії інтертекстуальності.....	43
1.4. Особливості дослідження рецепції зорової поезії.....	51
1.4.1. Зорова поезія у контексті теорії рецептивної естетики.....	51
1.4.2. Особливості інтертекстуального дослідження зорової поезії.....	62
РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНЯ ПРИРОДА ЗОРОВОЇ ПОЕЗІЇ.....	71
2.1. Концептуальні засади поняття «зорова поезія».....	71
2.1.1. Зорова поезія як художнє явище, закорінене у давні мистецькі практики..	71
2.1.2. Зорова поезія як вияв поетичної творчості.....	75
2.1.3. Полікодовість як визначальна риса зорової поезії.....	87
2.2. Парадигми осмислення зорової поезії.....	96
2.2.1.Співвідношення зорової та курйозної поезії.....	96
2.2.2.Співвідношення зорової та конкретної поезії.....	106
2.3. Знакова природа зорової поезії.....	116
2.3.1. Взаємозв'язок вербального та візуального у зоровій поезії.....	116
2.3.2. Зорова поезія у контексті семіотичної теорії Юрія Лотмана.....	120
2.3.3. Рекламні засади художньої мови зорової поезії.....	125
РОЗДІЛ 3. УКРАЇНСЬКА ЗОРОВА ПОЕЗІЯ У ЧИТАЦЬКОМУ СПРИЙНЯТТІ.....	139
3.1. Зв'язок між етапами розвитку зорової поезії.....	139
3.2. Аналіз української зорової поезії з погляду рецептивної естетики і теорії інтертекстуальності.....	145

3.2.1. Барокова зорова поезія.....	145
3.2.1.1. Барокова зорова поезія з погляду рецептивної теорії.....	147
3.2.1.2. Інтертекстуальний аспект барокової зорової поезії.....	150
3.2.2. Поюзомалярські експерименти футуризму.....	155
3.2.2.1. Поюзомалярство у контексті рецептивної естетики.....	156
3.2.2.2. Інтертекстуальний аналіз поюзомалярства.....	160
3.2.3. Сучасна зорова поезія.....	166
3.2.3.1. Сучасна зорова поезія у контексті рецептивної естетики.....	168
3.2.3.2. Інтертекстуальний аспект сучасної зорової поезії.....	176
3.3. Зоровопоетичні твори у позамистецькому дискурсі.....	185
3.3.1. Інтертекстуальний аналіз візуалізації спадщини Т. Шевченка.....	187
3.3.2. Полісеміотичні твори за мотивами творчості Т. Шевченка крізь призму рецептивної естетики.....	192
ВИСНОВКИ.....	198
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	203
ДОДАТКИ.....	223
Додаток А. Барокова зорова поезія І. Величковського.....	223
Додаток Б. Футуристичне поюзомалярство М. Семенка.....	225
Додаток В. Сучасна зорова поезія.....	228
Додаток Г. Зоровопоетичні твори за мотивами творчості Т. Шевченка.....	233
Додаток Д. Список опублікованих праць за темою дисертації та відомості про апробацію дослідження.....	235

## ВСТУП

Зорова поезія має тривалу традицію в українській літературі. Явивши себе в середньовічний період, візуальна література на українських теренах набула розвинених форм у творчості барокових поетів. Цей розквіт згас із завершенням Бароко: експерименти з формою, концептизм, загадковість зорової поезії не відповідали нормам нових стилів, були витіснені класичним мистецтвом із його тяжінням до простоти, ясності, раціональності. Проте перша третина ХХ століття була позначена спробами синтезу зорових та вербальних засобів – завдяки експериментам футуристів. Чи можна це назвати відродженням попередньої традиції, чи започаткуванням нової – це питання порушене у ході дослідження. Уже наступний, сучасний, етап у розвитку зорової поезії увібрав досвід обох попередніх етапів – бароко та футуризму.

Як можна побачити, зорова поезія в українській літературі має давню традицію, яка не була знищена (хіба пригальмована) ані через культурно-стильові, ані через суспільно-політичні перешкоди (зокрема, репресії творчої інтелігенції). Т. Назаренко, пояснюючи несуцільність традиції української зорової поезії, наголошує: «<...> запровадження Москвою політики культурного імперіалізму на десятиріччя зупинило природний розвій навіть традиційних жанрів українського красного письменства та мистецтва, вже не кажучи про експериментальну літературу» [110, С.51]. Зорова поезія знову і знову набувала актуальності: спочатку як вияв футуристичного експериментування, далі як відродження традицій української візуалістики в сучасному мистецтві. Наочність, дотепність, оригінальність форми, симультанне втілення змісту стали тими визначальними рисами зорової поезії, що не перестають приваблювати читачів і авторів. Так само не зникає усвідомлення цінності української зорової поезії: вимагаючи тонкої роботи зі словом через свою вибагливу форму, вона розкрила потенціал давньоукраїнської мови і підтримує інтерес до сучасної, утворює своєрідне естетичне ціле, в якому поєднано різні мистецькі коди, вибудовано нову художню реальність. М. Мірошніченко вважає, що популярність зорової поезії сьогодні має об'єктивні причини: «По-перше, на тлі

загального культурного відродження активно відновлюються барокові та авангардні традиції <...> по-друге, і це, мабуть, найвагоміша причина, <...> українська мова потужно демонструє своє я» [99, С.416]. Зорова поезія і далі збагачує українську культуру, вписуючи її у світовий контекст, але при цьому зберігаючи її автентичність.

Сплески у розвитку зорової поезії можна пояснювати різними причинами. Поширення друкованих книг, розвиток науки й освіти вплинули на увагу до поліграфії, на появу поетик і риторик, що були покликані навчати творчу молодь і розвивати її таланти. Із цим можна пов'язати тенденцію до поєднання візуальної та вербальної інформації у бароковій поезії. Суспільно-політичні рухи початку ХХ століття, агітація, поширення плакатів стають контекстом для поезомалярських експериментів футуризму. Відновлення уваги до зорових форм у другий половині ХХ століття і на початку ХХІ століття суголосить із загальною візуалізацією інформації в сучасному світі: поширення телебачення, реклами, розвиток інтернет-ресурсів і т. ін. Сучасна людина сприймає інформацію здебільшого зорово. С. Бойко вважає це ознакою урбаністичної цивілізації, що вимагає від сучасної людини здатності до високого ступеню зорового зчитування [15]. Візуалізація стає засобом привернення уваги у ситуації інформаційного перенасичення, і поезія підхоплює цю тенденцію. Як наслідок, постає питання особливостей сприйняття таких творів, що відрізняються від традиційної літератури та мають поліхудожню природу.

**Актуальність** роботи зумовлена тим, що масштабна візуалізація інформації у сучасному світі поширюється і на мистецтво, сприяючи приверненню особливої уваги до зорової поезії. Візуальний поворот у культурі останніх десятиліть визначає зорове сприйняття провідним чинником в осяганні світу. Відповідно, у межах цієї парадигми постає питання особливостей рецепції зорової поезії. Візуалізовані літературні твори пов'язані з постаттю читача, його творчою свідомістю, оскільки через свою синтетичну природу та комунікативну настанову повноцінно не існують поза сприйняттям. Розгляд зорової поезії вимагає залучення рецептивної естетики. Різні аспекти дослідження зорової

поезії знайшли вияв у роботах А. Білої [12, 13], С. Бойко [15], М. Загорулько [52], О. Ільницького [60], А. Мойсієнка [105 – 108], Т. Назаренко [116], М. Сороки [148], О. Ткаченко [164] та інших, проте досі недостатньо розробленим залишається питання художньої природи та рецепції візуально-поетичного твору. Окрім того, дотепер в активний науковий обіг не заявлено комплексного дослідження сприйняття української зорової поезії на всіх етапах її розвитку.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дослідження виконано в межах комплексної наукової теми Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка «Мови та літератури народів світу: взаємодія та самобутність» (державний реєстраційний номер 11БФ044-01, науковий керівник – доктор філологічних наук, професор Г.Ф. Семенюк), затвердженої Міністерством освіти і науки України.

**Мета роботи** – з'ясувати особливості й механізми творення та сприйняття полікодових творів української зорової поезії на різних етапах її розвитку. Поставлена мета вимагає вирішення таких **завдань**:

- 1) розглянути теорію рецептивної естетики як вчення про поєднання текстової інформації та читацького сприйняття у процесі виникнення твору;
- 2) з'ясувати характеристики інтертекстуальності як універсального закону знакових систем;
- 3) висвітлити особливості рецептивноестетичного та інтертекстуального дослідження полікодових творів;
- 4) визначити особливості художньої природи зорової поезії;
- 5) дослідити крізь призму рецептивної естетики та інтертекстуальності:
  - а) барокову зорову поезію І. Величковського;
  - б) футуристичне поезомалярство М. Семенка;
  - в) сучасну зорову поезію Н. Гончара, В. Женченка, М. Зарічного, І. Юва, В. Капусти, М. Луговика, І. Лучука, М. Мірошніченка, А. Мойсієнка, Р. Садловського, М. Сарми-Соколовського, М. Сороки, В. Старуна;
  - б) показати тенденції у розвитку зорової поезії з погляду інтертекстуальних та рецептивних особливостей.

**Об'єктом дослідження** є українська зорова поезія у її розвитку: барокова зорова поезія І. Величковського, футуристичне поезомалярство М. Семенка, сучасний вияв зоровопоетичної творчості на прикладі віршів Н. Гончара, В. Женченка, М. Зарічного, І. Юва, В. Капусти, М. Луговика, І. Лучука, М. Мірошніченка, А. Мойсієнка, Р. Садловського, М. Сарми-Соколовського, М. Сороки, В. Старуна.

**Предмет дослідження** – історичні особливості формування моделей читацького сприйняття візуальних поетичних творів та чинники, що його визначають.

**Матеріалом дослідження** є барокові, футуристичні та сучасні твори зорової поезії; літературознавчі праці, присвячені рецептивній естетиці та інтертекстуальності; наукові розвідки, що містять аналіз української та зарубіжної зорової поезії.

**Теоретико-методологічну основу** дисертації становлять дослідження вітчизняних та зарубіжних учених: з рецептивної естетики – О. Дранова [32 – 42], В. Ізера [59], Г. Яусса [200 – 202]; інтертекстуальності – І. Ільїна [56], Н. Фатеевої [173 – 176]; семіотики – Р. Барта [5, 6], У. Еко [44 – 46, 197, 207], Ю. Лотмана [79 – 81]; літературознавства – В. Бедрика [8 – 10], А. Білої [12, 13], О. Ільницького [60], Ю. Починок [120 – 122], М. Сороки [147, 148], О. Ткаченко [164], Д. Чижевського [188], В. Шевчука [192, 193] та інших. Залучено також праці зарубіжних науковців, що не були перекладені українською мовою: С. Андерсона [203], К. Л. Картера [204], К. Кемптона [209], Е. Масцелоні [212], М. Менсії [213] та інших.

Зважаючи на поставлену мету та завдання, у роботі застосовано **методологію рецептивної естетики і теорії інтертекстуальності** (до аналізу потенційних моделей сприйняття зорової поезії); залучено *структурно-семіотичний* (під час дослідження знакової природи зорової поезії), *типологічний* (для розробки класифікацій), *герменевтичний* (тлумачення текстів), *культурно-історичний* (у дослідженні історичних особливостей творення та сприйняття української зорової поезії), *філологічний* (аналіз поетики

зоровопоетичних творів), *зіставно-порівняльний* та *зіставно-аналітичний* методи (під час огляду й систематизації теоретичного матеріалу, а також у комплексному дослідженні художньої природи та історичних особливостей сприйняття української зорової поезії).

**Наукова новизна** одержаних результатів полягає у тому, що вперше розглянуто барокову зорову поезію І. Величковського, футуристичне поезомалярство М. Семенка, сучасну зорову поезію Н. Гончара, В. Женченка, М. Зарічного, І. Юва, В. Капусти, М. Луговика, І. Лучука, М. Мірошніченка, А. Мойсієнка, Р. Садловського, М. Сарми-Соколовського, М. Сороки, В. Старуна крізь призму читацького сприйняття. Уперше визначено нежанрову природу зорової поезії, наголошено на історичній тягlostі цього явища. У роботі вперше запропоновано осмислення зорової поезії як мистецького явища, що не є тотожним курйозній та конкретній поезії. Окрім того, новим і актуальним є аналіз зорової поезії на всіх етапах її розвитку крізь призму сучасних літературознавчих концепцій та естетичних норм.

**Теоретичне значення** роботи полягає у збагаченні поняттєвого апарату та інструментарію дослідження читацького сприйняття, зокрема, через визначення розмежування макро- і мікрорівня рецептивноестетичного дослідження, поділ інтермедіальності на формальну і змістову; у розмежуванні понять «зорова поезія», «курйозна поезія», «конкретна поезія» та висвітленні основних рис, що визначають художню природу зорової поезії; у розробці авторської класифікації творів зорової поезії за критерієм якості вияву візуальної інформації; у поданні розвитку зорової поезії як тяглої мистецької традиції в українській літературі; у комплексному огляді особливостей сприйняття української зорової поезії на трьох етапах її розвитку.

**Практичне значення** роботи полягає у тому, що її результати можуть бути використані для подальшого дослідження української та зарубіжної зорової поезії, розробки теми читацького сприйняття інших творів літератури, а також як матеріал для курсів і спецкурсів з історії української літератури, української зорової поезії, теорії літератури.

**Апробація результатів дисертації.** Положення роботи висвітлено на таких міжнародних конференціях: «Мови та літератури в глобалізованому світі: взаємодія та самобутність» (Київ, 18 жовтня 2012 року); «Мова, свідомість, художня творчість, інтернет у дзеркалі сучасних філологічних студій» (Київ, 11 квітня 2013 року); «Етнознакові функції культури: мова, література, фольклор» (Київ, 17 жовтня 2013 року); Шевченківський міжнародний літературний конгрес (Київ, 11 березня 2014 року); «Сучасна філологія: парадигми, напрямки, проблеми» (Київ, 9 жовтня 2014 року); «Дух нового часу у дзеркалі слова і тексту» (Київ, 9 квітня 2015 року); «Мова і література в глобальному і локальному медіапросторі» (Київ, 6 квітня 2016 року); Сьомий Міжнародний Міждисциплінарний Теоретичний Симпозіум «Словесне і зорове: візуальні медіації в літературі» (Київ, 16-17 червня 2016 року).

**Публікації.** Наукові розробки за темою дисертації відображено у 7 публікаціях, 6 з яких надруковано у фахових виданнях, затверджених ВАК України, 1 – у зарубіжному виданні, зареєстрованому у SCOPUS та WoS.

**Структура та зміст роботи.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, загальних висновків, списку використаної літератури кількістю 216 джерел, додатків. Основний текст дисертації займає 192 сторінки, додатки складають 13 сторінок, повний обсяг роботи – 235 сторінок.

## **РОЗДІЛ 1. РЕЦЕПТИВНА ЕСТЕТИКА І ТЕОРІЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ ЯК НАПРЯМИ АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ**

У дослідженні представлено спробу аналізу сприйняття зорової поезії, що вимагає залучення рецептивної естетики та інтертекстуальності. Що закладено в основу обох напрямів, які їхні основні засади, наскільки співмірні дослідження у галузі інтертекстуальності та рецептивної естетики, як ці теорії можуть бути використані для аналізу сприйняття зорової поезії І. Величковського, М. Семенка, Н. Гончара, В. Женченка, М. Зарічного, І. Іова, В. Капусти, М. Луговика, І. Лучука, М. Мірошніченка, А. Мойсієнка, Р. Садловського, М. Сарми-Соколовського, М. Сороки, В. Старуна – на ці питання намагатимемося дати відповідь у першому розділі роботи.

### **1.1. Основні засади рецептивної естетики**

В основу теорії рецептивної естетики покладено тезу, що твір починає існувати лише тоді, коли відбувається контакт літературного тексту і читача, тобто суб'єкт творить зміст своєю інтерпретацією [40, С.127]. Вольфганг Ізер, науковець, який стояв біля джерел теорії рецептивної естетики, зазначав, що саме «сходження в одній точці тексту і читача започатковує екзистенцію літературного твору» [59, С.349]. Таке сходження можливе за тієї умови, що «літературний текст повинен бути задуманий так, щоб заангажувати уяву читача до процесу творення речей, що знаходяться поза ним, заради нього самого, заради читання, яке приємне тільки тоді, коли активне й творче» [59, С.350]. Зрештою, будь-який художній твір високої естетичної якості неодмінно викликає у читача цілий вир думок, асоціацій, потрактувань. Однозначність убиває творчість, тому мистецтво потребує багатозначності, щоб зберігати свою художню принадність. Читач сам обирає шлях розуміння твору, вибудовує його віртуальний зміст. Можна сказати, що без сприйняття мислячого читача твір не існує, оскільки не реалізує свого потенціалу. Творчий потенціал сприйняття важко переоцінити. «Твір мистецтва має також бути комунікативною системою,

щоб породжувати запитання, а не обов'язково відповіді<sup>1</sup>» [213, С.55], – в основі рецептивної естетики закладено саме такий діалог читача і тексту, де відповіді пропонує не твір, а творча уява, досвід читача.

Однією з ключових ідей рецептивної естетики є розуміння автора і читача як єдності: «У процесі читання існують два рівні: чуже “я” і реальне “я”, які ніколи не відокремлюються одне від одного» [59, С.365]. Цю єдність можна уявити як таку, де автор і читач виступають двома полюсами однієї людини. Проте елементи цієї єдності не дорівнюють один одному, оскільки все ж таки виконують різні функції. Щоб окреслити їх, Ганс Роберт Яусс уводить поняття горизонту. Автор і читач мають свої горизонти, твір народжується там, де ці горизонти перетинаються: «<...> слід поєднувати в активному синтезі розуміння і розуміння-знову-інакше два горизонти: горизонт сподівання, яке викликається, підтверджується твором або ж виходить за його межі, і горизонт того досвіду, що його вносить сприймач» [201, С.393].

Окресливши загальні засади рецептивної естетики, звернімося до розгляду історії її розвитку. Рецептивна естетика виникла як «реакція на іманентну естетику, ідею автономності мистецтва, однобічну орієнтацію літературознавства на аналіз “самодостатнього твору”» [40, С.127]. У межах цієї теорії мистецтво розглядається не як незалежна субстанція, а як ланка суспільно-історичного контексту, де важлива роль відводиться читачеві-інтерпретатору літературного тексту як закономірного продукту історичної ситуації.

Досліджуючи ідеї рецептивної естетики, науковці виводять її засади із герменевтики (особливо важливим джерелом є «філософія життя» В. Дильтея та феноменологія Е. Гусерля), празького структуралізму, соціології літератури, концепцій російських формалістів 10 – 20-х років ХХ століття [40, С.128]. Н.С. Ференц розширює коло джерел рецептивної естетики, наголошуючи, що ідею розуміння читача як співтворця твору заклав ще О. Потебня. Більше того, науковець помічає елементи рецептивної теорії в естетиці Аристотеля, Г.Е. Лессінга і Ф. Шиллера [177]. У контексті досліджень читацької рецепції

<sup>1</sup> Тут і далі переклад іншомовних цитат мій – М. С.

можна згадати про діалогізм М. Бахтіна, основні засади якого, на нашу думку, суголосять із принципами рецептивної естетики: автор і читач вступають у діалог за посередництва твору. В. Руднєв, посилаючись на поетику М. Бахтіна, стверджує, що текст не є застиглою сутністю, а навпаки – презентує живий діалог між автором, читачем та культурним контекстом [125].

Сучасне розуміння рецептивної естетики формується у середині – другій половині ХХ століття. Одним з основних попередників теорії у її сучасному вигляді був Р. Інгарден, який розробив такі поняття, як «конкретизація», «реконструкція». Важливо, що Р. Інгарден був під сильним впливом феноменології Е. Гусерля, і це виразилося в ідеї інтенціональності, залученої в основу рецептивної теорії. Терміном «інтенціональність» позначають «спрямованість, націленість свідомості на предмет, що дозволяє особистості створювати, а не лише пасивно сприймати навколишній предметний світ, наповнюючи його “своїм” змістом, смислом і значенням» [40, С.129]. Таким чином, через інтенціональність суб'єкт сприймає світ, вибудовує його ментальну модель, засвоює його як власний досвід. Лише за наявності світотворчої свідомості можливе існування як зовнішньої, так і внутрішньої (психологічної) реальності. О. Кривцун пояснює, як діє цей механізм у ситуації читання: сам процес сприйняття передбачає зацікавлене ставлення читача, таким чином відбувається актуалізація цінностей, на які заздалегідь налаштований читач. Твір «відповідає» на ті запитання, які були йому поставлені [67]. Інакше кажучи, ми сприймаємо ту інформацію, яку готові сприйняти, на яку заздалегідь налаштовані, а не весь потенціал тексту. Наприклад, сприйняття ліричного настрою «Моєї каблепоєми дружині» М. Сороки може доповнитися проведенням паралелей із «Каблепоємою за океан» М. Семенка, якщо читач має відповідний досвід, що даватиме змогу саме так «поставити запитання» тексту.

Отже, повернімося до джерел рецептивної естетики. Вище було зазначено, що Р. Інгардену належить розробка поняття «конкретизація», яке означає «процес відтворення читачем художнього твору, наповнення “сміслом” рамок художньої структури шляхом заповнення “порожніх місць” і “ділянок

невизначеності” своїми уявленнями й емоціями на основі власного горизонту очікування» [37, С.57]. У розумінні Р. Інгардена ця дія передбачає вичитування із тексту певних позачасових метафізичних якостей, актуальних для будь-якої епохи. Празькі структуралісти вносять трохи інше значення у конкретизацію. На їхню думку, «цей процес не лише співвідноситься з об'єктивною реальністю, втіленою у “конвенціях” реципієнта, а й отримує конкретно-історичні риси, будучи зображеним у вигляді зміни естетичних об'єктів, що постійно виникають у ході історичного розвитку» [40, С.130]. Цю ідею можна проілюструвати тим, яких рис набуває сприйняття творчості барокового поета І. Величковського за сучасності, коли відроджуються давні зоровопоетичні традиції. Зокрема, розвиток паліндромотворчості у ХХ – ХХІ ст. дає підстави вважати, що І. Величковський не просто явив цікавий експеримент із формою, а започаткував потужну традицію в українській літературі.

Одним із найістотніших складників теорії рецептивної естетики є коло герменевтичних проблем. Такий стан справ не викликає здивування, оскільки саме герменевтика розробляє тлумачення та інтерпретацію тексту, залучаючи у дослідження як власне структуру та зміст твору (нерідко і контекст), так і реципієнта – субстанцію, яка інтерпретує. Говорячи про дослідження у галузі герменевтики, варто зупинитися на ідеях Г.Г. Гадамера. О. Дранов так характеризує його основний принцип: «Зрозуміти текст, за Гадамером, – означає “застосувати”, “прикласти” його до сучасної для інтерпретатора (реципієнта) ситуації» [40, С.131]. І справді, наскривною думкою Г.Г. Гадамера є те, що «будь-яка зустріч із твором мистецтва рівносильна нашій зустрічі із нами самими» [22, С.256]. Тобто те, що закладене у творі, розкривається читачеві лише тою мірою, якою він здатен це зрозуміти з огляду на свій досвід. Прикметно, що читач не має відтворити власним сприйняттям авторський задум, оскільки горизонти автора і читача не є тотожними. Наприклад, неможливо подати єдину правильну інтерпретацію поезомалюнка М. Семенка «Світ» [Б, 3]. Цілком нормальною є ситуація, коли текст пробуджує в читачеві такі асоціації і нашттовхує його на такі інтерпретації, які не були очевидними авторові. У. Еко вважає, що художня

цінність твору при цьому тільки зростає: «Поетичну якість я визначаю як здатність тексту породжувати різноманітні прочитання, не вичерпуючись до дна» [197, С.24]. Більше того, на думку італійського ученого, така якість твору є бажаною: «Ніщо так не радує творця, як нові прочитання, про які він не думав і які виникають у читача» [197, С.13]. Таким чином, саме розуміння перебуває у рамках того, що відомо читачеві. Нові смисли він складає із елементів, що береже його пам'ять, із уже наявного у його свідомості: «Розуміючи, що говорить мистецтво, людина недвозначно зустрічається, таким чином, із самою собою» [22, С.263].

У концепції Г.Г. Гадамера можна помітити окремі ідеї, які стануть особливо плідними для рецептивної естетики. Зокрема, філософ зазначає, що «будь-яким зусиллям розуміння від самого початку керує своєрідне сподівання смислу» [22, С.262]. Ця думка видається суголосною поняттю горизонту очікування, детально розробленого Г.Р. Яуссом, про що йтиметься далі. Із позиції Г.Г. Гадамера стає зрозумілим, що велике значення він надавав саме ролі реципієнта – того, хто сприймає твір мистецтва. Співмірною є позиція У. Еко, який вважає, що з'ясовувати авторський задум до найменших деталей є заняттям марним, оскільки це не має абсолютного значення: «Текст перед вами і породжує власні смисли» [197, С.15]. Отже, на його думку, як і на думку прихильників рецептивної естетики, художній твір не є самодостатнім, його зміст народжується саме під час сприйняття, до того ж цей процес має індивідуальний характер: «розуміння у принципі не рівнозначне повторній актуалізації в нас думок іншого» [22, С.264]. Зокрема, написання слова «руда» за принципом магічного квадрата у «Каблепоемі» М. Семенка [Б, 1] актуалізує паралель із бароковими віршами-лабіринтами. Але ця актуалізація самодостатньо виникає у читацькому сприйнятті і не відтворює сприйняття автора.

Ідеї герменевтики Г.Г. Гадамера, як і феноменологічно забарвлені ідеї Р. Інгардена, мали розвиток у теорії рецептивної естетики. Найбільш завершене і сучасне вираження принципи рецептивної естетики отримали у роботах науковців констанцської школи 60-х років ХХ століття, серед яких можна

назвати Г.Р. Яусса, В. Ізера, Р. Варнінга, Г. Вайнріха, Г. Грімма та ін. О. Дранов вважає: «Центральною для цього різновиду рецептивної естетики є теза, згідно з якою естетична цінність, естетична дія та літературно-історична дія твору базуються на тій відмінності, що існує між горизонтом очікування твору та горизонтом очікування читача, і реалізується у вигляді наявного у нього естетичного та життєво-практичного досвіду» [40, С.132]. Слід зупинитися детальніше на понятті горизонту очікування, яке є центральним у теорії Г.Р. Яусса. Дослідник зазначає, що є два різновиди поняття: «горизонт очікування, закодований у творі, та горизонт очікування читача, заснований на його уявленнях про мистецтво і суспільство» [35, С.31]. Горизонт очікування твору – це вся сукупність потрактувань тексту, що для нього можлива і закладена як потенційна у його структурі та змісті. Горизонт очікування твору завжди стабільний, натомість постійно змінним є горизонт очікування читача: він може трансформуватися при кожному наступному сприйнятті одного й того самого тексту. Вірш М. Сороки «П'ята колона» можна сприймати як творче осмислення проблеми двомовності, засмічення української мови русизмами, що, ніби п'ята колона, шкодять зсередини. Але актуалізація воєнного дискурсу у свідомості читача може змістити акцент із проблеми мовної на проблему геополітичну. Відтак читач щоразу розуміє текст по-новому. Проте варто внести застереження: інтерпретація літературного твору ніколи не є довільною. На цьому наголошує і Г.Р. Яусс, пов'язуючи інтерпретацію «з об'єктивними можливостями читача, зумовленими його естетичним досвідом і горизонтом очікування» [40, С.133].

Важливо, що слід розрізняти горизонт літературних сподівань і горизонт життєвої практики: літературний горизонт «не лише зберігає та узагальнює попередній досвід, а й передбачає нездійснені можливості» [40, С.136]. О. Кривцун звертає увагу ще й на те, що читач підходить до тексту не тільки з усвідомленою настановою, вибудованою попереднім знанням про твір мистецтва, епоху, контекст, а й із неусвідомленим наміром, інтуїтивним передбаченням, індивідуальним для кожної особистості [67]. Через це видається неможливим створити узагальнену модель повного сприйняття того чи того

твору так званим «середнім» реципієнтом, оскільки сприйняття щоразу індивідуальне, до того ж містить ірраціональний чинник. Але можна дослідити шляхи та принципи формування базових моделей сприйняття, з'ясувати, які чинники на це впливають.

Г.Р. Яусс називає горизонт очікування твору первинним кодом, горизонт очікування читача – вторинним. Комбінації сталого первинного коду зі змінним вторинним складають зміст твору – щоразу новий [200]. Логічним висновком є твердження, що варіації у змісті залежать саме від свідомості того, хто сприймає, від кута зору, під яким читач розглядає художній твір [67]. І що менше повноти і докладності у зображенні, то більшу свободу інтерпретації (і, власне, бажання) отримує читач, як вважає В. Ізер [177].

Прикметно, що Г.Р. Яусс виводить літературну комунікацію за межі системи «текст – читач» і розглядає крізь призму рецептивної теорії історію літератури загалом. Зміну літературних стилів та епох він бачить як послідовні реакції на традиції сприйняття, що склалися роками: «Поява нового стилю, що творить епоху, може змінити естетичну норму, яка досі домінувала в літературному минулому: її можуть забути або ж підпорядкувати новому естетичному канону» [202]. Можна додати таке міркування: розглядаючи споріднені за стилем чи провідними ідеями літературні епохи, варто звертати увагу на такий аспект, як літературна комунікація між ними. Кожне наступне звернення до того чи того стилю передбачає рецепцію як попередніх виявів цього стилю, так і рецепцію протилежних, цілком відмінних стилів, які є попередниками лише за часом існування, але не за провідними ідеями.

Рецептивні дослідження не обмежилися роботами констанцького гуртка. У 1970 – 1980-х роках рецептивна естетика була популярною в англomовному науковому світі. Там ці дослідження отримали назву «reader-response criticism», рецептивна критика. О. Цурганова, розглядаючи американську школу рецептивної критики, зазначає, що класична рецептивна естетика німецького зразка отримала належне поцінування у США. У цій варіації із теорії не зникає важливість ролі читача, яка так само виступає чи не основною при формуванні

змісту твору: «Коли читач зустрічається із важким для розуміння чи таким, що уможлиблює різні тлумачення, текстом, він просто “змушує” його щось значити» [187, С.273]. Найбільш плідні розробки рецептивної теорії в англomовному світі належать С. Фішу. Мало не абсолютизуючи роль читача, він наголошує: «<...> якщо значення твору локалізується у читацькому сприйнятті й безпосередньо пов'язане із досвідом суб'єкта-читача, то форма твору є формою цього сприйняття» [187, С.273]. С. Фіш розглядає текст як подразник, чий сигнали діють на свідомість читача і виймають із неї певні спогади та враження, що і творять зміст: «Смисл твору відшукується, таким чином, у тих враженнях, що тепер розглядаються як сума попередніх щодо моменту читання епізодів із життя читача. Враження – це і є реакція читача; сигнали тексту збуджують механізми породження асоціацій» [187, С.274]. Проте навряд чи можна прийняти цю тезу без застережень, оскільки варто пам'ятати і про здатність будь-якої особистості до розвитку, збагачення культурного досвіду. Література – одне із джерел культурного зростання людини. Важко уявити, щоб це зростання відбувалося лише шляхом перекомбінування уже наявних вражень. Зокрема, вироблення адекватного розуміння складного поліхудожнього явища зорової поезії чи не найбільшою мірою залежить від тривалої рецепції. Література поступово виховує читача, робить його підготовленим. Через це роль свідомості читача у процесі творення змісту не можна вважати абсолютною, хоча вона і значна.

Аналізуючи ідеї С. Фіша, О. Цурганова констатує: «Введення такого поняття, як попереднє знання, ставить як форму, так і зміст художнього твору в залежність від позатекстуальних і суб'єктивних чинників» [187, С.274]. Знову ж таки, ця теза потребує застереження: позатекстуальні та суб'єктивні чинники є важливими, проте не єдиними. Тут актуально нагадати Яуссове розрізнення горизонту літературних сподівань та горизонту життєвої практики – як бачимо, власне літературно-естетичний чинник так само важливий, як і позалітературний.

Літературна критика Франції зверталася до проблем читацької інтерпретації у руслі постструктуралістських теорій. Г.Р. Яусс пов'язує рецептивну естетику з

такими постструктуралістськими тенденціями, як «відмова від логоцентризму, повторне введення суб'єкта й переоцінка літературного тексту через його функцію соціальної трансформації» [202]. В українському літературознавстві суголомні рецептивній естетиці ідеї розробляв Г. Сивокінь [132 – 136].

Увага до читацької співучасті у творенні змісту характерна і для семіотичної теорії італійського науковця У. Еко. Зокрема, він пропонує концепцію відкритого твору, яка передбачає поєднання естетики творчості й естетики рецепції. За теорією У. Еко, стабільним, незмінним змістом наділені лише так звані закриті твори – їхня рецепція не передбачає внесення доповнень у канонічну інтерпретацію. Натомість відкритий твір заохочує читача до активної рецепції, до співтворення поруч із автором [177]. Цікаво відзначити, що поетика відкритого твору співвідноситься із поняттям «ділянки невизначеності», яке є важливим у рецептивній естетиці. Можна висловити тезу, що саме через наявність таких ділянок твір набуває відкритості. О. Дранов так пояснює це поняття: «“Ділянки невизначеності” – це простір, що стимулює художню уяву реципієнта. Завдяки їм твір протягом досить тривалого часу здатний зберігати естетично відкритий характер і не обмежувати свій зміст, свій смисл одною-єдиною, класичною інтерпретацією» [36, С.54-55]. Як видно із цитати, дослідник, пояснюючи термін рецептивної естетики, навіть удається до поняття відкритості. І це не випадково, оскільки, як зазначалося вище, теорія У. Еко стосується певною мірою того ж кола проблем читацького сприйняття, що й рецептивна естетика.

Зупинімося докладніше на поглядах У. Еко, а саме на концепції відкритого твору. «Еко розрізняє два типи творів: відкриті, які заохочують читача до творення тексту разом із автором (незавершеність), і фізично завершені, які підлягають тривалому розмноженню. Ступінь відкритості збігається зі свободою інтерпретації, а не її довільністю, яка посягає на семантичну ідентичність твору» [54, С.524]. Отже, можна зробити висновок, що твір є породженням авторського тексту та читацької інтерпретації, проте власне ця інтерпретація обмежується можливостями самого тексту. На думку У. Еко,

«кожний акт читання – це важка взаємодія між компетенцією читача (його знайомістю зі світом) та компетенцією, яку постулює цей текст, щоб його обережно відчитати» [46, С.564]. Таким чином, не будь-яка читацька інтерпретація творить єдине ціле з авторським текстом. У зв'язку з цим учений пропонує свою теорію надінтерпретації текстів, яка демонструє те, що часто текст може викликати в уяві читача хибні асоціації, які спонукають до відповідно хибної інтерпретації. Таке сприйняття тексту не може сприяти тому синтезу автора й читача, в результаті якого починає існувати твір. У. Еко переконаний, що «значення та інтерпретація зумовлені контекстом, що акти творення і рецепції взаємозалежні і що саме ця взаємозалежність стабілізує і зменшує небезпеку “безмежної інтертекстуальности”» [54, С.523].

Ідея надінтерпретації так само не чужа рецептивній естетиці. Зокрема, О. Дранов наводить таку тезу: «Твір художньої літератури, на думку Інгардена, <...> лише ніби кістяк, що в ряді аспектів доповнюється і виповнюється читачем, а в деяких випадках піддається змінам та викривленням» [37, С.57]. Як бачимо, тут ідеться про можливе викривлення змісту, тобто хибне сприйняття. Протилежну думку висловлює В. Ізер, наголошуючи на тому, що жоден читач не може своєю інтерпретацією перевершити потенціал тексту: «<...> жодне читання ніколи не може вичерпати всіх потенційних можливостей, оскільки кожний індивідуальний читач заповнюватиме прогалини в тексті на свій смак, вилучаючи багато інших можливостей; у процесі читання він робить власний вибір способу заповнення лакуни. І саме в акті цього вибору виявляється динаміка читання. Роблячи вибір, читач відкрито визнає невичерпність тексту, водночас це є саме та невичерпність, що спонукає його зробити власний вибір» [59, С.354]. Так чи інакше, але повної довільності у читацькій інтерпретації нема, оскільки текст, якою б не була міра його відкритості, все ж таки окреслює певне поле для читацького творення змісту. Не лише читач творить зміст – він виникає на перетині двох горизонтів: того, що закодований у тексті, і того, який вносить читач у процесі сприйняття. Саме таке розуміння уможлиблює аналіз формування моделей сприйняття зорової поезії, явлене у цьому дослідженні. Тут

доцільно звернутися до поняття стратегії тексту, яке передбачає керованість сприйняття, продиктовану самим текстом. Зокрема, Г.Р. Яусс говорить про те, що рецепція тексту не є суто довільною зміною суб'єктивних вражень. Процес сприйняття «є результатом виконання певних “вказівок”, які отримує реципієнт від тексту в ході керованого сприйняття» [41, С.140].

Говорячи про рівні аналізу літератури з погляду рецептивної естетики, слід насамперед загострити увагу на пропозиції Г.Р. Яусса прикладати рецептивну теорію до всього літературного процесу, розглядати зміну стилів та епох крізь призму рецептивної теорії. Отже, поруч із розглядом індивідуального сприйняття окремого тексту існує ще один рівень – розгляд усього літературного процесу в його тривалості з погляду рецептивної естетики. Таким чином, пропонуємо виділяти макро- і мікрорівень рецептивноестетичних досліджень. Обидва рівні мають спільну доміную: увага зосереджується на результаті сприйняття тексту. Проте макрорівень передбачає узагальнене дослідження, проєкцію на розвиток літератури протягом тривалого часу, а мікрорівень пов'язаний із дослідженням індивідуальної читацької рецепції. Відповідно, розглядаючи зорову поезію як тяглу традицію в українській літературі, звертаємося до макрорівня; аналізуючи чинники, що впливають на сприйняття окремого твору, працюємо із мікрорівнем. Наведена нижче таблиця демонструє основні характеристики дослідження на двох рівнях:

<b>Макрорівень</b>	<b>Мікрорівень</b>
сприйняття й інтерпретація цілих літературних епох, зміна стилів, спадковість явищ літератури	індивідуальне читацьке сприйняття окремого твору
огляд тривалого часу розвитку літератури	розглядається відносно короткий період рецепції

*Таблиця 1. Рівні рецептивноестетичного дослідження*

У праці «Рецептивна естетика й літературна комунікація» [202] Г.Р. Яусс розглядає пропозиції дослідників щодо виокремлення певних форм рецепції, що заступають колишнє уявлення про односторонню залежність від джерела. Зокрема, подається модель, яку запропонував Діоніз Дюришин. Згідно з нею рецепція набуває таких форм: ремінісценція, мотто, сугестія, запозичення, наслідування, адаптація, варіація [202]. Якщо цю модель розглядати, відштовхуючись від запропонованої вище концепції двох рівнів рецептивноестетичних досліджень, то можна сказати, що вона має значний потенціал для аналізу на мікрорівні, коли йдеться про рецепцію окремих творів. Зокрема, паліндроми І. Лучука можна вважати наслідуванням І. Величковського (на що прозоро натякає сам І. Лучук у своєму вірші «Автор до Величковського» [84]), а його ж «Леопольд ріттер фон» або «Вивих-92» є сучасною адаптацією форми барокових «Лябиринтів».

Гарольд Блум розглядає зв'язки між творами великих авторів. Він вводить поняття «коефіцієнту перегляду», що можна пояснити як форму «відповіді поетів-синів на питання, що їх поети-батьки залишили відкритими» [202]. Дослідник виділяє такі форми «відповідей»: виправлення або відхилення (*clinamen*), антитетичне доповнення (*tessera*), самознищення (*kenosis*), самообмеження (*askesis*), повернення втраченого оригінального сенсу (*apophrades*), вихід на непередбачувані наслідки (*demonization*) [202]. Ця модель виявів рецепції, на наш погляд, має більш узагальнений характер порівняно із попередньою. У зв'язку з цим можна сказати, що концепція Г. Блума може бути плідною для досліджень на макрорівні, коли йдеться про діалог епох (наприклад, сучасної зорової поезії із бароковими та футуристичними попередниками). Проте це не означає, що модель неприйнятна для мікрорівня: рецепцію окремих творів так само можна аналізувати за принципом «відповіді на відкрите питання». Наприклад, найбільший паліндромон «Епос і нині сопе» І. Лучука відповідає на запитання: наскільки далеко може сягати експеримент у царині паліндромотворчості. Мабуть, важко не погодитися, що 3333 літери паліндромонного тексту – це «вихід на непередбачувані наслідки» (за класифікацією Г. Блума).

Отже, було проаналізовано основне коло рецептивних досліджень. Можна зробити такі висновки:

1. Рецептивна естетика розглядає літературний твір як результат сходження горизонту читацького досвіду та горизонту, закодованого у тексті.

2. У своєму розвитку рецептивна теорія увібрала ідеї герменевтики, феноменології, празького структуралізму.

3. Рецептивна естетика суголосить із постструктуралістськими дослідженнями, із семіотичною теорією У. Еко, зокрема з його концепціями відкритого твору та надінтерпретації.

4. З огляду на думку Г.Р. Яусса про рецептивний характер розвитку літературного процесу виділяємо макро- і мікрорівень рецептивних досліджень: розгляд історії літератури та розгляд індивідуального читацького сприйняття.

5. Форми рецепції можна поділяти на ремінісценцію, мотто, сугестію, запозичення, наслідування, адаптацію, варіацію (класифікація Д. Дюришина, найбільш актуальна для аналізу на мікрорівні) або на виправлення або відхилення (*clinamen*), антитетичне доповнення (*tessera*), самознищення (*kenosis*), самообмеження (*askesis*), повернення втраченого оригінального сенсу (*apophrades*), вихід на непередбачувані наслідки (*demonization*) (класифікація Г. Блума, яка може буди застосована і до макрорівня).

## **1.2. Застосування принципів інтертекстуальності у художньому творі**

Спробуємо з'ясувати сутність явища «інтертекстуальність», яке часто кваліфікують як ознаку лише постмодерністської літератури. Про інтертекстуальність починають говорити у ХХ столітті, але це не означає, що саме явище виникає у цей же час – наявність інтертекстуальних зв'язків характерна текстам різних епох. Розглянемо погляди літературознавців на поняття «інтертекстуальність» та її функції, спробуємо з'ясувати основні класи та принципи інтертекстуальних елементів і зв'язків у художньому творі.

### **1.2.1. Інтертекстуальність та її функції у художньому творі**

Термін «інтертекстуальність» запропонувала Юлія Крістева у 1967 році [56, С.215]. Проте, як наголошує Анатолій Ткаченко, «<...> взаємодія текстів, не

знаючи самого терміна “інтертекстуальність”, існує споконвіку» [162, С.34]. Передісторію інтертекстуальності як напряму літературознавства часто виводять від ідей Михайла Бахтіна, які мали значний вплив на Ю. Крістеву. В. Руднев, посилаючись на думку сучасного культуролога Михайла Ямпольського, зазначає, що джерелами теорії інтертекстуальності були поліфонічне літературознавство М. Бахтіна, розробки Ю. Тинянова у галузі пародії, теорія анаграм Ф. де Соссюра [125]. С. Філіппова, говорячи про основу інтертекстуальних досліджень, зосереджує увагу саме на ідеях М. Бахтіна: концепція діалогічного характеру людського спілкування загалом та художнього тексту зокрема – джерело інтертекстуальності [178].

І. Ільїн звертає увагу на те, що «конкретний зміст терміна істотно видозмінюється залежно від теоретичних і філософських передумов, якими користується у своїх дослідженнях кожен учений» [56, С.218], але незмінним є те, що «кожен текст є “реакцією” на попередні тексти» [56, С.218]. Подаючи визначення інтертекстуальності, укладачі «Антології літературно-критичної думки ХХ століття» наголошують, що інтертекстуальність – це «метод дослідження тексту як знакової системи, що перебуває у зв'язку з іншими системами, а також взаємодії різних кодів, дискурсів чи голосів, які переплітаються у тексті» [159, С.794]; крім того, це процес «перетинання та взаємовпливу різних текстів в одному окремо взятому» [55, С.660]. Р. Барт визначає інтертекстуальність як «загальне поле анонімних формул, походження котрих рідко можна виявити, несвідомих чи автоматичних цитат, що подаються без лапок» [56, С.218]. У. Еко розумів інтертекстуальність як вид «перекодування», що має встановлювати каркас для пов'язування тексту з іншими подібними текстами [159, С.794-795]. Інтертекст же – це передтекст будь-якого тексту, що знову створюється [56, С.216]. Літературознавець Ш. Гривель стверджує, що «немає тексту, окрім інтертексту» [56, С.219]. Отже, будь-який текст може синтезуватися з іншим та увійти в нього на певному рівні. Наприклад, експеримент із розміром та кольором шрифту поєднує барокову творчість І. Величковського та сучасні вірші М. Зарічного.

М. Ріффатер запропонував розрізняти інтертекст (сукупність текстів, що мають співвідноситися із текстом, який розглядається) та інтертекстуальність (процес сприймання значення тексту) [159, С.794-795]. Точаться дискусії, що можна вважати інтертекстуальним включенням: будь-який зв'язок текстів, що можна простежити у творі, чи лише такий, про який можна точно стверджувати, що автор твору свідомо його використав. Розглядаючи інтертекстуальність як авторську стратегію творення тексту, безперечно, маємо говорити про свідомий намір включення інтертексту. Проте, маючи на увазі інтертекст, помічений читачем, не обов'язково покликатися на його свідоме застосування автором, оскільки, як зазначалося у підрозділі, присвяченому рецептивній естетиці, роль читача в інтерпретуванні тексту значна. Зокрема, вертикальне написання у поезомалюнку М. Семенка «Я не мати» [Б, 7] можна сприймати як вияв інтертекстуального зв'язку із бароковим жанром японського вірша. Читацьке бачення не повинно точно збігатися з авторським, лише тканина самого тексту може регламентувати процес сприйняття. Отже, якщо у тексті виокремлюються інтертекстуальні елементи, то слушно залучати інтертекстуальний аналіз, не загострюючи увагу на тому, чи така структура тексту була свідомим вибором автора. До того ж, за В. Рудневим, інтертекст тісно пов'язаний зі сферою несвідомого [67].

Питання інтертекстуальності розглядали Р. Барт, Ж. Женетт, Ж. Дерріда, М. Ріффатер, Г. Блум, І. Ільїн, М. Бахтін та ін. Н. Фатєєва, підсумовуючи результати їхніх досліджень, вибудовує типологію інтертекстуальних елементів і зв'язків і з'ясовує функції інтертекстуальності. У статті «Інтертекстуальність та її функції в художньому дискурсі» дослідниця дає визначення інтертекстуальності, спираючись на праці попередників. Н. Фатєєва пропонує розрізняти два аспекти інтертекстуальності – читацький (дослідницький) і авторський. Отже, для читача інтертекстуальність – це настанова на більш поглиблене розуміння тексту або усунення нерозуміння тексту (текстових аномалій) через установлення багатовимірних зв'язків з іншими текстами. Аналогічно до інтертекстуальності Н. Фатєєва виокремлює автотекстуальність –

явище, коли циркуляція інтертекстуальних елементів відбувається всередині одного і того ж тексту, а нерозуміння усувається шляхом встановлення багатовимірних зв'язків у цьому тексті. У такому випадку ключовою інтертекстуальною фігурою дослідниця називає розгалуженість семантики художнього слова [174, С.13]. Як можна помітити, читацький аспект інтертекстуальності суголосить із дослідженнями у галузі рецептивної естетики.

З позиції автора інтертекстуальність, на думку Н. Фатєєвої, – це засіб генези власного тексту та пропагування своєї творчої індивідуальності через складну систему відношень опозицій, ідентифікацій та маскуванн з текстами інших авторів. Аналогічно науковець висловлюється щодо автоінтертекстуальності, коли під час породження нового тексту система опозицій, ідентифікацій та маскуванн діє у структурі творчості одного автора, діалогічність текстів простежується у творах одного письменника. Таким чином, автор тексту може вступати в «діалог» як зі своїм попередником, так і з самим собою [174, С.14].

Н. Фатєєва слушно наголошує, що тексти можуть бути пов'язані не лише через окремі лексичні одиниці, зв'язок може встановлюватися на рівні сюжету, структури. Тому будь-яке інтертекстуальне зближення базується не тільки на лексичних збігах, а й на структурній схожості. Саме через це, на думку науковця, слід говорити не лише про власне міжтекстові зв'язки, а і про більш глибокі «інтерідіюстилеві» впливи. Тоді авторський текст і його інтертекст, тобто текст, що сприймався автором, стають варіантами однієї структури [174, С.14]. Продовжуючи думку про те, що інтертекстуальність не вичерпується лексичними збігами, можна піти далі і зазначити, що інтертекстуальність не обмежується і суто текстовими збігами. Власне, тут уже йтиметься не про інтертекстуальність як процес перетину текстів (у вузькому розумінні), а про інтерсеміотичність як процес перетину знакових систем (текстів у широкому – постструктуралістському – розумінні). На цьому аспекті слід зупинитися докладніше.

І. Смирнов, пояснюючи явище інтертекстуальності, висловлює тезу, що відсилка до іншого тексту може стосуватися як творчості того самого чи іншого

автора, так і суміжного мистецтва чи суміжного дискурсу. Н. Петрова висуває думку про інтертекстуальність як про універсальний семіотичний закон, оскільки це явище характерне не лише для літератури, а й для інших форм мистецтва: кінематографу, архітектури, образотворчого мистецтва та ін. [115]. В. Просалова послуговується терміном «інтермедіальність». Теорією інтермедіальності дослідниця називає «модифікацію теорії інтертекстуальності, адаптованої до міжмистецьких кореляцій» [124, С.47]. О. Воскресенська розмежовує власне інтертекстуальність, коли у якості включення виступає інший вербальний текст, та інтермедіальність (інтерсеміотичність), коли джерелом включення є інша семіотична система [21]. Дослідниця наводить свою систему типології інтертекстуальних включень, в основі якої два критерії: усвідомлення автором включення та джерело включення. За джерелом включення О. Воскресенська пропонує виділяти власне інтертекстуальність (інші вербальні тексти як джерело), інтермедіальність чи інтерсеміотичність (зв'язок з іншими знаковими системами) та інтердискурсивність (інші дискурси у якості джерела) [21]. Як можна помітити, основна ідея цієї типології цілком накладається на визначення інтертекстуальності І. Смирновим, яке було наведене вище.

Спробуємо з'ясувати, наскільки правомірно називати саме інтертекстуальністю всі три вияви включення деякої іншої інформації у текст. Очевидно, що називаючи текстом лише вербальне оформлення інформації, маємо звузити поняття інтертекстуальності саме до зв'язків між вербальними структурами. Відповідно, будь-які інші перетини доцільніше називати інтерсеміотичністю. Тоді інтертекстуальність можна вважати окремим виявом інтерсеміотичності, маючи на увазі, що літературні тексти розглядаються як знакова система. Такої позиції дотримується Вернер Вулф, називаючи інтертекстуальність мономедіальною формою інтерсеміотичності на протиположності полімедіальній інтермедіальності [216, С.46]. Проте, зважаючи на розширення поняття «текст», цілком прийнятно використовувати термін «інтертекстуальність» для позначення загального явища, що претендує на універсальний семіотичний закон. Відомо, зокрема, що теоретики

постструктуралізму саму свідомість людини ототожнювали з текстом як засобом її фіксації, що вилилося у концепцію розгляду літератури, культури, історії як тексту та інтертексту. Семіотична школа літературознавства розглядала види мистецтва (у тому числі літературу) як знакові системи, наділяючи їх властивостями тексту. Важливо (а особливо для дослідження поліхудожнього явища зорової поезії), що інформації притаманно переходити з однієї знакової системи в іншу через механізми перекодування. У цьому контексті слід звернути увагу на семіотичну теорію Ю. Лотмана: науковець вводить поняття семіосфери на позначення середовища однорідної знакової інформації. Породження нового змісту у межах семіосфери він пояснює так: «<...> семіосфера багаторазово перетинається внутрішніми кордонами, що спеціалізують її ділянки у семіотичному відношенні. Інформаційна трансляція крізь ці кордони, гра між різноманітними структурами та підструктурами, скеровані безперервні семіотичні “вторгнення” тієї чи іншої структури на “чужу територію” утворюють породження смислу, виникнення нової інформації» [80, С.17]. Аналогічний механізм переходу інформації з однієї семіосфери в іншу, тобто з одного виду мистецтва в інший. При цьому відбувається не просто перекодування та засвоєння нової інформації, а збагачення семіосфери новими смислами. Яскравим прикладом такої взаємодії можуть бути вірші-лабіринти І. Величковського, де літературне мистецтво засвоює принципи архітектури, збагачуючися новими формальними засобами.

Багато уваги семіотики приділяли проблемі синтезу мистецтв, звертаючись не лише до літературного тексту, а й до тексту живопису, архітектури, скульптури. Такі погляди породили тезу про пантекстуальність культури: Ж. Дерріда розглядав світ як текст, В. Лейч – як бібліотеку, У. Еко – як енциклопедію чи словник [129]. Таким чином, синтез мистецтв можна вважати переходом інформації між текстами – літературними, архітектурними чи будь-якими іншими. Такий перехід інформації І. Арнольд називає синкретичною інтертекстуальністю, Л. Прохорова – інтерсеміотичністю [129]. Отже, можна зробити висновок, що термін «інтертекстуальність» цілком прийнятний для

позначення зв'язків між будь-якими знаковими системами, якщо прийняти широке розуміння поняття «текст». У такому випадку «інтертекстуальність» та «інтерсеміотичність» виступають синонімами. Отже, для цього дослідження визначаємо правомірним використання саме терміну «інтертекстуальність», спираючись на широке розуміння тексту. Окрім цього, такий термін дає змогу уникнути небажаної синонімії понять, оскільки у подальших розділах роботи буде звернено увагу на інтермедіальність – перетин різних мистецтв у межах одного твору, при цьому йдеться не про конкретні виходи у художній простір іншого твору, а про зв'язок з іншим мистецтвом взагалі. Таке розуміння не тільки не є синонімічним інтертекстуальності, а й належить до іншої парадигми.

Н. Фатеева слушно зауважує, що не слід ототожнювати поняття «текст» та «інтертекст» із поняттями «донор» і «реципієнт», як це робить представник Женевської школи феноменологічної критики Ж. Жене, оскільки в такий спосіб він «звужує термін “інтертекстуальність” до цитування, плагіату та алюзій» [159, С.795]. Однак, більше імпонує думка Н. Фатеевої, яка наголошує, що інтертекстуальність – це не запозичення, не вплив і не переказ. Взаємозв'язок між текстом та інтертекстом неодмінно проходить через ще одну ланку – інтерпретанту, через яку відбувається своєрідна трансформація між змістами текстів і утворюється новий текст. Тому при встановленні інтертекстуальних зв'язків важливий «принцип третього тексту», введений М. Ріффатером (слово «третій» вжито умовно, головне, щоб текстів було більше двох) [174, С.14-15]. Тут доцільно згадати слова Юрія Лотмана із його статті «Текст у тексті»: «У загальній системі культури тексти виконують принаймні дві основні функції: адекватну передачу значень і народження нових смислів» [81, С.582-583]. Дослідник не використовує поняття інтертексту, але, на наш погляд, його думки близькі до теорії інтертекстуальності. За Ю. Лотманом, адекватна передача значень передбачає, що система знаків автора ідентична із системою читача, тому автор просто передає інформацію без її переосмислення. Другий тип текстів характеризує творення нових смислів: «У цьому аспекті текст перестає бути пасивною ланкою передачі деякої константної інформації між входом

(відправник) і виходом (сприймач). Якщо у першому випадку різниця між повідомленням на вході й виході інформаційного ланцюга можлива тільки внаслідок перешкод у каналі зв'язку і її треба віднести до технічної недосконалості системи, то в другому, вона є суттю роботи тексту як “думаючого механізму”. Те, що з першого погляду – дефект, з другого – норма, і навпаки. Безперечно, що механізм тексту повинен бути організований у цьому випадку інакше» [81, С.584]. Ця позиція Ю. Лотмана близька до «принципу третього тексту» М. Ріффатера. Суголосною є і така теза О. Цурганової: «Редукувати текст до правильного, єдиного, гомогенного прочитання – означає обмежити вільну гру його елементів» [186, С.11].

Н. Фатєєва визначає функції інтертексту [174, С.19-20]. Вона вважає, що:

1. Інтертекст дозволяє увести в авторський текст певну думку чи конкретну форму подання думки, об'єктивованої до існування цього тексту як цілого.

2. Міжтекстові зв'язки створюють вертикальний контекст твору, через що його зміст стає багатовимірним.

3. Інтертекст, утворюючи конструкцію «текст у тексті» і «текст про текст», породжує подобу тропеїчних відношень на рівні тексту, тобто коли інтертекстуальний елемент може вживатися в якості тропа.

4. Інтертекстуалізація як процес має функцію конструктивну, текстопороджуючу. Щодо цієї функції необхідно наголосити, що роль автора при цьому не абсолютизується, оскільки інтертекстуальні механізми і зв'язки можуть бути продиктовані логікою тексту і не є довільними. Окрім того, ціла низка авторів різних часів висловлюють спостереження, що текст часто ніби сам себе творить, не корячись волі автора. Зокрема, У. Еко вважає, що авторові «слід виходити з можливостей матеріалу. В роботі матеріал проявить свої природні якості, але водночас нагадає і про культуру, що його сформувала (відлуння інтертекстуальності)» [197, С.24]. Італійський науковець іде навіть далі, проголошуючи, що «письменник – полонений власних посилянь» [197, С.58].

5. Інтертекстуальність стає механізмом метамовної рефлексії.

Н. Фатєєва робить подібні висновки, розглянувши приклади з літератури ХХ століття. На думку В. Халізева, концепція інтертекстуальності Ю. Крістєвої та Р. Барта також орієнтована на постмодерністські твори [183, С.260]. Але не можна погодитися з цим твердженням, оскільки Ю. Крістєва наголошує, що «будь-який<sup>2</sup> текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст є продуктом всотування й трансформації будь-якого іншого тексту» [183, С.259]. Крім того, в енциклопедичній статті «Текст», написаній Р. Бартом, стверджується, що: «Кожен текст є інтертекстом, інші тексти присутні на різних рівнях у більш чи менш придатних до упізнавання формах: тексти попередньої культури і тексти навколишньої культури. Кожен текст являє собою нову тканину, виткану зі старих цитат» [183, С.259]. В обох висловлюваннях дослідники говорять про всі тексти без винятку. В. Руднев зазначає, що інтертекстуальний принцип «текст у тексті», специфічний для літератури ХХ століття, досить широко представлений у культурі бароко [125]. Отже, можливість дослідження інтертекстуальності та її функцій є науково обґрунтованою як у постмодерністських текстах, так і в текстах епохи Бароко, а також будь-якої іншої епохи.

### **1.2.2. Типологія інтертекстуальних елементів і зв'язків у художньому творі**

Найбільш послідовні класифікації між- та внутрішньотекстуальних зв'язків належать П. Торопу та Ж. Женетту. Н. Фатєєва у статті «Типологія інтертекстуальних елементів та зв'язків у художньому мовленні» [176] пропонує свою класифікацію, що увібрала наріжні засади із типології П. Торопа й Ж. Женетта: основні класи міжтекстуальних відношень відмічені Ж. Женеттом, а принципи – запропоновані П. Торопом:

1. Інтертекстуальність як «співприсутність» в одному тексті двох чи більше текстів (атрибутована та неатрибутована цитата, центонний текст, алюзія, плагіат і т. ін.). Розглядаючи цитату, В. Руднев зазначає, що в поезиці інтертексту вона не просто грає роль додаткової інформації, що відсилає до іншого тексту: цитата стає засобом самозростання змісту тексту [125]. Можна

<sup>2</sup> Тут і далі підкреслення моє – М. С.

піти далі і вважати, що цитата виступає не просто уривком тексту, а певною мірою згорнутим текстом, чи навіть контекстом, оскільки стає виходом із тексту, що розглядається, у текст, що цитується – разом із його культурно-історичним полем. Слід зазначити, що є думка про неправомірність включення цитати й алюзії до інтертекстуальних зв'язків, оскільки вони не спонукають до творчого розкодування, а прямо вказують на джерело. Таку позицію знаходимо у М. Ріффатера, але не можемо з нею погодитися. Цитата (пряма чи непряма, атрибутована чи ні) не просто вносить позатекстовий елемент, вона здатна породжувати багатовимірний діалог між текстами, що виходить за межі цитованого уривка, спонукаючи читача встановити зв'язки не лише між текстами, а між контекстами чи цілими культурними епохами. Те саме справедливо і для алюзії. Отже, творче розкодування як одна з визначальних вимог інтертекстуальності наявне і в цьому виді міжтекстових зв'язків. Наприклад, вірш І. Лучука «Автор до Величковського» містить прозорі алюзії на творчість барокового митця. Справді, читачеві не потрібно шукати інтертекстуальний зв'язок між авторами – І. Лучук подав очевидні ключі у назві та в тексті вірша. Проте самого факту встановлення такого зв'язку буде замало для того, щоб насолодитися інтертекстуальною грою. Досвідчений читач сприйматиме слова «цинобра», «навспаю», «рак» тощо у сучасному творі як маркери згорнутого культурного контексту Бароко. Помітити очевидні цитати й алюзії – це лише перший крок на шляху відкриття діалогу цілих епох.

2. Паратекстуальність як відношення тексту до своєї назви, післямови, епіграфу тощо. Н. Фатєєва звертає увагу на вживання цитат і топонімів у назві, а також розглядає роль епіграфів. Дослідниця розуміє назву-цитату як інтертекст, що містить програму і ключ до розуміння літературного твору [176, С.31]. Варто доповнити, що визначення назви як ключа до розуміння тексту, на наш погляд, не вимагає обов'язкової наявності цитати чи іншої відсилки у назві. У. Еко, наприклад, будь-який тип назви вважає ключем, що задає сприйняття: «Автор не повинен інтерпретувати свій твір. <...> Цій установці, однак, суперечить той факт, що роман потребує заголовка» [197, С.10]. Науковець бачить вихід у тому,

що автор має добирати неоднозначну, дезорієнтуючу, багатовимірну назву, щоб не позбавити читача насолоди інтерпретувати твір самостійно: «Назва повинна заплутувати думки, а не дисциплінувати їх» [197, С.13]. Такою є позиція У. Еко, проте зовсім не обов'язково, що всі автори мають керуватися подібним підходом до створення назви. Отже, читач, співвідносячи назву твору і його основний текст, стикається із загадкою: які зв'язки встановити, як використати назву-ключ, інтерпретуючи твір.

3. Метатекстуальність як коментуюче й часто критичне посилання на свій передтекст, що виявляється через інтертекст-переказ (переважно трансформація форми по осі «вірш – проза» [176, С.33]), варіації на тему передтексту (явище, коли уривок певного тексту стає поштовхом для народження іншого тексту [176, С.33]), мовна гра з передтекстами (використання архаїзмів, багатозначних слів, гри слів [176, С.34]).

4. Гіпертекстуальність як висміювання та пародіювання одним текстом іншого. Н. Фатєєва звертає увагу на те, що гіпертекстуальність використовує інші типи інтертекстуальних елементів і зв'язків: цитату, алюзію, алюзивні назви та власні назви, переказ, інтертекстуальну гру та ін. [176, С.35]. Отже, як бачимо, гіпертекстуальність базується на переосмисленні змісту твору чи окремих слів у певному контексті, при чому серйозне стає смішним. Важливо відмітити прикре накладання понять щодо гіпертекстуальності, оскільки цим терміном нині позначають не лише вияв інтертекстуальності, а і якість електронного тексту, пов'язаного з іншими текстами через особливості існування в мережі Інтернет. Таким чином, наявна потреба розмежування цих понять.

5. Архітекстуальність як жанровий зв'язок текстів [176, С.35], явище, коли тексти стають варіантами однієї структури. Важливо, що тут ідеться не про відтворення жанрів (інакше всі, наприклад, сонети автоматично вступали би в інтертекстуальні зв'язки), а про яскраві відсилки до іншого тексту через характерні елементи жанрової, структурної організації твору.

Власне, ця типологія запозичена Н. Фатєєвою у Ж. Женетта, але дослідниця переосмислює її, коментує та розширює, додаючи до неї ще два пункти:

1. Інші моделі та випадки інтертекстуальності: інтертекст як троп чи стилістична фігура, запозичення прийому в іншого автора [176, С.35-37].

2. Поетична парадигма. В основі цього поняття лежить ідея, що кожен поетичний образ існує в сукупності інших схожих образів, тому він не випадковий, а реалізує загальну ідею, модель, зразок [176, С.37]. Можна переосмислити це поняття і стверджувати, що всі твори зорової поезії творять поетичну парадигму, оскільки відповідають виробленим у її межах принципам поєднання різнокодової інформації, реалізують спільну ідею комунікативно насаженого симультанного мистецтва.

Отже, проаналізувавши погляди науковців на поняття «інтертекстуальність» у художньому творі, можна зробити такі висновки:

1. Інтертекстуальність – літературне явище, процес перетинання та взаємовпливу елементів різних текстів у даному іншому тексті.

2. Слід розрізняти поняття інтертекст (сукупність текстів, що співвідносяться із текстом, який розглядається) та інтертекстуальність (процес сприймання значення тексту).

3. Існує два аспекти інтертекстуальності – читацький (дослідницький) і авторський.

4. Тексти можуть бути пов'язані не лише через окремі лексичні одиниці, а й через структурну, сюжетну схожість.

5. Інтертекстуальний зв'язок може простежуватися не лише між літературними творами, а й між різними знаковими системами.

6. М. Ріффатер увів «принцип третього тексту», що дає змогу стверджувати: зв'язок між текстами – це не запозичення, а переосмислення, реінтерпретація.

7. Н. Фатеева визначає такі функції інтертексту: 1) інтертекст дозволяє ввести у свій текст певну думку чи конкретну форму подання думки, об'єктивовану до існування даного тексту як цілого; 2) міжтекстові зв'язки створюють вертикальний контекст твору, через що він набуває неодновимірності змісту; 3) інтертекст, утворюючи конструкцію «текст у тексті» і «текст про текст», породжує подобу тропеїчних відношень на рівні тексту;

- 4) інтертекстуалізація має функцію конструктивну, текстопороджуючу;  
 5) інтертекстуальність стає механізмом метамовної рефлексії.

7. Хоча поняття інтертекстуальності й виникло лише у ХХ ст., його можна застосувати до будь-якого тексту, в тому числі й до давнього. Тому дослідження інтертекстуальності та її функцій як у текстах постмодернізму, так і в текстах Бароко чи будь-якої іншої епохи є науково обґрунтованим.

8. Типологія інтертекстуальних елементів і зв'язків у художньому творі включає: 1) інтертекстуальність як «співприсутність» в одному тексті двох чи більше текстів (цитата, алюзія, плагіат); 2) паратекстуальність як відношення тексту до своєї назви, післямови, епіграфу тощо; 3) метатекстуальність як коментуюче й часто критичне посилання на свій передтекст; 4) гіпертекстуальність як висміювання та пародіювання одним текстом іншого; 5) архітекстуальність як жанровий, структурний зв'язок текстів; 6) інтертекст як троп чи стилістичну фігуру, а також запозичення прийому одним автором у іншого; 7) поетичну парадигму.

### **1.3.Зв'язок рецептивної естетики і теорії інтертекстуальності**

У цій роботі запропоновано аналіз сприйняття барокової зорової поезії І. Величковського, футуристичного поезомалярства М. Семенка, сучасної зорової поезії Н. Гончара, В. Женченка, М. Зарічного, І. Юва, В. Капусти, М. Луговика, І. Лучука, М. Мірошніченка, А. Мойсієнка, Р. Садловського, М. Сарми-Соколовського, М. Сороки, В. Старуна з погляду теорії інтертекстуальності та рецептивної естетики. Вище було висвітлено основні засади обох напрямів дослідження. Тепер варто показати, чому поєднання двох підходів видається плідним для аналізу.

Поєднання інтертекстуального та рецептивноестетичного підходів до аналізу тексту на перший погляд може здатися суперечливим, оскільки вони належать до полярних напрямів. Справді, заглиблюючись у генезу теорії інтертекстуальності та рецептивної естетики, аналізуючи наукове середовище та культурно-історичні умови їхнього затвердження в обігу, можна скласти думку про їхнє певне протистояння. Проте, як показує подальше застосування обох

підходів до аналізу зорової поезії, поєднання методології теорії інтертекстуальності та рецептивної естетики не лише не шкодить, а навіть сприяє поглибленому розумінню як природи поліхудожніх творів, так і їхнього сприйняття. Розглянемо цю проблему докладніше.

Філософська думка ХХ ст., реагуючи на критику індустріального суспільства та переоцінку засад раціоналізму та науково-технічного прогресу у кінці ХІХ ст., проявила увагу до питання співвідношення науки та філософії. Наростання суспільно-економічних проблем сформувало потребу у поясненні їхньої природи та шляхів подолання кризи. Відповідно, виникає дискусія: чи здатна наука, без допомоги філософії, впоратися з таким завданням, і навпаки – наскільки повно філософія, без удавання до наукових здобутків, може описати і подолати проблеми модерного суспільства. У результаті дискусії сформувалися два основні напрями філософії ХХ ст. – сцієнтизм та антисцієнтизм (антропологізм). Прикметно, що цей поділ вийшов за межі філософії. Зокрема, літературознавство підхопило ідею такого розрізнення і сформувало поділ літературно-критичних шкіл за світоглядними типами: сцієнтистський та антропологічний напрям.

Прихильники сцієнтизму (іншими словами – науковості) віддають перевагу раціоналізму, методології точних наук, вважають науку вищою формою знання. Відповідно, літературознавці-сцієнтисти розглядають текст як організм, структуру із чіткими взаємозв'язками між елементами. Такий підхід відкидає суб'єктивність людського сприйняття й оперує лише фактами об'єктивної реальності, емпіричної пізнаваності. Олена Цурганова відносить до сцієнтистського напрямку структуралізм, нову критику, соціологічні школи, що базуються на неопозитивістському підході [186, С.5]. Справді, структуралісти, зокрема, наголошували на стратегії розчленування та впорядкування, що показує частини цілого як окремі елементи, що творять зміст у взаємозв'язку: «<...> структуралізм відшукує постійні, стійкі ознаки, що визначають цілісність предмета, але позбавлені змісту самі по собі. Їхнє ж упорядкування, взаєморозташування і відношення елементів усередині художньої структури,

співвіднесеність з усіма іншими елементами твору надають їм значення і зміст» [186, С.7]. Прикметно, що розгляд твору часто не виходить за його межі, а зосереджується на властивій структурі окремо взятого тексту. Увага до концепції структуралістів важлива у цьому дослідженні з огляду на те, що про інтертекстуальність як явище вперше почали говорити саме прихильники структуралізму в літературознавстві та філософії. Сама термінологія, що використовується у межах інтертекстуального аналізу, закорінена у структуралістському погляді на текст, адже йдеться про інтертекстуальні *елементи і зв'язки*. Отже, наукове осмислення інтертекстуальності формувалося на основі сциєнтистського підходу. Натомість рецептивна естетика як школа філософської та літературознавчої думки тяжіє до протилежного – антропологічного – підходу.

Антисциєнтисти вважають, що надмір раціоналізму, об'єктивності, логіки віддаляє об'єкт дослідження від людини. Пізнання світу відбувається крізь призму людського сприйняття, відповідно, аналіз художнього твору має бути оберненим до людини, її досвіду та переживань. Суб'єктивність не є перешкодою, а навпаки – необхідною умовою сприйняття твору мистецтва, щоб уникнути знеособлення та стирання людського виміру. Антропологічний напрям передбачає, що художній твір необхідно відчутити і пізнати інтуїтивно, пережити його. Значна роль надається досвіду, психологічним станам як автора, так і читача твору. Антропологічні погляди знаходять відображення у таких вченнях, як феноменологія, екзистенціалізм, герменевтика, рецептивна естетика [186, С.5]. Герменевтична інтерпретація розглядає твір як такий, що з'явився у певному культурно-історичному контексті, вона виходить за межі твору, на відміну від структуралістського підходу. Одним з основоположних герменевтичних понять є історична тяглість культурної традиції, про яку йдеться під час розглядання періодів розвитку української зорової поезії у цій роботі.

Підхід до твору, розроблений герменевтикою, послідовно використовує рецептивна естетика – як у її німецькому варіанті, так і в американській феноменологічно насаженій школі реакції читача. Важливим досягненням

рецептивної естетики було введення соціологічного аспекту до розгляду художнього твору, а саме формування уваги до ролі читача. Тепер не тільки досвід автора, його переживання та його варіант вписування твору в культурну традицію є важливими для інтерпретації – читач як співтворець отримує свій голос, що надає акту художнього творення певної двосуб'єктності. О. Цурганова так пояснює взаємодію автора і читача з погляду рецептивної естетики: «Твір набуває свого змісту тільки в акті споживання. До цього він існує як знакова система, потенційний зміст, що потребує реалізації» [186, С.6]. Прикметно, що дослідниця, наголошуючи на читацькому сприйнятті, що без сумніву вписується в антропологічну концепцію, водночас описує текст як знакову систему – цілком у сцієнтистському руслі. Отже, екстраполяція двох напрямів виправдовується на світоглядному, загальному рівні, але не завжди послідовно відтворюється, коли йдеться про деталі аналізу, на методологічному рівні. Справді, засоби, якими послуговуються обидва підходи, можуть поєднуватися, як, наприклад, поділ на читацьке та авторське розуміння інтертекстуальності, якому було приділено увагу вище: інтертекстуальність як породження сцієнтистської концепції структуралізму йде далі у своєму розвитку і залучає елементи антропологізму, а саме соціологічний аспект ролі читача, притаманний антисцієнтистській концепції рецептивної естетики. Наскільки органічне поєднання методологій, джерела яких належать до протилежних напрямів, спробуємо з'ясувати далі.

О. Цурганова зазначає, що поляризація літературно-критичних шкіл залишалася актуальною в 70-х рр. ХХ ст., втілюючись у протистоянні структуралістського та герменевтичного підходів. Проте 80-ті рр. були позначені появою деконструктивістської критики обох, наслідком чого стала тенденція вирівнювання літературно-критичних процесів [186, С.7-8]. Ж. Дерріда переосмислив здобутки двох підходів настільки, що поділ на сцієнтизм та антропологізм перестав бути актуальним. На передній план було винесено мову, яка не є відображенням реальності, а навпаки – її передумовою: мова і є реальністю, світ мислиться як текст. Свідомість людини так само структурована як мова, відповідно, протистояння антропологізму і сцієнтизму знімається.

Важливо, що критика Ж. Дерріди не заперечує повністю здобутки структуралізму, семіотики, герменевтики – вона перевертає світоглядні засади, але залишає при цьому актуальними певні поняття. Наприклад, структурність твору (у переосмисленому вигляді) поєднується із необхідністю розглядати його у контексті літературно-історичної традиції. О. Цурганова так підсумовує це поєднання: «Літературний текст не річ у собі, але відношення до інших текстів, які, у свою чергу, також є відношеннями. Вивчення літератури, таким чином, – це вивчення інтертекстуальності» [186, С.10].

Враховуючи тенденції, сформовані літературознавчою та філософською думкою останніх десятиліть, можна зробити висновок, що поділ на сцієнтистські та антропологічні напрями не має категоричної важливості для аналізу художнього твору. Цей поділ може бути цікавим під час розгляду джерел певних шкіл та ідей, але втрачає свою функціональність, коли йдеться про дослідження мистецьких явищ і творів. Отже, поєднання методології теорії інтертекстуальності та рецептивної естетики видається правомірним. Розглянемо нижче, які точки перетину та взаємодоповнення мають ці методології.

Сприймаючи текст, читач залучає свій попередній досвід, і так може виходити на рівень інтертекстуальних зв'язків. Це сприяє розумінню твору. Можна помітити, що читацький аспект інтертекстуальності тісно пов'язаний з рецептивною теорією: встановлення багатовимірних інтертекстуальних зв'язків виступає тим досвідом, горизонтом очікування, що його вносить читач у процес сприйняття і розуміння. З іншого боку, інтертекстуальність в авторському аспекті виконує текстопороджуючу функцію. Отже, це і є частина того змістового потенціалу тексту, про який говорили представники школи рецептивної естетики. Але слід пам'ятати, що інтертекстуальність починає діяти лише тоді, коли текст сприймає читач. Іншими словами, діалог текстів має бути кимось почутий. Тому знову виходимо на тезу В. Ізера про те, що текст починає існувати там, де сходяться читач і автор.

Позиція У. Еко щодо відношень між автором і читачем, зокрема, його концепція відкритого твору, певною мірою поєднує засади рецептивної естетики і теорії інтертекстуальності. Для науковця спілкування автора і читача не відбувається безпосередньо, а ведеться лише через текст. У. Еко розділяє періоди творення тексту і його сприйняття. Відповідно, у процесі сприйняття автор виключається із дії, а діалог ведеться між твором і читачем. Дослідник гіперболізовано підсумовує таку думку мало не афоризмом: «Автору слід було б померти, закінчивши книгу. Щоб не ставати на шляху тексту» [197, С.17]. Процес творення тексту передбачає ведення зовсім інших діалогів, де автор уже отримує важливу роль. У. Еко виділяє два таких діалоги: «По-перше, між створюваним текстом та іншими, раніше створеними текстами (кожна книга говорить про інші книги і складається лише з інших книг). І по-друге, діалог автора з ідеальним читачем» [197, С.94]. Отже, концепція У. Еко плідно поєднує наділення читача здатністю співтворити, що характерно засадам рецептивної естетики, а також діалог тексту з іншими – інтертекстуальний підхід. Таким чином, поєднання рецептивної естетики і теорії інтертекстуальності не має внутрішньої суперечності. Можна стверджувати, що воно має свої переваги, користь і важливість для розуміння творення і сприйняття будь-якого тексту.

Якщо зануритися глибше у природу обох підходів, можна знайти багато спільного. Зокрема, відомо, яке велике значення мала концепція М. Бахтіна для розвитку як інтертекстуального підходу, так і рецептивної естетики. Науковець наголошував, що нема жодного слова, яке було би сказане вперше: будь-яке слово є відповіддю на попередні слова і стимулом для відповідей наступних. Слово має своє теперішнє (автор), майбутнє (читач) і минуле (висловлене попередниками). Можна сказати, що ця модель відповідає концепції як рецептивної естетики, так і теорії інтертекстуальності: текст, створений автором, містить певний зміст, закладений у нього в процесі творення (авторський аспект інтертекстуальності та горизонт очікування, закодований у тексті); читач сприймає текст, інтерпретує його, вибудовує його віртуальний зміст (читацький аспект інтертекстуальності, горизонт очікування читача, його досвід).

М. Бахтін зазначає, що навіть смисли, породжені в діалозі минулих століть, ніколи не набудуть застигlosti та незмінності, оскільки постійне оновлення неминуче у ході наступного розвитку діалогу. Наприклад, повертаючись до матеріалу цього дослідження, сприйняття творів І. Величковського може набувати змін із розвитком зорової поезії. Сучасний читач сприймає лабіринти барокового автора не відокремлено, а у зіставленні з лабіринтами І. Лучука, проводить паралелі між ґратками чворогранистого вірша І. Величковського [А, 2] та ґратками поезомалюнків М. Семенка [Б]. На певному етапі діалогу століть, за М. Бахтіним, існують непомірні шари забутих смислів, проте вони можуть виринути на поверхню у будь-який момент і оновитися в новому контексті [7]. Це міркування близьке розумінню актуалізації – поняття рецептивної естетики, що означає оживлення, уречевлення певної деталі, натяку, розгортання широкої картини, вибудовування смислу на основі мотиву, недомовки-подразника, невизначеного місця у тексті, яке спонукає читача до активного, творчого сприйняття. Можна додати, що встановлення інтертекстуальних зв'язків грає важливу роль у процесі актуалізації, як і загалом у процесі сприйняття.

І рецептивна естетика, і теорія інтертекстуальності розглядають процес сприйняття тексту по-особливому: читачеві віддається роль того, хто може обирати, що вважати пріоритетним у тексті, як встановлювати асоціативні зв'язки, як вибудовувати зміст. В. Руднєв, наводячи міркування Л. Женні, зазначає, що інтертекстуальність має властивість вводити новий спосіб читання, який порушує лінійність тексту і створює виходи в інші тексти. Інтертекстуальна відсилка дає читачеві альтернативу: читати далі, не надаючи надто великого значення елементові, чи звернутися до походження цього елемента, визначити його роль у тексті, проаналізувати [125]. Отже, можна помітити, що спосіб читання, введений інтертекстуальністю, передбачає саме те активне сприйняття, якого вимагає рецептивна естетика від читача як співтворця змісту твору.

Можливість виокремлення інтертекстуальних елементів визначає той досвід, яким володіє читач, тобто те, наскільки він «підготовлений» до сприйняття тексту. Інакше кажучи, тут ідеться про горизонт очікування читача.

З іншої сторони, рецептивна естетика відзначає, що сприйняття може бути детерміноване контекстом, а сам цей контекст, звичайно, може бути інтертекстуальним [189]. Продовжуючи думку, можна простежити ще один вимір сходження теорії інтертекстуальності та рецептивної естетики у підході до аналізу твору. Не раз зазначалося, що сприйняття твору має суб'єктивний характер, оскільки залежить від індивідуальних особливостей горизонту очікування читача, його досвіду. Отже, один і той самий твір сприймається по-різному щоразу, коли його знову читають. Проте важливо пам'ятати, що рецептивна естетика, навіть надаючи значну роль читацькій інтерпретації, не абсолютизує її. Читацьке сприйняття щоразу інакше, але не довільне, оскільки сам текст все ж таки володіє силою спрямовувати розуміння. Стратегія тексту виявляється через його структуру, закладені в ньому певні натяки й обмеження. Можна вважати інтертекстуальні зв'язки одним із таких засобів направлення читача. Теорія інтертекстуальності та рецептивна естетика працюють у тандемі, коли йдеться про аналіз особливостей і механізмів сприйняття художнього твору. Обидва напрями допомагають краще зрозуміти як природу художнього твору, так і його входження у комунікацію з читацьким загалом.

Отже, розглянувши зв'язок теорії інтертекстуальності та рецептивної естетики, можна зробити такі висновки:

1. Поєднання методології теорії інтертекстуальності та рецептивної естетики є правомірним, не лише не шкодить, а навіть сприяє поглибленому розумінню як природи поліхудожніх творів, так і їхнього сприйняття.

2. Наукове осмислення інтертекстуальності формувалося на основі сцієнтистського підходу, рецептивна естетика як школа філософської та літературознавчої думки тяжіє до протилежного – антропологічного – підходу, при цьому екстраполяція двох напрямів виправдовується на світоглядному рівні, але не послідовно відтворюється на методологічному рівні, тому втрачає свою функціональність для дослідження мистецьких явищ.

3.Текстопороджувальна функція інтертекстуальності співвідноситься із тезою рецептивної естетики про первинний код тексту – горизонт очікування, закладений в основі тексту.

4.Читацький аспект інтертекстуальності суголосить із тезою рецептивної естетики про творче сприйняття.

5.Горизонт очікування читача, його досвід роблять можливим виявлення інтертекстуальних зв'язків у тексті.

6.Інтертекстуальність уводить такий спосіб читання, якого рецептивна естетика вимагає від читача задля творчого сприйняття тексту та участі у побудові його змісту.

#### **1.4.Особливості дослідження рецепції зорової поезії**

Спробуємо визначити особливості застосування основних положень рецептивної естетики і теорії інтертекстуальності до аналізу сприйняття зорової поезії.

##### **1.4.1.Зорова поезія у контексті теорії рецептивної естетики**

Зорова поезія – такий тип художнього твору, який через свою комунікативну настанову чи не найбільше відповідає тезі рецептивної естетики про те, що твір виникає саме на стикові горизонтів – твору і читача. Юлія Починок, досліджуючи українську експериментальну поезію, у тому числі й зорову, наголошує на ігровій природі таких творів. Дослідниця зауважує: «Ця гра продукується не лише на рівні тексту, а й на рівні сприймання» [122, С.13]. На ігровому чиннику наголошує і Тетяна Назаренко, зазначаючи, що зорова поезія стає платформою до рівноправної взаємодії автора й читача: автор подає ключі та підказки, читач на їх основі вибудовує власний дискурс [110]. Микола Мірошніченко надає важливе значення заграванню з читачем у паліндромотворчості, пропонуючи «<...> не тільки починати, а й закінчувати паліндромон Великою Літерою – вона буде знаком, що це паліндромон» [74, С.382]. Зорова поезія звернена до читацької рецепції, і це простежується навіть у ламанні традиційних моделей сприйняття, що пропонують ці твори. Використовуючи звичні вербальні та візуальні елементи, зорова поезія пропонує

поглянути на них інакше в їхньому синтезі, виявити їхню приховану природу, затерте значення. Яскравим прикладом є твори М. Зарічного, де візуальне оформлення тісно пов'язане з художньою ідеєю: «Сучас**НЕ МИСТЕЦТВО**», «Нед**о**перекр**е**слив» [53]. Користуючись терміном В. Шкловського, зорова поезія демонструє «одивнення» знаків, пропонуючи читачеві осмислити їхнє значення заново. В. Соболев помічає: такий прийом ускладнює форму, а відповідно і сприйняття твору, що «збільшує в часі і в якості силу відчуттів, які супроводжують сприйняття поезії, зокрема й поезії зорової» [145, С.238].

Сама природа зорової поезії містить заклик до творчої інтерпретації: «Ми стикаємося із транссеміотичною технологічною системою, яку нам запропоновано дешифрувати» [213, С.103]. Будучи виявом експериментальної літератури, зорова поезія вимагає від читача стати співтворцем, прийняти правила гри, за якими розгортається текст, і осягнути принципи його творення зсередини. Ю. Завадський, творець і дослідник експериментальної поезії, висловлює суголосну рецептивній естетиці тезу: «<...> автор не створює готового тексту, а є творцем імовірності утворення багатьох “читацьких” текстів» [51, С.70]. Марія Менсія, досліджуючи електронну зорову поезію, зазначає: «Ще одна якість, яка часто виявляється в інтерактивних цифрових творах, – це елемент гри і відчуття участі для користувачів» [213, С.104]. До цієї тези додамо, що ця якість є особливо очевидною в інтерактивній комп'ютерній зоровій поезії, проте не обмежується нею. Будь-який твір зорової поезії більшою чи меншою мірою заохочує читача до активного творчого сприйняття.

Зорова поезія, як жоден інший жанр, справді не існує без читацького сприйняття. Ці твори треба сприймати і розгадувати, і лише тоді вони стають чимось реальним, існуючим, актуалізованим. Від підходу до твору, порядку і повноти сприйняття залежить формування варіантів змісту, що можуть кардинально відрізнитися у різних читачів. Постульована рецептивною естетикою активна роль читача отримує яскраву реалізацію у випадках, коли йдеться про творче сприйняття саме зорової поезії. Суголосну позицію озвучує М. Менсія: «Практика читання/розглядання/слухання відтворює акт творення»

[213, С.40]. Така думка потребує розгорнутого пояснення: що саме є «відтворенням акту творення».

Читач виступає співавтором, оскільки, слідуючи за авторським задумом, творить у своїй уяві образ твору. Автор продуктом своєї творчості надихає читача відчувати і побачити те саме, що відчував і бачив сам під час написання, тобто читач повторює шлях автора. У такому випадку твір – це те, що існувало в уяві автора, і відтворилося в уяві читача після сприйняття. Проте таке розуміння описує сприйняття-співтворення дещо спрощено, оскільки горизонти автора і читача не ідентичні. Тому варто розуміти відтворення акту творення не як низку таких самих мисленнєвих операцій, не повторення чогось, що вже існує, а як творення-знову-нового на подібному (але не тотожному) ґрунті. Читацьке сприйняття не обов'язково має на меті відшукати всі риси авторського уявлення, бо читач стикається не з авторською свідомістю напряду, а з текстом. Більше того, фігура автора може повністю виходити із комунікації «читач – твір», особливо коли йдеться про зорову поезію.

Новітні технології настільки буквалізують рецептивноестетичне співтворення у мережевій літературі, наприклад, що кожен читач справді стає співавтором тексту, який матеріалізується лише за його активної участі: «Із цими новими шляхами письма й експериментування, коли зображення-звук-текст переплетені у цифровому носії та через посередництво інтернету, виникають питання у процесі розуміння цієї нової текстуальності, і концепт авторства ставиться під сумнів» [213, С.55]. Цікавим прикладом є твори Ю. Завадського, з якими можна познайомитися на сайті автора: так звані динамічні тексти «здається стосується робиться» та «Без назви». Наведення курсора або натискання кнопки миші приводить текст у рух, змінює напрям літер – активна роль читача у творенні свого варіанту твору очевидна. Таким чином, без участі автора, сам текст (або його можливість – у випадку інтерактивних творів) виступає поштовхом для читацького творення. Автор мав таким поштовхом натхнення. Читацький та авторський варіанти акту творення, що починається після цього поштовху, є аналогічними за своєю природою, але не обов'язково

ведуть до тотожних результатів. Власне, саме перетин, а не абсолютне накладання горизонтів, є ознакою твору великої мистецької вартості. Читацьке сприйняття робить твір чимось більшим за текст. Як зазначає М. Менсія, досвід читача стає важливим чинником творення. Зокрема, щодо інтерактивної зорово-слухової комп'ютерної поезії дослідниця висловлюється так: «На основі свого спостереження за користувачами, що взаємодіють із твором – на противагу простому його спогляданню, – я дійшла висновку, що взаємодія допомагає глядачам втратити свої чинники пригнічення і відтак ділитися досвідом, що виводить твір за межі “твору”» [213, С.49]. Отже, для зорової поезії активне читацьке співтворення часто стає необхідною умовою існування твору.

Спробуємо розглянути, як основні теоретичні положення рецептивної естетики допомагають краще зрозуміти особливості творення та сприйняття зорової поезії. Одним із найбільш цікавих для цього дослідження понять є безситуативність художнього мовлення. Говорячи про зорову поезію, маємо справу з поліхудожніми творами, через це класичне поняття безситуативності ускладнюється. Теоретики рецептивної естетики впровадили поняття безситуативності з огляду на те, що «специфіка художнього твору (“фікційного мовлення”, “вигаданого тексту”) визначається відсутністю первинно існуючого, відомого слухачеві й мовцю, читачеві й оповідачу, ситуативного контексту» [33, С.23]. Поезія загалом, а зорова поезія чи не найбільшою мірою, відповідає цій тезі, оскільки, сприймаючи такий текст, читач занурюється у відокремлений від навколишньої дійсності світ, у якому ще варто встановити асоціативні зв'язки, вибудувати цілісну картину. Автор, творячи поезію, переживає певні стани, має особливі враження, міркування. Читач не знає цього, тому у перші хвилини сприйняття стає безпорадним, він «має докласти додаткове зусилля, щоб створити такий контекст, порушити безситуативність художнього мовлення» [33, С.23]. У випадку із зоровою поезією цей процес стає ще важчим через те, що твори містять кілька смислових шарів: власне ідейний зміст, а також змістовна форма. Тому читачеві необхідно порушити безситуативність не лише стосовно змісту твору, а і стосовно його форми: визначити, яке мистецтво інтегрувалося

у літературну форму, і, зважаючи на його закони, спробувати інтерпретувати. У якості прикладу можна навести форму вірша-лабіринта: читач, знайомий із поняттям архітектурного лабіринту, має перенести його ознаки на поетичне утворення, і це дасть йому змогу віднайти стратегію сприйняття такого твору. Таким чином, читач має встановити і змістовий контекст (про що йдеться у творі), і формальний (у який спосіб втілено думку).

Звичайно ж, тривала рецепція творів зорової поезії полегшує руйнування безситуативності у кожному наступному вірші. Це пов'язано із тим, що горизонт очікування читача змінюється, розвивається за рахунок уже набутого досвіду: «Новий текст викликає у читача (слухача) знайомий за попередніми текстами горизонт очікування, який варіюється, коригується, видозмінюється чи лише відтворюється» [35, С.31]. Отже, наприклад, знаючи зорову поезію бароко, легше зрозуміти сучасну зорову поезію. Окрім цього, руйнування безситуативності як чинник покращення сприйняття можна розглядати і на макрорівні рецептивноестетичного дослідження. Як було показано на початку цієї роботи, діахронічне розуміння сприйняття приводить нас до трактування тяглості літературної традиції крізь призму рецептивної естетики. Іван Лучук висловлює цікаву думку, яка лише підтверджує гіпотезу про існування макрорівня рецептивної естетики: «<...> паліндромотворчість – невичерпне джерело тої ж паліндромотворчості» [85, С.26]. Карл Кемптон, розглядаючи історію світової зорової поезії, наголошує: «Для когось це історія, для мене це послідовність визнаних впливів» [209, С.2]. Отже, кожен етап розвитку зорової поезії необхідно розглядати як частину тривалої традиції, при цьому питання читацької рецепції отримує глибший вимір. Порушення безситуативності художнього мовлення стає важливою умовою сприйняття як будь-якого окремого твору зорової поезії, так і цілого масиву текстів, що належать до однієї літературної традиції. Спільність особливостей порушення безситуативності для кожного окремого твору підтверджує його належність до групи подібних творів, незалежно від епохи написання. А відтак, можемо говорити про існування тяглості єдиної літературної традиції зорової поезії.

Зорова поезія вимагає «правильного» прочитання – сприйняття, адекватного її поліхудожній формі та комунікативній настанові. Як відмічає Г.Р. Яусс, «віртуальна структура тексту потребує конкретизації реципієнтом, щоб реалізуватися як твір» [34, С.25]. У випадку із зоровою поезією конкретизація стає складнішою через те, що ступінь неочікуваності твору для читача високий, читачеві треба долати дуже велику естетичну дистанцію. Звісно ж, у такому сенсі естетична дистанція для сучасної зорової поезії буде меншою, оскільки досвід бароко і футуризму готує читача до сприйняття: «Ця дистанція, що сприймається спочатку – із захопленням чи засудженням – як новий спосіб бачення, для наступних читачів зникне у міру того, як початкове негативне ставлення, яке викликає текст у реципієнта, замінюється на довірливе, таке, що не викликає заперечень <...> починає сприйматися як щось саме по собі зрозуміле і саме, у свою чергу, буде включене в горизонт наступного естетичного досвіду як давно і добре знайоме» [42, С.167]. Але слід зауважити, що цей принцип спрацьовує лише у випадку сучасної зорової поезії – для футуристичного поезомалярства досвід бароко недостатньо: футуристи йшли трохи іншим шляхом у синтезі мистецтв, тому їхні експерименти певною мірою стоять окремо від барокових та сучасних. Якщо ж говорити про сучасну зорову поезію, то вона часто спирається на досвід барокових творів, так само, як і футуристичних. Відомий поет-візуаліст кінця ХХ – початку ХХІ ст. Микола Мірошніченко визнає: «<...> є в наших тилах рідненьке бароко, футуризм, інші давньомодерні течії» [74, С.390]. Наприклад, такий зв'язок можна легко простежити між твором «Дзвін гетьмана Івана Мазепи» (М. Сарма-Соколовський) [В, 18] і твором «Стовп» (І. Величковський) [А, 3]: принципи подання художнього змісту тут схожі, обидва зразки вкладаються у визначення силуетного вірша, механізми сприйняття подібні.

Вартим уваги видається той факт, що досвід бароко полегшує сприйняття сучасної зорової поезії, але не позбавляє його цікавості. Тобто кожний наступний етап у розвитку зорової поезії інший – це не механічне повторення старого, а

справді крок уперед. Наприклад, твір М. Сороки «П'ята колона» своєю формою нагадує вірші-лабіринти І. Величковського:

є є є є э  
 є є є є э  
 є є є є э  
 є є є є э  
 є є є є э  
 є є є є э  
 є є є є э  
 є є є є э  
 є є є є э

Проте якщо у цьому випадку барокові твори більш насичені релігійним змістом (опредмечування молитви до Ісуса й Марії), то вірш сучасного поета апелює до соціокультурного шару, до нагальних проблем політичного характеру (питання двомовності та запроданства в Україні). Схожу ситуацію демонструє структурна подібність «Каблепоеми за океан» М. Семенка та «Моєї каблепоеми дружині» М. Сороки. Спільні риси форми, перегук назв – усе це наголошує на тяглоті традиції зорової поезії, проте не є плагіатом, а скоріше інтертекстуальним зв'язком творів, що належать різним епохам становлення зорової поезії. До того ж важливою відмінністю «Каблепоеми» М. Сороки є інтимний, «тихий» настрій вірша на протигагу гасловому характеру «Каблепоеми» М. Семенка. Отже, нема сліпого копіювання, натомість є творче засвоєння досвіду попередніх епох і створення справді нових, не наслідувальних творів у межах давньої традиції української візуалістики.

Г.Р. Яусс вважає, що «ідеальним випадком здатності до об'єктивізації є твори, що спочатку викликають у читача горизонт очікування, проникнутий уявленнями про давно знайомі форми, жанри і правила читання та розуміння, а потім крок за кроком руйнують горизонт очікування, що склався у читача, – для того, однак, щоб викликати не критичну реакцію останнього, а глибоко поетичне відчуття, яке народжується із зустрічі зі справді новим» [35, С.31]. Таким чином, сучасна зорова поезія для підготовленого читача стає чимось дуже цікавим – як змістовно, так і формально, – особливо якщо зіставляти її з поезією бароко та футуристичними експериментами.

Розглянемо зорову поезію дотично до ще одного поняття рецептивної естетики – віртуального смислу. Це поняття означає той смисл, що закладений у творі, тобто співвідносне із горизонтом твору. Вище було сказано про естетичну дистанцію – у контексті поняття віртуального смислу вона буде дорівнювати тому спротиву, що чинить текст читачеві у процесі першого сприйняття. Для зорової поезії ця теза актуальна, оскільки, як можна бачити, спротив цих творів досить значний. Теоретики рецептивної естетики вказують, що у випадку великої естетичної дистанції «для відносно “повного” засвоєння і визнання твору необхідний тривалий процес рецепції» [34, С.25]. Допомагає читачеві у формуванні смислу віднаходження віртуальних «гарячих точок» твору і пов'язування їх із певними образами [34, С.25]. Наприклад, твір М. Семенка «Супрепоезія» [Б, 5] містить назви і дати, які позначають події та періоди з життя автора. Саме ці маркери і є тими «гарячими точками», на які необхідно звернути увагу читачеві, щоб реконструювати зміст твору.

Читач вибудовує смислову картину твору завдяки процесу конкретизації (поняття, введене Р. Інгарденом). Окрім того, що кожен читач створює свою індивідуальну конкретизацію, повторне читання може її модифікувати, породити нову конкретизацію. Р. Інгарден виділяє чотири типи конкретизації:

- 1) з позиції «наївного» споживача;
- 2) зі специфічно естетичної позиції;
- 3) з позиції певних політичних і релігійних інтересів з метою пропаганди;
- 4) з науково-дослідницької позиції [37, С.57].

Звичайно ж, ідеальною для сприйняття художнього твору є друга форма конкретизації. У більшості випадків літературні твори саме цьому і відповідають. Але зорова поезія може становити виняток. Поезію бароко часто сприймають за третім типом, тобто як пропаганду певних християнських ідей, наприклад; футуристичне поезомалярство через свою складність сприймається здебільшого у контексті наукового аналізу, тобто за четвертим типом конкретизації; сприйняття сучасної зорової поезії часто поєднує перший та третій типи – твори вважають чимось на межі розваги і поширення певних

політичних чи соціально-культурних ідей. Саме тому зорова поезія здебільшого сприймається погано – акценти рецепції зміщені у позаестетичну сферу. К. Шандор зазначає: «Очевидно, що риторика зорової поезії може корелювати з ідеологіями і проектами різноманітних рухів, проте не як їхній безпроблемний переклад у сфері мистецьких практик. Тому я вважаю ці рухи контекстами, що провокують критичну переоцінку саме через те, що вони є ідеологічними утвореннями із власними (внутрішніми) суперечностями, виявляючи час від часу невідповідності між задекларованими проектами та конкретними мистецькими результатами» [214, С.7]. Не можна зовсім відмежуватися від культурно-історичного контексту, коли стоїть вимога всебічного аналізу мистецького явища. Проте, абсолютизуючи контекст, втрачаємо ясне бачення художніх якостей твору. Для зорової поезії часто це є вагомою перешкодою в адекватному сприйнятті: конкретизація відбувається з акцентом на позаестетичних чинниках. Тривале сприйняття, підготовлений читач – ось ті чинники, що сприятимуть затвердженню другого, власне естетичного, типу конкретизації зорової поезії, і відтак її входженню у коло «високої» літератури.

На жаль, досі можна натрапити на легковажне ставлення до зорової поезії як до розваги, беззмістовної іграшки. Навіть Д. Чижевський, один із перших дослідників візуальних експериментів бароко, наголошував на тому, що в бароковій поезії часто годі шукати надто глибокого змісту. Хоча слід внести застереження: науковець досить високо оцінював саму форму зорової поезії бароко [188, С.275-299]. Сучасна дослідниця А. Біла так само зауважує, що форма барокової поезії важить набагато більше, ніж її зміст. А. Біла висуває тезу про компенсацію «обмеженого творчого імпульсу бароко» «декоративним, загалом зовнішньо-формальним імпульсом» [12, С.30]. Натомість, В. Шевчук говорить про глибинний зміст барокової зорової поезії, який треба розгадати, як загадку, докладаючи зусиль, бо він ховається за пишною формою [192, С.199-201]. Ю. Починок наголошує, що експериментальна література (зорова поезія в тому числі) «не зводиться до забави, а становить інтелектуальну гру з читачем як важливу культуротворчу дію» [122, С.188-189]. Дослідниця також зауважує,

що експериментальним текстам притаманно породжувати проблеми сприйняття: «<...> поети-експериментатори не мають на меті вести відкритий діалог із читачем, вони подають лише натяки на можливі варіанти відчитування тексту» [122, С.72]. Відповідно, постає потреба досліджувати специфічні тексти, залучаючи нетрадиційні методи.

Рецептивна естетика оперує поняттям стратегії тексту, яке набуває цікавого вияву в зоровій поезії. Поліхудожня природа таких творів визначає змістовність форми. Можна висловити сміливу тезу, що художній текст зоровопоетичного твору певною мірою самостворюваний: можливості матеріалу визначають зміст. Наприклад, І. Лучук зазначає: «Паліндромний текст не може бути випадковим, у ньому конденсується конкретна даність, витворена мовою» [85, С.5]. Схожу ідею висловлює М. Мірошніченко: «Пишучи опертий на звуко-буквену симетрію вірш, поет у кожному рядку лишень до середини є автором, а далі мусить нашорошити внутрішнє вухо, яке ми звемо інтуїцією, щоб розібрати, що йому скаже луна – щось розумне, цікаве й образне чи щирі нісенітницю» [99, С.407]. Отже, обираючи матеріал, художню форму, автор перестає бути вільним у втіленні своїх творчих ідей, і мусить творити відповідно до стратегії тексту. Парадоксально, але для зорової поезії стратегія тексту починає виявлятися ще до того, як цей текст стає повним.

Особливості зорової поезії, її незвична форма можуть бути причиною того, що ці твори часто стоять окремо від інших літературних надбань і становлять специфічну групу. Спробуємо пояснити це, вдаючись до ще одного поняття рецептивної естетики, а саме до поняття літературного ряду, що означає «сукупність літературної реальності, що склалася історично, тобто сукупність реально існуючих (від минулого до теперішнього) літературних творів, які складають ніби тло, на якому щоразу виникає новий твір, чи які створюють середовище, куди цей твір має “зануритися”» [39, С.59]. Літературний ряд необхідний для кращого розуміння твору: уміщуючи окремий твір у його літературний ряд, можна «зрозуміти його історичне місце та значення у загальній системі досвіду літератури» [39, С.60]. Часто доводиться твори зорової поезії

ставити у специфічний ряд – власне ряд зорової поезії, оскільки в ряд усієї сукупності поетичних творів вона може не вписуватися. Прикладів візуальних творів у всій літературі значно менше, ніж творів іншого гатунку, тому звідси й незвичність, часто незрозумілість зорової поезії. Вона сприймається у замкненому середовищі, складеному подібними творами. Навіть стильова подібність чи належність до тієї самої культурно-історичної епохи не сприятиме вирішенню проблем сприйняття. Зокрема, Е. Масцелоні помічає: «Серед неоавангардистських рухів періоду після Другої світової війни вона [зорова поезія] залишається найменш придатною до розшифрування, значною мірою через те, що вона докладає надто мало зусиль, щоб дозволити себе розшифрувати» [212, С.15]. Подібне загравання з читачем – запрошення до творчого інтерпретування і водночас герметичність – вирізняє зорову поезію між іншими мистецькими явищами і може здатися вадою за інших умов. Таким чином, визначити цінність окремого твору зорової поезії у найкращий спосіб можна тоді, коли зіставити його не з будь-яким літературним твором, а із твором із того самого літературного ряду – ряду зорової поезії.

Глибше ознайомлення з певним літературним рядом сприяє формуванню читацького горизонту очікування: «<...> літературний твір, навіть відверто новаторський, не можна розглядати як абсолютну новину, що виникає у певному інформаційному вакуумі. Він навіртає читацьку аудиторію до цілком визначеного способу сприйняття через явні та приховані “сигнали”, що містяться в ньому. Він пробуджує спогади про уже прочитане, приводить читача у певний емоційний настрій, з перших рядків готуючи в ньому сподівання подальшого розвитку оповіді, що в процесі читання, здійснюваного згідно з “правилами гри”, продиктованими жанром, може бути підтверджене чи спростоване, переорієнтоване чи іронічно “зняте”» [40, С.135], – ця теза Г.Р. Яусса може підтверджувати думку, що твір зорової поезії, сприйнятий як ланка певного літературного ряду, стає зрозумілішим, його естетична сутність розкривається повніше. Очевидно, що літературний ряд формується протягом тривалого часу. Історичність літератури передбачає діалог між твором і публікою, що може

вилитися у творення нових зразків – читачі самі стають авторами. Наприклад, сучасна зорова поезія багато чого бере від барокових творів, наслідує давні традиції. Наскільки тривалий цей діалог, настільки широкий літературний ряд зорової поезії.

#### **1.4.2. Особливості інтертекстуального дослідження зорової поезії**

Твір зорової поезії, як і будь-який інший твір, не існує в інформаційному вакуумі, відповідно має інтертекстуальні зв'язки з іншими творами. В. Соболю зауважує: «Для української зоропоезії органічним був і є європейський контекст, у чому переконує порівняння творів українських авторів із, наприклад, зоровими віршами Вацлава Гавела “Антикоди або вірші типографічні”» [145, С.241]. Особливість зорової поезії полягає у тому, що, відповідно до її художньої природи, ці зв'язки можуть простежуватися як із подібними полісеміотичними творами, так і з творами на основі якогось одного мистецтва.

Досліджуючи використання кольору в зоровій поезії, наснаження його особливим змістом аж до символізації, Франсіс Еделін помічає: «Іноді кольорові контрасти діють суворо всередині вірша, інколи їхнє значення відсилає до зовнішньої реальності» [208, С.298]. Виражена кольором чи формою ідея може виводити твір в інтертекстуальне поле так само, як і слово чи структура. Наприклад, М. Зарічний у своєму творі «Два кольори» [53] наочно показує, що, говорячи словами відомої пісні на слова Д. Павличка, «червоне – то любов, а чорне – то журба». Текст вірша вибудований розкиданими на площині словами «любов» і «журба», написаними різними мовами. Але потужний художній образ творить саме кольорове оформлення: всіма мовами слово «любов» однаково червоне, а «журба» – чорне. Такий засіб стає інтертекстуальною ланкою між творами М. Зарічного та Д. Павличка. Твір зорової поезії вибудовує зв'язки із собою подібними, а також із літературними, музичними, архітектурними, живописними, графічними творами. Прикметно, що інтертекстуальні зв'язки зорової поезії з іншими монокодовими творами функціонують одночасно у межах різних мистецтв, тобто зоровопоетичний твір може бути пов'язаний як із

твором літератури, так і з твором музичним, архітектурним тощо. Розглянемо докладніше цю особливість зорової поезії.

Інтегрування візуальної інформації в літературу має давню традицію у світовій культурі. Здобутки такого поєднання поступово оформилися в окремий мистецький вид, що досі розвивається, відповідаючи на запити сучасної культури, реагуючи на зміни в суспільстві. Карл Кемптон, досліджуючи історію світової зорової поезії, наголошує: «За винятком внеску новітніх технологій, вірогідно, можна стверджувати, що всі підходи до візуальної поезії після 1900 р. можуть бути знайдені десь у минулому, від наскельного живопису до протописьма та ідеограматичного, ієрогліфічного та алфавітного письма на фіксованих та мобільних об'єктах» [209, С.1]. Таким чином, спираючись на позицію науковця, можна вважати, що у розвитку зорової поезії ХХ ст. відбувається свого роду повторення та перекомбінування здобутків попередніх часів. Така думка суголосить із основною тезою теоретиків інтертекстуальності: все вже було колись кимось у певному вияві написано. Варто лише внести застереження, що не слід розуміти такі ідеї занадто буквально. Кожна нова епоха позначається створенням чогось нового, і навіть рекомбінація – уже творчість. Зорова поезія не вичерпала свого творчого потенціалу, і, здається, не вичерпає його, доки розвиватимуться культура та суспільство. Проте слушною залишається думка, що будь-який зоровопоетичний твір може знайти відгук у суголосному творі, або навіть у кількох творах. Можна простежити структурну, образну, ідейну тощо схожість. Але наголошуємо: алюзивність, архітекстуальність, метатекстуальність та інші інтертекстуальні зв'язки – не ознака запозичення чи повтору, а засіб витворення діалогу творів, мистецтв, культур у зоровій поезії (як і в будь-якому іншому виді мистецтва).

Особливо цікавим є дослідження інтертекстуальності у широкому розумінні у творі, що демонструє поєднання різних мистецтв, а відповідно, і різних кодів. Взаємопроникнення мистецтв уможливується інтерхудожністю (термін, уведений В. Коларовою), тобто існуванням внутрішнього генетичного зв'язку мистецтв. Ілона Дорогань наводить таке визначення: інтерхудожність – «спосіб

існування мистецьких творів, що забезпечує можливість конкретних інтермедіальних зв'язків» [31, С.332]. Ф. Еделін розглядає поєднання вербального і візуального у творах зорової поезії і звертає увагу на такий феномен: «Оскільки ті самі елементи функціонують на обох рівнях, і до того ж не так, якби два коди були просто зіставлені, їх можна назвати інтерсеміотичними» [208, С.298]. Отже, вихід в інші тексти може здійснюватися через один і той самий елемент, навіть якщо текстами виступатимуть зразки різних мистецтв. Наприклад, використовувані М. Семенком ґратки нагадують водночас поділ на комірки у чворогранистому вірші І. Величковського і організацію простору картини у творчості П. Мондріана. Іншими словами, художня природа зорової поезії така, що дає змогу органічно поєднувати коди різних мистецтв в одному творі, вибудовуючи інтертекстуальні зв'язки з іншими мистецтвами через одні й ті самі елементи. В уже згадуваному творі М. Зарічного «Два кольори» різнозабарвлені слова належать водночас до вербального і до образотворчого кодів, показуючи зв'язок вірша із творами літературного, пісенного мистецтва і народно-прикладної творчості (традиційна українська вишивка). Інтерсеміотичність зорової поезії дозволяє її знакам належати одночасно до більше ніж однієї знакової системи, і в цьому полягає унікальність інтертекстуальності таких творів.

Говорячи про інтертекстуальність літературних творів, що мають виходи в інші мистецтва, часто використовують термін «інтермедіальність», зважаючи на перехід інформації з однієї системи кодування в іншу. Але чи завжди інтермедіальність демонструє ту саму художню якість – спробуємо з'ясувати далі. Якщо звернутися до наукових досліджень інтермедіальності, можна побачити, що більшість таких робіт присвячена аналізу літературних творів, які містять описи здобутків інших видів мистецтва, вдаються до екфразисного перетворення художнього матеріалу відповідно до літературного твору. Н. Мочернюк, дослідниця екфразису, визначає це явище як «словесний опис творів візуальних мистецтв» [109, С.292]. У випадку зорової поезії маємо справу із зовсім іншою якістю діалогу мистецтв. На думку Л. Генералюк, необхідно

розрізняти інтермедіальність та екфразис [26]. Виникає потреба з'ясувати таку неоднорівність інтермедіальності. Звичайно, категорично відмовляти у можливості використовувати цей термін у жодному з випадків не варто, оскільки і там, і там має місце певний вихід одного мистецтва в інше. Але якість такого виходу різна, відповідно, слід говорити про різні вияви інтермедіальності.

В. Просалова, систематизуючи здобутки наукового осмислення інтермедіальності, у праці «Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу» наводить класифікації різних дослідників. Зокрема, В. Вольф розрізняє експліцитну (розповідання) та імпліцитну («імітація» структури та змісту) інтермедіальність. О. Ханзен-Льове виокремлює моделювання фактури іншого мистецтва (цей вияв інтермедіальності характерний зоровій поезії), реалізацію формотвірних принципів мистецького твору в літературі, інкорпорування мотивів, образів, сюжетів інших мистецтв у літературний текст. Й. Шрьотер говорить про чотири різновиди інтермедіальності: синтетична (виявляється у появі нового інтермедіума), трансмедійна (перенесення формальних структур одного медіума в інший), трансформаційна (репрезентація одного медіума в іншому), онтологічна (якості медіумів виявляються через зіставлення одного з іншим) [124, С.51]. Можна класифікувати інтермедіальність за джерелом включення, за мірою вияву іносеміотичного матеріалу у творі, за характером включення. Для нашого дослідження плідною класифікацією є не надто детальний поділ, що відображає лише сутнісні характеристики явища, оскільки зорова поезія демонструє щільне поєднання різних мистецтв у одному творі – така щільність часто не дозволяє провести межу між окремими семіотичними групами, що дифузно взаємопроникають. Тому пропонуємо говорити про базовий поділ інтермедіальності на два різновиди: змістова та формальна.

Під змістовою інтермедіальністю слід розуміти таке поєднання мистецтв у літературному творі, що веде до перетворення інокодової інформації відповідно до вербального коду літератури. Сюди можна відносити випадки, коли літературний твір містить пейзажний опис, наприклад, що змушує читача живо уявити картину, або ж використання прийому монтажу в літературі, що

споріднює твір із кіномистецтвом. Важливо, що у таких випадках література засвоює здобутки інших мистецтв, перекодовуючи їх відповідно до своїх законів. Монтаж, портретний опис, змалювання архітектури, пейзаж стають літературними прийомами, зберігаючи лише ідею іншого мистецтва, а не його форму. Часто різні мистецтва демонструють таку інтермедіальну спорідненість через дотримання одних і тих самих естетичних вимог. Наприклад, імпресіонізм у живописі та імпресіонізм у літературі підпорядковані спільній концепції передавання враження, але мають різне формальне втілення: через форму та колір у живописі, через слова та художній синтаксис у літературі. Інструментом змістової інтермедіальності часто виступає екфразис – передавання художніх ідей інших мистецтв засобами літератури. Отже, для змістової інтермедіальності характерне поєднання мистецтв не у чистому вигляді, а лише поєднання втілених різними мистецтвами ідей. Змістова інтермедіальність передбачає перекодування позалітературної інформації, а отже, уможливорює одночасне існування одного мистецького коду в одному художньому творі.

Другий тип інтермедіальності – формальна. У цьому випадку перекодування не відбувається, оскільки діалог мистецтв ведеться напряму у межах єдиного твору. Саме формальна інтермедіальність уможливорює існування справді інтерсеміотичного твору, тобто твору, що послуговується одночасно більше ніж однією знаковою системою. Прикладом цього явища є зорова поезія, у якій органічно поєднуються різні мистецтва. Прикметно, що формальна інтермедіальність дає більш плідний ґрунт для встановлення інтертекстуальних зв'язків. Збереження вихідного коду дає можливість одному і тому самому елементові твору ставати алюзією на різні мистецькі явища, коли вербальне відсилатиме до літературних надбань, а колористика чи особливості форми встановлюватимуть діалог із твором образотворчого мистецтва.

Цікаво, що залучення просторового мистецтва у літературний твір сприймається людським мозком однаково як у випадку змістової, так і формальної інтермедіальності. Інакше кажучи, на рівні розуміння смислу читачу байдуже, чи він стикається з екфразисом, чи з інтерсеміотичністю. Наочний

експеримент описують Кім Ноулз, Анна Катаріна Шафнер, Ульріх Вегер та Ендрю Майкл Робертс: людині читають текст про певний об'єкт із вираженими просторовими характеристиками. Наприклад, це може бути опис висотної будівлі, що здіймається вгору, або потяга, що стрімко мчить удалину. Людина, слухаючи такий текст, мимоволі здійснює характерні рухи очима, ніби справді спостерігає описане в реальному часі [210, С.91]. Таким чином, поділ інтермедіальності на формальну та змістову важливий не для сприйняття твору, а для розгляду його формальних ознак. Суголосну ідею висловлює О. Степанченко, стверджуючи, що «відмінність між образом літературним та образом кінематографічним у самому способі кодування інформації» [151, С.394]. Отже, говорячи про поділ інтермедіальності на два типи, маємо на увазі критерій кодування інформації. Змістова інтермедіальність демонструє екфразисне перекодування, формальна зберігає вихідне кодування, залучаючи інше мистецтво у первинному вигляді. Такий підхід актуалізує розуміння зорової поезії не як жанру чи жанрової системи, а як особливої мистецької форми. Формальний чинник збереження вихідного кодування мистецтва, що інтегрується у твір, визначає художню природу зорової поезії.

Проаналізувавши особливості інтертекстуальних зв'язків у творі зі складною художньою природою, можна зробити таке узагальнення щодо терміновживання: інтертекстуальність визначає зв'язок між текстами, інтермедіальність – між мистецтвами, інтерсеміотичність – між знаковими системами. Якщо прийняти широке – постмодерністське – трактування поняття «текст», інтертекстуальність виступає найзагальнішим поняттям. Відповідно, інтерсеміотичність – найвужче поняття із цього ряду. Для зорової поезії, беручи до уваги її складну знакову природу, прийнятними є всі три терміни: поєднання різних знакових систем в одному творі (інтерсеміотичність) демонструє зв'язок мистецтв (інтермедіальність), що виводить твір у широке інтертекстуальне поле.

Отже, розглянувши особливості аналізу творення та сприйняття зорової поезії крізь призму рецептивної естетики та інтертекстуальності, можна узагальнити основні положення:

1. У природу зорової поезії закладено необхідність читацького сприйняття.

2. Поєднання ідейного змісту та змістовної форми вимагає від читача зорової поезії порушення безситуативності не лише стосовно змісту, а і стосовно форми, інтерпретування згідно з законами виду мистецтва, який інтегровано.

3. Кожний наступний етап розвитку зорової поезії – не механічне повторення, а творче переосмислення, крок уперед, оскільки досвід попередніх етапів полегшує сприйняття наступних, але не позбавляє його цікавості, скорочує естетичну дистанцію, але не знищує її.

4. Зорова поезія здебільшого сприймається погано через зміщення акцентів рецепції у позаестетичну сферу. Тривале сприйняття, підготовлений читач – ось ті чинники, що сприятимуть затвердженню другого типу конкретизації (зі специфічно естетичної позиції) зорової поезії, і відтак її входженню у коло «високої» літератури.

5. Твір зорової поезії, сприйнятий як ланка певного літературного ряду, стає зрозумілішим, його естетична сутність розкривається повніше.

6. З огляду на тривалу традицію розвитку, зоровопоетичний твір може знайти відгук у суголосному творі, або навіть у кількох творах, можна простежити структурну, образну, ідейну тощо схожість.

7. Інтерсеміотичність зорової поезії дозволяє її знакам належати одночасно до більше ніж однієї знакової системи, вибудовуючи інтертекстуальні зв'язки із собі подібними творами, а також із літературними, музичними, архітектурними, живописними, графічними творами часто через одні й ті самі елементи, у чому полягає унікальність інтертекстуальності зорової поезії.

8. Зорову поезію, беручи до уваги її складну знакову природу, характеризують три терміни: інтерсеміотичність (поєднання різних знакових систем в одному творі) демонструє зв'язок мистецтв – інтермедіальність, що виводить твір у широке інтертекстуальне поле.

9. Інтермедіальність зорової поезії має формальну (засобову) природу, що означає поєднання кодів різних мистецтв без їхньої трансформації, уможливорює

існування справді інтерсеміотичного твору, дає більш плідний ґрунт для встановлення інтертекстуальних зв'язків.

Отже, проаналізувавши основні засади рецептивної естетики і теорії інтертекстуальності, а також їхнього застосування до аналізу сприйняття зорової поезії, можна зробити такі висновки:

1.Рецептивна естетика, увібравши ідеї герменевтики, феноменології, празького структуралізму, розглядає літературний твір як результат сходження горизонту читацького досвіду та горизонту, закодованого у тексті, що суголосить із постструктуралістськими дослідженнями, із семіотичною теорією У. Еко, зокрема з його концепціями відкритого твору та надінтерпретації.

2.З огляду на думку Г.Р. Яусса про рецептивний характер літературного процесу можна виділяти макро- і мікрорівень рецептивних досліджень: розгляд історії літератури та індивідуального читацького сприйняття.

3.Інтертекстуальність – явище, яке претендує на універсальний семіотичний закон, означає процес перетину та взаємовпливу елементів різних текстів (знакових систем) у даному іншому тексті (знаковій системі), передбачає не запозичення, а переосмислення та реінтерпретацію змісту, має два аспекти – читацький і авторський.

4.Типологія інтертекстуальних елементів та зв'язків у художньому творі включає цитату, алюзію, плагіат, паратекстуальність, метатекстуальність, гіпертекстуальність, архітекстуальність, інтертекст як троп чи стилістичну фігуру, запозичення прийому, поетичну парадигму.

5.Теорія інтертекстуальності та рецептивна естетика, хоч і формувалися під впливом протилежних філософських ідей, пов'язані своїми джерелами та поглядами на сприйняття твору.

6.Читацький і авторський аспекти інтертекстуальності суголосять із рецептивною концепцією двох горизонтів: читацького і того, що закодований у тексті. Інтертекстуальність вводить спосіб читання, якого вимагає рецептивна естетика для творчого сприйняття тексту та участі читача у побудові його змісту.

7. Поєднання ідейного змісту та змістовної форми вимагає від читача зорової поезії порушення безситуативності не лише стосовно змісту, а і стосовно форми, інтерпретування згідно з законами виду мистецтва, який інтегровано.

8. Кожний етап розвитку зорової поезії виявляє закладену в її природу необхідність творчого сприйняття, є не повторенням, а переосмисленням, оскільки досвід попередніх етапів полегшує сприйняття наступних, але не позбавляє цікавості, скорочує естетичну дистанцію, але не знищує її.

9. Проблеми сприйняття зорової поезії можна вирішити через тривале сприйняття, перенесення акцентів рецепції у власне естетичну сферу, розуміння творів зорової поезії як ланки відповідного літературного ряду.

10. Інтерсеміотичність зорової поезії виявляє її інтермедіальну природу, дозволяє її знакам належати до більше ніж однієї знакової системи, вибудовуючи інтертекстуальні зв'язки із подібними творами, творами літературними, музичними, архітектурними, живописними, графічними часто через одні й ті самі елементи, у чому полягає унікальність інтертекстуальності зорової поезії.

11. Інтермедіальність зорової поезії має формальну (засобову) природу, що означає поєднання кодів різних мистецтв без їхньої трансформації, уможливорює існування справді інтерсеміотичного твору, дає більш плідний ґрунт для встановлення інтертекстуальних зв'язків.

**Положення розділу викладено у публікаціях:**

1. Кулакова М.М. Зорова поезія у контексті теорії рецептивної естетики // Літературознавчі студії. – 2013. Вип. 39. Ч. 2. – К.: ВПЦ «Київський університет». – С.73-80.

## **РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНЯ ПРИРОДА ЗОРОВОЇ ПОЕЗІЇ**

Художня природа зорової поезії складна, оскільки в одному творі можуть поєднуватися два і більше мистецтва, що робить сприйняття таких творів особливо цікавим. Разом із цим, говорячи про сприйняття, неможливо оминати питання особливостей художньої природи твору, оскільки саме вона детермінує підхід, що його обирає читач. Необхідно внести застереження, що жодний аналіз твору ніколи не є вичерпним, не може бути беззаперечним, повним і остаточним, оскільки інакше художня цінність твору була б сумнівною. Проте навіть усвідомлюючи суб'єктивність сприйняття, можна погодитися з таким твердженням У. Еко: «Так звані дослідження з поетики не розкривають твір, але можуть розкрити, як вирішуються технічні завдання його творення» [197, С.23]. Цю тезу можна продовжити: якщо дослідження дає уявлення про технічні завдання творення, воно здатне показати особливості сприйняття твору. Отже, у цьому розділі спробуємо проаналізувати художню природу зорової поезії.

### **2.1. Концептуальні засади поняття «зорова поезія»**

Зорова поезія незмінно привертає увагу не лише читачів, дослідників, а й авторів. Виникають нові форми цього мистецького виду, настільки оригінальні, що про них часто можна почути як про абсолютно новий вияв мистецтва, що не був знаний раніше. Таке бачення підкріплюється застосуванням новітніх технологій, пов'язаних із певним часом. Проте є інша думка: зорова поезія закорінена у прадавні часи, продовжує тривалий розвиток, демонструє тяглість традиції від давнини до сьогодні. Таку позицію підтримано у цьому дослідженні. Що саме дає підстави стверджувати давність і тяглість зорової поезії – спробуємо з'ясувати далі. Важливо також окреслити основні мистецькі якості цього явища, що є чинними на всіх етапах його розвитку.

#### **2.1.1. Зорова поезія як художнє явище, закорінене у давні мистецькі практики**

Історія розвитку світової візуальної поезії сягає найдавніших часів. Карл Кемптон наголошує: «Оскільки датування протописма та використання алфавіту давніше, ніж вважалося раніше, те саме можна сказати про датування

візуального вірша та його попередніх форм» [209, С.4]. Думка Саймона Андерсона схожа. Науковець, розглядаючи різні форми зорової поезії, спирається на аксіоматичне для його дослідження твердження про давню традицію розвитку зорової поезії: «Ця традиція включає візуальну поезію, оптофоніку, алфавітні та лєтристські вірші – від тавтограми до глосолалії – і має історію, яка простягається від винайдення писемності через оздоблені мініатюрами рукописи до комп'ютерно генерованої голопоезії» [203, С.24]. К. Кемптон і С. Андерсон, як і багато інших дослідників, вважають, що зорова поезія така давня, як саме письмо. Можна піти далі і стверджувати, що зорова поезія повинна датуватися тим же часом, що і перші творчі спроби людини.

Синкретичний характер полікодового твору дає змогу співвідносити зорову поезію з тими часами, коли види мистецтва були не розділені. Разом із цим подібне поєднання мистецтв у межах одного зоровопоетичного твору не є чимось архаїчним, а скоріше позачасовим. Історія становлення зорової поезії від найдавніших часів ґрунтовно розглянута у багатьох дослідженнях – як українських, так і зарубіжних. Зокрема, особливо повними видаються роботи М. Сороки [148] та К. Кемптона [209]. Відповідно, нема необхідності приділяти окрему увагу висвітленню цього питання. Але необхідно наголосити, що саме такий погляд – виведення зорової поезії від зачатків писемності – є актуальним для нашого дослідження.

Зорова поезія має давню традицію, у межах якої виникають нові форми. Залучення нових засобів (продиктоване часом, розвитком культури, технологій, суспільства) не започатковує нову традицію, а лише розвиває її. Тому говорити про, наприклад, комп'ютерну зорову поезію як про абсолютно новий вид творчості означає обмежувати і спрощувати розуміння таких творів, не звертаючи увагу на генетично закладені особливості, що споріднюють новітню зорову поезію з її давніми виявами. Прикметною є позиція Марії Менсії, дослідниці сучасної зорової поезії. Науковець стверджує, що ера логоцентризму – розуміння письма як презентації мовлення – була змінена новою ерою текстуальності, в основі якої лежить переплетення зображень, звуків

і тексту, де письмо перестає бути репрезентацією мовлення і втрачає свою фонетичність та лінійність. При цьому М. Менсія наголошує: «Нелінійність – не новий концепт, що з'явився разом з новими технологіями: візуальна поезія вже використовувала такі типи структур, але комп'ютер дозволяє експериментувати далі» [213, С.8]. Отже, технології лише дають нові можливості, але не стають базою для чогось абсолютно нового. Проте є багато науковців, які вважають зорову поезію якщо не винятково сучасним продуктом творчої діяльності людини, то принаймні обмежують історію візуалістики ХХ століттям. В українському літературознавстві, на щастя, у більшості робіт, присвячених зоровій поезії (праці Т. Назаренко, А. Мойсієнка, Ю. Починок, В. Бедрика та ін.), щонайменше висвітлюється зв'язок сучасної зорової поезії з бароковою. Менш очевидним, проте, для багатьох видається вписування футуристичного поезомалярства у цей вектор. У зарубіжному літературознавстві, натомість, сучасна зорова поезія часто розглядається як окреме явище. Наприклад, Кертіс Л. Картер зазначає: «Цікаво, що поп-арт і візуальна поезія з'явилися на культурному горизонті приблизно в один час – близько 1960 року в Англії та у Сполучених Штатах» [204, С.9]. Якщо навіть приділяється увага історії, автори здебільшого йдуть не глибше експериментів С. Малларме із просторовим розташуванням тексту. Типовою у цьому випадку є уже цитована тут робота М. Менсії [213].

Аналізуючи зарубіжні дослідження зорової поезії та порівнюючи їх із вітчизняними, можна помітити, що бароковій зоровій поезії приділяють значну увагу в українському літературознавстві. Бароко як платформа для реалізації творчих задумів поетів-візуалістів майже не розглядається у зарубіжних публікаціях. Наприклад, К. Кемптон вважає, що середньовічні спроби на терені зорової поезії були перервані ренесансною культурою нового типу, новий етап розвитку настав, на думку дослідника, тільки у ХХ ст. Прикметно, що поезію символістів, а саме творчі пошуки С. Малларме, науковець не вважає питомою частиною традиції власне зорової поезії, як це роблять М. Менсія, К. Ноулз, А. К. Шафнер, У. Вегер, Е. М. Робертс та інші. Для К. Кемптона ренесансні

зміни відсунули наступний етап розвитку зорової поезії аж до появи футуристичних спроб: «Василій Каменський – ще один визначний російський футурист, що звільняє слово від його вироку бути довго ув'язненим із часів Ренесансу» [209, С.19]. Говорячи саме про українську зорову поезію, слід наголосити, що першим потужним виявом полікодовості у поезії став бароковий період. Звісно, не можна ігнорувати середньовічні (або більш ранні) спроби, проте свою оформленість, визначеність, популярність, навіть системність зорова поезія отримує у XVII – XVIII ст. Бароко дало бурхливий розвиток зорової поезії в українській літературі. Показовим прикладом є творчість І. Величковського. Із завершенням цієї культурно-історичної епохи зорова поезія не зникла, не набула архаїчності. Так, упродовж тривалого часу подібні твори масово не з'являлися з-під пера українських письменників, та вже початок ХХ століття ознаменувався авангардними експериментами футуристів, їхніми пошуками нових форм, зокрема, появою поезомалярства М. Семенка. Отже, зорова поезія знов увійшла в літературний обіг. Чи можна схарактеризувати цей процес як спадковість, тяглість літературних явищ – на це запитання спробуємо відповісти далі.

Актуалізацію зорових форм у літературі можна трактувати як відповідь на запит *Zeitgeist* – духу часу, який визначають певні тенденції, що панують у культурі відповідного періоду. Дух часу може надихати письменника на творення чогось абсолютно нового, чого не існувало раніше – як не існувало і відповідного стану культури, що вимагає особливої якості творів. Але так само дух часу може формувати потребу в актуалізації чогось, що вже було колись заявлене в мистецький обіг, але з певних причин втратило свою популярність. Як зазначає У. Еко, «сюжет може відродитися під виглядом цитування інших сюжетів» [197, С.129]. Розглядаючи цитування у широкому значенні, а саме цитування як повторення не лише тексту (вербального чи будь-якого іншого), а і структури, можна стверджувати, що подібно до сюжету, так само може відроджуватися і форма. Так чи інакше, барокові форми були актуалізовані знову у кінці ХХ століття: зорова поезія отримала нову віху розвитку у творчості І. Лучука, М. Мірошніченка, І. Іова, А. Мойсієнка, В. Женченка та інших. Усі

три етапи – барокова зорова поезія, футуристичне поезомалярство, сучасна візуальна поезія – можна розглядати як ланки розвитку однієї традиції. Наприклад, Ю. Ковалів зауважує: «Традицію зорової поезії відновили авангардисти, зокрема Г. Аполлінер, а в Україні – М. Семенко, запровадивши поезомалярство. Нині до неї звертаються геракліти» [76, С.397].

### **2.1.2.Зорова поезія як вияв поетичної творчості**

Твори зорової поезії є характерним прикладом синтезу мистецтв: література й образотворче мистецтво органічно поєднуються в них, створюючи нові форми. Творчі пошуки, експериментування приводять поетів до поєднання поезії не лише з живописом чи графікою, а й багатьма іншими формами людської діяльності, як, наприклад, з архітектурою (вірші-лабіринти І. Величковського, зокрема), математикою (барокові числові вірші, а також експерименти футуристів із залученням у тканину поезомалюнків формул, математичних знаків [Б, 3]) і навіть шахами (шахопоезія А. Мойсієнка та В. Капусти). Через це зорова поезія передбачає не лише поезію слів, ідей, а й поезію зображень, ліній, рухів. Цікавим видається синтезування у шахопоезії, де естетичного навантаження набуває рух фігур: сам хід формує ідейний образ, а те, як цей хід здійснюється – яка його траєкторія, – виступає естетичним чинником.

Зорова поезія має багато виявів, і всі вони демонструють вибагливе поєднання різних мистецтв в одному творі. М. Мірошніченко під візуальною поезією розуміє «фігурну, конкретну, паліндромну і т. п.» [74, С.395]. Т. Назаренко наголошує на численності різновидів, що включають фігурні вірші, магичні квадрати, лабіринти, конкретну поезію, лєтристську та голографічну [110]. Зважаючи на таке широке коло виявів зорової поезії, а також на її інтермедіальний характер, Г. Скалевська порушує важливе питання: «<...> не зрозуміло, до якого конкретного виду мистецтва їх можна було б віднести, адже те, що відбувається в процесі безпосереднього контакту з ними, не можна охарактеризувати словом “читання”, або “споглядання”, або якимось іншим звичним для схожих ситуацій словом. Скоріш за все, цей процес можна було б найбільш влучно та повно визначити як свого роду “поринання” у живий світ

самостійної, неповторної реальності» [137, С.209]. Справді, складна природа зорової поезії ставить потребу визначати її окремим синтетичним видом мистецтва, яким є, наприклад, мистецтво кінематографу. Т. Назаренко вважає термін «зорова поезія» умовним, оскільки він не визначає мистецьку унікальність творів такого типу. Науковець сподівається, що в майбутньому з'явиться інший термін, що буде відповідати автономності визнаного нового літературно-зображального мистецтва [110]. Натомість, роздуми В. Просалової про інтермедіальність дають підстави відносити зорову поезію до літератури без потреби визнавати окреме синтетичне мистецтво: «Інтермедіальність дозволяє літературі підтверджувати свій особливий статус універсального виду мистецтва, здатного відтворювати будь-які інші мистецькі явища» [124, С.50].

Отже, маємо проблему визначення, до якого мистецтва відносити зорову поезію. Спроби вирішення цієї проблеми приводять до трьох основних позицій: 1) безпорадність, викликана неможливістю визначення домінуючого мистецтва у синтетичному творі; 2) почасти як наслідок першої позиції, необхідність визнання зорової поезії окремим мистецьким явищем, що належить до унікального нового виду мистецтв; 3) визначення зорової поезії виявом літератури як виду мистецтва з високим потенціалом інтермедіальності. Спробуємо запропонувати своє вирішення проблеми визначення мистецтва, до якого належить зорова поезія.

Говорячи про зорову поезію, насамперед треба визначити, чому саме термін «поезія» використовується стосовно поліхудожнього твору, що може будуватися на основі кількох знакових систем одночасно і вбирати в себе певні риси графіки, живопису, архітектури, музики, математики і т. ін., при цьому літературний код не завжди домінуватиме. До речі, питання домінування того чи того коду під час сприйняття творів зорової поезії надзвичайно цікаве, про що йтиметься далі. Зараз же варто зупинитися на базовому питанні: а чи поезія це, чи література. Слід зауважити, що бачення поліхудожніх творів поза межами цієї опозиції також можливе. Зокрема, М. Менсія розглядає полікодову зорову поезію як особливий вид мистецької комунікації, де навіть концепт авторства не є

релевантним. Більше того, дослідниця епатажно заявляє: «Справді має значення, чи це твір мистецтва? Я так не думаю» [213, С.55]. На її думку, природа зорової поезії робить маргінальним питання належності твору до певного мистецтва, оскільки його творення, сприйняття, зрештою, саме існування значно відрізняється від традиційних мистецтв. М. Менсія наголошує на самому акті творення, що виконується усіма задіяними у процес сприйняття людьми.

Творення як комунікація стає визначальною рисою зорової поезії. Не можна не погодитися з такою думкою, оскільки вона дуже влучно характеризує природу зорової поезії. Проте вважаємо, що занадто принципове дистанціювання від визначення мистецтва, до якого належить твір, шкодить розумінню. Сприйняття відштовхується від кількох чинників, і може ускладнюватися, коли один (чи кілька) із них формують суперечності у свідомості читача. Зорова поезія, демонструючи значну естетичну дистанцію, може провокувати цілу низку проблем: «<...> коли читачі стикаються з неміметичною чи нелінійною зоровою поезією, виникає вагання між лінійним декодуванням та просторовим скануванням. Таким чином, зорові вірші створюють нерозуміння на кількох рівнях: щодо відношень між фоном і фігурою, щодо жанрової належності, щодо способів читання/споглядання, а також щодо відношень мовних складників один до одного» [210, С.99]. Отже, первинне визначення мистецтва та жанру полегшує сприйняття та знімає низку запитань. Сприймаючи твір, ми автоматично, на рівні підсвідомості, визначаємо підходи і моделі засвоєння інформації, які залежать від того, яке саме мистецтво ідентифікував наш мозок. Тому вважаємо питання належності зорової поезії до певного мистецтва цікавим і важливим для дослідження її сприйняття. Розглянемо, які є підстави визначати зорову поезію саме поетичним мистецтвом, і чи не суперечить таке визначення її природі.

Дослідниця інтермедіальності Каталін Шандор наголошує на тому, що зорова поезія, через свою полікодову природу насамперед, часто характеризується формою, що має мало спільного з усталеним уявленням про літературний твір: «Ми можемо запитати: за яких умов картина, яка навіть не містить читабельного тексту (як у колажах, типограмах і т.ін.), може порушувати

питання мови, тексту та текстуальності, і в межах якої дискурсивної та інституційної моделі це може розглядатися як зорова поезія?» [214, С.6]. Яскравим прикладом є твір В. Старуна «Боби космічні» [В, 14]. Питання правомірності називання таких творів поезією може вирішуватися дещо спрощено. Наприклад, на думку Енріко Масцелоні, «сама назва “візуальна поезія” уже ясно промовляє, поміщаючи поетичний компонент над художнім або будь-яким іншим компонентом» [212, С.15]. Італійський дослідник вважає очевидним визначати такий тип художніх творів як різновид літературної творчості. Проте розмитим залишається визначення поетичного та художнього, а особливо різниці між ними. Окрім того, послідовно може виникнути запитання: де межа, що визначає домінування одного компонента над іншим, і, відповідно, належність твору до певного виду мистецтва. Американський науковець Кертіс Л. Картер намагається дати відповідь на запитання: наскільки правомірно вважати зорову поезію поезією? Дослідник стверджує: «Щонайменшою мірою можна говорити, що усталене поняття поезії – від аристотелевого мімезису і романтиків через візуальну поезію кінця ХХ ст. – передбачає мету у піднесенні людської свідомості над марнотним напівсном щоденної рутини» [204, С.8]. Таке пояснення виглядає надто розмитим, оскільки наведена науковцем мета може однаково добре пасувати будь-якому мистецтву, оскільки визначає не окремо поезію, а мистецтво взагалі. Натомість набагато більш чітко окресленою виглядає інша думка К. Л. Картера: «І традиційні, і візуальні поети розділяють замилювання у добре зробленій речі: або за допомогою метричних схем, або через зіставлені разом відповідні вербальні та візуальні елементи» [204, С.8]. Отже, можна зробити висновок, що саме структурна організація твору дає підстави відносити його до певного мистецтва. Якщо твір побудовано за принципом поетичного розміру та ритму, визначаємо його поетичним, навіть якщо частка візуально-просторового мистецтва у ньому значна.

Питання визначення візуально-літературних творів як поезії порушують і К. Ноулз, А. К. Шафнер, У. Вегер та Е. М. Робертс у науковій розвідці «Читання простору у візуальній поезії: нові когнітивні перспективи» [210], пропонуючи

цікавий спосіб дослідження зорової поезії. Автори відзначають важливу роль просторових елементів у творенні та сприйнятті зорової поезії. Така особливість споріднює літературу з образотворчим мистецтвом, але разом із цим ускладнює питання атрибуції твору до певного виду мистецтва: «Дотепер є мало емпіричних даних щодо того, як просторові якості візуальної поезії саме “прочитуються” та інтегруються у процес інтерпретації» [210, С.78]. Група науковців започатковує експериментальне дослідження, покликане зібрати ці дані, а також розглянути особливості природи зорової поезії. Очевидним є наділення простору особливою функцією. Йдеться як про специфіку розміщення знаків на сторінці, так і про використання порожнього простору. Автори роботи ставлять низку запитань: «Необхідний спосіб сприйняття представляється, таким чином, непевним: на ці твори слід дивитися як на картину (хай вона буде абстрактною чи міметичною) чи декодувати їх зліва направо, згори вниз? Що є домінантним, а що супровідним кодом? Включення просторових якостей покращує, доповнює чи ускладнює семантичний посил тексту, і передає воно значення більш спрощено чи неоднозначно?» [210, С.78]. Для відповіді на ці запитання було проведено спостереження за особливостями сприйняття полікодових творів. Дослідники розробили комп'ютерний метод фіксації рухів очей читача зорової поезії. Науковці звертали увагу на амплітуду руху, напрям, порядок, тривалість затримки погляду на окремих ділянках твору. Учасникам експерименту (аспірантам гуманітарних спеціальностей) було запропоновано читати певний набір творів зорової поезії. Жодних обмежень у часі не було: на кожен твір будь-хто міг витратити стільки часу, скільки забажає. Доки учасники читали твори, спеціальна камера фіксувала рухи їхніх очей. Після цього учасникам було запропоновано заповнити анкету, де вони зазначали, які твори їм сподобалися, де простір було використано найбільш вдало і т. п. Зібрану інформацію зіставляли з даними, отриманими через спостереження за очима. Особлива увага надавалася сприйняттю простору, оскільки саме ці особливості визначають, наскільки значною є частка візуального елементу у творі, і як через це сприймається твір: у якості картини чи тексту.

Автори наголошують на важливій ролі порожнього простору – значущій відсутності знаку – у зоровій поезії. Якщо пробіли у буквальному розумінні досі були малодосліджені, то пробіли в метафоричному сенсі користуються популярністю серед науковців. Наприклад, автори розвідки долучають до аналізу положення рецептивної естетики: «порожній простір» тексту читач добудовує на власний розсуд, заповнює і «заселює» певними асоціаціями, образами, змістами згідно з власним читацьким досвідом. У такому розумінні метафоричні пробіли можуть бути суголосними з фактичними – друкарськими – пробілами. Наприклад, кілька пропущених рядків між розділами є сигналом пропущеного змісту (часового проміжку у дії твору). Зорова поезія розширює можливості порожнього простору позначати, наділяючи його здатністю не лише заміщати пропущений (зумисно чи випадково) текст, а бути самодостатнім змістом, ставати «густим позначаючим полем» [210, С.81]. Важливо, що здатність порожнього простору мати зміст настільки яскраво проявляється у зоровій поезії, що часто відсутність знаку є більш промовистою, ніж його наявність. Зокрема, К. Ноулз, А. К. Шафнер, У. Вегер та Е. М. Робертс наводять такий приклад: конкретистський твір О. Гомрінгера «silencio» має вигляд прямокутника, ніби викладеного написами «silencio», із порожнім простором посередині. Саме цей порожній простір і має найпотужніший вплив на читача [210, С.84]. Слово на позначення тиші лише обрамлює основний «знак», формуючи фігуру промовистого мовчання: «Якщо тиша Малларме – тиша дезорієнтації, то у Гомрінгера – тиша переконання, тиша чи загадка, яку можна зрозуміти через парадоксальну присутність відсутності» [210, С.84]. Схожий прийом використовує український автор-візуаліст М. Зарічний у вірші «Слово» [В, 15], де відсутність інформації якнайточніше передано буквально – порожнечою.

Отже, порожній простір у зоровій поезії здатний передавати ідею без слів – так, як це відбувається у невербальних мистецтвах. Оскільки зоровій поезії притаманно використовувати можливості порожнього простору на повну силу, виникає запитання: чи не перетворює така особливість зорову поезію на картину.

Цьому аспекту К. Ноулз, А. К. Шафнер, У. Вегер та Е. М. Робертс приділяють значну увагу, розбираючи особливості сприйняття тексту та зображення.

Елементи картини міцно взаємопов'язані і творять єдиний контекст, значення кожного з них залежить від зв'язків між усіма елементами. Автори дослідження вважають, що «знаки малюнка натуральні, прямі та всесвітньо зрозумілі, тоді як мовні знаки штучні і залежать від набутого культурного знання» [210, С.81]. Із таким твердженням можна сперечатися у тому сенсі, що зображальні знаки так само можуть мати певний ступінь умовності та культурної зумовленості. Наприклад, якщо йдеться про міметичні зображення, вони справді будуть однаково зрозумілими незалежно від культурного простору. Проте у випадку з використанням кольорів (уже згадуваний приклад: «Два кольори» М. Зарічного адекватно сприймається лише в українському дискурсі), символів у зображенні, геральдичних (герб Сас у творчості І. Величковського [А, 1]) чи іконописних мотивів і т. ін. не можна говорити про повсюдну зрозумілість. Загалом же твердження містить важливу думку про штучність мовного знаку, яке не підлягає сумніву. Через свою природу мовні знаки мобільні, мають більшу міру самодостатності, їх можна переставляти у певних межах при збереженні смислу твору, а також вихоплений із контексту мовний знак не втрачатиме повністю свого змісту без опертя на інші знаки: «Зображальні знаки контекстно пов'язані, їхнє значення залежить від їхнього зв'язку з усіма іншими, тоді як алфавітні знаки можна переставляти» [210, С.81]. Цікаво спостерігати, як у зоровій поезії мовні знаки зберігають таку означену свободу поєднань, але водночас набувають контекстної пов'язаності зображального знаку (наприклад, твори М. Луговика «Лижниця» [В, 5] і «Кошеня» [В, 6]). Знову ж таки, маємо справу з полікодовим художнім цілим.

Знаки образотворчого мистецтва природні, інтернаціональні, універсальні; мовні знаки штучні та залежні від конкретного культурного середовища. Проте обидві знакові системи мають умовний характер, і всі ці розбіжні характеристики є лише справою звички. Так само справою звички є спосіб читання, притаманний певній знаковій системі. Наприклад, читаючи традиційний текст, ми не

зупиняємося на пробілах, ніби перестрибуючи їх – лише слова є для нас значущими. Проте такий стан речей продиктований не сутнісними характеристиками слів чи пробілів, а нашою звичкою: ми знаємо, що пробіл не означає нічого, окрім межі між словами. Порожній простір сприймається саме як порожній лише тоді, коли ми до цього звикли, і коли ця звичка не руйнує нашого сприйняття. Зорова поезія складніша, оскільки вимагає від читача відмовитися від набутих звичок, сприймати твір вдумливо, виробляючи нові стратегії прочитання, а не застосовуючи доведений до автоматизму спосіб. «Люди фіксують увагу на порожньому просторі тоді, коли він асоціюється зі значенням у той чи інший спосіб» [210, С.94], – отже, зорова поезія, надаючи простору здатність позначати, вимагає від читача відповідної моделі сприйняття.

Звертати увагу на пробіли не притаманно читачеві мовного коду, натомість простір, навіть не заповнений нічим, важить багато в образотворчому мистецтві. Саме таке значення простору переноситься із образотворчого мистецтва у сферу поезії, визначаючи її візуальність (прикметна незаповненість деяких комірок у поезомалюнках М. Семенка [Б, 2, 6, 7]). Суголосну думку висловлює М. Менсія: «Способи читання візуально-звукової поезії частково визначаються порожніми проміжками між словами, що є такими ж значущими, як і самі слова» [213, С.38]. Важливе значення простору в зоровій поезії відсилає до такого типу читання, що є відповідним спогляданню картини. Коли читач поставлений перед завданням обрати тип сприйняття, він може розгубитися, бо твори зорової поезії поєднують ознаки лінійного та нелінійного тексту, а також зображення. Прикметно, що це не є недоліком, а навпаки – визначальною рисою зорової поезії. Наприклад, М. Менсія вважає: «Експериментування з напрямком у способах читання є сильним чинником візуально-звукової поезії» [213, С.38]. Слід наголосити, що експеримент з напрямком читання не означає відкидання лінійності. Однією з особливостей зорової поезії є те, що неможливо виробити єдину модель сприйняття, яка була б органічною всім творам у межах традиції. Читач не може застосувати попередньо заготовлений спосіб лінійного, нелінійного, сканованого чи будь-якого іншого читання, не занурившись у твір. Саме твір

своєю формою, відношенням між вербальним і невербальним у ньому налаштовує читача на певний спосіб читання. Тому не можна стверджувати, що вся зорова поезія має сприйматися за принципом споглядання картини, оскільки «відносно лінійні візуальні вірші мають більшу вірогідність вимагати лінійного способу читання (напрямок читання згори донизу)» [210, С.98]. Наприклад, твори М. Луговика, В. Старуна, В. Женченка найвірогідніше вимагатимуть сканованого сприйняття, яке можна зіставити зі спогляданням картини. Паліндромотворчість М. Мірошниченка, І. Лучука, А. Мосієнка сприймається лінійно. Твори ж І. Величковського та М. Семенка вимагають поєднання лінійної послідовності та сканованої всеохопності.

К. Ноулз, А. К. Шафнер, У. Вегер та Е. М. Робертс вважають, що, хоча література виявляла просторові особливості й раніше, проте особлива увага до простору постала як результат загальнокультурних змін, що перевернули розуміння комунікаційних технологій [210, С.76]. Сучасний світ має значний ступінь візуалізації інформації будь-якої природи, відповідно просторовість починає органічно вписуватися навіть у непросторовий за своїм походженням контекст. Візуальний поворот у культурі вимагає зосередження на зоровому – просторовому – сприйнятті, на чуттєвому засвоєнні інформації через оптичну метафору. Зорова поезія стає платформою, де зображення поєднується з текстом, де графічність мовних знаків набуває просторових ознак. Якщо для конвенційної літератури простір залишався лише фоном, на якому були розміщені знаки зі справжньою здатністю позначати, то зорова поезія надає просторові питому знакову значущість. Графічні знаки та їхня відсутність стають не просто позначником і фоном, а вступають у відношення переднього і заднього планів, однаково видимих і важливих для сприйняття: «Відношення між переднім і заднім планом у візуальній поезії, проте, не є статичною умовою, а скоріше динамічним процесом, у якому текст і простір отримують постійно змінювані ролі» [210, С.85].

Твір зорової поезії є одночасно і текстом, і зображенням. При цьому текстовий складник усе ж залишається первинним, що говорить на користь

визначення таких творів як саме поезії. Експеримент, проведений К. Ноулз, А. К. Шафнер, У. Вегером та Е. М. Робертсом, показує, що у перші секунди сприйняття читачі мають схильність підходити до твору як до тексту, намагаючись прочитати його зліва направо і згори донизу. Цілісне сприйняття всього одразу, притаманне спогляданню картини, залишається вторинним: «<...> спосіб “сканування” на противагу “читанню” візуальних віршів застосовується тоді, коли підхід лінійного декодування видається невідповідним» [210, С.94]. Читачі інтуїтивно визначають поетичний складник первинним, що почасти спирається на наявність мовних знаків у творі. Можливо, таке розуміння виглядає спрощеним, але визначення належності твору до певного мистецтва залежить від наявності лінгвального матеріалу в його основі. Інструментально отримані результати експерименту показують, що «коли учасники стикаються з мовними знаками, організованими за принципом картини, проте впорядкованими, первинним залишається поклик застосувати класичний підхід читання. Тільки якщо це не можливо або не інформативно, вони переходять на більш різноманітний підхід сканування» [210, С.98]. Цим почасти визначається складність сприйняття зорової поезії: читачеві щоразу слід протистояти виробленій звичці всупереч наявним когнітивним моделям.

К. Ноулз, А. К. Шафнер, У. Вегер та Е. М. Робертс зазначають: «У випадку зорової поезії часто залишається неясним, яка знакова система домінує, і який спосіб читання визначений автором» [210, С.98]. Подібна ситуація може ускладнити атрибуцію творів до поезії чи до образотворчого мистецтва. Проте варто звернути увагу, що домінування певного коду не визначає його первинність. Наприклад, основна ідея твору може бути передана через форму (лабіринти І. Величковського), колір («Два кольори» М. Зарічного), простір (міметичні твори М. Луговика), але основою, фундаментом твору залишатиметься мовний матеріал. Зорова поезія ідентифікується саме як поезія тому, що її стрижнем залишається мова. Цю тезу може підтвердити той факт, що зорова поезія залишається найскладнішою для перекладу іншими мовами. Якби первинним залишався зображальний код, проблем перенесення твору на інший

культурний ґрунт виникало би значно менше. Вище уже було сказано про до певної міри універсальність зображень, тому твір з первинним невербальним кодом може сприйматися однаково добре у різних культурних і мовних середовищах. Однак, зорова поезія часто потребує якщо не перекладу, то принаймні роз'яснення, оскільки зображальність тісно поєднується з особливостями власне мовного матеріалу. Більше того, володіння мовою, якою написано твір зорової поезії, поглиблює читацьке сприйняття і дає можливість краще зрозуміти ідею твору. До того ж, експериментальне дослідження К. Ноулз, А. К. Шафнер, У. Вегера та Е. М. Робертса демонструє, що «мовна інформація сприймається автоматично, навіть коли читачі спрямовують свою увагу на візуальну інформацію. Іншими словами, автоматизовані коди (значення слова) не можуть бути ігноровані чи легко пригнічені» [210, С.98].

К. Шандор також приділяє увагу ролі простору у вибудові інтермедіального твору. Дослідниця наголошує, що поєднання кодів відбувається не через просте додавання рівнорідної інформації у межах одного твору, а через її злиття. Таким чином, стає неможливим визначати, яка знакова система домінує, оскільки різні коди постають у стосунках не сусідства, а взаємодії. «Кошеня» М. Луговика складається з літер, що творять малюнок. Вербальний код не супроводжує зображення – він сам на нього перетворюється. К. Шандор звертає увагу, що візуальність зорової поезії спирається на слово, яке саме має здатність зображати: «Слово – це не тільки *tropos*, не лише риторична фігура мови, але разом із цим *topos* і *typos*, іншими словами: значення, що ми конструюємо, також формується просторовою позицією (*topos*) і типографічною формою (*typos*) слів у просторі» [214, С.5]. Отже, слово є первинним, а візуальний чинник виступає його ознакою, нехай і гіпертрофованою. Таке бачення формує думку: мовна основа, що є первинною, дає підстави правомірно називати зорову поезію саме поезією і відносити її до літератури.

Плідним для визначення зорової поезії як літературної форми є її зіставлення з поп-артом як видом мистецтва, якому притаманна низка суголосних ознак. Поп-арт, як і зорова поезія, реагує на суспільно-культурні

зміни, підлаштовується під популярні тенденції, відповідає на суспільні запити. Обидві мистецькі форми вдаються до колажування, грають зі злободенним матеріалом, демонструючи незвичне бачення. К. Л. Картер навіть відносить як поп-арт, так і зорову поезію до масової культури (з чим можна посперечатися). Науковець визначає і різницю: «Поп-арт вбирає і відображає банальності, так само як і іронію життя середини ХХ ст. Візуальна поезія також прилаштовує матеріали візуальної мови популярної масової культури, як і образи з історії мистецтва, але трансформує ці елементи у критичний коментар. Аналітичні та критичні погляди, яких бракує поп-арту, принесені в масову культуру візуальною поезією. На відміну від зорової поезії, поп-арт, здається, більше тяжіє до переважаючих медійних сил популярної культури, ніж відображається від них» [204, С.9]. Не саме зображення, а його критичне осмислення вирізняє зорову поезію, що також говорить на користь первинності вербального коду в ній. Зорова поезія має на меті не просто показати щось, а порушити питання, змусити читача вибудувати власне бачення ідеї, закладеної у твір.

Як уже було зазначено вище, К. Л. Картер вважає зорову поезію винятково явищем ХХ ст., наголошуючи, що вона виникла приблизно у той же час, що і поп-арт. Оскільки тривала традиція розвитку зорової поезії сягає давнини і не обмежується останніми десятиліттями, з такою позицією науковця погодитися важко. Проте його думки є слушними у руслі питання, що розглядається у цьому підрозділі: чи є зорова поезія саме поезією, літературною формою. Абстрагуючись від часового обмеження, порівняння візуальної поезії і поп-арту допомагає краще зрозуміти їхню художню природу. І саме у цьому порівнянні стає наочною різниця між ними. Зокрема, К. Л. Картер акцентує увагу на контексті, що породив кожне з явищ, а також на їхніх відповідних особливостях: «Зорова поезія і поп-арт також відрізняються за своїм походженням і використанням мовного та візуального. Поп-арт базується насамперед на історії візуальних мистецтв. Міра, до якої поп-арт включає мову, визначає її другорядність, в основному. З іншої сторони, зорова поезія починає з текстової мови поезії, і має значний вплив теоретичного вивчення мови та семіотики» [204,

С.9]. Необхідно зауважити, що семіотика справді отримала свою популярність, коли зорова поезія переживала черговий сплеск у ХХ ст. Проте говорити про вплив семіотики як вчення на розвиток зорової поезії як тривалої літературної традиції загалом не доводиться (при цьому, теоретичне вивчення мови цілком може розглядатися як один із чинників, що заохочує нові хвилі популярності зорової поезії). Тим не менше, цінним ядром ідеї, висловленої К. Л. Картером, є визначення різних підходів до поєднання різних кодів в одному творі, що їх використовують поп-арт та зорова поезія. Саме у порівнянні видно, що поп-арт у своїй основі спирається на зображення, оперує мовою візуального мистецтва, залучаючи текстові елементи лише як допоміжні. Вербальний та візуальний чинники залишаються самостійними, вони лише підтримують один одного, але не зливаються. При цьому візуальна основа поп-арту є його стрижнем. Натомість, зорова поезія демонструє злиття різнокодової інформації для вираження спільної ідеї. Візуальне та вербальне взаємопроникають, витворюючи полікодове ціле. Часто видається неможливим розмежувати власне текст та зображення. Але основою полікодового твору залишається принцип передачі змісту, характерний мові. Зорова поезія демонструє нерозривну єдність мистецтв, у якій часто неможливо визначити домінуючу основу, і при цьому стрижнем, фундаментом є саме література, поетичний первень. Можна стверджувати, що зорова поезія, хоч і демонструє значний вияв візуального, є літературним явищем, закорінена в тексті і оперує виражальними засобами за принципом мови.

### **2.1.3. Полікодовість як визначальна риса зорової поезії**

Візуальність є питомою характеристикою літератури. Вище було побіжно зазначено про певний баланс співвідношення візуального і невізуального – літературного – у творі. Важливо внести застереження, що твір набуває полікодових якостей лише тоді, коли інше мистецтво інтегрується в нього разом зі своєю мовою. Слід розрізняти візуальні виражальні засоби та візуальність як якість. Зокрема, Саймон Андерсон розмірковує над візуальністю поезії, яка при цьому навіть не є зоровою поезією: «Можна стверджувати, що читачі зазвичай

схильні розпізнавати поезію як таку за організацією друку на сторінці. Довжина рядка, використання пунктуації та великих літер – кожне пропонує візуальні ключі, які швидко визначають твір відмінним від прози. І ці сигнали грають роль, яка, можливо, передує впізнаванню рими чи поетичного розміру» [203, С.24]. Отже, до певної міри виправданю говорити про первинність візуального чинника навіть у невізуальних творах. Саме тому у контексті зорової поезії наголошуємо на її полікодовій природі, або, інакше кажучи, залученні виражальних засобів інших мистецтв. Розглянемо поєднання різних художніх кодів у межах одного твору докладніше.

Слід зазначити, що будь-який твір мистецтва навряд матиме «чисту» знакову природу, що даватиме підстави впевнено віднести його лише до одного мистецтва, повністю відкинувши інші. Так, наприклад, твір архітектури завдяки своєму оздобленню може бути водночас пам'яткою живопису, як, наприклад, Сікстинська капела. Пісенна творчість поєднує здобутки музичного та літературного мистецтва. Так само, коли ми говоримо про поезію, не варто обмежуватися лише літературою як мистецтвом вираження художніх ідей через мову. Зокрема, згадаймо ритмомелодика, що є невід'ємною характеристикою твору літератури, але виходить за межі писаного тексту, і має за основу скоріше музику. Таким чином, бачимо, що навіть традиційні види мистецтва до певної міри перетинаються з іншими, так само традиційними, мистецтвами. Подібний перетин органічний і не є чимось надто революційним чи експериментальним. Можна додати, що при такому перетині базове мистецтво залишається домінуючим, асимілює здобутки іншого мистецтва, перекодовуючи їх відповідно до своїх потреб. Експериментальне полікодове мистецтво відрізняється тим, що значної трансформації кодів не відбувається: вони просто поєднуються у поліхудожньому творі, співіснують у відносно чистому вигляді, вибудовуючи багатовимірний твір. Не зважаючи на ритмомелодійні характеристики, твір літератури не стає твором музики, ритмомелодика не є рисою тільки музики, але стає повноправною рисою літературного твору. Натомість, зоровопоетичний твір – багатовимірний, дає підстави застосувати до

себе різні способи сприйняття, характерні різним мистецтвам, він одночасно є поезією і, наприклад, картиною (зоровірші В. Старуна, М. Луговика, паліндроми А. Мойсієнка у графіці Волхва Слововежі). Саме таке співіснування різних кодів і, що дуже важливо, підкреслена різниця між ними в рамках одного твору і є визначальними рисами експериментального твору на межі різних мистецтв.

Багатовимірність, досягнута поєднанням кількох знакових кодів, не тільки дає нову якість художнього твору, а й може помітно ускладнювати його сприйняття. Як тільки ми розпізнаємо, що твір базується не на одному коді, перед нами постає питання: як сприймати такий твір. Свідомість того, хто сприймає, обирає легкий шлях і віддає перевагу якомусь одному з кодів. Але тоді годі говорити про багатовимірність твору: «Коли ми перемикаємося на лінгвістичний код, він блокує (або значно пригнічує) сприйняття зображень як таких. Те саме відбувається і навпаки: два коди мають сильний вплив один на одного і мають схильність бути взаємовиключними» [208, С.286]. У такому випадку зоровопоетичний твір перестає бути цілісним, сприймається чимось на кшталт ілюстрованого вірша або картини з авторським підписом. Можна зі значною мірою впевненості стверджувати, що це одна з найбільших проблем сприйняття зорової поезії, або причина її несприйняття взагалі. Маємо таку особливість поліхудожнього твору: різні коди поєднуються в одному творі, не піддаючись асиміляції та зберігаючи свою природу, і водночас демонструють міцний взаємозв'язок, не розпадаючись на окремі твори різних мистецтв. Важливість єдності засобів у межах одного твору підкреслює М. Менсія: «Як частина твору виступають також зображення, які не використовуються для того, щоб ілюструвати текст, а є іншим самостворюваним кодом – так само, як текст, – щоб відіграти роль у процесі читання та писання» [213, С.95]. Кожен код наділяється своєю функцією, яка не дублює функції інших кодів. Наприклад, у вірші В. Женченка «Печать шовініста» [В, 3] вербальний код сприяє інформаційній наповненості, а візуальний – емоційній наснаженості твору. Різні коди не ілюструють один одного, а взаємодоповнюють, не накладаються, а співіснують.

Ця особливість однаково справедлива як для написання, так і для сприйняття полікодових творів.

Новітні технології дають змогу спростити процес поєднання різних кодів і симультанного сприйняття. Проте таке поєднання залишається можливим і поза застосуванням комп'ютерних програм. Як слушно зазначає М. Менсія: «Через нові технології різниця між мовленням, письмом та графікою зменшується, оскільки вони виявляються інтегрованими в одну й ту саму систему комунікації» [213, С.53], – різні знакові коди поєднуються в одну систему, маючи єдину мету. Поєднання різних кодів у межах однієї системи комунікації – запорука симультанності сприйняття, незалежно від способу написання твору. Усвідомлення полікодовості єдиної системи комунікації може ставати проблемою для непідготовленого читача. Хоча ця проблема дедалі більше нівелюється із розвитком новітніх технологій: наше сприйняття світу спирається на полікодовість. Важливо вміти переносити такий характер сучасного сприйняття світу на сприйняття творів, що у цьому світі існують. Саме тому роль підготовленого читача така важлива, коли йдеться про зорову поезію. Розуміння полікодової природи таких творів, тривале сприйняття різних виявів зорової поезії – чинники, що сприятимуть вихованню підготовленого читача. Нова якість літератури потребує нової якості читача для адекватного сприймання. Барокова, футуристична, сучасна зорова поезія чинять спротив традиційній літературі, намагаючись витворити нову якість літератури, вносячи експериментальну основу. Розуміння взаємодії кодів – підвалина розуміння зоровопоетичного твору. «Візуальна поезія зацікавлена в матеріальності своїх складників, відношенні між ними та множинності прочитань, які генеруються в результаті цього» [213, С.7], – М. Менсія наголошує на множинності прочитань, а така множинність стає можливою лише тоді, коли твір перестає бути пласким, коли поєднання кодів у ньому сприймається не як зіставлення різних способів сказати одне й те саме, а як добір відповідних засобів для вираження певного художнього задуму – спосіб говорити про різне по-різному. Не вміння перемикаєти коди

важливе, а вміння бачити, яка ідея втілена через певні засоби незалежно від коду – ось що робить твір багатовимірним.

Говорячи про знакові коди різних мистецтв, не обов'язково маємо на увазі різні графічні засоби. Інакше кажучи, один і той самий елемент може належати одночасно до різних знакових систем. Наприклад, слово, відтворене літерами, має візуальне оформлення. Буквене зображення за своєю природою та сприйняттям належить до візуального мистецтва: живопису чи графіки. У той же час літера залишається вербальним знаком. «Здається, знаки перемикаються з ідеї мови на ідею подвійно-функціонального письма, а саме: ідеографічного та фонетичного» [213, С.60], – отже, для вираження інформації різної природи часто буває не потрібно застосовувати відповідно різні засоби: один знак здатен відповідати вимогам різних мистецтв. Більше того, багатоспрямованість одного знаку сприяє єдності різних кодів в одному творі. Іншими словами: одна форма вміщує кілька змістів, що можуть потрактовуватися у межах різних мистецтв. Саме така особливість є засадничою для зорової поезії, і вона проявляється на всіх етапах її розвитку. Зокрема, бароковий автор І. Величковський заохочує поглянути на візуальність мовного знаку через його колір, футурист М. Семенко активно залучає шрифти різного розміру, сучасний поет М. Зарічний вдало використовує можливості жирного шрифту.

Особливо прикметною є здатність саме мовного знаку поєднувати фонетику, графіку, різні мистецтва у симультанне ціле. Як слушно зазначає Ф. Еделін, представник бельгійської Групи Мю, «<...> ми звикли друкувати наші вірші на щонайбілшому папері щонайчорнішим чорнилом, забуваючи, що у такому разі використовуємо кольори» [208, С.285]. Таким чином, колір – візуальна ознака – виступає невід'ємним складником писаного твору. Проте традиційний твір літератури не можна відносити до зорової поезії лише через використання кольору, оскільки роль цього кольору чисто утилітарна і не несе певного смислового навантаження. Схоже зауваження стосується простору: будь-який писаний твір розміщується певним чином на сторінці, слова розділені пробілами, абзаци позначені новим рядком і т. ін., проте лише у зоровій поезії

простір стає повноцінним знаком. Традиційна література позбавляє простір здатності виражати певні ідеї, а зорова поезія оживлює його: «<...> читачі лінійних текстів, як правило, не звертають уваги на пробіли між словами. Це пояснюється частково тим, що пробіли не роблять внеску у зміст, а ще тим, що фокусування на порожньому просторі могло б порушити плавність сприйняття. Для зорової поезії, натомість, ситуація інша» [210, С.85]. Читаючи твір, ми дивимося **крізь**<sup>3</sup> писані знаки чи їхню відсутність, сприймаючи ідеї, що стоять **за** ними. Коли ж ми маємо справу із зоровопоетичним твором, ми дивимося не **крізь**, а **на** знаки і **на** проміжки між ними, одночасно сприймаючи ідеї, що стоять **за** ними і **в** них. Румунська дослідниця інтермедіальності Каталін Шандор пояснює цей феномен так: «Той факт, що ми зазвичай дивимося *крізь* текст, а не *на* текст, може означати, що ми сприймаємо мову як щось нематеріальне, медійно прозоре, так, ніби це була б чиста, безтілесна концептуальна мова. У зоровій поезії медійна прозорість письма зникає, письмо актуалізується як зображення, як видимий текст, розміщений у просторі» [214, С.6]. Для того, щоб утилітарний знак перестав бути таким і набув свого специфічного змісту, необхідно акцентувати увагу читача на цьому знакові, на формі подання твору, позбавити знак медійної прозорості. Цікавим прикладом є спроби М. Зарічного обіграти форму смайликів у своїх творах [53]. Для зорової поезії характерною є особливість, яку можна окреслити поняттям «змістовність форми». Знак, розширюючи поле можливих значень із різних сфер, набуває багатовимірності: «Дуальний знак стає трискладовим знаком текстуальності, візуальності й ауральності у “мультимедійній” формі» [213, С.103]. Отже, багатозначність – мультимедійність – знаку, а також його тілесність стають тими характерними відмінностями, що відрізняють полікодовий зоровопоетичний твір від монокодового літературного, образотворчого чи музичного.

Акцентування кодів інших мистецтв у творі має певні передумови, пов'язані з розвитком культури, суспільства та ін. Наприклад, домінування мистецтва архітектури у бароковому світі витворило популярність просторового мистецтва.

---

<sup>3</sup> Виділення моє – М. С.

Література відповідає вимогам часу і трансформується на запит «моди». Зокрема, популярність зорової поезії у бароковій культурі є виявом формування літератури нового типу відповідно до духу часу. Так само відповідає вимогам нового суспільного і культурного стану футуристичне поезомалярство: науково-технічний прогрес, швидкий ритм життя першої третини ХХ ст. породжує ідею симультанності – одночасності сприйняття різнорідної інформації у світі, що стрімко змінюється. Набуває популярності плакатне мистецтво – візуалізація стає засобом пришвидшити процес сприйняття. Поезія асимілюється у цьому стрімкому світі симультанного, набуваючи зорових рис. Схожі процеси спостерігаємо і на сучасному етапі розвитку зорової поезії. Загальна візуалізація інформації, візуальний поворот у культурі творить тенденцію, що знайшла втілення і в поезії. Окрім того, з'являється нова якість візуальної поезії, творення якої уможлиблюється застосуванням комп'ютерного програмування до літератури. Новітні комп'ютерні технології стають передумовою, що дає можливість поєднати в одному творі різні знакові системи і дати посправжньому нову якість поліхудожнього твору в умовах розвитку новітнього мистецтва, коли всі можливі засоби, здавалося б, уже були кимось використані.

Говорячи про вплив нових технологій (і не лише комп'ютерних) на розвиток зорової поезії, варто зазначити, що він може мати різні спрямування: чинник надання нових можливостей та чинник стримування попередніх досягнень. К. Кемптон, порівнюючи особливості розвитку європейської та азійської зорової поезії, наголошує на різній долі мистецтва каліграфії та оздоблення тексту мініатюрами: «З часом настало значне послаблення європейської каліграфії та оздоблення рукописів мініатюрами, спричинене книгодрукуванням. В Азії каліграфія залишалася сильною та живою» [209, С.11]. Можна зробити висновок, що розвиток книгодрукування до певної міри негативно вплинув на розвиток зорової поезії, але тим самим спонукав її до переродження в новій якості. Тривала традиція оздоблення текстів виробила тенденцію до поєднання літератури та графіки, словесного та зображального мистецтва. Виникнення книгодрукування не змогло повністю знищити цю тенденцію, але водночас дало

нові технічні можливості. Чинник стримування стає рушійною силою, що матиме здатність відкривати нові горизонти вираження художніх ідей.

Поява комп'ютерних технологій змінила світ, що відбилося і на розвитку новітніх форм зорової поезії. Візуалізація вийшла за межі паперу й опанувала нові виміри: «Використання комп'ютерних технологій для того, щоб маніпулювати зображенням, звуком і текстом, перенесло текстуальність візуальної поезії у більше тривимірний простір, де твір може охопити простір і користувача, так само як розгорнути свою співтворчу природу і поширення за допомогою мережі» [213, С.103]. Комп'ютерні технології сприяють витворенню нової якості літератури й опосередковано. Тобто у заданій тенденції розвивається не лише комп'ютерна зорова поезія, а й інші її вияви. Комп'ютерне програмування може не бути необхідним складником творчого процесу під час написання зорової поезії, але вплив його присутності у сучасному технологічно розвиненому світі такий значний, що може змінити уявлення про творення і сприйняття зорової поезії. Життя сучасної людини настільки пов'язане з комп'ютерними технологіями, що її свідомість підлаштовується під нові умови. Будь-яка діяльність – написання і сприйняття зорової поезії у тому числі – так чи інакше набуває нових рис, пов'язаних із загальною комп'ютеризацією. Наприклад, зоровий образ у вірші М. Зарічного «Плагіатор (Curriculum vitae)» [53] створено через символічне позначення загальновідомих комбінацій клавіш:

Його CV:

Ctrl C – Ctrl V

Ctrl C – Ctrl V

Ctrl C – Ctrl V

...

Отже, можна стверджувати, що зорова поезія чутлива до змін, які відбуваються у суспільстві через розвиток науки та культури. Полікодовість стає механізмом пристосування до нових умов, гнучкості форми задля того, щоб відповідати вимогам часу. Така залежність дає змогу припускати, що нові варіації зоровопоетичних творів з'являтимуться і в майбутньому, слідуючи за розвитком науки, культури та суспільства. Таким чином, можна говорити про

перспективність розвитку зорової поезії і надалі. Ця думка може знайти підтвердження у роботах інших науковців. Зокрема, К. Кемптон у своїй розвідці «Візуальна поезія: коротка історія джерел та нових традицій» [209] дотримується такої думки: «Якщо електронні медіа та технології продовжують постійне перевиначення самих себе, то нема підстав припускати, що візуальна поезія та її види не буде продовжувати розвиватися і відповідно хвилювати й дивувати тих, хто її практикує, та свою аудиторію, що росте» [209, С.28]. Можемо додати, що така залежність справедлива для будь-яких технологій – не лише електронних. Розвиток суспільства, науки та культури загалом формує запити, на які зорова поезія успішно відповідає винайденням нових форм.

Отже, розглянувши базові засади визначення зорової поезії, можна зробити такі висновки:

1.Українська зорова поезія має давню традицію, що вкладається у три етапи тривалого розвитку (бароковий, футуристичний, сучасний), залучення нових засобів і прийомів не започатковує нову традицію, а лише розвиває її.

2.Актуалізація зорових форм у літературі – відповідь на запит духу часу, що визначається панівними для культури певного періоду тенденціями.

3.Зорова поезія передбачає поезію слів, ідей, зображень, ліній, рухів, що втілюється через поєднання поетичного начала з архітектурою, живописом, графікою, математикою, шахами.

4.Творення як комунікація стає визначальною рисою зорової поезії.

5.Ігнорування визначення, до якого мистецтва відносити зорову поезію, шкодить її розумінню, оскільки моделі сприйняття залежать від мистецтва.

6.Структурна організація зорової поезії за принципом поетичного розміру та ритму дає підстави відносити її до мистецтва літератури.

7.Неможливо виробити єдину модель сприйняття для всіх творів у межах традиції, оскільки твір своєю формою, відношенням між вербальним і невербальним налаштовує читача на певний спосіб читання.

8.Текстовий складник є первинним в зоровій поезії, навіть якщо його частка не домінує, оскільки мова є змістотворчим стрижнем твору.

9. Зорова поезія демонструє багатовимірність через нерозривне злиття кодів без їхньої трансформації, що є запорукою симультанності сприйняття.

10. Сприйняття полікодової зорової поезії суголося сприйняттю так само полікодового світу, в якому ми живемо.

11. Багатовимірність, мультимедійність та тілесність (медійна непрозорість) знаку, змістовність форми відрізняють полікодовий зоровопоетичний твір від будь-якого іншого монокодового.

12. Полікодовість виявляє гнучкість форми для пристосування до вимог часу, що є запорукою збереження популярності та тенденцій розвитку зорової поезії надалі.

## **2.2. Парадигми осмислення зорової поезії**

В українському та зарубіжному літературознавстві можна знайти багато спроб класифікації зорової поезії. Науковці намагаються з'ясувати місце зорової поезії в жанровій системі художньої літератури, розробляють поняття метажанру, або взагалі розглядають зорову поезію як окрему течію. Спробуємо вирішити проблему систематизації, запропонувавши своє бачення зорової поезії як мистецького явища.

### **2.2.1. Співвідношення зорової та курйозної поезії**

Грунтовне дослідження української барокової курйозної (в тому числі і зорової) поезії належить О. Ткаченко. У роботі «Курйозна поезія в українській бароковій літературі» [164] науковець розробляє власну класифікацію курйозної поезії, основою якої є поділ за видами мистецтв і наук, що наявні у творах разом із літературним складником. Класифікація дослідниці [164] включає:

- граматичні курйозні вірші, у яких значну роль відіграють відомості з мовознавчої сфери;
- шрифтові курйозні вірші, у яких вербальний зміст доповнюється формою і порядком написання літер тексту;
- графічні курйозні вірші, які сприймаються як цілісний малюнок;
- музичні курйозні вірші, що залучають відомості із царини музики;
- арифметичні курйозні вірші, у яких важливе числове значення знаків;

- астрономічні курйозні вірші, де у тканину поезії влітаються назви і позначки планет і зірок;

- риторичні курйозні вірші, у яких використовуються прийоми, співвідносні з риторичними.

Наше дослідження передбачає аналіз саме зорової поезії, тобто такої, що містить певний візуальний аспект. Тому звертаємося не до власне курйозної поезії, а до тієї, сприйняття якої потребує задіяння зорових рецепторів. Таким чином, подана класифікація має ілюстративний характер для цієї роботи: у такий спосіб продемонстровано, як далеко сягнув потяг барокового митця до синтезування. Проте, розглядаючи зорову поезію, не можемо оминати питання її відношення до курйозної поезії. Часто зустрічаємо ототожнення двох понять або їхнє недостатнє розрізнення, концепції різних учених суперечать одна одній. Терміновживання у цій сфері літературознавства досі залишається неусталеним. Отже, завдання остаточного вирішення проблеми на часі.

В останні роки з'являється все більше досліджень, що певною мірою є дотичними до зорової поезії. Одним із найважливіших базових питань, порушуваних науковцями, досі залишається питання класифікації творів поліхудожньої природи. Знаковим і безперечно позитивним явищем є велика кількість спроб класифікацій, проте, на жаль, дотепер існує розмитість деяких понять. Зокрема, найбільша невизначеність простежується у співвіднесенні курйозної та зорової (візуальної) поезії. У різних дослідженнях можна знайти як ототожнення цих термінів, так і вписування до ієрархічної системи, при цьому розуміння, що саме є частиною чого, змінюється від статті до статті.

Одна з найгрунтовніших праць, присвячених зоровій поезії, належить Миколі Сороці [148]. Науковець вибудовує класифікацію, згідно з якою зорова поезія поділяється на курйозну та емблематичну. Схожий поділ пропонує Тетяна Назаренко, визначаючи слово основою незвичайності, цікавості курйозної поезії, а смисл – основою концепту емблематичної поезії [116]. Відповідно, маємо справу з ієрархічною співвіднесеністю, коли курйозна поезія мислиться частиною зорової. Інакше кажучи, вся курйозна поезія є зоровою. Якщо

звернутися до наведеної вище класифікації курйозної поезії, розробленої Оленою Ткаченко, можна помітити, що візуальний чинник є питомим не для всіх видів: граматичні та риторичні курйозні вірші ґрунтуються на мовознавчих та риторичних відомостях, сполучуючи літературу та інформацію з суміжних наук і мистецтв. Отже, курйозна поезія, як і зорова загалом, відповідає критерію синтетичності, тобто такі вірші мають іншу основу, окрім літературної. Проте це не обов'язково означає, що необхідною умовою визначення курйозності є наявність зв'язку з образотворчим мистецтвом. Таким чином, можна зробити висновок, що курйозні вірші цілком можуть не бути зоровими.

Іншої позиції дотримується Валерій Бедрик. Науковець приділяє багато уваги питанню співвідношення курйозної та зорової поезії у статті «Українська курйозна поезія в літературознавчому дискурсі» [10]. Зокрема, говорячи про курйозність і зоровість, В. Бедрик наголошує, що «візуальними типами є обидва пласти» [10, С.24], тобто підтримує концепцію М. Сороки щодо належності курйозної та емблематичної поезії до більш загальної групи зорової поезії. Проте В. Бедрик полемізує з М. Сорокою щодо такої ієрархії, зазначаючи, що «емблематичність літератури теж є тим “незвичним, захоплюючим, розважальним”, отже, курйозна охоплюватиме всі види візуальної, а крім того об'єднуватиме їх також зі звуковими» [10, С.24]. Отже, як можна зрозуміти із такої позиції, В. Бедрик у курйозності бачить поняття більш загальне. В іншій статті науковця, присвяченій українському паліндрому [9], знаходимо таку тезу: «<...> паліндром завжди розглядається в межах саме візуальної поезії або курйозної (яка в такому випадку мислиться як синонім візуальної)» [9, С.22]. Можна підсумувати, що дослідник вважає курйозність загальною, первинною ознакою, а візуальність – вторинною, такою, що стоїть нижче в ієрархічній класифікації синтетичних поетичних творів. Тим не менше, для деяких випадків В. Бедрик вважає поняття «курйозна» та «візуальна» поезія синонімами. Таке розуміння веде до розмивання визначень. На наш погляд, курйозність та візуальність є різними поняттями, їхнє розуміння як синонімів є неприйнятним. Проте, якщо заглибитися в концепцію В. Бедрика, можна побачити, що він

розділяє цей погляд. Тому робимо припущення, що, говорячи про одночасну візуальність та курйозність паліндрома, науковець мав на увазі співмірність та сполучуваність понять, а не їхню синонімічність.

Справді, співмірність курйозності та візуальності як ознак у поетичному творі є значною, оскільки переважна більшість творів курйозної поезії має візуальну основу. Проте не слід заміщати співмірність синонімічністю, як це робить Валентина Соболев. На початку своєї статті «Відчуття в українській бароковій літературі (на прикладі зорової поезії)» дослідниця подає таке окреслення поняття: «Зорова поезія має чимало дефініцій – “*poesis nobilis*” (“славетна поезія”), “*poesis jucunda*” (“принадна поезія”), “*poesis praecipua*” (“дивовижна поезія”), “*poesis laboriosa*” (“важка для створення поезія”). Більш загальна назва – *carmina curiosa*» [145, С.229]. Як бачимо, зорова та курйозна поезія поставлені в один ряд тотожних термінів. На жаль, нерозрізнення цих понять досі зустрічається навіть у цікавих і ґрунтовних дослідженнях зорової поезії. Нарікає на цю проблему і В. Бедрик: вказуючи на «неправомірне змішування термінів “курйозна” та “візуальна”» в українському літературознавстві, науковець вважає «невиправданим не лише їх розрізнити (як два жанри), а й ототожнювати (як абсолютні синоніми на позначення одного жанру)» [10, С.23]. Звернімо увагу на те, що дослідник відштовхується від поняття жанру, говорячи про курйозну та візуальну поезію. Це питання потребує окремого розгляду, до якого ми повернемося пізніше.

Як уже зазначалося вище, концепція В. Бедрика передбачає визначення курйозності як найбільш загальної ознаки, а візуальності як такої ознаки, що стоїть ієрархічно нижче. Цікаво, що поруч із зоровим елементом дослідник ставить звуковий. Наприклад, подаючи визначення курйозної поезії, він наголошує на обов'язковості формальних обмежень, що ведуть до розвитку елементів візуальності та акустичності у творі [9, С.22]. Отже, можна уявити класифікацію синтетичних творів, пропоновану В. Бедриком: курйозна поезія як найзагальніша група поділяється на візуальну, акустичну, а також, припускаємо, візуально-акустичну. У такому випадку паліндром як твір, що поєднує зорові та

евфонічні ознаки [9], є прикладом третього різновиду курйозної поезії. На наш погляд, такий поділ курйозної поезії спрощує уявлення про неї, оскільки, наприклад, граматичні вірші не послуговуються особливо вираженою візуальністю чи акустичністю – їхня курйозність полягає у науковості. Нам більше імпонує класифікація курйозної поезії за О. Ткаченко [164].

Як можна побачити, питання класифікування поезії, що залучає відомості з позалітературних сфер, є складним і наразі повністю не вирішеним. В. Бедрик вбачає стрижневу проблему класифікування у розумінні жанру: «Труднощі при дослідженні генетики візуальної поезії свідчать, що маємо справу з наджанровим утворенням, а також надродовим» [10, С.23]. Науковець розробляє концепцію метажанру, яка покликана внести ясність у розуміння природи курйозної та зорової поезії, а також вибудувати струнку класифікацію таких творів. На наш погляд, концепція метажанру В. Бедрика спирається, серед іншого, на таке визначення М. Сороки: курйозна поезія є «найбільш загальною назвою на означення таких жанрів поезії, в основі яких лежить курйоз, тобто щось незвичне, захоплююче, розважальне» [148, С.73]. Отже, курйозна поезія – метажанрове утворення, що поєднує окремі жанри: числові вірші, японські, музичні, граматичні, астрономічні та ін. Привертає увагу, що і курйозність, і візуальність у концепції В. Бедрика мають метажанровий характер. Наведена вище цитата про генетику візуальної поезії вказує на розуміння останньої як метажанру, разом із цим такі метажанрові ознаки, як перебування над жанром і над літературним родом, В. Бедрик простежує і в курйозній поезії: «Поняття курйозності загалом відповідає цій метажанровій ознаці, оскільки існує не лише у всіх родах, а, будучи синтетичним (літературним та візуальним або евфонічним), виходить за межі власне літератури» [8, С.47]. Варто зробити застереження, що візуальність та евфонічність не виводять твір за межі власне літератури, оскільки є питомими ознаками літературного твору. Наприклад, поділ на абзаци чи строфи відсилає до візуальності, а просодичні елементи – до акустичності, але вони не роблять твір синтетичним. Синтез полягає у більш широкому залученні позалітературних відомостей у тканину твору.

Повертаючись до наведеної цитати, зауважуємо, що поняття курйозності В. Бедрик трактує у метажанровому розумінні. Таким чином, науковець виводить із властивостей метажанру як зорову, так і курйозну поезію, на принциповому розрізненні яких наголошує сам: «<...> курйозна поезія є своєрідною (над)жанровою системою <...> У її межах найбільшою (але не єдиною) жанровою групою є візуальна, яка найповніше відображає метажанрові властивості курйозної» [10, С.26-27]. Загалом, досить плідною вважаємо пропозицію В. Бедрика розглядати курйозну поезію як метажанр. Варто звернути увагу, що науковець наголошує на гнучкості всередині метажанру як системи, і вважає правомірним використовувати термін «курйозна поезія» у контексті літератур різних часів: «Жанрові системи не переносилися й не відроджувалися в чистому вигляді в наступні епохи, але можемо говорити про метажанр курйозної поезії в бароко, авангарді, у післямодерних стилях» [10, С.26]. Таке розуміння цікаве і небезпідставне, оскільки ознаки, що вкладаються у поняття курйозної поезії, проявляються і в інші часи. Проте на наш погляд, якщо поняття не викликає питань, то термін може сприйматися неоднозначно.

Курйозну поезію часто називають суто бароковим продуктом мистецької творчості. Зокрема, такої думки дотримується О. Ткаченко [164]. Отже, в науковому осмисленні цього поняття формується розмивання за часовим критерієм: курйозною, на думку одних науковців, є барокова поезія, але, на думку інших, і вся поезія такого типу так само називається курйозною. Проблема вирішується додаванням часової атрибуції, наприклад: курйозна поезія XVII ст.

Маємо ще одну проблему: негативна конотація терміна «курйозний». Часто курйозність сприймається як щось несерйозне, пуста забавка. Ставлення до таких творів варіює від легковажного до зневажливого, що, на наш погляд, не є адекватною рецепцією. Відоме негативне сприйняття курйозної поезії С. Єфремовим, на жаль, залишило значний слід в літературознавстві, і досі подекуди виринає зневажливе ставлення різних дослідників до творів синтетичної природи. В. Бедрик вважає, що ця проблема не повинна бути перешкодою: «Саме поняття “курйозна”, на наш погляд, не потребує заміни чи

творення термінів-синонімів. Воно, по-перше, найпоширеніше, а по-друге, найширше. Тому необхідно лише позбутися оцінково-негативної його семантики, і можна застосовувати не лише до бароко, а й авангардизму чи стилево чітко не визначених явищ поч. ХХІ ст.» [10, С.24]. Справді, кожна з окреслених проблем є не настільки значною, щоб відмовитися від терміна «курйозна поезія». Проте таких перешкод може виявитися чимало, і їхня сукупність уже буде більш вагомим аргументом на користь використання іншого терміна. На наш погляд, набагато більш прийнятним є термін «експериментальна поезія». Він включає у себе весь комплекс ознак, притаманних курйозній поезії, а також знімає проблеми, пов'язані з використанням іншого терміна. Таким чином, усю поезію такого типу, незалежно від часу творення, називаємо експериментальною. Тоді курйозна (власне бароковий термін) поезія представляє бароковий вияв експериментальної поезії. Такий підхід сприяє уникненню неоднозначності та різночитань, а також знімає проблему наявності чи відсутності часової атрибуції, оскільки власне поняття експерименту не прив'язане до жодної епохи.

Справедливо зауважити, що використання терміна «експериментальна поезія» передбачає залучення більшого обсягу текстів до цієї групи – не лише таких, що вбирають у свою тканину позалітературну інформацію, а й тих, що демонструють експеримент на суто літературному матеріалі. Проте ми не бачимо причин, чому це могло би внести суперечності, навіть навпаки. Зокрема, якщо розглядати курйозну поезію як таку, що поєднує літературу та інше мистецтво чи науку в одному творі, виникає питання: як кваліфікувати, наприклад, конкретну поезію – такі твори часто не послуговуються виходами в інші сфери. Експериментальна ж поезія охоплює всі прояви «незвичної літератури», і залучення інформації з інших мистецтв чи наук є лише одним із варіантів прояву експерименту. Такій позиції суголосна робота Юлії Починок, присвячена українській експериментальній поезії кінця ХХ – початку ХХІ століття [122]. Дослідниця розуміє під експериментальною поезією «особливий поетичний напрям як сукупність різноспрямованих, однак не ворогуючих формотворчих

тенденцій» [122, С.185]. Ю. Починок наголошує на доцільності такого підходу, визначаючи, що він дає можливість зняти питання стильового визначення поетичних явищ кінця ХХ – початку ХХІ ст. В. Бедрик також віддає перевагу оминати стильове визначення сучасної зорової поезії, оскільки масив цих текстів включає різноманітні твори, які не варто групувати під спільним знаменником постмодернізму чи будь-якої іншої течії. Ю. Починок вважає, що визначальною рисою експериментальної літератури є свідомий намір автора створити щось нове у спосіб, який ніким не було використано раніше. Відповідно, основними ознаками експериментальної поезії дослідниця називає такі: «<...> інтенція автора щодо зміни уявлення про саму природу поетичної творчості і принцип іронічної гри із ознакою “свободи”, тобто вільної гри значень» [122, С.185].

Отже, складна художня природа, важлива роль читацького сприйняття, кількавимірنا гра елементів і зв'язків у творі – все це визначає зорову поезію як характерний вияв експерименту в літературі. Найбільш цікавим для нашої роботи є визначення текстотворчих ознак експериментальної поезії, запропоноване Ю. Починок [122, С.185-186]. До цього переліку входять нелінійність, інтертекстуальність та синтез мистецтв у творі, що породжують багатозначність. Так само породженням експериментальності є утворення специфічної комунікативної системи автор – текст – читач. Відповідно, знаходячи такі ознаки в зоровій поезії, можемо стверджувати, що поліхудожні твори є яскравим виявом експериментальної літератури. Такої ж думки дотримується і Ю. Починок, називаючи зорову поезію виявом візуального різновиду художнього експерименту [122, С.37]. Слід виділити, що курйозну поезію науковець розглядає як передвісника формування експериментальної поезії кінця ХХ – початку ХХІ ст. [122, С.13].

Повноцінним експериментом у літературі Ю. Починок називає саме сучасний його вияв. Розглядаючи давню зорову поезію, дослідниця наголошує: «У наведених прикладах не можна ще бачити саме такої експериментаторської настанови, яка виникла у ХХ ст.: вправи з візуалізацією текстів – це скоріше забавки, які насправді не пропиставлялися традиційній поезії, а були своєрідним

гротескним чи грайливим її завершенням, спробою через незвичну форму звернути увагу до традиційного змісту. У цих забавах не було конфлікту чи прямого протистояння між традицією й експериментом, новаторством, антитрадицією» [122, С.11-12]. Не можемо погодитися із таким закріпленням монополії сучасної літератури на експеримент, оскільки давніші зразки демонструють так само сильний потяг авторів до творчого переосмислення попередніх здобутків, намагання витворити нове, незвичне. Бароко як культурній епосі властива тенденція до поєднання неюєднуваного, що органічно пов'язується із властивим художньому експерименту протиставленням усталеним нормам. Футуризм так само мав настанову протистояти конвенційному мистецтву. Якщо визначальним критерієм справжнього експерименту в літературі вважати свідоме прагнення до змін і витворення нової художності, то таке прагнення можна знайти і в епохах, що передують кінцю ХХ ст. На наш погляд, не варто обмежувати поняття експериментальності часовими рамками, оскільки воно відображає творче прагнення створити щось нове незалежно від епохи. Було б нелогічно називати експериментальною лише сучасну зорову поезію, відмежовуючись від давніших текстів. Набагато більш цілісна та культурно вмотивована концепція експериментальності має включати новаторські твори різних часів. Це особливо важливо для таких груп творів, що сформували тривалу традицію і демонструють нові сплески популярності у різних культурно-історичних епохах.

Продовжуючи говорити про доцільність використання саме терміна «експериментальна поезія», не можна не згадати про те, що він органічно вписується у загальну систему літературознавства, стаючи поруч із уже введеними у науковий обіг термінами «експериментальна проза», «експериментальна література», «експериментальне письмо». Ознаками експериментування Ю. Починок визначає такі: «<...> відмова від авторського “я”, схильність до динамізму текстів, перетворення графем у графічні об'єкти, проникнення візуального ряду у словесний або буквений, намагання виразити річ синхронно і симультанно» [122, С.61]. Цей перелік можна продовжити

такими рисами експериментальної літератури, як загальна інтелектуалізація та інтертекстуалізація письма, використання ігрових стратегій, оголення прийому, відкриття творчої лабораторії, загравання з читачем, постійний вихід на діалог з ним, як результат – перетворення творчого акту на акт комунікації, перетворення читача на співавтора.

Отже, з'ясувавши термін «курйозна поезія» і розглянувши погляди різних науковців щодо позначуваного ним поняття, а також запропонувавши вживати більш широкий і прийнятний термін «експериментальна поезія», можемо констатувати, що вирішення питання співвідношення курйозності та візуальності отримує розвиток, але не остаточне розв'язання. Очевидно, що говорити про ототожнення візуальності та експериментальності не доводиться. Те саме справедливо і щодо курйозності та візуальності, проте на практиці питання їхнього розрізнення досі виглядає складним. Наприклад, В. Бедрик полемізує із М. Сорокою, залучаючи емблематичну поезію до курйозної і перевертаючи класифікацію М. Сороки. Для В. Бедрика «всі жанри курйозної поезії тією чи іншою мірою є візуальними» [10, С.26]. Окрім того, виробляючи свою концепцію метажанру, науковець називає наджанровим утворенням то візуальну, то курйозну поезію. Можна зробити припущення, що причина проблеми розмивання понять у тому, що, характеризуючи зорову поезію, науковці зберігають «жанровість» у природі поняття. Більшість дослідників говорять про зорову поезію як окремий жанр, такої думки дотримується і Т. Назаренко [116], В. Бедрик наголошує на метажанровості. Саме це не дає до кінця розмежувати курйозну та зорову поезію. На наш погляд, у розгляді зорової поезії взагалі не йдеться про жанр. Якщо курйозність, або, як було запропоновано, експериментальність поезії як ознака групи жанрів має метажанрову природу, то візуальність є способом представлення інформації. Відповідну позицію знаходимо у К. Шандор: «<...> візуальна поезія – це не жанр із фіксованими критеріями, а скоріше дискурсивний порядок, у межах якого ті самі вербальні та візуальні елементи проявляються по-різному відповідно до комунікативних умов певних історичних періодів» [214, С.6].

Таким чином, намагаючись вибудувати будь-яку класифікацію експериментальної поезії, необхідно уникати критерію візуальності як ознаки, що не є ієрархічною. Візуальним може бути будь-який твір, незалежно від його жанру чи періоду творення. Зорова поезія не є ні загальною групою, в яку входить курйозна, ні частиною останньої. Зорова поезія – це група поетичних творів, що мають яскраво виражене візуальне оформлення, наділене функцією змістотворчості. Візуальність – ознака твору, спосіб представлення інформації через мову зорового мистецтва. Пояснюючи природу цієї ознаки, можна порівняти візуальність із прозовістю чи римованістю твору: візуальність не визначає жанр, а лише може бути його додатковою ознакою. Саме таке розуміння зорової поезії є базовим для цієї роботи.

### **2.2.2.Співвідношення зорової та конкретної поезії**

Як уже було виявлено, основоположною ознакою зорової поезії є яскраво виражене візуальне оформлення, наділене функцією змістотворчості. Розглянемо, якими шляхами можна досягнути змістотворчої візуальності поетичного твору. Згадаємо попередньо висловлену тезу: візуальність є питомою рисою мовного знаку, що гіпертрофується у зоровій поезії. Також не раз було звернено увагу на залучення позалітературного матеріалу, що грає велику роль у зоровій поезії. Зіставляючи дві тези, можна сформулювати запитання: чи є поєднання мистецтв і наук в одному творі необхідною умовою для візуальної поезії? Це запитання лежить в основі розмежування конкретної і зорової поезії.

У попередньому підрозділі було зроблено спробу розмежувати поняття зорової та курйозної поезії, які часто подають розміто. Так само великою є потреба пояснити відношення, у якому перебувають конкретна і зорова поезія. На жаль, аналогічно до проблеми з курйозною поезією, часто трапляється ототожнення чи поплутання термінів «зорова» та «конкретна поезія». Зокрема, Марія Загорулько, дослідниця розвитку зорової поезії, вважає, що «термін візуальна поезія має синоніми зорова поезія, візопоезія, поезомалярство. Можна також додати синоніми фігурна поезія, конкретна поезія» [52]. З першою тезою науковця можна погодитися, проте друга викликає запитання. По-перше, фігурна

поезія не може бути повним синонімом зорової, оскільки представляє лише один з її виявів: фігурні вірші разом із віршами-лабіринтами, квадратними, японськими, числовими віршами, емблематичною лірикою, шахопоезією та багатьма іншими різновидами є зразками розмаїтої групи творів зорової поезії. По-друге, конкретна поезія не тотожна зоровій, що спробуємо довести нижче. Ю. Починок також нарікає на неправомірне ототожнення конкретної та зорової поезії, вважаючи, що зорова поезія сягає корінням барокових курйозних творів, а конкретна розвивалася набагато пізніше – у ХХ ст. Дослідниця пропонує розглядати «конкретну поезію в контексті зорової як її породження і вдосконалення за допомогою новітніх мистецьких практик» [122, С.26]. Із такою позицією можемо погодитися лише частково, оскільки не вся конкретна поезія може сприйматися візуально, про що йтиметься далі.

У світовому літературознавстві є три основні позиції щодо конкретної та зорової поезії. Перша базується на розумінні зорової поезії як окремої стильової течії, що має певні часові межі (середина ХХ ст.). Відповідно, конкретна поезія постає як така ж окрема течія, що могла взаємодіяти із зоровою поезією або інтегруватися в неї. Такої думки, зокрема, дотримується Е. Масцелоні. Говорячи про зорову поезію, науковець стверджує: «Навіть намагаючись відокремити свій розвиток від того, що називають “конкретна поезія” та “звукова поезія”, обох, власне, асимільованих нею явищ, що досягли найбільшого успіху у 1950-х рр., візуальна поезія вибудовується на їхніх кращих результатах і починає заявляти свою ідентичність у ранніх 1960-х» [212, С.15]. Отже, на думку дослідника, конкретна та звукова поезія стали основою для розвитку зорової поезії як окремої течії. Погодитися з такою позицією можемо лише частково. Справді, популярність певних експериментальних форм поезії спонукала появу нового сплеску у розвитку зорової поезії. Проте зорову поезію варто розглядати не як окрему течію, а саме як тривалу літературну традицію, що мала кілька хвиль популярності. Таким чином, конкретна поезія не могла стати основою зорової поезії, оскільки розвинулася пізніше. Також слід звернути увагу, що автор відокремлює конкретну та звукову поезію як різні течії. Таке розмежування

зайве, оскільки не відображає художньої природи явищ. Основоположною рисою конкретної поезії є «бетонність» (від англ. concrete), матеріальність мови, яка може виявлятися у двох випадках: знакові писаному та мовленому. Отже, основою конкретизму в поезії може ставати візуальна чи аудіальна якість матеріальності мови. Тому звукова поезія – не окрема течія, а різновид конкретної поезії. Ю. Починок наводить шість різновидів конкретної поезії, що включають «картини з літер, картини з письма, метричні та акустичні твори, фонетичну поезію, топологічну поезію та кібернетичну і матеріальну поезію» [122, С.42]. Відповідно, не вся конкретна поезія візуальна, що підкреслює необхідність розмежування зорової та конкретної поезії. Зокрема, сучасному поетові-конкретисту Ю. Завадському належать як візуальні твори («(0)зеро», «ао», «щц» та ін.), так і фонетичні (особливо його фірмова нойзова поезія).

Друга позиція у розумінні зорової та конкретної поезії полягає у їхньому ототожненні як синонімів на позначення єдиного явища, при цьому наголошується на його тривалому розвитку (позиція Б. Сторохи [154]). Справді, можна шукати джерела конкретної поезії у давніх текстах – жодне явище не виникає у культурно-історичному вакуумі. Наприклад, зародження конкретизму в українській літературі можна виводити ще від «Лябиринтів» чи «Зегаря» І. Величковського. Проте більш плідною та системною думкою є розуміння конкретної поезії як окремого явища, що розвинулося та набуло популярності у середині ХХ ст. Натомість, зорова поезія не обмежується одним періодом, є більш загальним поняттям, охоплює більший масив текстів, має тривалу традицію в історії літератури. До того ж, як уже було зазначено вище, лише частина конкретної поезії може сприйматися візуально, тому термін «конкретна поезія» не може претендувати на повне синонімічне заміщення «зорової поезії».

Третя позиція є найбільш прийнятною, оскільки постулює розмежування зорової та конкретної поезії. Основою такого розмежування вважаємо критерій інтегрування інших мистецтв чи наук у твір. Г. Скалевська вважає, що «було б неправильно ототожнювати конкретну поезію з візуальною, зводячи її до суто графічного виміру. Адже, на відміну від візуальних поезій, в яких лінгвістична

та графічна складові можуть повноцінно сприйматися як разом, так і окремо одна від одної, зберігаючи при цьому свій первісний зміст, у творах поетів-конкретистів графічний візерунок настільки тісно поєднаний з лінгвoseмантичним простором поезії, що навіть неможливо визначити, хто з них має панівне, а хто – лише підсилююче значення» [137, С.208]. Така думка суголосою тезі англійської дослідниці М. Менсії, яка наголошує: «Конкретна поезія в основному формується текстом, тоді як візуальна поезія може містити зображення так само, як і написи» [213, С.21]. Науковець упевнено висловлюється щодо необхідності розмежувати зорову та конкретну поезію, проте недостатньо аргументовано підкреслює цю різницю. Природа візуальності залишається нез'ясованою, оскільки не лише зображення, а й мовні знаки можуть сприйматися зорово, про що було уже сказано не раз. Виходячи з тези М. Менсії, можна зробити висновок, що тільки емблематична чи колажна поезія без застережень відрізняються від конкретної поезії. Постає питання: як кваліфікувати твори, що не мають поєднання тексту та малюнків.

К. Л. Картер, розмірковуючи над особливостями зорової поезії, подає таку думку: «Своїм використанням мовного та зображального вона [візуальна поезія] відрізняється від конкретної поезії, яка переважно працює в межах єдиного мовного коду» [204, С.8]. Дослідник звертає увагу на більш чіткій критерій розмежування, наголошуючи на тому, що конкретна поезія не виходить за межі мови і працює лише з її матеріалом. Отже, розвиваючи цю ідею, можна стверджувати, що базовий чинник розмежування зорової та конкретної поезії – інтегрування позамовного матеріалу в поетичний твір. Таким чином, зоровою поезією називаємо такий тип художньої творчості, що демонструє поєднання вербального та візуального, уможливаючи інтеграцію інших мистецтв чи наук у літературу. Відповідно, конкретна поезія є зразком поєднання вербального та візуального, заснованого лише на матеріальності мови. Конкретна поезія не виходить за межі мови, для зорової поезії такий вихід є однією з визначальних рис. При цьому природа візуальності різна: для конкретної поезії – це лише візуальність мовного знаку, для зорової поезії – це візуальність знаку будь-якого.

Цікавою є ще така особливість: візуальний чинник зорової поезії може бути як питомим, так і долученим автором для посилення художньої ідеї, для конкретної поезії візуальність завжди буде невіддільною рисою. Стівен Бан так визначає цю відмінність: «Конкретну поезію надто часто плутають із “Каліграмами” Аполінера та їхніми сучасними відповідниками, у яких рядки тексту вибагливо розміщені, щоб імітувати природні образи» [205, С.11]. Науковець наголошує, що фігурна каліграма може бути надрукована у звичний спосіб, і зміст при цьому залишатиметься придатним до сприйняття. Конкретна ж поезія може бути представлена лише у тій формі, що її задумав автор. Ю. Починок називає цю особливість остаточним аргументом на користь розрізнення конкретної та зорової поезії, наголошуючи, що у зоровій поезії «лінгвістична та графічна складові повноцінно сприймаються як разом, так і окремо, а в конкретній поезії графічна та семантична складові щільно переплітаються» [122, С.53]. Варто зазначити, що у випадку зорової поезії скоріше йдеться не про лінгвістичну (залучення відомостей науки про мову), а про вербальну основу (використання мовних знаків). Загалом же вважаємо запропонований критерій розрізнення слушним. Можна підсумувати, що зорова поезія допускає різну міру вияву візуального елемента твору, тоді як конкретна поезія демонструє лише нерозривне зрощення візуального та вербального.

З'ясувавши відмінності між зоровою та конкретною поезією, визначивши їхню нетотожність, маємо ще таку проблему: виникає потреба показати, як зорова та конкретна поезія корелюють – чи можна говорити про ієрархічні зв'язки, чи це два паралельні потоки. Вище було з'ясовано, що зорова поезія має давнішу традицію, ширше коло варіацій, складнішу природу. Через це можна було б припустити, що конкретна поезія – один із виявів зорової, що має чіткі часові межі. У цьому конкретну поезію можна порівняти з поезомалярством, наприклад: окреслений історичний період, маніфестування, мистецькі лідери, цілісність самого явища. Подібної думки дотримується К. Шандор: «Досі проблемою історичних контекстів не можна нехтувати, тому що рецепція візуальної поезії невіддільна від самовизначення та програм відповідних рухів

(наприклад, конкретизм, летризм)» [214, С.7]. Отже, науковець визначає конкретну поезію одним із виявів зорової як загального явища. Ю. Починок висловлює аналогічну думку: «<...> конкретну поезію відносять до окремого типу зорової поезії» [122, С.41]. Таку позицію можна було б прийняти, якби матеріальність конкретної поезії виявлялася лише візуально. Проте, як було з'ясовано вище, конкретна поезія має два вияви: візуальний та аудіальний. Таким чином, конкретна поезія як вузче поняття не може входити в ширше поняття зорової. Вони можуть лише перетинатися, маючи візуальність точкою дотику.

Ю. Починок вважає, що ряд термінів «зорова поезія», «візуальна поезія», «візіопоезія», «поезомалярство», «графічна поезія», «фігурні вірші», «конкретна поезія» є синонімічним [122, С.52]. Не можемо погодитися з таким баченням, оскільки вважаємо «поезомалярство» специфічним терміном, що відображає візуальні експерименти футуристів, «фігурні вірші» – окремим виявом зорової поезії, а не її повним синонімом, а «конкретну поезію» – автономним явищем, що частково накладається на зорову поезію, але не є її відповідником або частиною. Дослідниця аргументує своє бачення так: «Сутність мистецької практики конкретної поезії полягає у зверненні до графічної сторони мовного знаку, заглибленні у виражальні можливості та акцентуванні матеріальної форми» [122, С.52]. Справді, матеріальність знаку лежить в основі конкретної поезії, та вона не обов'язково графічна, як уже зазначалося вище. Ю. Починок також погоджується із такою позицією, що спричиняє деяку невідповідність між тезами науковця. Дослідниця пропонує виокремлювати три різновиди конкретної поезії (що, до речі, суголосить класифікації М. Менсії): «<...> конкретну поезію можна поділити на три основних типи: мовна, яка базується на фактажі та правдивому відтворенні дійсності; технічна як зв'язок між графікою, часом, простором, речами; фонетична або інакше звукова, що ґрунтується на взаємодії букви і звуку» [122, С.28].

Отже, варто розглядати конкретну та зорову поезію як два паралельні потоки, які частково накладаються. Відповідно, зорова поезія як літературна форма, що має яскраво виражене змістотворче візуальне оформлення,

поділяється на полікодову (із залученням матеріалу з інших мистецтв і наук) та монокодову (на основі мовного знакового матеріалу) поезію. Конкретна поезія не виходить за межі мови, має монокодову художню природу, поділяється на візуальну (матеріальність мови визначається у видимому знаку) та аудіальну (матеріальність мови визначається у почутому знаку). Таким чином, монокодова поезія, що має сильний візуальний складник, може бути одночасно зоровою і конкретною, чого не можна сказати про інші комбінації: полікодовість є ознакою лише зорової поезії, сувор аудіальність – конкретної.

Зорова поезія		Конкретна поезія	
Візуальна полікодова (виходить за межі мови, інтегруючи інші мистецтва і науки)	Візуальна монокодова (не виходить за межі мови)		Суто аудіальна монокодова (не виходить за межі мови)
	Може мати аудіальність як допоміжну ознаку	Суто візуальна	

*Таблиця 2. Співвідношення зорової та конкретної поезії*

Необхідно також наголосити, що конкретна аудіальна поезія не сприймається зорово, часто взагалі не може бути записана на папері (нойзові перформанси Ю. Завадського). Це застереження убезпечує від проблеми розмивання понять, оскільки аудіальність як допоміжна риса може бути притаманною зоровій поезії. Наприклад, паліндром допоміжною рисою має яскраве акустичне оформлення, що працює у тандемі із зоровим сприйняттям, має монокодову природу, належить до зорової поезії, проте не є зразком конкретної. Хоча таке кваліфікування паліндрома суперечить позиції видатного поета-конкретиста Ойгена Гомрінгера, який називав паліндром різновидом конкретної поезії, вважаємо нашу класифікацію більш логічно вмотивованою та зручною.

Загалом, класифікування паліндрома є цікавим питанням. В. Бедрик пропонує визначати паліндром виявом акустичного мистецтва [9], натомість

М. Мірошніченко стверджує первинність візуальної природи: «<...> за всієї звукосиметрії паліндром передусім опертий на буквену основу <...> Тим-то маємо всі підстави зараховувати паліндром до зорової поезії» [99, С.409]. Згідно з такою думкою письменник формує вимогу: «<...> паліндромон не повинен виходити за межі книжкової сторінки, аби можна було його побачити і з голови і з хвоста <...> не будеш же, щоб помилуватися ідентичністю початку й кінця, гортати туди-сюди (нескінченно разів) сторінки?» [74, С.388]. Отже, зорове сприйняття є ключовим. З М. Мірошніченко погоджується І. Лучук: «Паліндромія є таки візуальним типом творчості, хоча її витвори можуть сприйматися і на слух, бо все ж паліндром через око проходить до розуму і серця» [85, С.5]. Відносячи паліндромотворчість до зорової поезії, маємо пояснити, чому не можна погодитися з О. Гомрінгером, а саме: чому паліндром не є виявом конкретної поезії. Вище було запропоновано критерій, що виходить з нашої класифікації: паліндром поєднує візуальну й аудіальну природу, тому не належить до мономедіальної конкретної поезії. Крім цього суто формального критерію можна навести історико-літературний: паліндромія є дуже давньою мистецькою практикою, що розвинулася задовго до появи конкретизму, відповідно, може розглядатися хіба джерелом конкретної поезії, але не її виявом.

Є потреба пояснити також міру залучення позамовного матеріалу, що відрізняє зорову поезію від конкретної. Ю. Починок наголошує: «Використання архітектурних елементів в конкретній поезії має вагоме значення для вирізнення її з-поміж інших видів мистецтва» [122, С.54]. Чи є архітектурність конкретної поезії виявом інтеграції позамовної інформації у твір? У такому контексті важливо пояснити, що саме мається на увазі під архітектурним складником. Як уже було зазначено вище, конкретизм виходить із поняття «бетонності», матеріальності мови. Елементи тексту конкретної поезії сприймаються чимось на кшталт цегли, моноблоків, плит, із яких споруджують будівлі. Саме у такому розумінні архітектура стає визначальним чинником конкретної поезії. Для цих творів важлива матеріальність, просторовість, навіть тактильність архітектури. Р. П. Дрейпер зауважує: «У найпростішому визначенні конкретна поезія є

витвором мовних артефактів, які виявляють можливості не тільки звуку, смислу та ритму – традиційних полів поезії, – а й простору, яким би він не був: пласким, двовимірним простором літер на друкованому аркуші, або тривимірним простором слів як опуклих та скульптурованих ідеограм» [206, С.329]. Отже, вплив архітектури на конкретну поезію виявляється у запозиченні просторовості, текстурності, міцності як ідеї, у виявленні архітектурності мови як такої. Натомість, говорячи про зорову поезію, маємо справу із запозиченням не лише самої ідеї, а й форми архітектури, відтворення конкретного типу будівлі мовою поезії. Таким чином, барокові вірші-лабіринти І. Величковського демонструють більш предметний зв'язок з архітектурою, виявляючи значну міру інтеграції позамовного матеріалу, а тому є зоровою поезією. Автор пропонує уважному читачеві блукати вигинами слів, ніби коридорами лабіринту – не лише ідея, а й форма архітектурної споруди залучена до побудови вірша. Знову ж таки, повертаємося до запропонованого вище критерію розрізнення: поетичне представлення мовного знаку як такого характерне конкретизму, залучення позамовної інформації характеризує зорову поезію.

Зорова поезія і конкретна поезія – явища, споріднені за своїм підходом до побудови нової форми поезії, до «оживлення» форми, наповнення її змістом. І зорова, і конкретна поезія ідуть одним шляхом до витворення змістовної форми – підкреслюють матеріальність знаку, позбавляють його медійної прозорості. Але вони не є синонімічними поняттями, так само як і не перебувають в ієрархічному зв'язку. Хоча ідея змістовної форми спільна для зорової та конкретної поезії, проте втілення різне, що вибудовує дві паралельні тенденції. До того ж, зорова поезія – явище більш загальне, має тривалішу історію, ширше коло варіацій. Конкретна поезія демонструє окрему течію, обмежену програмою та часом. Вона цікавиться лише мовою, оречевленням саме мовного матеріалу. Візуальність конкретної поезії полягає у тому, щоб побачити мову. Натомість, зорова поезія здебільшого виходить за межі мови у сфери інших мистецтв чи наук. Її візуальність полягає у тому, щоб за допомогою мови, матеріальності знаку побачити щось інше.

Отже, у цій роботі розглядається зорова поезія: твори зі змістотворчим візуальним оформленням. Конкретна поезія як така не є об'єктом дослідження, проте частково її твори входять у коло дослідження через візуальну основу.

Таким чином, систематизувавши поняття «зорова», «курйозна», «конкретна поезія», можна зробити такі висновки:

1. Метажанрове утворення «курйозна поезія» демонструє синтез мистецтв і наук у літературному творі так само, як і зорова поезія, проте, на відміну від неї, не обов'язково має візуальне втілення.

2. Курйозна поезія є бароковим виявом експериментальної поезії – позачасового явища, що відображає прагнення митця до змін і витворення нової художності; візуальність є однією (не єдиною) з ознак експерименту в літературі.

3. Зорова поезія – не жанр, група поетичних творів із яскраво вираженим візуальним оформленням, наділеним функцією змістотворчості; візуальність є не жанротворчою, а додатковою ознакою, способом представлення інформації.

4. Зорова та курйозна, зорова та конкретна поезія не є тотожними поняттями, не перебувають в ієрархічних стосунках, а лише частково накладаються через візуальність.

5. Конкретна поезія – явище другої половини ХХ ст.; зорова поезія не обмежується одним періодом, є більш загальним поняттям, охоплює більший масив текстів, має тривалу традицію в історії літератури.

6. Не вся конкретна поезія візуальна: матеріальність мови, засвідчена такими творами, може виявлятися як у візуальній, так і в аудіальній формі.

7. Конкретна поезія не виходить за межі мови, є зразком поєднання вербального та візуального, заснованого на матеріальності мови; зорова поезія – тип художньої творчості, що демонструє поєднання вербального та візуального, засноване на інтеграції інших мистецтв чи наук у літературу.

8. Природа візуальності конкретної поезії – візуальність мовного знаку, зорової поезії – візуальність знаку будь-якого.

9. Зорова поезія може бути як монокодовою, так і полікодовою, допускає різну міру вияву візуального у творі; конкретна поезія монокодова, демонструє лише нерозривне зрощення візуального та вербального.

10. Візуальність конкретної поезії полягає у тому, щоб побачити мову, для зорової поезії можливо за допомогою матеріальності мови побачити щось інше.

### **2.3. Знакова природа зорової поезії**

Аналізуючи художню природу зорової поезії, ми вже наголошували на полікодовості як визначальній характеристиці. Розглянемо особливості поєднання різних кодів у зоровій поезії, а також їхні ролі під час творення та сприйняття поліхудожніх творів.

#### **2.3.1. Взаємозв'язок вербального та візуального у зоровій поезії**

Як уже було з'ясовано, не будь-яка, а саме змістотворча візуальність є ознакою зорової поезії. Наскільки значною має бути питома вага візуального у творі, щоб його можна було віднести до зорової поезії, і чи мають місце варіації у співвідношенні візуального та вербального у зоровій поезії – спробуємо з'ясувати далі.

В. Бедрик розробляє розмежування творів за критерієм курйозності – візуальності. Дослідник вважає, що твори М. Сарми-Соколовського, Я. Балана, М. Луговика, М. Мірошніченка, І. Іова, В. Женченка, М. Короля «інакше як візуально не сприймаються» [10, С.23]. Натомість, на думку В. Бедрика, слухове сприйняття можливе для творів А. Мойсієнка, І. Величковського, М. Семенка. Проте не всі твори потрапляють до такого категоричного розмежування, оскільки, наприклад, лабіринти І. Величковського неможливо сприйняти без споглядання, поезомалюнки М. Семенка втрачають зміст, якщо їх сприймати тільки на слух. Але особливість, помічена В. Бедриком, є дуже важливою для розуміння рецепції творів зорової поезії. Для деяких творів візуальне сприйняття є не просто необхідною умовою, а ще і єдиною можливим способом зрозуміти твір. Інші ж твори можна сприймати як очима, так і на слух. Чи є ці твори виявами двох різних явищ, чи їх можна однаково зараховувати до зорової поезії? В. Бедрик стверджує: «Ця проблема вирішується узгодженням термінів

“курйозний” та “візуальний” тексти. Курйозною називаємо поезію оригінальну насамперед формою – розташуванням мовних знаків на сторінці» [10, С.23]. Науковець пропонує вважати зоровою поезією лише таку, що сприймається тільки очима, ті ж твори, що пропонують додаткові способи сприйняття, відносять до курйозної поезії. Вважаємо, що така позиція веде до розмивання понять: курйозність протиставлено візуальності, але визначення все одно спирається на візуальний чинник. До того ж подібний підхід вимагає визначати М. Семенка, наприклад, курйозним автором, а В. Женченка – візуальним. Такий розподіл може спричинити поплутання художньої природи явищ. Вище було приділено увагу співвідношенню зорової та курйозної поезії. Концепція, використана у цьому дослідженні, відрізняється від запропонованої В. Бедриком, тому його підхід до класифікування творів із різною мірою вияву візуального не можна прийняти як базовий для цієї роботи. Розглянемо особливості візуального складника у різних творах зорової поезії, а також спробуємо виробити класифікацію таких творів.

Часто в основі візуальності твору лежить вихід за межі мовного матеріалу, що веде до інтегрування у твір іншого коду: математичного, архітектурного, музичного і т. ін. Не лише Бароко є прикладом химерних поєднань – експеримент із формою мав місце тією чи іншою мірою у творчості багатьох митців: питання синтезу мистецтв виникло в давні часи і посилювалося у переломні для культури періоди, коли відбувався пошук нових шляхів у подальшому розвитку мистецтва [129]. Як зазначає Е. Сєдих, в основі синтезу різних напрямів духовної культури лежить спрямованість творчої людини до цілності, гармонії, єднання, до організації естетичного буття на цих засадах [129]. Дослідниця зауважує, що взаємодія літератури з іншими видами духовної діяльності людини породжує поліхудожній текст – утворення особливого типу, що передбачає поглиблення образів, посилення полісемантики, взаємонакладання кількох смислів, одночасне звучання кількох тем.

Під час «читання» поліхудожнього тексту поєднуються різні рівні сприйняття, задіюються різні механізми перетворення інформації, результатом

чого має бути цілісний смисл. В. Яременко велике значення надає естетичній функції зорового образу: він вказує на його самодостатній зміст. М. Сорока так характеризує позицію науковця: «Зоровий образ, на думку дослідника, виражав певний зміст без заглиблення у текст» [148, С.13]. В. Яременко зауважує, що в зоровій поезії візуальна частина перебирає на себе значну частку змісту. На наш погляд, зміст у зоровій поезії твориться двома чинниками:

1) раціональний, ідейний чинник, втілений у слові, репрезентує вербально-поетичну частину поліхудожнього твору;

2) емоційний, образний чинник, втілений у зображенні, репрезентує зорову частину поліхудожнього твору. Слід зауважити, що не лише власне малюнок може представляти цей чинник. Візуальний зміст твориться ще й засобами шрифту, а також за допомогою різноманітних схем, формул, ліній, кольорів, рухів (у шахопоезії) і навіть через формат зображення та матеріал, на який його нанесено (картки сірого картону, використані М. Семенком для «Каблепоеми за океан» та «Моєї мозаїки»).

Означені складники комбінуються різними способами, творячи зміст зорової поезії та скеровуючи читацьке сприйняття. З огляду на це актуальним і плідним є класифікування зоровопоетичних творів. В. Бедрик намагається окреслити масив зорової поезії, вважаючи «візуальною ту літературу, ті тексти, які втрачають свої виражальні здатності за неможливості зорового сприйняття, зараховуючи сюди передовсім ті, які лише так і можливо сприймати» [8, С.41]. Із таким категоричним твердженням можна посперечатися, оскільки зорова поезія будується не лише на візуальному складнику, а й на вербальному. Відповідно, зорове сприйняття не є категорично єдиною умовою. Справді, зорове сприйняття важливе, часто навіть вирішальне, проте воно зазвичай підкріплюється іншими елементами сприйняття. Постає інше запитання: який вид сприйняття є основним, а який допоміжним під час читання творів зорової поезії? Цікаву спробу вирішення знаходимо у М. Сороки. Науковець пропонує свою класифікацію. Він наголошує на неоднорідності зорових форм: «<...> від зорового предметного образу фігурного вірша, що межує з графікою, до зорової

площини реалізації ракового вірша, в якому відчутні алітераційно-асонансні музичні ефекти» [148, С.81]. Відповідно дослідник вважає доцільним вибудувати ієрархію форм, «в якій одні елементи наближаються до графічного мистецтва, а інші – до традиційної поетичної ритміки, в яких зорові елементи виконують незначну роль» [148, С.81]. Отже, М. Сорока виділяє такі групи творів:

1) з досить чітко вираженою зоровою формою, яка сама по собі має певне значення;

2) зорова форма фактично не має значення, а лише створює зорову площину для додаткового сприймання або просто вказує на формальну вишуканість, а то й надмірність та інші ознаки [148, С.81].

Слушність цієї класифікації полягає у тому, що автор звертає увагу на такий критерій, як неоднакова міра вираження зорового компоненту у творах. Проте класифікація виглядає недостатньо стрункою через те, що в її основу покладено не лише цей критерій, а й інший – ритмомелодіку творів. Науковець зазначає, що його пропозиція – це «ієрархічна будова» [148, С.81], але ієрархія передбачає певну лінійність, тобто різні форми творів будуть точками на векторі. У такому випадку критерій має бути єдиним, і тоді твори можна класифікувати за моделлю «повнота – неповнота вираження ознаки». Коли ж критеріїв два, про ієрархію говорити не доводиться, оскільки модель класифікації буде виглядати скоріше як графік, де система координат – два різних критерії, а форми творів – точки на площині. На наш погляд, подібна класифікація ризикує стати розмитою. Зважаючи на ідею, висловлену М. Сорокою, а саме на неоднакову міру вираження зорового компоненту у творах, пропонуємо свою класифікацію, в основу якої покладено єдиний критерій – якість вияву візуальної інформації. Відповідно до цього можна виділити такі групи:

1) твори, у яких візуальне та вербальне злито, тобто поезія сама є зображенням через свою форму (силуетні, фігурні вірші, лабіринти, наприклад: «Стовп» І. Величковського, «Дзвін гетьмана Івана Мазепи» М. Сарми-Соколовського, «Кошеня» М. Луговика);

2) твори, у яких візуальна та вербальна інформація розмежовані, тобто поезія супроводжується зображенням (наприклад, емблематична поезія, шахопоезія А. Мойсієнка);

3) твори, у яких домінує вербальна інформація, а візуальна є допоміжною, тобто певні особливості поетичного тексту сприймаються зорово і не можуть бути сприйняті на слух (наприклад, акровірші, паліндроми І. Величковського, М. Мірошніченка, І. Лучука).

Такий поділ видається більш логічним та придатним для розгляду зорової поезії, оскільки охоплює всі можливі варіанти міри вияву візуального у поетичному творі, не вносить різночитань у класифікацію зорової поезії, є максимально об'єктивним, мінімізуючи оцінкові судження під час віднесення твору зорової поезії до певного типу.

### **2.3.2.Зорова поезія у контексті семіотичної теорії Юрія Лотмана**

Рецептивна естетика передбачає, що «твір осягається не в результаті аналізу лише його структури, а в результаті вивчення того, як він сприймається, як співвідноситься з наявними у суспільній свідомості нормами й уявленнями» [38, С.59], тобто важливе середовище сприйняття. Звернімося до ще однієї концепції, яка, на наш погляд, є плідною для аналізу зорової поезії. Йдеться про теорію семіосфери Ю. Лотмана, розгляду якої ми торкалися у першому розділі, говорячи про інтерсеміотичні зв'язки.

Семіотика є плідним напрямом дослідження творів, що демонструють злиття кількох мистецтв. У випадку зорової поезії семіотика відіграє особливо важливу роль, оскільки виступає не просто напрямом дослідження, а робить внесок у концепцію творення. Зокрема, світовий розвиток зорової поезії (особливо італійської) позначений черговим сплеском, що був пов'язаний зі становленням семіотики як науки. С. Андерсон відзначає: «Семіотика ставала важливим елементом післявоєнної італійської літератури, і підйом семіотики як дисципліни без заперечень вплинув на ціле покоління митців-поетів» [203, С.27]. Зміни в науковому баченні мистецтва вплинули на саме мистецтво, його подальший розвиток. Попередні здобутки вберегли зорову поезію від того, щоби

стати простою ілюстрацією наукової концепції: мистецька традиція була настільки сильною, що, увібравши нові ідеї, лише збагатилася новими тенденціями. К. Л. Картер, досліджуючи особливості італійської зорової поезії, вважає семіотику рушієм розвитку таких творів: «Візуальна поезія, на яку вплинуло вчення про семіотику, виводить поезію за межі вербального у візуальне мистецтво» [215, С.3]. Е. Масцелоні також наголошує на нерозривному зв'язку італійської зорової поезії ХХ ст. та семіотики, проте порушує це питання трохи інакше за своїх колег: «Вважати, як це сприймалося практично за саме собою зрозуміле протягом 1970-х рр., що візуальна поезія була інтерпретована та “критикована” тільки або насамперед семіотиками, було досить наївною тавтологією. Це було б щось на кшталт говорити, що сюрреалізм можна зрозуміти лише в контексті психоаналізу. У той же час могло б бути схоже на правду твердження, що частина сюрреалізму (але не весь) слугувала для інтерпретації психоаналізу, так само частина (але, звичайно, не цілокупність) зорової поезії інтерпретує семіотику» [212, С.19]. Отже, Е. Масцелоні не відмовляється від ідеї формування зорової поезії під впливом семіотики, але наполягає на тому, що зорова поезія вийшла за ці доволі вузькі межі, ставши чимось більшим за ілюстрацію наукової концепції. Зв'язок зорової поезії та семіотики не заперечено, проте не виведено в абсолютну єдність, як це можна спостерігати у концепціях інших науковців (цитованого вище К. Л. Картера, зокрема). Подібна єдність залишається неможливою, якщо розглядати зорову поезію не як мистецьке явище певного періоду, а як тривалу традицію, що формувалась упродовж різних культурно-історичних епох і мала кілька сплесків популярності. Але, безперечно, семіотика залишається важливим чинником для розвитку зорової поезії: якщо не всієї традиції, то окремого етапу.

Для української зорової поезії вплив семіотики не можна назвати вирішальним у становленні мистецького явища. Український літературний процес не демонстрував такого тісного зв'язку семіотики та зорової поезії, як в Італії: утворення відповідних угруповань, спільна діяльність митців та науковців. Українська зорова поезія другої половини ХХ – початку ХХІ ст. якщо

і зазнавала впливу семіотики, то не безпосередньо, а лише тією мірою, що й інші мистецькі явища. Проте це не заперечує факту, що семіотичне дослідження близьке природі зорової поезії, органічно висвітлює особливості творення та сприйняття поліхудожніх творів. Звернімося до теорії семіосфери Ю. Лотмана. Науковець пропонує розглядати єдиний семіотичний простір як цілісне утворення, у якому діють певні закони взаємодії елементів. Пропонуємо набутки зорової поезії розглядати у контексті цієї теорії.

Ю. Лотман зазначає, що жодне семіотичне утворення не функціонує ізольовано. Свої властивості воно здатне проявляти лише тоді, коли занурене у певний семіотичний континуум. І власне цей континуум, за аналогією до введеного В. Вернадським поняття «біосфера», отримав назву семіосфери [80, С.11-12]. Можна висловити тезу, що поезія є семіосферою: тексти всередині цієї групи мають спільні правила творення та читання, вирізняються спільними рисами. Звісно, семіосфера (як складне утворення) не може сприйматися як дещо однорідне – вона поєднує утворення, які, крім спільних рис, мають відмінності: «Семіотичний простір характеризується наявністю ядерних структур (частіше кількох) із вираженою організацією та більш аморфного семіотичного світу, що тяжіє до периферії, і в який занурені ядерні структури» [80, С.16]. Отже, зорову поезію можна вважати периферійною зоною семіосфери поезії: саме тут регламентація форми найменша, а близькість до інших семіосфер (живопису, наприклад) найбільша. Це яскраво простежується у творчості І. Величковського (сумісність з архітектурою, іконописом), М. Семенка (близькість до семіосфер плакату, картографії), В. Женченка (семіосфера живопису та графіки), М. Мірошніченка (елементи математичного коду) та інших митців української зорової поезії.

Ю. Лотман зазначає, що саме на периферії процеси вироблення нової інформації найдинамічніші – через неоднорідність семіотичного простору, нестійкість форм і правил: «У периферійних ділянках, які найменш організовані та мають гнучкі, “ковзаючі” конструкції, динамічні процеси зустрічають менше супротиву і, отже, розвиваються швидше» [80, С.16]. Таким чином з'являється

нова інформація всередині самої семіосфери. Проте вона може бути не лише породженою внутрішніми механізмами, а й бути запозиченою, засвоєною зовні. Нова інформація, що походить з інших семіотичних просторів, засвоюється лише через механізм перекодування, семіотизації, оскільки однією з властивостей семіосфери є замкненість, що передбачає неможливість контакту з несеміотичним чи іносеміотичним простором [80, С.13]. Перекодування забезпечує кордон семіосфери – «білінгвальний механізм, що перекладає зовнішні повідомлення на внутрішню мову семіосфери і навпаки» [80, С.14]. Периферія найближча до кордону семіосфери, тому вона стає зоною прискорених семіотичних процесів. Отже, периферійна частина постійно поповнюється новою інформацією: чи то породженою всередині семіосфери через нестійкість форм, чи то запозиченою зовні й перекодованою. Тому зорова поезія, яку ми означили як периферію семіосфери поезії, має найбільш стрімкий темп розвитку через те, що має найменш суворі обмеження форми, а також через те, що постійно опиняється у процесі синтезу мистецтв, наук чи інших форм духовної діяльності людини.

Внутрішні процеси семіосфери часто можуть оновлювати інформацію через так зване «пригадування». Ю. Лотман так описує це явище: «Постійна наявність у культурі певного запасу текстів із втраченими кодами приводить до того, що процес творення нових кодів суб'єктивно часто сприймається як реконструкція (“пригадування”)» [80, С.17]. Пригадуванням можна назвати футуристичний етап розвитку зорової поезії, коли експерименти М. Семенка були водночас і новаторством, і поверненням до барокових ідей: сам принцип симультанності, поєднання поезії та образотворчого мистецтва був ніби повернений із забуття.

Для принципово нових текстів необхідне живлення зовні. Живописні, графічні, архітектурні принципи, що увійшли в поетичне мистецтво, стали тією іносеміотичною інформацією, яка була перекодована й залучена у семіосферу поезії. Ю. Лотман наголошує: цей процес передбачає не лише певну схожість учасників обміну, а й певну відмінність. Власне, заради засвоєння відмінностей і відбувається обмін. Але для того, щоб обмін справді відбувся, необхідна ще

одна умова: «<...> субструктури, що беруть у ньому [обміні] участь, мають бути не ізоморфними одна одній, але бути ізоморфними третьому елементу більш високого рівня, у систему якого вони входять. Так, наприклад, словесна та іконічна мова мальованих зображень не ізоморфні одна одній. Але кожна з них, у різних відношеннях, ізоморфна позасеміотичному світові реальності, відображенням якого на певну мову вони є» [80, С.18]. Неважко провести аналогію із зоровою поезією, яка поєднує саме ті «мови» (словесну й іконічну), про які говорить Ю. Лотман. Єдине уточнення, яке можна зробити, стосується тези про ізоморфність учасників обміну світові реальності: у випадку зорової поезії часто більш слушно говорити не про реальний світ, а про психічну реальність, світ ідей, втілених в образи.

Ю. Лотман зауважує, що «в різні історичні моменти розвитку семіосфери той чи інший аспект може домінувати, приглушуючи чи повністю пригнічуючи інший» [80, С.15]. І справді, якщо подивитися на розвиток поезії, то можна помітити, що різні форми були популярними упродовж різних періодів: силабічна, силабо-тонічна, тонічна системи віршування, білий вірш, верлібр і т. ін. Зорова поезія так само не завжди зберігає свою популярність: її сплески припадають на епоху Бароко, на 20-ті рр. ХХ ст. (футуризм), на 60-ті – 80-ті рр. ХХ – поч. ХХІ ст. Це можна пояснити ще одним міркуванням Ю. Лотмана, який вважає, що в історії культури помітні періоди, коли певне мистецтво має пріоритет, і тому транслює свої тексти в інші семіотичні системи. З часом його місце заступає інший вид мистецтва, тобто в історії культури простежується хвилеподібний розвиток [80, С.18]. Можна зробити висновок, що етапи розвитку зорової поезії накладаються на ті періоди, коли особливу популярність має образотворче мистецтво. Зокрема, найбільш репрезентативним для епохи Бароко є мистецтво архітектури з його химерними прикрасами – звідси і химерність візуальних поетичних творів того часу; перша третина ХХ століття, коли розвивався футуризм, позначена революцією в живописі й архітектурі – поширення мали конструктивізм, супрематизм, сюрреалізм, кубізм, неопластицизм та інші напрями, найплідніше розвинуті в живописі; сучасна

зорова поезія отримала розвиток у світі, де візуальна інформація вийшла на лідируючі позиції – майже все сприймається зором, супроводжується ілюстраціями або втілюється в наочні символи, і поезія підхоплює цю тенденцію.

### **2.3.3. Рекламні засади художньої мови зорової поезії**

Зорова поезія – неординарне мистецтво, здатне поєднувати різні знакові коди в одному творі. Наслідком такого поєднання є поява не лише нового синтетичного вияву мистецтва, а й становлення нових моделей сприйняття. Відповідно, розглядаючи особливі поліхудожні твори, варто виробити так само особливий підхід до них. Складна природа творів, що оперують більше ніж однією знаковою системою, сприяє тому, що її дослідження вкладається у дуже широке коло наукових студій. Як слушно узагальнює К. Шандор, «<...> дослідження інтермедіальності поширюється на медіа теорії, теорії комунікації, постструктуралістську іконологію, філософію мистецтва та мови, дослідження культури тощо» [214, С.8]. Непередбачувані (на перший погляд) напрями дослідження виявляються плідними і корисними для багатовимірних художніх творів. Розглянемо художню природу та вплив зорової поезії на читача у зіставленні з рекламними прийомами засобів масової інформації.

Масштабна візуалізація інформації у сучасному світі поширюється і на мистецтво, зокрема, сприяючи приверненню особливої уваги до зорової поезії, творення якої на часі. Поряд із цим розвиток споживацького суспільства спричинив відведення та оформлення особливого місця для реклами у житті людства. Спробуємо співвіднести та порівняти зорову поезію та рекламу, а також використати одержані результати для кращого розуміння художньої природи зорової поезії та перспектив її розвитку.

Навіть на перший погляд зорова поезія та реклама мають багато спільних рис: наявність ключового образу, сконденсованість змісту, «цікавинка», інтригуюча форма подання, яскравість, цілісність, складність сприйняття, що здатна зацікавити. Реклама формує бажання, потребу – зорова поезія формує зацікавлення певною ідеєю, попит на неї. Візуальні твори зазвичай мають таку форму, що дає змогу вихопити основне з першого погляду, форму, що сприяє

миттєвому сприйняттю всього твору. Приблизно така сама мета спонукає авторів реклами вдаватися до лаконічності, гри слів, не використовувати важкі для вимови та сприйняття слова. Як можна побачити, зоровопоетичні та рекламні цілі та засоби часто збігаються. Спробуємо з'ясувати, чи випадковий такий збіг.

Схожість принципів, що покладені в основу зорової поезії та реклами, є настільки очевидною, наскільки малодослідженою. Західні науковці досить часто звертають увагу на спільність підходів зорової поезії та реклами. Зокрема, про такі зв'язки згадують М. Менсія, К. Кемптон, К. Л. Картер, Е. Масцелоні, К. Шандор та ін. Досліджуючи візуальний чинник конкретної поезії, Р. П. Дрейпер підкреслює: «Використання додаткового впливу, якого можна досягнути, надавши словам візуального представлення, є, без сумніву, поширеним засобом у журналістиці та рекламуванні» [206, С.329]. В українському літературознавстві значно рідше помічають подібні паралелі. Ю. Починок звертає увагу на важливу роль реклами та графічного мистецтва у формуванні тенденцій конкретної поезії. Дослідниця робить висновок, що «форму букв та інших графічних знаків зазвичай використовують, щоб посилити значення слів» [122, С.28]. Б. Турганов у статті «Текстове оформлення агітплеката» наголошує: «Малюнок полегшує розуміння змісту» [167, С.46]. Подібні рекламні прийоми, на думку Ю. Починок, сприяють трансформації не лише поетичної структури, а й моделей сприйняття твору, надаючи їм ознак інтелектуальної вправи: «Сучасна зорова поезія розглядається як синкретизм живопису, графіті, коміксу і реклами. Експериментатори використовують словесно-зорові ефекти для інтелектуальної стимуляції читача» [122, С.83]. Ця думка, на наш погляд, є дуже слушною, проте мусимо зробити уточнення: більш прийнятним визначенням зв'язку мистецтв у зоровій поезії є поняття синтезу, а не синкретизму, оскільки розвинені самостійні форми органічно поєднуються в єдине ціле. Нерозривність єдності не дорівнює синкретичності (нерозділеності). Повертаючись до цитованої тези, можна стверджувати, що виведення зорової поезії за межі герметичного «особливого» мистецтва у сферу масової культури не позбавляє твори інтелектуальних підвалин, а навпаки, сприяє утворенню

багатовимірності тексту, встановленню густої мережі зв'язків з іншими культурними явищами, витворенню своєрідних культурних маркерів доби.

Узагальнюючи особливості порівняння зорової поезії та реклами у наукових працях, можна помітити, що, якщо дослідники вказують на цей зв'язок, таке твердження сприймається як доведений факт, базова інформація, зрозуміла для всіх. Цікаво дослідити, які саме спільні риси, прийоми та процеси можуть поєднувати зорову поезію та рекламу. Спробуємо розглянути це питання глибше.

Очевидно, що зорова поезія та реклама можуть мати інтертекстуальний зв'язок, оскільки реклама як вияв масової комунікації стає частиною інформаційного поля, в якому постають нові тексти, у тому числі тексти зорової поезії. Як зазначає румунська дослідниця інтермедіальності Каталін Шандор: «У колажах зорової поезії <...> (непрочитуваний) текст часто функціонує як образ, але тут і текст, і образ стають фрагментами або цитатами з ширших контекстів: від літератури й малярства до науки й засобів масової інформації, від анонімних знахідок до культових творів культури» [214, С.11]. Отже, зорова поезія може залучати здобутки реклами через інтертекстуальність. Проте інтертекстуальний зв'язок із рекламою можна простежити і в інших творах, він не є характерним винятково для зорової поезії. Спробуємо з'ясувати, які особливості рекламної мови органічні для художньої природи зорової поезії.

Розбираючи передумови для сплеску світової зорової поезії у ХХ ст., бельгійський науковець Ф. Еделін зазначає: «У середині ХХ століття по всьому світі з'явилася певна кількість поетів, що прагнули скористатися іншими можливостями візуальних знаків: формою та кольором поруч зі звичними звуковими характеристиками. До цього їх спонукав прогрес у техніках друку» [208, С.285]. Отже, на розвиток мистецтва можуть впливати позамистецькі технологічні досягнення. Такої думки дотримується і К. Кемптон у своєму дослідженні історії світової зорової поезії: «Так само залученим до цієї дискусії має бути вплив фотографії, кіно, друкованих засобів інформації, інтернету, а також швидкого розвитку міжнародної культури» [209, С.5]. Не виключено, що здобутки реклами могли посісти значне місце в історії світової зорової поезії.

Для різних часів каталізатором експериментального мистецтва можуть виступати різні явища: розвиток книгодрукування; формування споживацького суспільства і, як наслідок, розквіт реклами; популярність телебачення; поява нових технологій, насамперед комп'ютерних.

Різні періоди сплеску розвитку зорової поезії позначені актуалізацією певного технологічного винаходу. Зокрема, «реклама, кіно і, можливо, комерційне мистецтво газетних карикатур та книжок коміксів постійно виробляли свободу слова у малюнках, колажах та друкованому форматі тексту» [209, С.18] у 20-ті рр. ХХ ст. Як було зазначено вище, зорова поезія чутлива до винаходів та соціально-культурних змін. Якщо у побуті людства закріплюється певна модель поведінки, це може стати основою для розвитку нового вияву зорової поезії, як-от: вироблення споживацького підходу у суспільстві спричинило попит на рекламу і виявило популярні моделі впливу на вподобання людей. На цій хвилі виникає різновид зорової поезії, що використовує такі самі моделі, мову мас-медіа, але при цьому виступає рекламою не товарів, а ідей, чи навіть соціально-політичною рекламою. Тут варто зробити важливе зауваження: не слід вважати вплив реклами на зорову поезію одностороннім. Стосунки цих двох виявів творчості складніші: це взаємодія, а не вплив одного на інший. Зокрема, моделі, що використовуються у рекламі, були раніше вироблені зоровою поезією. Такий погляд дає підстави говорити, що здобутки зорової поезії стали основою для створення мови реклами: «Царина засобів інформації та реклами увібрала мову зорової поезії, і каліграми стали ще одним формальним засобом залучення людей до продажу їхніх продуктів» [213, С.80]. Але, з іншої сторони, популярність реклами заохочує розвиток відповідного напрямку зорової поезії. Отже, зорова поезія дає основу рекламі, а потім, користуючись розвитком останньої, виробляє новий – рекламний – напрям. Як бачимо, йдеться не про односторонній вплив, а про взаємовплив. Це не дивно, оскільки мета зорової поезії перетинається з метою реклами: не тільки «продавання» (товарів чи ідей), а загалом привернення уваги. Це працює і з соціальною рекламою, і з демотиваторами, і з банерами та біл-бордами, і, нарешті, із зоровою поезією.

У К. Л. Картера знаходимо таку думку: «На противагу формам “чистої” поезії, оцінюваної виключно за естетичними чи літературними критеріями, що залежать від сприйнятливості підготовленого читача, зорова поезія спирається на сучасний жаргон газетних заголовків та журнальної реклами. Вона має на меті доступність для тієї ж аудиторії, що охоплюється засобами масової інформації, публіки у широкому значенні» [204, С.9]. Автор протиставляє зорову поезію традиційній літературі, знаходячи більше спільного з масовою комунікацією, рекламою. Думка цікава своєю свіжістю і певною парадоксальністю, оскільки цілком погодитися з нею (навіть попри її цікавість) не випадає.

Розглянемо основні ідеї, що лежать в основі твердження К. Л. Картера. Мова зорової поезії суголосить мові масової комунікації. Вище уже розглядалося питання про первинність такого підходу, тому не будемо загострювати увагу на твердженні науковця щодо «спирання» зорової поезії на здобутки засобів масової інформації. Так чи інакше, але незаперечним фактом залишається спільність засобів, використовуваних у зоровій поезії та в рекламі. Проте навіть якщо засоби і мас-культурні, то мета зорової поезії, її аудиторія не перестають вимірюватися тими художніми критеріями, про які говорить К. Л. Картер, описуючи традиційну літературу з її «чистою» поезією. Вимога підготовленого читача так само (якщо не більше) актуальна для зорової поезії. Виникає парадокс: зорова поезія нібито апелює до простіших механізмів сприйняття, націлена на широку аудиторію за рахунок використовуваних засобів, органічна ширшій аудиторії, проте сприймається важче і вужчою аудиторією, ніж традиційна поезія. Маємо певний конфлікт форми та змісту, коли форма стає доступнішою, проте зміст залишається високохудожнім.

Можна припустити, що зорова поезія мала би сприйматися легше за традиційну, оскільки, подібно рекламі, здатна «продавати» ідеї ефективно. Проте досі читацький загальнорозум ставиться до експериментальних творів. Бар'єр сприйняття вибудовано через традицію, через звичку. Ми звикли, як правильно, якою має бути традиційна поезія, і ця звичка заважає нам побачити, якою ще може бути поезія, і оцінити, що інакше не завжди означає гірше.

Зіставлення зорової поезії та реклами корисне тим, що дозволяє поглянути на візуальні твори літератури не як на щось дивне і незрозуміле, а як на щось органічне нашому сприйняттю. Людина XXI століття живе у світі, де візуальне сприйняття домінує. Усі сфери нашої діяльності так чи інакше пов'язані з візуальними образами. Це ще досі видається незвичним для поезії, проте давно перестало дивувати в рекламі. Тому зіставлення зорової поезії та реклами дає змогу говорити про добрі перспективи для зорової поезії, оскільки в неї є все, щоб завоювати читацьку приязнь. Є лише потреба виховати читача з ширшими поглядами, який побачить якості зорової поезії, не затінені шаблонним сприйняттям традиційного.

Говорячи про мову реклами у зоровій поезії, не варто оминати увагою колір. Як відомо, колір є невід'ємною характеристикою візуального знаку [208, С.286]. Зорова поезія актуалізує цю ознаку і наділяє її змістом. Зокрема, Ф. Еделін приділяє значну увагу ролі кольору у творах зорової поезії [208]. Дослідник зазначає, що зорова поезія дає можливість «застосувати колір як невід'ємний засіб сигніфікації, а не як простий орнамент» [208, С.286]. Схожі механізми задіяння кольору і в рекламі. Візуальна інформація у рекламі покликана привертати увагу [97, С.34], а також має сугестивний характер, оскільки: «Враження, нав'язані кольором, дуже стійкі, а привабливість кольорового рекламного звернення є вищою, ніж чорно-білого» [97, С.37]. Звернімо увагу на інтерактивну зорову поезію, що набуває популярності у світі: можна провести паралель із рухомою світловою рекламою, що використовує яскраве світло для привертання уваги у комплексі з кольором і рухом. Таке поєднання дуже ефективно у рекламі [97, С.50], і водночас дедалі більше завойовує позиції у зоровій інтерактивній поезії, наприклад, у творчому доробку Ю. Завадського. У роботі М. Менсії приділено значну увагу використанню таких засобів у сучасній цифровій зоровій поезії із залученням образів, звуків і тексту [213]. Отже, сила впливу кольору однаково використовується у рекламі та зоровій поезії.

Необхідно наголосити, що принцип творення змісту у зоровій поезії співмірний засадам реклами. Вище було зазначено, що вербально-поетична

частина зорової поезії втілює раціональну, ідейну основу, а зорова частина корелює з емоційною, образною основою. Суголосну ідею висловлює Б. Турганов, описуючи рекламну природу агітплаката: «Можна вважати, що в агітплекаті частина ілюстративна розрахована на збудження уваги глядача-читача і на фіксацію в пам'яті, а справа тексту – загострити збуджену увагу на виразних політичних і соціальних моментах, остаточно штовхнути і спрямувати волю до виконання потрібної акції» [167, С.46]. Ю. Миронов та Р. Крамар підкреслюють, що рекламні звернення часто поєднують візуальне та вербальне оформлення [97, С.23-24], що сприяє приверненню уваги та заохочуванню прочитати текст [97, С.39].

Цікаво, що візуальне подання інформації – чи то ілюстративний матеріал, чи то специфічне оформлення тексту – використовується у рекламі не лише як наочність, а як психологічний засіб впливу на потенційного покупця, оскільки інформація, сприйнята зорово, засвоюється одночасно як на розумовому, так і на чуттєвому рівні. Ю. Миронов та Р. Крамар стверджують: «В оформленні рекламного оголошення велику роль відіграють візуальні елементи, оскільки хороші ілюстрації можуть містити значно більше інформації, ніж текст, і викликають сильні емоційні реакції» [97, С.39]. Отже, поєднання різних кодів у рекламі (підтримання текстового коду зображеннями-ілюстраціями або злиття кодів у полісеміотичне ціле) є дієвим засобом для лаконічності під час оформлення інформації та для ефективності сприйняття та засвоєння.

Плідною видається думка співвіднести різну міру поєднання кодів у рекламі та в зоровій поезії: реклама з ілюстративним матеріалом будується за принципом емблематичної зорової поезії І. Величковського [А, 1] або шахопоезії В. Капусти [В, 21], рекламу зі злитими кодами можна порівняти із силуетними віршами І. Величковського [А, 3], М. Мірошніченка [В, 10], або з поезомалярством М. Семенка [Б]. Відмінність поєднання кодів полягає у специфіці мети й аудиторії для реклами й зорової поезії. Якщо реклама націлена на найбільш широку аудиторію і має буди якомога доступнішою для сприйняття, то зорова поезія неодмінно матиме елемент загадки, недосказаності, множинності змістів,

що підвищує художню принадність твору й орієнтує його на аудиторію підготовлених читачів. Для реклами важливо використовувати лише зрозумілі комбінації символів та знаків, щоб убезпечити рекламодавця та потенційного покупця від хибного трактування інформації або навіть від ігнорування [97, С.31-32]. У мистецтві ж не може бути єдиного правильного трактування, тому різночитання, що є недоліком для реклами, стає художньою рисою зорової поезії. І навпаки: простота й очевидність, що є вимогою для рекламного звернення, є недоліком для зоровопоетичного твору. Можна зробити висновок, що методика поєднання кодів різних знакових систем представлена і в зоровій поезії, і в рекламі, проте має більш широке та плідне використання саме в зоровій поезії.

Говорячи про поєднання кодів у зоровій поезії та в рекламі, не можна оминати необхідність декодування інформації, або, іншими словами, перекладу мови реклами чи зорової поезії на мову споживача або читача відповідно. У зоровій поезії зміст має високий ступінь сконденшованості, тому часто компактна форма приховує в собі неодновимірність трактувань. Використання різних образів, залучення матеріалів з різних знакових систем допомагає ущільнити зміст твору. Приблизно те саме відбувається з рекламою, але тут мета ущільнення не художньо-естетична, а комерційна, оскільки «рекламу можна сприймати як форму комунікації, яка покликана перекласти якість товарів та послуг на мову потреб споживачів» [97, С.10]. Реклама не повинна бути розлогою, її компактність відповідає вимозі легкого запам'ятовування. Проте, попри лаконічність, реклама повинна вмщати значний обсяг інформації про товар, його особливості, переваги, а також – найголовніше – мати здатність переконати споживача, спонукати до певних дій [97, С.8].

Деякі твори зорової поезії співвідносні із соціальною рекламою<sup>4</sup>, зокрема, твір М. Сороки «П'ята колона». Простота форми наснажена складною, абстрактною ідеєю, що представлена наочно. Приблизно те саме маємо в соціальній рекламі: унаочнення певних ідей для їх пояснення та популяризації.

<sup>4</sup> Закон України про рекламу: «соціальна реклама - інформація будь-якого виду, розповсюджена в будь-якій формі, яка спрямована на досягнення суспільно корисних цілей, популяризацію загальнолюдських цінностей і розповсюдження якої не має на меті отримання прибутку». <http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/270/96-вр>

У такому випадку вирішальною є коректна передача інформації, тому читацьке сприйняття стає важливою ланкою розповсюдження ідеї. Прикметно, що герменевтичний аналіз, застосування здобутків рецептивної естетики видаються актуальними для реклами так само, як і для твору мистецтва. Зокрема, Ю. Миронов та Р. Крамар звертають увагу на роль отримувача в ефективності реклами [97, С.10-11]. Дослідники також зазначають, що під час декодування рекламного повідомлення (або, інакше кажучи, сприймання інформації) можуть виникати фізичні (якість друку чи сигналу), семантичні (різночитання) та психологічні (індивідуальність сприйняття) перешкоди [97, С.11]. Рекламодавець має дбати про те, щоб уникати перешкод, оскільки вони небажані і мають бути подоланими для успішної комунікації. Якщо такий підхід долучити до зорової поезії, можна помітити, що перешкоди різного характеру також характерні під час сприйняття та інтерпретації. Проте, на відміну від небажаності в рекламній сфері, «перешкоди» для зорової поезії не просто не шкодять, а навіть є частиною комунікації. Звичайно, не йдеться про фізичні перешкоди, коли твір не може бути сприйнятий належним чином через, наприклад, поліграфічні недоліки. Але семантичні та психологічні особливості, заявлені перешкодами в рекламному виробництві, плідно використовує зорова поезія для поглиблення змісту твору, розширення кола можливих трактувань.

Просторова організація зоровопоетичного твору дуже важлива для його сприйняття. Часто зміст твориться не лише наявністю знаку, а й положенням на сторінці, або навіть його відсутністю. Наприклад, відсутність слова наочно відображена порожнім місцем в однойменному вірші М. Зарічного [В, 15]. Зокрема, це питання добре висвітлюють К. Ноулз, А. К. Шафнер, У. Вегер та Е. М. Робертс у роботі «Прочитання простору у зоровій поезії: нові когнітивні перспективи» [210]. Варто зазначити, що смислове навантаження простору активно використовується і в рекламі. Напевне, багато хто може згадати приклад реклами, коли зображення порожнього місця там, де мало б бути щось важливе, наснажене промовистою ідеєю. Зокрема, відомий ролик «Жінка – не посудомийка!»: дитина малює свою родину, де замість маминої постаті біла

пляма – мама має посуд. Або ж реклама квасу: замість жаданого кухля герой ролика бачить порожнечу і ображається на товариша.

Наступна ознака, що поєднує зорову поезію та рекламу, може видатися зайвою для розгляду. Проте, як показує практика, зоровопоетичні твори часто викликають вагання: чи правомірно такий твір відносити до поезії. Отже, звернімо увагу на поетичність. Насамперед, варто наголосити на використанні ритму в рекламі й у зоровій поезії. Важливо пам'ятати, що ритм у цьому випадку є характеристикою організації не лише звуків, а й будь-яких знаків, тим більше, коли йдеться про полікодовий твір. Ритмічний малюнок полягає у послідовному поєднанні довгих і коротких складів, слів, речень, чергуванні однакових кольорів, форм, символів. Варто зазначити, що один відрізок у межах ритмічної організації твору має бути не надто великим, щоб залишати можливість осягати одночасно кілька частин твору, або навіть весь твір у його цілості. Лише у такому випадку ритмічність стає відчутною. І зорова поезія, і реклама оперують лаконічними формами, що дає можливість сприймати їх цілісно. Простота складників дає змогу уловити їхню ритмічну організацію. Побудова реклами за поетичним принципом є універсальним правилом [97, С.60], зорова поезія так само використовує ритмічність в організації простору, кольору, форми. Це все впливає на художню якість, яка є необхідною як для такого мистецького твору, як зорова поезія, так і для рекламного звернення [97, С.30]. Цікаво, що за даними опитувань споживачі краще запам'ятовують не часто повторювану рекламу, а особливі приклади, що вирізняються художньою якістю [97, С.67].

Насамкінець, зіставляючи зорову поезію та рекламу, необхідно згадати про вплив, який вони чинять на суспільство. Хоча у зоровій поезії та реклами різні сфери поширення, вони спрямовані на різні аудиторії, тим не менше, як було розглянуто вище, вони мають багато спільного в особливостях побудови та сприйняття. Отже, ролі, які вони відіграють у суспільстві, також співвідносні. І зорова поезія, і реклама є частиною глобальної культури, мають естетичну, освітню та виховну функції, чинять вплив на формування моделей сприйняття. Тому можна визначати позитивні перспективи розвитку зорової поезії, оскільки

така форма кодування інформації є органічною сприйняттю людини. Співвіднесення зорової поезії та реклами показує, що нерозуміння природи зорової поезії, що подекуди може виникати, продиктоване не складністю експериментальної форми, а наявністю психологічного бар'єру, вибудованого уявленням про традиційну поезію.

Отже, розглянувши спільні особливості зорової поезії та реклами, можна зробити такі висновки:

1) зорова поезія та реклама, як будь-який твір культури, що існує не поза контекстом, можуть мати інтертекстуальні зв'язки;

2) в онтогенезі «зорова поезія – реклама» не варто говорити про первинність і вторинність, оскільки тут має місце не односторонній вплив, а взаємовплив та обмін здобутками;

3) зорова поезія та реклама однаково органічні для сприйняття, використовують схожі засоби, спираються на подібні принципи побудови та сприйняття твору, хоча і переслідують різні цілі: чіткість і однозначність для реклами, множинність смислів для зорової поезії;

4) і зорова поезія, і реклама використовують ритмічність, силу впливу кольору та просторової організації твору;

5) зорова поезія та реклама вдаються до поєднання різних кодів в одному творі для лаконічності, цілісності, зацікавлення;

6) твори зорової поезії та рекламні звернення побудовано за поетичним принципом, найкращі зразки вирізняються високою художністю;

7) можна співвідносити вплив зорової поезії та реклами на культуру, світогляд, особливості сприйняття, естетичний смак, ідеологію;

8) порівняння зорової поезії з рекламою дає змогу стверджувати, що певне несприйняття зорової поезії не продиктоване її природою і може бути подолане шляхом руйнування психологічних чинників стримування.

Отже, розглянувши знакові особливості зорової поезії, актуальні у нашому дослідженні, можемо зробити такі висновки:

1.Зміст у зоровій поезії творять два чинники – вербально-поетична частина втілює раціональний, ідейний первень, а зорова частина корелює з емоційним, образним началом.

2.За критерієм якості візуальної інформації можна виділити такі групи творів, у яких: 1) візуальне та вербальне злито – поезія сама є зображенням; 2) візуальне та вербальне розмежовано – поезію супроводжує зображення; 3) візуальне сприйняття є допоміжним для читання творів, у яких домінує вербальна інформація.

3.Семіотичне дослідження близьке природі зорової поезії, органічно висвітлює особливості творення та сприйняття поліхудожніх творів.

4.Зорова поезія, яку ми означили як периферію семіосфери поезії, має найбільш стрімкий темп розвитку через те, що має найменш суворі обмеження форми, а також тому, що постійно опиняється у процесі синтезу мистецтв, наук чи інших форм духовної діяльності людини.

5.В онтогенезі «зорова поезія – реклама» має місце не односторонній вплив, а взаємовплив та обмін здобутками.

6.І зорова поезія, і реклама використовують поетичний принцип побудови, ритмічність, силу впливу кольору та просторової організації твору, вдаються до поєднання різних кодів для лаконічності, цілісності, зацікавлення.

7.Порівняння зорової поезії з рекламою дає змогу стверджувати, що певне несприйняття зорової поезії не продиктоване її природою і може бути подолане шляхом руйнування психологічних чинників стримування.

Отже, проаналізувавши художню природу зорової поезії, можна підсумувати основні положення розділу:

1.Українська зорова поезія має давню традицію, що вкладається у три етапи тривалого розвитку (бароковий, футуристичний, сучасний), залучення нових засобів і прийомів не започатковує нову традицію, а лише розвиває її, відповідаючи на запити панівних для культури певного часу тенденцій.

2.Зорова поезія передбачає поезію слів, ідей, зображень, ліній, рухів, що втілено через поєднання поетичного начала з архітектурою, живописом,

графікою, математикою, шахами, при цьому симультанність сприйняття забезпечена нерозривним злиттям кодів без їхньої трансформації.

3. Структурна організація зорової поезії за принципом поетичного розміру та ритму, первинність мовного чинника як змістотворчого стрижня формують підстави відносити такі твори до мистецтва літератури і застосовувати відповідні моделі сприйняття, які, однак, відрізнятимуться від тексту до тексту залежно від відношень між вербальним і невербальним.

4. Метажанрове утворення «курйозна поезія» як бароковий вияв експериментальної поезії демонструє синтез мистецтв і наук у літературному творі так само, як і зорова поезія, проте, на відміну від неї, не обов'язково має візуальне втілення.

5. Зорова поезія – не жанр, група поетичних творів із яскраво вираженим візуальним оформленням, наділеним функцією змістотворчості; візуальність є не жанротворчою, а додатковою ознакою, способом представлення інформації.

6. Зорова та курйозна, зорова та конкретна поезія не є тотожними поняттями, не мають ієрархічних стосунків, частково накладаються через візуальність.

7. Конкретна поезія – монокодове явище другої половини ХХ ст., засноване на матеріальності мови, представлене як у візуальній, так і в аудіальній формі; зорова поезія не обмежена одним періодом, є більш загальним поняттям, характеризується змістотворчою візуальністю з різною мірою вияву, часто інтегрує позамовний матеріал, здебільшого полікодова, охоплює більший масив текстів, має тривалу традицію в історії літератури.

8. Зміст у зоровій поезії твориться двома чинниками – вербально-поетична частина втілює раціональний, ідейний первень, а зорова частина корелює з емоційним, образним началом.

9. За критерієм якості візуальної інформації можна виділити групи творів, у яких: 1) візуальне та вербальне злито – поезія сама є зображенням; 2) візуальне та вербальне розмежовано – поезію супроводжує зображення; 3) візуальне сприйняття допоміжне для читання творів, у яких домінує вербальна інформація.

10. Зорова поезія, яку ми означили як периферію семіосфери поезії, має найбільш стрімкий темп розвитку через те, що має найменш суворі обмеження форми, а також тому, що постійно опиняється у процесі синтезу мистецтв, наук чи інших форм духовної діяльності людини.

11. Зорова поезія і реклама демонструють взаємовплив, використовують поетичний принцип побудови, ритмічність, силу впливу кольору та просторової організації твору, вдаються до поєднання різних кодів для лаконічності, цілісності, зацікавлення.

12. Порівняння зорової поезії з рекламою дає змогу стверджувати, що певне несприйняття зорової поезії не продиктоване її природою і може бути подолане руйнуванням психологічних чинників стримування, оскільки симультанність мультимедійних знаків зорової поезії органічна людському сприйняттю.

**Положення розділу викладено у публікаціях:**

1. Слободянік М.М. Зорова поезія у контексті семіотичної теорії Юрія Лотмана // Літературознавчі студії. – 2014. Вип. 40. Ч. 2. – К.: ВПЦ «Київський університет». – С.247-253.

## РОЗДІЛ 3. УКРАЇНСЬКА ЗОРОВА ПОЕЗІЯ

### У ЧИТАЦЬКОМУ СПРИЙНЯТТІ

Українська зорова поезія є повноправною частиною світових мистецьких практик. Однак вона має свої особливості розвитку, а також сприйняття. Розглянемо, якою буває українська зорова поезія, яких форм вона набувала протягом свого розвитку в українській літературі від Бароко до сьогодення, а також які особливості сприйняття характерні кожному вияву української візуалістики та кожному періоду її розвитку.

#### 3.1. Зв'язок між етапами розвитку зорової поезії

Зорова поезія в українській літературі найяскравіше представлена трьома етапами: епоха Бароко дала найповніше розвинуту жанрову палітру візуальних віршів; 20-ті роки ХХ століття з його авангардними експериментами принесли поезомалярство футуристів; певною мірою 60-ті, а впевненіше 80-ті та 90-ті роки ХХ століття, а також початок ХХІ століття явили сучасний варіант зорової поезії.

Усі три етапи можна розглядати як тяглість традиції поєднання поетичного й образотворчого мистецтва. Ю. Починок зауважує: «<...> явище поезографії має глибоке історичне підґрунтя. Тяглість процесу забезпечує безперервне наслідування, “перечитування” та експериментальну інтерпретацію текстів такого типу авторами-сучасниками» [122, С.92]. Важливо, що це не механічне відтворення давно винайдених форм, а саме розвиток, що передбачає появу чогось нового, не лише засвоєння, а й переосмислення здобутків минулого. Культурні та суспільні зміни позначаються на розвитку зорової поезії, модерні технології видозмінюють уже винайдені форми або сприяють становленню чогось абсолютно нового. Через це природньо, що етапи розвитку зорової поезії різняться. Спробуємо простежити, які спільні риси поєднують зразки візуалістики на різних етапах розвитку.

Вітчизняному літературознавству бракує робіт із комплексним висвітленням усієї тяглості розвитку української зорової поезії від давнини до сучасності. Проте, говорячи про сучасну зорову поезію, дослідники зазвичай наголошують на її глибокій закоріненості у художні практики минулого.

Зокрема, таку позицію поділяє Ю. Починок, відзначаючи, що «прямими попередниками української постмодерної експериментальної поезії є поетичні практики доби Бароко» [122, С.14]. Здебільшого схожість різних етапів розвитку української зорової поезії розглядають на рівні форми, оминаючи особливості змістового наповнення. На наш погляд, зіставлення лише за формальним чинником не повне, оскільки зорова поезія – такий тип художньої творчості, який демонструє надзвичайну міру зрощеності змісту та форми. Це не означає, що певний зміст відповідає завжди тій самій формі і навпаки. Проте важливо пам'ятати про змістовність форми як особливість зорової поезії і, відповідно, застосовувати комплексний підхід до порівняння. Барокове мистецтво часто характеризують як просякнуте духовністю, занурене у сферу релігії. У футуризмі, навпаки, вбачають домінування матеріального, тілесного, чуттєвого, фізіологічного. Сучасну зорову поезію тлумачать більш широко: у ній помічають як тілесні мотиви, так і духовні, лише духовність трохи відрізняється від барокової – це не релігія, а мораль у широкому розумінні. Якщо сучасним зразкам не відмовляють у різноманітності тем, то барокові й футуристичні спроби обмежують вузькими тематичними рамками. Чи справді це так?

А. Біла, дослідниця українського футуризму, зіставляючи принципи розуміння барокового та футуристичного твору, робить акцент на «безпорадності» читача «реставрувати» якийсь «повний текст» поезомалюнка через те, що «сам малюнок не передбачає існування такого “повного тексту”». Натомість А. Біла зауважує, що таке існування повного тексту «є нормою для бароко, де “текстом” виступає Біблія» [12, С.157]. Справді, футуристичні тексти складно інтерпретувати, оскільки асоціативні зв'язки часто заплутані й важковстановлювані. Але із протиставленням, наведеним дослідницею, не можна погодитися: барокові тексти не такі однозначні. Відповідно, не завжди Біблія виступає претекстом для них. А. Мойсієнко говорить «про діалектику “небесного” і “земного”, божественного і світського як наріжний камінь філософії людини Бароко» [105, С.9]. Дослідник зазначає: «Іван Величковський, широко культивуючи біблійну символіку і образність, запозичуючи зі Святого

Письма численні мотго, в своїх творах постає людиною, якій ніщо земне не чуже, навіть тоді, коли декларує, що “Свѣт сей – то широким морем і пространим, земля – заточенієм всѣм з рая вигнаним”, бо насамперед мислить потребу бути “пред богом и людми в дѣлах знаменита” і “вперед на землѣ ... літа многа” прожити. Такими він бачить своїх сучасників – гетьмана, письменника і ученого, православного архієпископа, яким присвячує поетичні рядки, вплітаючи імена достойників безпосередньо в віршовий текст (Самойлович, Баранович, Ясинський)» [105, С.6-7].

Отже, шар світської тематики так само значний для барокової поезії, як і шар релігійної тематики. Цікавим є те, що ці два шари можуть тісно переплітатися. Наприклад, В. Шевчук розглядає вірш «Луна» І. Величковського як громадянський. Дослідник звертає увагу на підтекст, і через це виводить цікаву інтерпретацію: «Підставимо під Адама Україну і під “ви” українців – і звісна євангельська історія починає читатися по-особливому. Україна не може здобути раю, бо вхід до нього криють війська, з якими треба воювати (московські), вона приречена на рабство і хліборобство (работати – від “раб”). Цей вірш заспівний у збірці, отже, недаремно й підтекстовий. Відзначимо водночас, що ніде в жодному випадку не хвалить Іван Величковський московських царів чи їхньої держави» [192, С.201]. Отже, твір І. Величковського може поєднувати релігійну та соціально-політичну проблематику. Таке поєднання не дивне, оскільки для барокової поетики органічні перетини протилежностей, співвіднесення неспіввідносного, зіставлення контрастних явищ (земне та небесне, життя і смерть, вічне й минуше). Отже, правомірно констатувати, що обмеження барокової візіопоезії релігійною тематикою свідчить про поверховий погляд. Таким чином, можна співвіднести зорову поезію сучасності та епохи Бароко як такі, що охоплюють широке коло тем. Те саме стосується футуристичного поезомалярства, оскільки значний ступінь умовності, абстрактності може породжувати будь-які асоціативні ряди в уяві читача, отже, говорити про обмеженість тематики не доводиться. Інтерпретація в усіх трьох випадках залежить значною мірою від позиції читача, а не суворо

регламентована лише текстом – це особливість зорової поезії загалом, і вона проявилася на всіх трьох етапах.

Якими б різними не були історичні форми зорової поезії, можна простежити генетичний і типологічний зв'язок між етапами її розвитку. О. Ткаченко зауважує, що сьгоднішні творчі пошуки митців суголосять із пошуками бароко. Зокрема, дослідниця вказує на паралель між курйозною поезією та сучасною візуалістикою [164]. С. Бойко вважає, що співвідносними є причини актуальності зорової поезії за доби Бароко та сьогодні: «<...> молодим літераторам болить вітчизняна культура і вони намагаються “докричатись” (у такий химерний спосіб як “поезографія”) до споживачів серіалів та рекламних роликів» [15, С.7], «схожа мета – в непростий бурхливий час державної “руїни” привернути увагу опольщеної та златинізованої інтелігенції XVII-XVIII ст. до рідномовної літератури» [15, С.7]. До цієї думки можна додати ще й таку співвідносність: барокові твори мали на меті утвердження можливостей рідної мови, а сучасна зорова поезія часто апелює до соціально-політичної національної тематики (твори В. Женченка [В, 1, 3, 4], зокрема). Отже, як можна помітити, в обох випадках акцентовано національний контекст. Варто згадати, що і футуристи були небайдужими до української культури попри їхні заяви щодо необхідності стирання будь-яких меж і кордонів: творчість Михайля Семенка, зокрема, часто характеризують як культуртрегерську, тобто письменник ставив собі завдання збагатити українську культуру, піднести її до рівня світової. На наш погляд, тут простежується суголосність із прагненням І. Величковського витворити саме українські зразки «штучок поетіцких».

Експериментування футуристів часто пов'язують із бароковими віршами: «В епоху Бароко, на думку А. Макарова, народжується візуальна образність, що несе із собою не для всіх зрозумілу емблематичну мову, шифри і коди елітарної поезії, любов до прикрас і декоративність. Дослідник вбачає продовження її розвитку в українському футуризмі 1920-х років...» [148, С.13]. Хоча нерідко можна натрапити і на заперечення зв'язку між цими двома традиціями. Зокрема, А. Біла, досліджуючи генетику українського футуризму, наголошує на сильному

зв'язку між авангардом і романтизмом, а про бароко висловлюється не так впевнено («Справді, важко побачити пряму стильову відповідність між бароко та авангардизмом» [12, С.29]), або зовсім заперечує цю лінію («<...> риторика барокового образу не має жодних аналогій з авангардним експериментуванням, оскільки ніби вставлений у раму, закріплений іконічний образ у бароко не піддається розвитку, сприймаючись як незмінна тотожність змісту (ідеї) і зовнішньої форми; внутрішня форма у ньому “випущена” або “проігнорована” і не корелює з “ідеєю”» [12, С.29-30]). На думку А. Білої, барокові образи надмірно традиційні й законсервовані, на відміну від авангардних. Отже, дослідниця вказує лише на формальний бік зв'язку бароко та футуризму, заперечуючи змістовий зв'язок. З останньою тезою можна посперечатися, оскільки ідейний зміст барокових творів не такий однозначний та обмежений, як постулює А. Біла. Так чи інакше, але формальний бік зв'язку між футуризмом і бароко справді значний: якщо і не єдиний, то принаймні основний.

До розгляду питання кореляції двох течій можна додати ще інформацію про хвилеподібний розвиток мистецтва, коли так звані стабільні й нестабільні стилі чергуються: у такому контексті бароко й авангард належать до однієї групи нестабільних стилів. Тому експериментальні пошуки як бароко, так і футуризму представляють одну й ту саму тенденцію в літературі. В. Яременко зауважує, що ця особливість була помічена ще за часів побутування футуризму: «У двадцятих роках ХХ ст. професор О. Грузинський назвав Івана Величковського *футуристом XVII століття*<sup>5</sup>» [199, С.8]. Загалом, дослідник погоджується із твердженням про суголосність бароко та футуризму. Обидві течії він відносить до літературного авангарду, говорячи про його давнє коріння та актуалізацію на різних етапах історії української літератури. Схожої думки дотримується і М. Сорока, який вважає, що «з висоти сьогодення простежуються певні закономірності у функціонуванні зорової поезії» [148, С.13]. Дослідник також наводить думки інших науковців щодо цього, зокрема, О. Ільницький та М. Мудрак «відзначають значущість зорової форми в поезії українського

---

<sup>5</sup> Курсив В. Яременка.

футуризму, проводячи паралелі із зоровими творами барокових авторів» [148, С.14]. В. Шевчук відзначає тяглість поетичної традиції, виробленої бароковими авторами, і зауважує, що до схожих експериментів вдавалися футуристи, а також сучасні автори [192, С.207]. А. Біла, проявляючи певну невідповідність до своїх попередніх тез, говорить про спільні риси бароко й футуризму на ідейному рівні: «Отже, можна погодитися з думкою З. Генік-Березовської, що концепти і “поняття, котрі вважалися константами бароко, набувають здатності час від часу повертатись, пронизуючи собою сучасність, особливо в кризові періоди, трансформуючи різні жанри та індивідуальні стилі”» [12, С.31]. Основне, що пов’язує бароко та футуризм, на думку А. Білої, – це втілення у графічно-емблематичних віршах ідеї симультанізму [12, С.31] та заміна логоцентризму на інший тип сприйняття тексту [12, С.152]. Зрештою, дослідниця вважає правомірним «говорити про стильову пам’ять культури і генеративні можливості барокового мислення, закладені в мета(іно)мовленні фігурної поезії» [12, С.154].

Отже, і сучасні, і футуристичні експерименти у галузі візуалістики корінням сягають епохи Бароко. Але якщо сучасна поезія досить очевидно близька до барокової, то зв’язок футуристичного поезомалярства з бароко простежується важче. Можна сказати, що футуристичні експерименти відбувалися в іншому руслі. Можна було б зробити висновок, що барокова зорова поезія вплинула на футуристичну та сучасну, давши дві непов’язані традиції. Проте з таким твердженням важко погодитися. Розвиток зорової поезії має якість послідовності, тривалості, тобто кожен етап вбирає у себе досвід попередніх. Наприклад, сучасна зорова поезія пов’язана водночас і з бароко, і з футуризмом. Для ілюстрації такого висновку можна навести твори Миколи Мірошніченка. У його доробку можна знайти, зокрема, і силуетні вірші (данина бароковій традиції), і паліндроми, і поезії з використанням математичних знаків, наприклад, «Київ увечері» [В, 7] та «У зубного лікаря» [В, 8]. Згадаймо, що футуристи вводили математичні знаки, формули у свої візуальні твори (наприклад, поезомалюнок М. Семенка «Світ» [Б, 3]). Цікавим у цьому контексті є і твір Івана Іова «Монтування дієслова» [В, 9], який своїм змістом нагадує

барокові граматичні вірші, за формою наближається до барокової ж емблематики, а водночас нагадує поезомалюнок футуриста М. Семенка «Система» [Б, 4]. На думку Ю. Починок, представники сучасної зорової поезії послуговуються як бароковими, так і футуристичними здобутками. Зокрема, говорячи про творче об'єднання ЛуГоСад, дослідниця відзначає: «<...> паліндромічні форми та поезомалярство переходять у спадок групі від барокових та футуристичних традицій» [122, С.126]. Тому вважаємо правомірним визначати історичну тяглість розвитку української зорової поезії.

Отже, можна підсумувати:

1. Розвиток тяглої традиції зорової поезії втілюється у трьох етапах (бароковому, футуристичному, сучасному), що демонструють наскрізний зв'язок через засвоєння та переосмислення здобутків попередників.

2. На всіх трьох етапах проявилися такі художні особливості, як заохочення читача до творчого діалогу, охоплення широкого кола тем, утвердження можливостей рідної мови, культуртрегерське спрямування.

3. Твори української зорової поезії належать до єдиного художнього контексту, що формувався здавна. Барокові, футуристичні та сучасні експерименти в царині зорової поезії входять до одного літературного ряду і демонструють розвиток тривалої мистецької традиції синтезу мистецтв.

### **3.2. Аналіз української зорової поезії з погляду рецептивної естетики і теорії інтертекстуальності**

Розглядаючи зорову поезію крізь призму інтертекстуального аналізу, варто говорити насамперед про інтертекстуальність з боку читача (за класифікацією Н. Фатєєвої), оскільки у цьому дослідженні важлива не стільки генеза художніх творів, скільки їхня інтерпретація. Читацький аспект інтертекстуальності, окрім того, є більш продуктивним у поєднанні з принципами рецептивної естетики, які долучено до аналізу зорової поезії у цій роботі.

#### **3.2.1. Барокова зорова поезія**

Джерела зорової поезії можна простежувати від появи письма та затвердження графічного вираження творчих ідей людини. Проте говорити про

власне зорову поезію за доби синкретичної творчості, нерозділеності мистецтв первісних людей зарано. Світова зорова поезія оформилася як окремий тип синтетичного мистецтва в епоху Середньовіччя. Бароко стало таким знаковим періодом для української зорової поезії. Химерність, загадковість, концептизм, поєднання непоєднуваного – ці барокові тенденції, виявляючи вимоги часу, сприяли затвердженню нової художньої природи творів. Л. Баранович, М. Довгалевський, А. Кальнофойський зверталися до синтезу мистецтв у літературі. Зорова поезія сформувала міцну традицію, що залишалася чинною протягом усієї доби Бароко. Останній бароковий письменник Г. Сковорода також звертався до цієї художньої форми.

Вершинними здобутками барокової візуалістики вважаються твори І. Величковського. Збірки «Млеко от овцы пастыру належноє» та «Зегар цѣ лый и полузегарик» називають основою української зорової поезії. Необхідно зауважити, що не всі вірші згаданих збірок можна назвати візуальними. Їхня курйозна природа часто виявляється через інші засоби. Наприклад, сильним є аудіальний чинник деяких творів зі збірки «Млеко» (зокрема, вірш-луна). Наскрізь аудіальною, на наш погляд, є збірка «Зегар», де через звукове сприйняття, особливості ритму передано глибокі філософські ідеї, поняття вічності та минулості. Ю. Починок, звертаючи увагу на особливості графіки мовних знаків, називає І. Величковського попередником конкретної поезії [122, С.30]. Справді, підкреслена матеріальність мовних одиниць у І. Величковського суголосна концепції конкретистів. На наш погляд, найбільше зачатки конкретної поезії виявляються у збірці «Зегар», де матеріальність мови виступає самодостатнім засобом художнього впливу. Проте важливо зауважити, що тут ця матеріальність виявляється насамперед через звук: асонансне повторення [і], уривчастість ритму «минут» та розміреність «часів», багаторазове повторення слів аж до стирання їхніх значень. Таким чином, у збірці І. Величковського «Зегар» стикаємося із джерелами конкретної поезії в її аудіальному вияві. Нас же цікавить візуальний чинник експериментальної поезії. Отже, у цьому підрозділі розглянемо барокову зорову поезію крізь призму інтертекстуального та

рецептивноестетичного аналізу на прикладі творів І. Величковського з його збірки 1691 р. «Млеко».

### **3.2.1.1. Барокова зорова поезія з погляду рецептивної теорії**

У контексті рецептивної естетики цікаво визначити, якою мірою барокова зорова поезія може бути заново осмислена наступними поколіннями. Д. Чижевський наголошує: «Не треба, одначе, забувати, що барокове мистецтво та барокова поезія зокрема призначені не для іншого часу, а саме для “людей бароко”» [188, С.275]. Отже, науковець вважає, що потенціал барокових текстів вичерпується інтерпретацією власне барокового читача. У термінах рецептивної теорії це означає, що епоха Бароко продукує тексти, горизонт очікування яких повністю вичерпується горизонтом очікування читачів того періоду. Із цим твердженням можна посперечатися, оскільки щодо будь-якої епохи можна сказати, що вона для людей того часу. Тим не менше наступні часи вдаються до переосмислення спадщини попередніх епох. Теоретики рецептивної естетики наголошують, що жодне читацьке сприйняття не може вичерпати потенціал тексту. Можна висловити тезу, що барокова література відкрита до переосмислення так само, як і література будь-якого іншого періоду.

Продовжуючи тему сприйняття барокової поезії, спинімося на питанні про те, чи можна вважати характер цих творів розважальним. Часто можна натрапити саме на таке розуміння зорової поезії. Проте тут необхідно визначити, що саме вважати розвагою: якщо це «розвага» для розуму, то, звичайно, барокова поезія набуває характеру розважальності (як і будь-яка інша література). У цьому контексті розважальність не означає простоту чи примітивність. В. Шевчук у своїй розвідці про І. Величковського називає його поетом вузького діапазону, елітарним, герметичним: «І. Величковський творив для читача вибраного, навченого, мудрого, який уміє розгадувати словесні загадки, підтексти, ребуси і шифри – така поезія могла витворюватися у спокої власного дому, у кабінетний спосіб» [192, С.200]. Ця теза підтверджує елітарний характер зорової поезії, зачіпає необхідність наявності підготовки у читача, що буде сприймати текст. Іншими словами, читацький досвід сприйняття має бути на належному рівні.

Справді, імпліцитний читач барокових творів загалом і поезії зокрема постає як високоінтелектуальна та уважна людина. Із цим погоджується В. Шевчук, наводячи слова І. Величковського: «Коли ці вірші мої він швидко пройде, не добачивши, яка в кожному штучка ховається, мало, або жодного не досягне пожитку. Але коли над кожним віршиком так багато забавиться, аж поки зрозуміє, що в ньому за річ захована, вельми її полюбить» [192, С.200]. Міркування В. Шевчука щодо творів І. Величковського суголосні засадам рецептивної естетики, хоча дослідник і не вдається до самої теорії. Зокрема, він пояснює специфіку творів барокового поета через поняття співвіднесення горизонтів очікування (читацького і закодованого в тексті), не називаючи сам термін. В. Шевчук бачить інтерпретацію барокової поезії як «розкриття таємниць, що мало відбуватися при духовному спілкуванні розумного автора й не менш розумного читача. Автор при писанні віршів доклав немало труду, відповідно, немало труду мав докласти і читач» [192, С.200]. Тому дослідження барокової зорової поезії з погляду рецептивної естетики видається плідним.

Необхідно звернути увагу на макрорівень рецептивного дослідження: зорова поезія бароко є першою достатньо добре оформленою ланкою у розвитку візуалістики, тому цей період надається до найбільшого (бо найтривалішого) переосмислення наступними епохами. В. Шевчук висуває припущення, що «деякі загадки й натяки чи підтексти могли бути зрозумілі сучасникові поета, але для поколінь наступних залишаються зачинені через незнання натякового підґрунтя» [192, С.201]. Така думка справедлива, але це не означає, що інтерпретація барокових творів та засвоєння їхнього досвіду не доступні нащадкам. Для наступних поколінь, можливо, відкривається щось нове, актуалізуються нові смисли. Читач не обов'язково має дошукатися до того, що вкладав автор: читач має інтерпретувати те, що міститься у тексті, а не відтворити авторську інтерпретацію цього тексту. Цілком у дусі рецептивної естетики звучить і завершальний заклик І. Величковського у кінці його збірки, який може означати, на думку В. Шевчука, незавершеність роботи та заохочення її продовжити: «Кінець штучкам поетичним... без кінця» [192, С.201].

Розглянемо один з найвідоміших творів І. Величковського – «Жартовний вірш», який можна сприймати двома способами: читаючи рядками та стовпчиками (кожне перше слово рядка, кожне друге і т. д.). Це різновид так званого чворогранистого, тобто квадратного вірша. Але особливість його полягає у тому, що два способи читання дають протилежні значення:

*Остав молитву, дѣвство росли, злих чти, друже,*

*Лѣноть люби, сохраняй злость, лай добрих друже.*

*Возненавиджд трезвенних, пяниц люби зѣло,*

*Гордих почитай, злослов смиренных всецѣло [18, С.78].*

Говорячи у термінах рецептивної естетики, приклад ілюструє дію стратегії тексту: горизонт, який проявляється у дедалі більш негативному значенні, є знаком того, що інтенція тексту, «його “позитивне начало” лежить з іншої сторони горизонту, який необхідно реконструювати у процесі читання» [41, С.142]. Ця стратегія сприяє втіленню такої барокової ознаки, як загадковість. Справжній зміст твору зашифрований таким чином, що лише уважний та вдумливий читач може його віднайти. Власне, цей принцип «читання навпаки» суголосить із специфікою паліндрома, на наш погляд. Як зауважує Ю. Лотман, пряме читання тексту отожднюється з відкритою сферою культури, а зворотне – з езотеричною [80, С.23]. Науковець пояснює магичність і загадковість паліндромних текстів тим, що вони відображають зіткнення земних (прямих) та потойбічних (зворотних) сил. Отже, уважний читач, який може помітити таку стратегію тексту (тяжіння до оберненості), має можливість повніше реконструювати смисл. У такому випадку естетична дистанція між читацьким і текстовим горизонтом зменшується. На думку Ю. Лотмана, паліндромне читання є прикладом корінної зміни функціонування семіотичного механізму, коли слово та ціла фраза сприймаються не у лінійній послідовності, а як цілість, як малюнок чи своєрідний ієрогліф. Через це паліндром активізує приховані шари мовної свідомості, набуває глибинного змісту [80, С.21-22].

Принцип зворотного читання може реалізуватися по-різному. Вище було розглянуто приклад, де у стосунках зворотності перебувають варіанти змісту

тексту. У такому випадку ця стратегія тексту вказує на обраність читача: лише розумний осягне зміст. Інший тип реалізації зворотності – обернене сприйняття форми, як, наприклад, у паліндромі І. Величковського: «*Анна, во дар бо имя ми обдарованна, / Анна дар и мнь сън мира данна, / Анна ми мати и та ми манна, / Анна пита мя я мати панна...*» [18, С.73]. Тут зміст залишається незмінним, але обернене читання все ж не проста забавка – воно має функцію підтвердження істинності вислову. З таким розумінням погоджується і О. Ткаченко [164].

Третій випадок стратегії тексту зі спрямуванням на оберненість знаходимо у загадці І. Величковського: «*НАстрОЙ навспак цинобру: если угадаеш, / горшИИ Кто з Сих? ВОлк? ЧИ ЛЕВ? / То мене познаеш*» [18, С.85]. У цьому курйозному рядковому акровірші використано принцип зворотності для створення ефекту загадки. Тут паліндромне читання реалізує свою езотеричну якість: справжній зміст вислову прихований, і щоб його побачити, читачеві слід докласти зусиль. Авторська настанова «настрой навспак цинобру» (тобто зворотно читай червоне) виступає ключем – гарячою точкою, – що відкриває читачеві шлях до розгадки, і сприяє трансформації горизонту очікування читача.

Загалом, барокова зорова поезія, попри свою складність та вишуканість, часто сприймається краще за футуристичну, наприклад. Це можна пояснити тим, що епоха Бароко дала не лише численні твори зорової поезії, а й ґрунтовні теоретичні розробки цього питання, поетики, у яких було пояснено принципи написання та сприймання текстів. Збірка І. Величковського «Млеко» так само має ознаки поетики [192], оскільки автор не просто подає свої твори, а ще й пояснює їх. Це зумовлює той факт, що горизонт очікування читача коригується не так у процесі читання, як перед ним.

### **3.2.1.2.Інтертекстуальний аспект барокової зорової поезії**

Твори зорової поезії демонструють яскравий вияв інтерсеміотичності через свою синтетичну природу. Зв'язки літератури та інших мистецтв дають авторові змогу висловити глибоку ідею через економну форму. Л. Мірошніченко, розглядаючи зв'язки архітектури й літератури, наголошує: «Те, що автор не може промовити, промовляє поетика християнського собору – виразна чуттєва

сутність і аналітична символіка. Архітектура стає способом сакралізації і виступає джерелом сакральних смислів» [98, С.172]. Продовжуючи думку, можна сказати приблизно те саме і про інші мистецтва та їхню роль у літературному тексті. Барокові вірші-лабіринти самим жанровим визначенням вказують на зв'язок із архітектурною будівлею, а разом із цим і з символічним змістом, закладеним у поняття лабіринту. Водночас вірші-лабіринти демонструють вихід і в інші мистецтва. Насамперед, ідеться про зв'язок літератури й образотворчого мистецтва. Зокрема, лабіринти І. Величковського співвідносні з іконописом: численні повторення імен Ісуса й Марії формують зображення, яке може сприйматися як своєрідна ікона. Наприклад, розглянемо такі два «Лябиринти» [18, С.84]:

я і р а М а р і я	І с у с М с у с І
і р а М с М а р і	с у с М а М с у с
р а М с у с М а р	у с М а р а М с у
а М с у с у с М а	с М а р і р а М с
М с у с І с у с М	М а р і я і р а М
а М с у с у с М а	с М а р і р а М с
р а М с у с М а р	у с М а р а М с у
і р а М с М а р і	с у с М а М с у с
я і р а М а р і я	І с у с М с у с І

В обох прикладах можна помітити, як порядок літер «М» утворює фігуру ромба. Така форма має символічне навантаження, оскільки ромб у багатьох культурах, у тому числі християнській, означає жіноче породжуюче начало, графічне зображення матері, символ материнства, жінки взагалі. Цікавим є те, що ромб має також інше значення – невинність. Накладання двох несумісних характеристик – материнства і невинності – зробило ромб символом непорочності Діви Марії. Окрім того, фігура ромба поєднує два трикутники і відображає дуалістичну єдність небесного і земного, а тому може сприйматися як символ преображення, набуття святості [166]. Отже, можна вважати, що у цих лабіринтах «Ісус» і «Марія» є алюзіями до біблійного тексту, а фігура ромба – до графічного зображення Діви Марії. Враховуючи це, можна зробити припущення щодо смислу аналізованих лабіринтів: шанування Ісуса Христа та Діви Марії,

дотримання християнських заповідей веде людину до преображення. Інші два лабіринти [18, С.84] побудовані так, що використовують фігуру хреста:

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  
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

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 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

Діагональний хрест – Андріївський хрест. Тобто можна сказати, що у цих лабіринтах простежується алюзія на подвижницьку апостольську діяльність, поширення християнського вчення.

Вірші-лабіринти можна розглядати не лише як приклад синтезу літератури й іконографії, а і як приклад засвоєння поетичною семіосферою інформації, що належить семіосфері архітектури. О. Ткаченко висуває тезу, що виникнення віршів-лабіринтів можна пов'язати з лабіринтами-будовами, при цьому зв'язок простежується не лише на рівні форми, а й на рівні сакральності значення, символізму. Дослідниця вважає, що читання лабіринту – це випробування здібностей шукати істину. Як проходження архітектурного лабіринту було обрядом ініціації, символом одержання таємного знання, так і подолання пасток вірша втаємничує читача у сакральні істини [164]. Можна сказати, що інтерсеміотичний зв'язок між віршами-лабіринтами та лабіринтами-спорудами набирає форм архітекстуальності як жанрової, структурної подібності. Це явище сприяє закріпленню синтезу мистецтв у зоровій поезії, а також допомагає створити цілісний культурний образ твору, апелювати не лише до літературного досвіду читача, а й до загальної ерудиції. Через це твори зорової поезії набувають сконденсованості смислу, певної стереоскопічності.

Архітекстуальний зв'язок простежується не тільки між різними семіосферами, а й усередині власне літературного контексту – лабіринти І. Величковського виявляють суголосність із магичною формою так званої «Загадки сіяча»:

s a t o r  
 a r e p o  
 t e n e t  
 o p e r a  
 r o t a s

Цей твір, широко відомий у європейських літературах, І. Величковський вмістив на останній сторінці своєї збірки «Млеко», чим унаочнив зв'язок між власними лабіринтами та «магічним квадратом». У цьому випадку архітекстуальність (як у читацькому, так і в авторському аспекті) сприяє залученню української літератури до загального європейського культурного простору, встановлює зв'язки з іншими літературами.

Розглянемо ще один приклад зорової поезії, що видається цікавим з погляду інтертекстуального аналізу. Йдеться про анаграматичну поезію. М. Ямпольський вважає принцип анаграми співвідносним із принципом інтертексту, оскільки тут один текст вкладається в інший неявно, так, що це треба розгадати [125]. Анаграма стає механізмом переосмислення, перетворення змісту тексту – засобом внесення нової інформації у текст. Користуючись типологією Н. Фатеевої, можна сказати, що анаграма є засобом автотекстуальності, тобто створює умови для циркулювання інтертекстуальних елементів всередині одного тексту. М. Сорока висловлює таку думку щодо анаграми: «<...> бароковому поетові імпонувало своєрідне “роздягання” слова, розкладання його на складові частини з подальшим утворенням нових слів. Це до певної міри нагадувало атомарну будову і внутрішню єдність всесвіту» [148, С.101]. Ідея про «роздягання» слова наштовхує на міркування, що анаграма оголює внутрішню форму слова, використовуючи термін О. Потебні. Таким чином, знову ж таки, як і в паліндромних творах та лабіринтах, тут слід говорити про віднайдення прихованого смислу. Слід наголосити, що реконструкції такого смислу сприяють часто саме інтертекстуальні елементи (здебільшого алюзії), репрезентовані програмою (пряме читання) та анаграмою (змінене). Розглянемо такий твір І. Величковського: «*Марія єст надєжда РАЯ, МИ єдина, / Сія ми рай обрести упросит у сина*» [А, 4]. Бачимо, як автор перетворює слово «Марія»,

розкладаючи на «рая» і «ми», проводячи паралель між образом Діви Марії та раєм. Інакше кажучи, рай мислиться як атрибут Марії, як те, чого можна досягти, шануючи Марію. Якщо вважати анаграму різновидом інтертексту, то можна сказати, що в цьому випадку інтертекстуальність сприяє цілісності твору, пронизуючи його структуру та зміст, а також утворюючи підтекст.

Акрівірші І. Величковського мають схожий механізм функціонування інтертексту. За першими літерами рядків прочитується «Марія», при цьому самі літери отримують переосмислення: автор вкладає у розшифрування імені «Марія» назви кириличних літер або їхнє числове значення. Відповідно, два приклади – перший та другий акростихіси зі збірки «Млеко»:

*Мисліте, мисль имійте, но не мощно знати,  
Аз, діва, како могох господа зачати.  
Рци токмо со вірою, всяк християнине,  
Іже вся свідый, Боже, ты вісы єдине,  
Аз, чиста єдина, діва ношу сына.*

*М. деньми землю одождивий  
А. тойжде, Маріє, Бог сын твой правдивый.  
Р. имат овец, причти к тім и мя, єдину,  
І. дів со мудрыми представ своему сыну.  
Я. любо и не в числі, бо без числа грешный,  
Обаче числа святых да не буду внішний.*

Таким чином, по-перше, ім'я «Марія» набуває певних прихованих відтінків значення, по-друге, вплітається у текст вірша, виконуючи роль алюзії, що стає центральним образом твору і ключем до його трактування.

Отже, розглянувши барокову зорову поезію І. Величковського, можна зробити такі висновки:

1.З огляду на макрорівень рецептивного дослідження зорова поезія бароко як перша добре оформлена ланка розвитку української візуалістики надається до найбільшого (бо найтривалішого) переосмислення наступними епохами.

2.Загадковість як ознака бароко послідовно реалізується у дії стратегії тексту, а саме у тяжінні барокових творів до зворотної інтерпретації.

3.Принцип зворотного читання реалізується у таких формах: 1) у стосунках зворотності перебувають варіанти змісту тексту – тоді стратегія тексту вказує на

обраність читача (лише розумний осягне зміст); 2) оберненість форми, тобто паліндромне читання, яке підтверджує істинність вислову; 3) обернене читання у рядковому акровірші проявляє езотеричну якість зворотності (справжній зміст приховано, його треба розгадати).

4. Горизонт очікування читача барокової зорової поезії коригується не так у процесі читання, як перед ним через те, що епоха Бароко багата на ґрунтовні теоретичні розробки – поетики й риторики, – у яких пояснювалися принципи написання та сприйняття творів.

5. Інтерсеміотичні зв'язки сприяють закріпленню синтезу мистецтв у зоровій поезії, допомагають створити цілісний культурний образ твору, апелювати не лише до літературного досвіду читача, а й до загальної ерудиції. Через це твори зорової поезії набувають сконденсованості смислу, певної стереоскопічності.

6. Архітекстуальність (як у читацькому, так і в авторському аспекті) сприяє залученню української літератури у загальний європейський культурний простір, встановлює зв'язки з іншими літературами.

7. Реконструкції прихованого в анаграмі смислу сприяють інтертекстуальні елементи (здебільшого алюзії), репрезентовані програмою (пряме читання) та анаграмою (змінене), через що анаграма стає механізмом переосмислення, перетворення змісту тексту – засобом внесення нової інформації у текст.

8. Анаграма як різновид інтертексту є прикладом того, що інтертекстуальність сприяє цілісності твору, пронизуючи його структуру та зміст, а також утворюючи підтекст.

### **3.2.2. Поезюмалярські експерименти футуризму**

Український футуризм позначився витворенням нової форми української зорової поезії – поезюмалярства. На наш погляд, у цьому слід бачити не лише потяг футуристів до експериментування, а й черговий вияв тривалої традиції розвитку української зорової поезії. У цьому підрозділі спробуємо подивитися на зорову поезію футуризму крізь призму рецептивної естетики та інтертекстуальності. Увагу зосереджено на поезюмалярстві М. Семенка – найяскравішого представника українського футуризму. Загалом, авангардні

пошуки в царині зорових форм мали втілення і в прозовій літературі. Зокрема, вартий уваги візуальний роман А. Чужого «Ведмідь полює за сонцем». Але це дослідження обмежується аналізом саме зорової поезії, тому доцільно звертатися до поезомалярських творів.

Футуристичні пошуки були наступною ланкою (після барокових) у розвитку зорової поезії. Можна говорити про генетичну спорідненість футуризму і бароко, але це питання залишається дискусійним. Принаймні, важко встановити, чи футуристичні твори продовжували барокову традицію, чи заперечували її заміщенням, чи взагалі залишалися осторонь. В. Соболю стверджує: «<...> Семенко (на відміну від обізнаного із творчістю Величковського Велемира Хлебнікова, мати якого була україркою) не звертався до зоропоезії українського бароко» [145, С.237]. Натомість, на думку Ю. Коваліва, «Дні тижня» М. Семенка «можна розглядати і як ремінісценцію “Минут” І. Величковського» [64, С.18]. Ми не можемо стверджувати, наскільки свідомим був вибір автора. Але, говорячи про читацьке сприйняття, мусимо зважати на можливість встановлення зв'язків між бароковою та футуристичною зоровою поезією. Так чи інакше, але обидва періоди зробили внесок у розвиток зорових форм в українській літературі. Доробок барокових письменників уже увійшов у простір потенційного читацького досвіду людей ХХ – ХХІ століть, тому цікаво простежити певну спорідненість форм, ідей, механізмів їхнього втілення у поезії різних періодів. Прецедент барокової зорової поезії вплинув на подальші експериментування з формою, тому футуристичне поезомалярство можна означити як ланку тяглості візуальної традиції в українській літературі.

### **3.2.2.1. Поезомалярство у контексті рецептивної естетики**

Г.Р. Яусс, говорячи про віртуальний смисл твору та естетичну дистанцію, зауважує, що у деяких випадках лише тривала рецепція сприяє більш-менш повному засвоєнню і визнанню твору: «<...> може статися, що віртуальний смисл твору буде залишатися незрозумілим до того часу, доки “літературна еволюція” шляхом актуалізації новітньої форми мистецтва не досягне того горизонту, на якому лише і можливо для читача отримати доступ до розуміння

старих форм, що довго залишалися незрозумілими» [34, С.25]. З творчими експериментами футуристів сталося так, що вони не були сприйняті сучасниками належною мірою, не набули поширення. Проте новітній час вдався до переосмислення цієї літератури – ставлення до футуристів змінилося. І цьому посприяли насамперед наукові дослідження авангарду<sup>6</sup>. Читачем поезомалярських творів здебільшого виступає дослідник, тому часто ця література згадується саме в науковому, а не художньому дискурсі. Справді, як зазначає Г.Р. Яусс, «лише завдяки посередництву читача твір вписується у змінний горизонт досвіду деякої традиції» [40, С.134]. Активні дослідження футуризму, значна увага до нього дають можливість припустити, що ці твори нарешті отримують більш-менш широку аудиторію читачів зі специфічно естетичними поглядами (за термінологією Р. Інгардена). Власне, теоретики рецептивної естетики передбачають можливість певної затримки адекватної рецепції: «Є твори, які в момент своєї появи не орієнтуються на жодну визначену публіку, але так стрімко руйнують звичний горизонт літературних сподівань, що необхідний певний час, щоб виникла публіка, читацьке середовище, здатне вважати цей твір “своїм”» [40, С.136]. Наведена цитата влучно характеризує ситуацію з поетичними творами українського футуризму.

Науково-дослідницьке ставлення до футуризму викликане чи не найбільше самими письменниками. Зокрема, М. Семенко виступав водночас і теоретиком футуризму, а точніше кажучи – його ідеологом. Варто згадати працю «Поезомалярство», у якій М. Семенко викладає програму футуристичних пошуків у царині поезії: «Маштаб нашого думання змінився. Ми узагальнюємо. Ми кидаємось суходолами, ми мислимо інтегралами. Чи мусило це відбитися на способах матеріалізації в поезії? Мусило, і це відбивається. Треба знайти інший спосіб писання віршів, щоб писати не первісними поняттями, а поняттями інтегрованими – узагальненнями. А це значить, що треба відкинути те, що зветься “віршом”, треба здати в архив уже зайву річ – поезію»<sup>7</sup> [131, С.288]. Якщо

<sup>6</sup> Вище йшлося про типи конкретизації за Р. Інгарденом і віднесення зорової поезії футуризму до четвертого типу (науково-дослідницький підхід).

<sup>7</sup> Тут і далі збережено орфографію автора.

у більшості випадків теоретичне осмислення літературного явища відбувається уже після його виникнення, то у випадку футуризму порядок був оберненим: часто твори ілюстрували вже вироблену ідеологію. Отже, самі автори вкладали у текст елемент наукового дослідження. Тому не дивно, що читачі саме з такої позиції підходять до трактування творів: горизонт очікування тексту коригує горизонт очікування читача, розставляє пріоритети. Той контекст, у якому сприймається поезомалярство, впливає на стратегію тексту: сам текст часто вимагає до себе дослідницького ставлення.

Поезія М. Семенка специфічна. Ось як її характеризує Лео Крігер: «Стосунки з читачем безпосередні. Поезія Семенка здебільшого “звернена”. Звісно, в епатажних речах зверненість найбільш помітна і дратівна. <...> Семенко <...> зводить до мінімуму дистанцію між “писанням” і “читанням”; усе, про що йдеться в його віршах, відбувається “зараз”, у цю ж мить» [211, С.573]. Така характеристика співвідноситься з ідеями феноменології, що лягли в основу рецептивної естетики, а саме з думкою про нерозділеність авторської інтенції та читацького сприйняття у творі. Ще одна цитата на підтвердження: «“Екзистенційність” самої поезики Семенка, вельми егоцентричної і актуалізованої в своїй егоцентричності, спрямована на знищення дистанції між поетом і читачем у часі та просторі, на зближення читача й автора аж до їхнього можливого ототожнення» [211, С.574]. Стратегія текстів М. Семенка часто спрямована на те, щоб читач або наближався до автора максимально, мало не відчуючи себе ним, або ставав у позицію антагоніста. Отже, можна сказати, що сполучення горизонту читача та горизонту тексту дають два варіанти сприйняття: читач або добудовує образи й асоціативні ряди, актуалізує зміст, конкретизує точки невизначеності, або не розуміє текстових кодів і відкидає можливість відшукати сенс. Це стосується усього творчого доробку письменника, і поезомалярства в тому числі.

Продовжуючи аналізувати стратегію тексту у поезомалярських творах М. Семенка, варто звернути увагу на те, як форма подання інформації впливає на сприйняття. У творах злито вербальну та зорову інформацію, проте не всюди ця

суміш однорідна – основна роль у творенні змісту надається то словесним, то зображальним засобам. У «Каблепоємі за океан» [Б, 1], наприклад, кожна картка є своєрідною таблицею, розділеною на дві умовні частини. Одна з них не розбита на менші комірочки, може бути прочитаною як верлібр; інша – поділена на менші частини, у кожній з яких містяться окремі слова, фрази, позначення звуків. Таким чином сама форма вказує на розмежування способів подання інформації, настановлює на спосіб сприйняття. Можна припустити, що саме таке розташування змістових одиниць означає поділ на фонову й основну інформацію, тобто, наприклад, суцільний текст передає деяку зв'язну ідею, у той час як сегментований текст є фоном для її виголошення. Усі сегменти можна вважати рівнозначними, а тому виникає думка, що інформація з кожної комірочки сприймається одночасно, в унісон. Одночасне «звучання» комірок (паралельне сприйняття) стає фоном для розгортання основного тексту (послідовне сприйняття). Такий порядок рецепції продиктований самим текстом, його стратегією. Використання ґраток у поезомалярських експериментах футуристів є зразком роботи із простором, що набуває особливого значення у зоровій поезії. Просторова організація демонструє стратегію тексту, а також перебирає на себе роль змістотворення. К. Ноулз, А.К. Шафнер, У. Вегер, Е.М. Робертс роблять припущення: «<...> де поети використовують значні пробіли в межах рядків лінійної поезії, простір відіграє роль аналогічну до пунктуації» [210, С.75]. Продовжуючи цю думку, можна стверджувати, що нелінійні поезомалярські твори вдаються до організації простору (як заповненого, так і порожнього) через ґратки, що так само демонструють спорідненість із пунктуацією.

Використання своєрідних таблиць-ґраток у «Каблепоємі за океан» та «Моїй мозаїці» можна розглядати як вияв стратегії тексту. О. Ільницький, дослідник українського футуризму, вважає, що такий спосіб оформлення сприяє виокремленню середовища сприйняття: «<...> самі тексти розгортаються не безпосередньо на “сторінці”, а в окремому допоміжному просторі, заданому Семенком» [60, С.355]. На наш погляд, таке відмежування, утворення

допоміжного простору налаштовує читацьку рецепцію на потрібний лад, коригує горизонт очікування читача, заздальгідь натякаючи на особливість тексту.

### **3.2.2.2.Інтертекстуальний аналіз поезомалярства**

Говорячи про інтертекстуальність зорової поезії футуризму, насамперед варто звернути увагу на синтетичний характер творів. Ця особливість дає можливість говорити про інформаційні контакти між різними сфероюферами – літературою, графікою, живописом, телекомунікаціями, картографією і т. ін.

Синтез мистецтв у футуристів підкріплювався теорією симультанності, тобто одночасного сприймання різних кодів – вербального і зорового зокрема. О. Астаф'єв, дослідник авангардного мистецтва, звертає увагу на деталізацію, дискретність сприйняття як визначальну рису авангардистського світогляду. Але разом із тим науковець наголошує і на ідеї симультанності: «Розрізненість сприймань і їх нерівномірність властиві і мистецтву взагалі, й окремим творам. Скажімо, одні партії літературного тексту вибудовують лише візуальний аспект світу, інші – його соносферу, а ще інші – це діалоги або міркування. Літературі ж (на противагу іншим видам мистецтва) не доводиться розщеплювати й вигадувати розрізненості; дискретність лежить в основі літературного матеріалу, у мові й мовленні. Літературі доводиться вишукувати інше – техніку симультанного, цілісного відображення світу» [4, С.61]. Симультанність стає визначальною новаторською рисою літератури авангарду, у парі з дискретністю світосприймання творить діалектичну єдність, що виступає рушійною силою у вибудовуванні авангардних творів. Можна стверджувати, що концепт симультанності закорінений у тенденціях бароко до поєднання, синтезування. Отже, в основі зіставлення барокової зорової поезії та поезомалярства лежить інтертекстуальний зв'язок.

А. Біла наголошує: «Симультанність – це аж ніяк не паралельне розгортання графічного (живописного) і вербального текстів, а пошук ідеї універсального тексту, над-тексту, який, деформуючи традиційне уявлення про межі візуального і вербального знаку, знаменував повернення до синкретизму мистецтва» [12, С.151]. Таке поняття «над-тексту» можна розглядати у контексті теорії

Ю. Лотмана про семіосферу: живописний і вербальний простори обмінюються інформацією, і на їхньому кордоні виникає синтетичне утворення, що отримує якості обох семіосфер. Це справедливо і для інших семіосфер, наприклад, для поезії та кінематографу. Такі контакти семіосфер були природними для футуристів, оскільки їхня творчість розвивалась у контексті багатьох мистецтв: «Досить згадати, що двоє з трьох співзасновників футуризму були художниками (Василь Семенко і Павло Ковжун). Згодом рух підтримали в театрі (Марко Терещенко, Лесь Курбас) та кіно (Олександр Довженко). Багато з-посеред футуристів – Микола Бажан, Дмитро Бузько, Михайль Семенко, Леонід Скрипник, Олексій Полторацький, Гео Шкурупій – були тісно пов'язані з кіноіндустрією як сценаристи, редактори чи теоретики кіно» [60, С.353].

Розглянемо інтерсеміотичні зв'язки поезомалярства з живописом. Насамперед, слід звернути увагу на ґратки у поезомалюнках М. Семенка. Їхнє використання сприяє розстановці акцентів і пауз у тексті, виділяє фразові групи, загалом утворює цілісну картину поезомалюнка. Така форма нагадує картини нідерландського художника Піта Мондріана, засновника неопластицизму як мистецтва передачі естетичних форм найпростішими аскетичними засобами: лініями, кольоровими плямами, геометричними фігурами. Відомі ґратки картин Мондріана можна вважати інтертекстом у поезомалярстві Семенка. Цей архітекстуальний зв'язок встановлює контакт між українським поезомалярством та світовими мистецькими тенденціями: ґратки були особливо популярні у 1920 – 1930-х роках серед багатьох європейських митців, у тому числі Леже, Пікассо, Швігтерса [12, С.151]. Таким чином, творчість М. Семенка була вписана у європейський контекст, чого, власне, і праг поет як культуртрегер.

Не варто забувати і про ще одну мету інтерсеміотичних зв'язків поезії та живопису у поезомалярстві, а саме – про утворення універсального мистецтва. Семенкові твори не лише використовують засоби живопису, а стають із ними в один ряд як рівнозначні одиниці. Цьому сприяє інтерсеміотичний алюзивний зв'язок: назва твору «Супрепоезія» [Б, 5] відсилає до мистецького напрямку супрематизму, що набув популярності в образотворчому мистецтві того часу.

Зокрема, супрематична манера була характерною К. Малевичу, про якого відомо, що він співпрацював із футуристичними колами. Отже, у такий спосіб М. Семенко показує співмірність своїх поезомалюнків і власне образотворчого мистецтва, стирає межі між ними, вписує їх в одну систему.

Окрім живопису, можна розглянути також картографію як семіосферу, що була дотичною до семіосфери поезії у творчості футуристів. Варто згадати заклик М. Семенка творити нову поезію, у якій думка оперувала б синтезованими поняттями, яка б виробила власні закони речень, «бо елементами речень будуть міста, тунелі, льодовики, гори, верховини, океани, вияви титаничного змагання велетенського людського колективу з природою» [131, С.290]. Ця думка суголосить творові Блеза Сандрара «Проза Транссибірського експресу і маленької Жанни Французької» (1913), оформлення якого мало вигляд географічної карти. Сам М. Семенко «мислення материками й океанами» передає не через карту, а через слова – географічні назви («Каблепоема за океан»). Так чи інакше, але можна простежити інтерсеміотичний зв'язок літератури та картографії, що сприяє поєднанню науки та мистецтва в єдине ціле. Поза цим можна ще говорити про інтертекстуальний зв'язок між «Каблепоемою за океан» та «Прозою Транссибірського експресу», що сприяє, знову ж таки, вписуванню українського футуризму у світовий культурний контекст.

Вище ми зверталися до розгляду алюзії в назві «Супрепоезії». «Каблепоема за океан» так само своєю промовистою назвою натякає на вихід в іншу семіосферу – телекомунікації (пошта, телеграф). Лаконічність викладу цілком відповідає телеграфному стилеві, але суперечить визначенню «поема». Саме тому це не просто поема, а «каблепоема» – синтезований жанр. У такий спосіб М. Семенко наголошує на комунікативній ролі мистецтва, його функціональному чиннику. Певна функціональність відображається і через плакатний стиль поезомалюнків, їхній синтез із рекламою та афішею. До речі, цікава особливість: попри наголос на комунікативності, інформативності, поезомалюнки зберігають ознаки головоломки, загадки, шифру. Це споріднює футуристичні спроби із зоровою поезією бароко, якому притаманно було так

само поєднувати відкритість і загадковість. Отже, цей інтертекстуальний зв'язок (за типологією Н. Фатєєвої – запозичення прийому) сприяє встановленню тяглості зорово-поетичної традиції.

Зв'язок між поезомалярством та бароковою зоровою поезією простежується також на архітекстуальному рівні. Зокрема, футуристичні твори залучають засоби паліндрому, що був активно використовуваний поетами бароко. Принцип паліндрому простежується у деяких поезомалюнках М. Семенка. Наприклад, «Систему» [Б, 4] можна сприймати знизу вгору і навпаки. На паліндромному читанні поезомалюнків як можливому способі сприйняття наголошує і А. Біла [12, С.153-154]. Окрім паліндрому, футуристична поезія використовує ще елементи таких барокових жанрів, як числовий вірш (поезомалюнок «Світ» [Б, 3]), акровірш («Каблепоема за океан» [Б, 1]), японський вірш (вертикальне написання, як, наприклад, у поезомалюнку «Я не мати» [Б, 7]), вірш-лабіринт (картка №2 «Каблепоеми»: за принципом лабіринту написано слово «руда», що дуже нагадує так званий магічний квадрат, загадку сіяча), емблематична лірика («Світ» [Б, 3]). Архітекстуальність закріплює співвіднесення барокової та футуристичної зорової поезії, а також націлює читача на відповідне сприйняття.

Розглянемо ще одну групу інтертекстуальних зв'язків у поезомалярстві – виходи у синхронний літературний контекст. Знання контексту часто допомагає розшифрувати певний поезомалюнок. Зокрема, «Супрепоезія» [Б, 5] М. Семенка має автобіографічний характер. Це можна зрозуміти з алюзій, використаних у творі: назва рідного села автора, роки виходу його книжок, важливі дати. Ці одиниці тексту, скомбіновані у єдине ціле, є натяками, які виводять уважного читача в інші тексти: біографію М. Семенка, його маніфестографію, поетичну творчість. Таким чином зміст твору виступає чимось на зразок сконденсованого зібрання усієї (на 1922 рік) інформації про М. Семенка. Схожий спосіб розшифрування поезомалюнка «Туга за звіром» [Б, 6]. Автор використовує описові формули «жовті в хутрах» та «шоколадні зі спичкою» на позначення представників монголоїдної та негроїдної рас відповідно, а це є алюзією на спогади сучасників М. Семенка, які вбачали у його зовнішності суміш рис цих

двох типів – вузькі азіатські очі та негроїдні повні губи і широкий ніс. Власне, ця суміш може трактуватися як неповнота: жоден тип не відповідає повністю зовнішності М. Семенка. Прагнення повноти, довершення втілено у риторичному «хто мені прекрасному ніс спичкою проткне», якому протистоїть «мої косі очі» як противага, нагадування про неможливість бути цілковито «шоколадним зі спичкою». Не варто забувати про назву твору – «Туга за звіром». Паратекстуальний інтертекстуальний зв'язок скеровує читацьке розуміння твору, вказує на домінуючий образ-камертон – «звір». Інтертекстуальний аналіз дає можливість припустити, що основною ідеєю поезомалюнка «Туга за звіром» є прагнення повернутися до основ, до тваринності, первинних ознак, відкинути нашарування цивілізації і постати у своїй природності.

Паратекстуальний зв'язок стає ключем і до розуміння поезомалюнка «Парикмахер» [Б, 2]. Як і в інших візуальних творах М. Семенка, звичайний синтаксис тут замінено на просторовий, репрезентований ґратками. Ґратки ділять текст на синтагми, сприяють правильній розстановці пауз, смислових наголосів, але не відображають різниці між просто паузами, необхідними для виразної декламації, та паузами, що відповідають розділовим знакам. Через це можлива певна кількість потрактувань синтаксичної будови одного й того самого поезомалюнка, а це впливає і на потрактування його змісту. Що стосується твору «Парикмахер», то в ньому неоднозначним видається місце «Михайль Семенко поголив бороду |<sup>8</sup> Леонар до/да Вінчі». А. Біла цю паузу трактує як крапку, межу між смисловими блоками, і зважаючи на це вибудовує свою інтерпретацію тексту: «У поезомалюнку “Парикмахер” європейській спадщині (кватрочентисти – італійці – Леонар до/да Вінчі) протиставлено подію побутово-інтимного характеру: “Михайль Семенко поголив бороду”; актуальна одинична миттєвість побутового акту заперечує застиглість мертвого мистецтва (“олія репається потім порох пху...”))» [12, С.156-157]. На наш погляд, у цьому випадку поділ на сегменти позначає не крапку, а риторичну паузу, тобто речення слід читати так: «Михайль Семенко поголив бороду (кому?) Леонардо да Вінчі».

<sup>8</sup> Вертикальною рискою позначаємо межу між сегментами поезомалюнка.

Саме на таке прочитання натякає назва твору: справді, треба бути перукарем не для того, щоб поголитися самому, але щоб поголити когось. Назва твору стає своєрідним камертоном, увесь зміст поезомалюнка слід співвідносити з нею. Таке потрактування паузи приводить до іншої інтерпретації твору: застиглому класичному мистецтву, уособленому в образі Леонардо да Вінчі, протиставляється динамічне мистецтво футуризму, уособлене в образі Михайля Семенка. Отже, у метафоричному виразі «поголив бороду Леонардо да Вінчі» можна побачити алюзію на фразеологічний вираз «ухопив Бога за бороду», тобто зробив щось незвичайне, досяг найвищого рівня, перевершив інших [143, С.143]. Інтертекстуальний аналіз показує, що поезомалюнок «Парикмахер» в основі має думку про перевершення класичного мистецтва футуристичними творами загалом, і про перевагу М. Семенка над Л. да Вінчі зокрема.

Отже, розглянувши футуристичне поезомалярство крізь призму інтертекстуальності та рецептивної естетики, можна зробити такі висновки:

1. Науково-дослідницьке сприйняття поезомалярства пояснюється тим, що самі автори вкладали у текст елемент дослідження, ілюстрували творами вже вироблену ідеологію: горизонт очікування тексту коригує горизонт очікування читача, розставляє пріоритети – сам текст часто вимагає до себе дослідницького ставлення.

2. Сполучення горизонту читача та горизонту тексту в поезомалярських творах М. Семенка дає два варіанти сприйняття: читач або добудовує образи й асоціативні ряди, актуалізує зміст, конкретизує точки невизначеності, або не розуміє текстових кодів і відкидає можливість відшукати сенс.

3. Гратки в поезомалюнках можна вважати виявом стратегії тексту, яка налаштовує читача на необхідну послідовність сприйняття, сприяє розстановці акцентів і пауз у тексті, виділяє фразові групи, загалом утворює цілісну картину поезомалюнка.

4. Архітекстуальний зв'язок поезомалюнків М. Семенка з картинами П. Мондріана, Ф. Леже, П. Пікассо встановлює контакт між українським

поезомалярством та світовими мистецькими тенденціями, сприяє вписуванню творчості українських футуристів у європейський контекст.

5.Інтерсеміотичні зв'язки з живописом залучають поезомалюнки у ряд образотворчого мистецтва, сприяють стиранню меж між живописом і поезією, вписуванню їх в одну систему.

6.Інтерсеміотичний зв'язок літератури та картографії сприяє поєднанню науки та мистецтва в єдине ціле, показує наслідування мистецьких тенденцій часу, сприяє вписуванню українського футуризму у світовий культурний контекст.

7.Використання алюзій допомагає авторові точніше й лаконічніше висловити свої ідеї, розширити підтекст і контекст твору; у читацькому аспекті алюзії сприяють витворенню неодновимірності змісту, його неоднозначності, множинності інтерпретацій.

8.Поезомалюнки зберігають ознаки головоломки, загадки, шифру, що споріднює футуристичні спроби із зоровою поезією бароко, якому притаманно було так само поєднувати відкритість і загадковість, а тому сприяє встановленню тяглості зоровопоетичної традиції.

9.Між поезомалярством і бароковою зоровою поезією простежується архітекстуальний зв'язок (використання форм паліндрому, числового вірша, акровірша, японського вірша, вірша-лабіринта, емблематичної лірики), який закріплює співвіднесення барокової та футуристичної зорової поезії, а також націлює читача на відповідне сприйняття.

10.Паратекстуальні зв'язки у поезомалюнках М. Семенка скеровують читацьке розуміння твору: назва стає камертоном для всього змісту твору.

### **3.2.3.Сучасна зорова поезія**

Сучасна форма вияву зорової поезії – на сьогодні заключна ланка у розвитку української візуальної літератури. Цей етап особливо цікавий для нас не тільки й не стільки як оригінальне утворення в межах сучасного літературного процесу, а як завершальний елемент у межах тривалої традиції української зорової поезії. Досліджуючи експериментальну творчість сучасного поета Ю. Завадського,

Ю. Починок помічає: «Очевидно, що всі ці пошуки ґрунтувалися на практиках бароко, авангарду, футуризму, але нового вигляду набули із розвитком технологій» [122, С.153]. Суголосні думки висловлюють і західні дослідники: М. Менсія виводить сучасну візуальну поезію від творчих експериментів символістів межі ХІХ – ХХ століть, К. Кемтон наголошує на датуванні перших спроб візуальної поезії появою писемності, Е. Масцелоні виявляє у сучасних італійських поетів-візуалістів тяжіння до барокових тенденцій. Отже, говорячи про сучасну українську зорову поезію, плідним є її зіставлення із попередніми здобутками української візуалістики, на основі чого можна виокремити основні тенденції, напрями, константи розвитку зорової поезії.

Здобутки останніх десятиліть у царині зорової поезії показують спорідненість цих творів як із бароковою, так і з футуристичною традиціями, що дає підстави говорити про неперервність розвитку, поглинання досвіду попередніх епох сучасними експериментами. На думку Ю. Починок, «в 90-х роках ХХ століття була закладена окрема традиція відродження експериментальних форм барокової естетики в Україні» [122, С.75]. Дослідниця простежує зв'язок епохи Бароко та сучасності, зазначаючи, що саме сучасні експериментальні форми поезії унаочнюють наявність цієї художньої традиції. На наш погляд, важливо пам'ятати, що відродження та переосмислення барокових здобутків відбувалося і раніше – в експериментах футуристів. Саме тому вважаємо за необхідне наголосити, що сучасна зорова поезія не закладає, а продовжує традицію відродження барокових експериментів у царині синтезу мистецтв. Відтак, сучасна візуалістика є третьою ланкою розвитку зорової поезії, використовуючи та переосмислюючи здобутки як барокових, так і футуристичних експериментів.

Барокова та футуристична зорова поезія дають можливість легко виокремлювати харизматичного лідера (І. Величковського та М. Семенка відповідно), чия творчість маркує етап. Що ж стосується сучасної зорової поезії, у її межах неможливо назвати такого лідера. Асоціювання певної мистецької течії з особою конкретного провідника йде на користь її популяризації. Таким

чином, можна було б припускати, що розпорошеність сучасної зорової поезії шкодить її популярності, посилює її закритість, елітарність, герметичність. Проте, поглянувши на ситуацію інакше, бачимо, що значна кількість митців, які в останні роки творять зорову поезію, свідчить про дедалі зростаючу її популярність. Зорова поезія продовжує розвиватися, переживає свій розквіт, розширює спектр своїх можливостей. Зараз ми розглядаємо сучасну зорову поезію як єдиний етап, що триває від останньої третини ХХ століття до сьогодні. Але багатоманітність форм вражає, перспективи розвитку значні. Цілком імовірно, що для майбутніх досліджень української зорової поезії виникне потреба розділити період, що аналізуватиметься у цьому підрозділі, на кілька етапів. Отже, у цьому розділі розглянемо сучасну зорову поезію як третю, завершальну на сьогодні, частину української візуалістики крізь призму читацького сприйняття.

### **3.2.3.1. Сучасна зорова поезія у контексті рецептивної естетики**

Як уже зазначалося вище, сучасна зорова поезія має могутнє підґрунтя – барокові та футуристичні здобутки. Доцільно говорити про те, що літературний досвід читача сучасних творів потенційно багатший, порівнюючи з попередніми епохами. Отже, горизонт очікування сучасного читача значно ширший: «Новий текст викликає у читача (слухача) знайомий за попередніми текстами горизонт очікування, який варіюється, коригується, видозмінюється чи лише відтворюється» [35, С.31]. Цікаво, що в такому разі поглиблюється сприйняття не тільки власне сучасних творів з урахуванням досвіду попередніх епох, а й сприйняття творів-попередників з урахуванням досвіду епох наступних. Інакше кажучи, знання комплексної картини розвитку української зорової поезії вносить зміни у сприйняття кожного окремого етапу: наприклад, не лише досвід бароко сприяє глибшому читанню сучасної поезії, а й досвід сучасної поезії накладається на читання барокових творів.

Автори сучасної зорової поезії водночас є читачами. Засвоюючи досвід попередніх епох, вони демонструють своє бачення давніших творів крізь призму власної творчості. Зокрема, цікавим прикладом такої взаємодії можна вважати

паліндромон «Автор до Величковського», що входить до збірки І. Лучука «Дочка Агасфера» [84]. Сучасний поет вступає у діалог із бароковим попередником, вибудовуючи багаторівневу інтертекстуальну гру. Поруч із алюзіями у вигляді прямих лексичних та фонетичних відповідників («чи лев», «цинобру», «навспак») помічаємо вибагливий архітекстуальний зв'язок між творами І. Величковського та І. Лучука, що виявляється не лише у зверненні до паліндромної форми, а й у принципі побудови твору на основі запитання («волок чи лев?» у І. Величковського, «бичок чи лев?» у І. Лучука). Прикметно, що обидва автори мають ім'я Іван, що дає змогу говорити про окремий рівень загравання з читачем, обидва «грають з демоном раків». Подібне звертання І. Лучука до І. Величковського – піонера раків – можна трактувати як зіставлення власної творчості зі здобутками визнаного майстра зорової поезії. Таке порівняння веде не лише до осмислення своєї творчості, її місця в історії українського паліндрома, а й до переосмислення творчості барокового автора, до унаочнення тяглості художньої традиції. Маємо своєрідну варіацію герменевтичного кола: загальна картина дозволяє краще побачити деталі, із яких ця загальна картина утворена. Відповідне сприйняття творів І. Величковського та І. Лучука мотивується «гарячими точками» (використовуючи термінологію рецептивної естетики), які спрямовують читача на актуалізацію барокового досвіду («цинобра», «чительник» та подібні), або відсилають до творчості І. Лучука («джаз» – вказівка на так звану «джазову» манеру лугосадівця).

Отже, бачимо, як сприйняття одного твору може вивести на змісти, що виходять за його межі. Це відбувається тому, що жоден твір не існує ізольовано, поза культурним контекстом. Відповідно, кожен новий твір у межах єдиної традиції – одного літературного ряду – долучається до творення такого спільного контексту. Коли йдеться про авторський підхід, про творення нових зорових віршів, звичайно, важливий контекст, створений попередніми зразками. Проте, коли йдеться про сприйняття творів, художній контекст втрачає свій часовий вимір, оскільки горизонт очікування читача формується його досвідом незалежно від часу написання кожного окремого твору, що сприймається. Тому

можна сказати, що макрорівень рецептивної естетики базується на такому процесі історичного сприйняття, що не є лінійним, але може бути представленим у вигляді різноспрямованого руху всередині певного середовища. Тут можна згадати семіотичну теорію Ю. Лотмана: українська зорова поезія у своїй сукупності є периферією семіосфери поезії, у якій діють спільно вироблені закони інтерпретації.

Продовжуючи говорити про трансформацію, поглиблення сприйняття зорової поезії, варто згадати про ще одне поняття рецептивної естетики, дотичне до нашого аналізу, а саме про естетичну дистанцію. Теоретики рецептивної теорії пояснюють це поняття так: «Ця дистанція, що сприймається спочатку – із захопленням чи засудженням – як новий спосіб бачення, для наступних читачів зникне у міру того, як початкове негативне ставлення, яке викликає текст у реципієнта, замінюється на довірливе, таке, що не викликає заперечень <...> починає сприйматися як щось саме по собі зрозуміле і саме, у свою чергу, буде включене в горизонт наступного естетичного досвіду як давно і добре знайоме» [42, С.167]. Отже, як зазначалося вище, естетична дистанція у випадку зорової поезії постає досить значною, оскільки ці твори змінюють традиційну модель поетичного тексту, вносячи в нього нові елементи та зв'язки. Але ця дистанція може скоротитися в міру того, як збагачується читацький досвід. Таким чином, для сучасного читача естетична дистанція під час сприйняття зорової поезії здатна бути найменшою. Тут може виникнути припущення, а чи не стирається зовсім естетична дистанція з часом. Справді, якщо читацьке сприйняття стає дедалі більш «натренованим», то може зникнути та міра несподіваності, що вирізняє високохудожній твір з-поміж інших текстів, у тому числі неякісних, суто розважального призначення.

Сучасній зоровій поезії часто закидають саме цю вадку – зникнення естетичної дистанції, спрощення тексту до суто формальних ознак, які втратили новизну, через що твори нібито пишуться і сприймаються механічно. Із цією тезою важко погодитися, оскільки відомо, що форма та зміст твору становлять єдність, і якщо зміст міняється з огляду на вимоги часу, то він мусить вкладатись

і у відповідно змінену форму. Можна навести такий приклад: роботи В. Женченка «Шибениця» і «Трагедія» [В, 1, 4] апелюють до соціально-політичних обставин другої половини ХХ століття, а саме до питання тиску на інтелігенцію та національний розвиток. Зміст віршів не можна назвати наслідувальним, оскільки ця тема нова, не була такою ж мірою актуальною для поетів доби Бароко чи для футуристів. Так само і форма: автор обирає зображення шибениці, колючого дроту, що якнайточніше та якнайлаконічніше здатні передати образи, ідеї, настрої творів. Тобто В. Женченко не виступає епігоном ані барокової зорової поезії, ані поезомалярства. Сам принцип поєднання візуальної та вербальної інформації залишається, проте ця визначальна риса зорової поезії і має бути наявною в усіх подібних творах.

Необхідно наголосити, що навіть збереження знайомої із прадавнини форми не позбавляє сучасну зорову поезію естетичної дистанції. Наповнення старих форм новим змістом виступає не прикладом сліпого наслідування, а переосмисленням, грою з читачем. Можна говорити навіть про своєрідну актуалізацію барокового шокування: химерне поєднання непоєднуваного стає вишуканою формою загравання із підготовленим читачем. «Магічний квадрат» І. Лучука за своєю формою повторює так звану «загадку сіяча» – середньовічний твір, на зв'язок своєї творчості із яким натякав ще І. Величковський. Читач, знайомий із цим твором, неодмінно отримає насолоду впізнавання (за Аристотелем), але не розчарується через нібито пусте наслідування. Спробуємо пояснити цей феномен, вдаючись до запропонованого В. Шкловським поняття «одивнення». Горизонт очікування читача, сформований сприйняттям загадки сіяча, буде певний образ твору у перші моменти сприймання. Проте що більше читач заглиблюється у процес сприйняття, то більше усвідомлює різницю, яка руйнує заздалегідь сформований образ. Це примушує по-новому поглянути на нібито знайоме, сприйняти його заново. Слова, вписані у квадрат, можуть ставати ключовими образами для відтворення в уяві читача історії, наприклад, із невдалим досвідом рибальства. Яким би не був образ твору в результаті оновленого сприйняття читача, він відрізняється від серйозного тону наскрізь

символічної загадки сіяча, і пропонує гумористичне представлення буденної події. Це типова постмодерна гра: автор спочатку викликає в читача асоціації із чимось знайомим, а потім у процесі сприйняття твору руйнує сподівання.

З	А	Х	А	З	М	А	З	А	М
А	Х	Е	Х	А	А	З	О	З	А
Х	Е	Р	Е	Х	З	О	Х	О	З
А	Х	Е	Х	А	А	З	О	З	А
З	А	Х	А	З	М	А	З	А	М

*І. Лучук, «Леопольд Ріттер фон»*

К	О	Р	О	П
О	К	А	Т	О
Р	А	Д	А	Р
О	Т	А	К	О
П	О	Р	О	К

*І. Лучук, «Магічний квадрат»*

Не менш цікавим є ще один твір І. Лучука – «Леопольд Ріттер фон». Ю. Починок називає його чудовим зразком українського лєтризму [122, С.133]. На наш погляд, твір так само, як і попередній приклад, експлуатує форму загадки сіяча. Вірш І. Лучука є нічим іншим, як поєднанням двох «магічних квадратів». Водночас він є зразком форми вірша-лабіринта: щоб прочитати зашифровані слова «Захер Мазох» (на таку необхідність натякає назва, поєднання якої із текстом твору виявляє повне ім'я героя вірша), читач має порушувати лінійність сприйняття, «ламаючи» рядки за своїм бажанням. Прикметно: таке «ламання» не довільне, а продиктоване самим текстом, у чому виявляється його стратегія. Кількість можливих зламів визначає читач, блукаючи магічним квадратом, наче лабіринтом. Отже, поєднання двох варіантів форми (магічного квадрата й вірша-лабіринта) в одному творі підготовлений читач сприймає із зацікавленням, оскільки бачить нову комбінацію жанрів. Збереженню естетичної дистанції сприяє також авторський вибір змісту для такої форми. Вписування імені одіозної особистості в лабіринт несподіване для читача, якому знайомі барокові вірші-лабіринти на релігійну тематику. Можна підсумувати: постійне оновлення зорової поезії – як її форми, так і змісту – сприяє збереженню естетичної дистанції, яка забезпечує мистецьку вартість творів на всіх етапах розвитку.

Наступний аспект, який хотілося б розглянути у контексті сприйняття сучасної зорової поезії, – це роль актуалізації у цих творах, і особливо у шахопоезії. Зупинімося насамперед на сутності цих творів. Шахопоетичний

різновид творчості «започаткований у 90-ті ХХ ст. А. Мойсієнком» [77, С.582]. Анатолій Мойсієнко, автор і теоретик шахопоезії, наголошує на синтезі поетичного і шахового начал у такій поезії, де «шаховий “компонент” представлений <...> сферою композиції» [108, С.42], яку саму «нерідко називають шаховою поезією» [108, С.42]. У таких віршах ідеї та образи вибудовуються не лише через вербальні засоби, а й через шахово-композиційні елементи, рух фігур, значення ходів. Отже, особливо важливим чинником сприйняття таких творів є актуалізація, тобто опредмечення, об'єктивізація, конкретизація художнього зображення. «Набагато частіше, ніж акустичні чи тактильні, актуалізуються зорові образи» [32, С.21], – вважають теоретики рецептивної естетики. У такому розумінні доцільно наділяти важливим значенням розташування фігур на шаховій дошці, траєкторії рухів, ходи, оскільки саме ці елементи значною мірою створюють натякову частину вірша, а, як відомо, «найбільш яскраві актуалізації викликаються <...> фрагментами, словами, сказаними ніби мимохідь» [32, С.21]. Їхнє розгадування стає ключем до сприйняття змісту твору. Такими важливими наочними образами є рух білої тури («лебідки»<sup>9</sup>) то справа, то зліва у вірші А. Мойсієнка «Біг...» [108, С.42-43]; крива лінія, утворена пішаками («чадра») у вірші «Пара фраз» В. Капусти [63, С.26-27]; непродуманий хід королем на початку етюда («Необережність – доня сліпоти») та затримка ходу конем («Безкомонні», «А кінь?.. Об'ївся часу блекоти») у вірші «Come in» того ж автора [63, С.34-35].

Можна сказати, що поєднання шахових та вербальних образів полегшує сприйняття поезії читачам, що здатні розтлумачувати шаховий код, і ускладнює сприйняття всім іншим. Дослідниця української експериментальної поезії Ю. Починок, розглядаючи вірш А. Мойсієнка «Легкого не вибираємо» [103, С.170], вважає, що «зоровий образ твориться з допомогою хімічних формул» [122, С.84]. Насправді ж використовувані автором позначки «1. Ch3? Ch7?», «1. Ce4!» є записом шахових ходів. Обираючи між двома варіантами, ліричний герой вірша «Стоїть/ Упівнеба розіп'ятий», і, зрештою, віддає перевагу третьому

<sup>9</sup> У дужках показано вербальні відповідники наведених шахових образів у віршах.

варіанту ходу. Етюдна і віршова частини настільки міцно поєднані, що їхнє відокремлення веде до викривлення розуміння художньої ідеї твору. Відтворення описаного у вірші на шаховій дошці унаочнює вербальну частину: розміщення фігур відповідає метафорі «розіп'ятості»; дві можливості ходу різні, але однаково ведуть до невдачі, відображаючи «виболений», «вибілений», «випалений» вибір; «легкого не вибираємо», тому герой вдається до нелегкого варіанту ходу, жертвуючи фігурами, але вигравши партію. Актуалізація етюдної шахової інформації, закладеної у твір, сприяє коректному сприйняттю. Без неї розуміння неповне і навіть хибне. Отже, шахопоезія постає свого роду герметичним утворенням. Аналіз шахопоетичних творів у контексті рецептивної естетики здатний порушити цю герметичність, якщо взяти до уваги стратегію тексту, оскільки саме вона може наштовхнути на шлях сприйняття. Сам принцип побудови шахопоезії – поєднання вербальної та етюдної частини – говорить про синтезоване сприйняття, вказує на сфери знання, що містять необхідну інформацію. Тому герметичність шахопоезії не можна назвати повною.

Продовжуючи говорити про роль стратегії тексту у сучасній зоровій поезії, звернімося до інших зразків. Зоровий вірш М. Сарми-Соколовського «Тунель» [В, 17] можна сприймати і в традиційному представленні, надрукованим як звичайний лінійний вірш. Проте саме просторове представлення сприяє посиленню впливу, який цей вірш може мати на читача. Контраст білих літер на чорному тлі графічно зображеного тунелю посилює метафору чорноти. Рядки поезії ніби закручуються спіраллю вглиб тунелю, літери стають дедалі меншими, створюючи ілюзію об'ємного зображення. Таке просторове втілення вибудовує стратегію тексту (власне, стратегію форми тексту у цьому випадку), що посилює художню ідею твору. Слова «ох чорний-чорнющий/ все вужчий він» підкріплюються справді зорово відчутним звуженням. Текст оживає, набуваючи тривимірності. Важливим є також те, що обрана стратегія вимагає мало не безкінечного продовження тексту вглиб, оскільки іншого кінця «тунелю» побачити годі. Друкована традиційним способом версія не зберігає ефекту безкінечності, зоровопоетична ж навпаки – якнайкраще передає цю ідею. Отже,

просторовий чинник стратегії тексту в зоровій поезії проявляється у посиленому зв'язку форми та змісту та сприяє збільшенню сили впливу на читача.

Цікавим і доволі несподіваним є ще один ефект, який досягається використанням влучно дібраної стратегії тексту в зоровій поезії. Розглянемо таку думку Волхва Слововежі: «Винятковістю схвильованих поезографічних візій Віктора Женченка, що виокремлює ці композиції у бурхливому мистецькому потоці творів сучасних українських майстрів зорової поезії, є потужний семіотичний вокал, досконале соло ініціалів, виразне літероголосся кожного графічного символу абетки» [106, С.23]. Отже, характеризуючи творчий доробок В. Женченка, критик недвозначно висловлюється про музичний первень цих віршів. Але особливо цікавим є те, що подібна особливість поезії свідчить не лише про інтерсеміотичні зв'язки поезії та музики, а й містить конкретні настанови на сприйняття. Не можна не погодитися із влучністю такої характеристики, як «літероголосся». Справді, музичність, відчуття ритму у таких поезіях творяться не через звучання, фоніку, а через порядок зображення, графіку. Відсутність звичної ритмічної побудови нашоухує читача на пошуки іншого ритму – візуального. У цьому реалізується мало не керівна роль стратегії тексту під час сприйняття зорової поезії. Наприклад, вірш В. Женченка «Печать шовініста» [В, 3] демонструє, як графічні особливості творять «звучання» поезії: несміливі, щоразу виринаючі «незалеж...», «держав...», «суверен...» і т. ін. однаково уриваються гучним, різким і виразним «ні». У творі «Кінець заздощам» [В, 2] вигин напису викликає асоціації з модуляцією тону, а величина кеглю (від більшого на початку фрази до меншого у її кінці) вказує на затихання голосу і водночас на «загострення»: дрібним кеглем – «тихим голосом» – позначено кульмінаційний момент. М. Сарма-Соколовський у своєму творі «Дзвін гетьмана Івана Мазепи» [В, 18] відтворює наростання гучності через збільшення ширини рядка. Отже, відсутність прямих ознак ритмомелодійного чиннику твору може вказувати на те, що їх слід шукати в іншому вияві: стратегія тексту зоровопоетичних творів нашоухує читача на сприйняття ритму та інших просодичних елементів саме у візуалізованому вияві.

Схожою особливістю стратегії тексту є здатність передавати кінестетичні відчуття. Наприклад, «Автопортрет в автобусі» Н. Гончара [В, 12] влучно передає відчуття від тряскої дороги через використання рваного ритму, візуально втіленого у парцельованих словах. Загалом, просторове розташування тексту у цьому творі заслуговує особливої уваги. Мовні знаки набувають здатності позначати певні предмети: назва твору формує рамку «дзеркальця», а сам текст співвідноситься з нецілісним відображенням обличчя людини у дзеркальці, що тремтить. Формальний вияв стратегії тексту, відтак, стає повноцінним художнім засобом, що допомагає відтворити віртуальну модель описаної ситуації настільки точно, що читач може яскраво уявити її і навіть відчувати так, ніби все відбувається насправді. Подібну стратегію тексту знаходимо у шаховірші В. Капусти «Ієрогліфічне» [В, 21]. Схожий на використаний у Н. Гончара в «Автопортреті в автобусі» прийом парцеляції відображає поділ шахової партії на ходи. Як шахова задача вирішується не одразу, а маленькими кроками-ходами, так і текстова частина поділяється на маленькі відтинки. Таке зорове оформлення передає не лише ритм твору, а й унаочнює рух, «пунктирне» просування вперед.

### **3.2.3.2.Інтертекстуальний аспект сучасної зорової поезії**

Твори сучасної української зорової поезії належать до багатого світового контексту візуальних експериментів у літературі. Використання досвіду попередників дає змогу авторам унаочнити зв'язок власних творів зі світовими здобутками зорової поезії, вписуючи українську літературу у світовий культурний контекст. Зв'язки із творами попередників-українців підтверджують тяглість традиції української зорової поезії, інтертекстуальні виходи в іноземні тексти вписують традицію української зорової поезії у світовий контекст. У читацькому аспекті встановлення інтертекстуальних зв'язків з іншими творами цього літературного ряду сприяє поглибленню розуміння не лише мистецької природи творів, а також їхньої художньої ідеї. Розглянемо інтертекстуальні зв'язки сучасних творів зорової поезії із творами попередніх періодів. Слід зауважити, що саме ці зв'язки сприяють унаочненню тяглості традиції. Вони також багато в чому визначають макрорівень рецептивної естетики.

Інтертекстуальні зв'язки сучасної української зорової поезії з іншими творами цього літературного ряду представлені здебільшого архітекстуальністю – структурною схожістю. Отже, звернімося до розгляду архітекстуальності в сучасній зоровій поезії. А. Мойсієнко наголошує на оригінальності форми «Повішеного сонета» В. Мельника [106, С.33]: чотирнадцять рядків відповідають чотирнадцяти літерам назви, і відповідно «кріпляться» до неї вертикальними написами. Проте, на наш погляд, саме така побудова вірша не може вважатися абсолютним новаторством автора, оскільки явно суголосна одразу двом усталеним формам зорової поезії барокового періоду. Насамперед, це акровірш, адже перші літери рядків творять окреме змістовне висловлювання. Окрім того, вертикальне написання спонукає провести аналогію із японським віршем, принципом якого був такий самий спосіб написання рядків. Отже, «Повішений сонет» постає елементом системи української зорової поезії, органічно вписаною в неї частиною, що можна визначити, застосувавши архітекстуальний аналіз.

Яскраво простежується архітекстуальний зв'язок у творі І. Лучука «Вуха» [В, 11]: рядки зорового вірша вигинаються, утворюючи форму вух, що відображає традицію українського барокового фігурного вірша. Цікаво, що таке формальне представлення водночас нагадує «Каліграми» Г. Аполінера, пов'язуючи творчість І. Лучука з експериментами французьких символістів межі ХІХ – ХХ століть. Отже, вірш «Вуха», незважаючи на лаконічність форми, демонструє багатовимірний архітекстуальний зв'язок твору із давньою традицією української візуалістики і водночас із французькою зоровою поезією, роблячи український складник повноцінною частиною світової візуальної літератури. Аналогічне твердження справедливе для інших творів того ж автора: «Магічний квадрат», «Леопольд Ріттер фон», «Вивих-92». Ці вірші демонструють зв'язок із латинською загадкою сіяча – зразком давньої світової зорової поезії. Подібно до І. Величковського, який розмістив загадку сіяча у своїй збірці, І. Лучук алюзією на відому форму підкреслює зв'язок своєї творчості зі світовою традицією зорової поезії. Разом із цим Лучукові твори є

варіантом української барокової структури вірша-лабіринта. Таким чином, архітекстуальний зв'язок візуальних творів І. Лучука з давнішими зразками української та зарубіжної зорової поезії налаштовує читача на сприйняття багатовимірності змісту, встановлення тяглості традиції зорової поезії у світовій та українській літературі.

Сучасна зорова поезія пов'язана не лише із бароковою – здобутки футуризму так само реалізувалися на цьому етапі. Численні приклади архітекстуального зв'язку сучасної української зорової поезії з футуристичним поезомалярством. Наприклад, гра зі шрифтами, ілюзія перспективи через зміну кеглю, увага до математичних формул і знаків (М. Мірошніченко, «Київ увечері» [В, 7] та «У зубного лікаря» [В, 8]). На наш погляд, ці засоби здебільшого мають значення для розвитку форми, мало впливають на глибину потрактування. Тим не менше, такі зв'язки важливі, оскільки, знову ж таки, через співвіднесення творів сучасної зорової поезії із футуристичним поезомалярством у свідомості читача витворюється цілісна картина розвитку української зорової поезії як тривалої традиції, що не зникала й не з'являлася нізвідки, а відроджувалася на різних етапах історії літератури. Розглянемо докладніше архітекстуальні зв'язки сучасної та футуристичної зорової поезії.

Просторова організація знаків у вірші «Монтування дієслова» І. Іова [В, 9] відповідає принципу побудови «Системи» М. Семенка [Б, 4]. Використання прийому градації розміру шрифту (творчість В. Женченка, М. Сарми-Соколовського та ін.) має перегук із відповідним футуристичним прийомом (наприклад, написання слів «Аляска», «Земля», «Індія», «Японія» на третій картці «Каблепоєми за океан» М. Семенка [Б, 1]). Прикметно, що в обох варіантах зменшення розміру шрифту можна співвідносити з переходом від голосного до тихішого звучання, приглушення голосу, затихання звуку зі збільшенням відстані. Загалом, гра зі шрифтом переходить сучасній зоровій поезії від футуристів. Наприклад, характерне протиставлення жирного і звичайного шрифту послідовно знаходимо в поезомалюнках М. Семенка, а також у зоровопоетичній творчості сучасного поета М. Зарічного [53].

Використання математичних знаків у сучасній зоровій поезії так само спирається на досвід футуристів. Зокрема, за цим формальним критерієм «Світ» М. Семенка [Б, 3] можна співвіднести з твором М. Зарічного «(Нон)конформізм» [В, 16], або з уже згадуваними вище творами М. Мірошніченка. Непрямий архітекстуальний зв'язок можна простежити між кованою книгою «Ротврот», представленою сучасним митцем Ю. Завадським, та «Каблепоємою за океан» М. Семенка: в обох випадках форма твору виходить за його межі, надаючи значення матеріальності носія. Залізна обкладинка, цупкий акварельний папір збірки «Ротврот» тенденційно співвідноситься із картками сірого картону «Каблепоєми». Загалом творчість Ю. Завадського має цікавий зв'язок з українським футуризмом, що виявляється насамперед у спільності базових уявлень про поезію. Футуристична симультанність, тілесність, надання великого значення руху – все це знаходить відгук у віршах Ю. Завадського. Особливо цікавими в такому контексті є анімовані твори митця, або, за авторським визначенням, динамічні тексти («Вокзал», «(0)зеро», «Серцевірш» та ін.<sup>10</sup>). Особливої уваги заслуговує непрямий архітекстуальний зв'язок творчості Ю. Завадського з футуризмом. Ю. Починок зауважує: «Супрематизм К. Малевича став основою творення техніки конкретної поезії Ю. Завадського» [122, С.182]. Згадаємо, що супрематичність була актуальною для футуристичного поезомалярства, а К. Малевич був близьким колу футуристів. Таким чином, можна зробити висновок, що творчість Ю. Завадського тенденційно пов'язана з футуристичним поезомалярством, що виявляється як у прямих, так і непрямих зв'язках.

Говорячи про архітекстуальні зв'язки сучасної зорової поезії з творами попередніх етапів її розвитку, не можна оминати питання становлення конкретизму. Як уже зазначалося у другому розділі, конкретна поезія як мистецький напрям має чіткі часові межі другої половини ХХ ст., проте це не забороняє шукати її джерела та характерні прояви-передвісники у давніших текстах. Зокрема, конкретизм в українській літературі можна вести від

<sup>10</sup> Із творами Ю. Завадського можна ознайомитися на персональному сайті автора: <http://yuryzavadsky.com>

I. Величковського. Типова гра зі шрифтами, кольором літер («цинобра»), а також матеріалізація ритму в «Зегарі» стають передвісниками впровадження концепції матеріальності мови, що лежить в основі конкретизму. Подібні явища проявляються на наступному – футуристичному – етапі: увага до шрифтів продовжує тенденцію до матеріалізації мовного знаку, а твір М. Семенка «Сільський пейзаж» («Павло попаси корову») виводить її на новий рівень, наповнюючи мовний знак самодостатнім безденотатним змістом. Інакший погляд на мовний знак, його «одивнення» (за В. Шкловським) бачимо й у специфічному друку імені «Леонар до/да Вінчі».

Цікавий вияв архітекстуальності спостерігаємо у шахопоезії. Ці вірші можна порівнювати з емблематичною поезією бароко: так само виділяється триєдність власне поетичного тексту, зображення і назви; так само візуальна та вербальна інформація формально розділені. Сприймаючи шахопоезію саме як різновид емблематичної лірики, читач не просто глибше розуміє принципи художнього твору, а ще встановлює багатовимірні зв'язки, усвідомлює культурний контекст, у якому постали ці твори. Цікавий приклад шахопоетичного твору, пов'язаного з давнім культурним досвідом зорової поезії, представлений віршем В. Капусти «Ієрогліфічне» [63, С.38]. Найочевидніше проступає архітекстуальний зв'язок з ієрогліфічними творами (написання по складах імітує принцип китайської ієрогліфіки), з японськими віршами (вертикальне написання), з емблематичною поезією (етюдний елемент). Як і в попередніх прикладах, встановлення архітекстуальних зв'язків для цього твору сприяє вписуванню його у літературний ряд української зорової поезії, усвідомленню тяглості традиції візуальної літератури, поглибленню сприйняття. Проте виходи в інші культурні тексти не вичерпуються архітекстуальними зв'язками цього твору. «Ієрогліфічне» містить численні алюзії: комбінація чорного і білого в шахах, що відповідає образам інь та ян; використання двох гексаграм, що символізують чоловіче й жіноче начала, а також позначення частин тексту відповідними цифрами 1 (чоловіча гексаграма) і 2 (жіноча гексаграма) – усе це пов'язує твір В. Капусти з давньокитайською культурою

загалом та з «Книгою перемін» зокрема. Розгортання алюзій у широкий контекст дає можливість глибше інтерпретувати твір. Чоловіча гексаграма з шести суцільних рисок у «Книзі перемін» позначає стабільність, чекання, терпіння, успіх після тривалого часу, а також гідне проходження усіх випробувань. Цей зміст відображений і у вербальній частині, зокрема, буквально оформлений мотив чекання («Жду»), і в етюдній частині: білі, маючи всього дві фігури, не лише зберігають свій стан, а й перемагають чорних, представлених більшою кількістю фігур. Як для шахового етюд, ця задача розгортається досить довго – цілих десять ходів. Але слід пам'ятати про гексаграму з шести рисок, яка віщує успіх по довгому чеканню – саме це і відображено в композиційній шаховій частині. Жіноча гексаграма (шість перерваних рисок) позначає недалекоглядність ходів чорних, увагу до дрібниць. Вербальна частина твору у своїй «жіночій» половині містить образ перемін, віддзеркалений у шаховій композиції: перевага чорних на початку етюд змінюється їхньою поразкою у кінці. Крім того, пара «інь – тінь» утворює яскравий образ цієї поразки: справді, від чорних лишається сама тінь – вони побиті білими.

Як і для інших етапів розвитку зорової поезії, для сучасного характерний зв'язок з іншими семіосферами. Звернімо увагу на зв'язок з образотворчим мистецтвом. Якщо барокові твори здебільшого зверталися до іконографії та релігійної символіки, футуристи – до плакатної графіки, то сучасні автори візуальних творів залучають чи не найрізноманітніші зображальні форми до своєї поезії: око (Ю. Завадський «My girlfriend's eyes»), серце (М. Сарма-Соколовський, «Найсердечніше серце»), вуха (однойменний твір І. Лучука), птах («Фенікс-птах із земель рустих» М. Мірошніченка), млин («Водяний млин», «Вітряк» М. Сарми-Соколовського), тарілка («Зупа» І. Лучука) і навіть лижниця та кошени (відповідні твори М. Луговика), а також багато інших. Сучасний культурний простір насичений різноманітною інформацією, що знаходить відбиток і на поетичній творчості – цим можна пояснити таку різноманітність форм у сучасній зоровій поезії. Тенденції до глобалізації, універсальності охоплюють усі сфери людської діяльності. Так само і література поширює коло своїх тем,

ідей, образів на більш загальний контекст. Рівноманітні візуальні форми сучасної зорової поезії сприяють входженню художньої літератури у різні рівні життя та діяльності людини. Таке поширення має ще одну важливу роль: у межах сучасної зорової поезії з'являються твори для дітей, яких не було у попередні періоди (уже згадуваний віршомалюнок «Кошеня», або паліндромна творчість для дітей В. Лучука, наприклад, відомий вірш про діда Конирана зі збірки «Чарівний глобус» [83]). Власне, відродження традиції зорової поезії у другій половині ХХ століття чи не найбільш активно відбувалося саме у галузі дитячої літератури.

Крім семіосфери образотворчого мистецтва, можна виділити семіосферу музики, яка, поєднуючись із семіосферою поезії, дає зразки синтезованих творів. Наприклад, у «Бобах космічних» В. Старуна [В, 14] використано нотні знаки. Такий інтерсеміотичний зв'язок, який можна кваліфікувати як алюзію, сприяє встановленню контакту з музичним кодом у свідомості читача, що може викликати відповідні асоціації. Якщо до уваги взяти епітет «космічний», використаний у назві, можна побудувати асоціативний зв'язок, що приведе до аналогії з «музикою сфер» П. Тичини, із космічністю та панмузичністю його збірки «Сонячні кларнети». Отже, простий на вигляд твір В. Старуна має значний інтерпретаційний потенціал, якщо звернути увагу на алюзії із царини музики та літератури. Вдале взаємопроникнення семіосфер сприяє тому, що неодноримірний зміст вкладається в економну форму, стає сконденсованим.

Цікавий інтерсеміотичний зв'язок із картографією має твір Р. Садловського «Жодні ґрунтовні запе- речення їхнього існування» [В, 13]: візуальне оформлення вірша нагадує туристичний план місцевості, на якому текст – маршрут, що розвертається. Залучення знакової системи картографії до сучасної зорової поезії особливо важливе, оскільки підтверджує тяглість її традиції в українській літературі: тенденцію до поєднання літератури та картографії демонструє футуристичне поезомалярство. Можна стверджувати, що у розвитку української зорової поезії простежуються певні наскрізні тенденції.

Отже, було розглянуто особливості сприйняття сучасної зорової поезії, можна зробити такі висновки:

1.Здобутки останніх десятиліть у царині зорової поезії показують спорідненість цих творів як із бароковою, так і з футуристичною традиціями, що дає підстави говорити про неперервність розвитку, поглинання досвіду попередніх епох сучасними експериментами.

2.Літературний досвід читача сучасних творів потенційно багатший, порівнюючи з попередніми епохами, до того ж поглиблюється сприйняття не тільки сучасних творів з урахуванням досвіду попередніх епох, а й сприйняття творів-попередників з урахуванням досвіду епох наступних.

3.Постійне оновлення зорової поезії сприяє збереженню естетичної дистанції, яка забезпечує мистецьку принадність творів на всіх етапах розвитку загалом і на сучасному зокрема.

4.Аналіз шахопоетичних творів у контексті рецептивної естетики здатний порушити герметичність цих творів, якщо взяти до уваги стратегію тексту, оскільки саме вона може наштовхнути на шлях сприйняття.

5.Відсутність прямих ритмомелодійних ознак твору в сучасній зоровій поезії може вказувати на те, що їх слід шукати в іншому вияві: стратегія тексту зоровопоетичних творів наштовхує читача на сприйняття ритму та інших просодичних елементів саме у візуалізованому вияві.

6.Різноманітні візуальні форми сучасної зорової поезії сприяють входженню художньої літератури у різні рівні життя та діяльності людини. Таке поширення має ще одну важливу роль: у межах сучасної зорової поезії з'являються твори для дітей, яких не було у попередні періоди.

7.Вдале взаємопроникнення семіосфер у зоровопоетичних творах сучасності сприяє тому, що неодноримітний зміст укладається в економну форму, стає сконденсованим.

8.Інтертекстуальні зв'язки сучасних творів зорової поезії із творами попередніх періодів сприяють унаочненню тяглості традиції.

9.Архітекстуальний аналіз сучасних візуальних творів поезії показує, що вони є органічно вписаною у систему української зорової поезії частиною, підтверджує тезу про тяглисть цієї традиції.

10. Сприйняття сучасних зорово-поетичних творів у контексті здобутків попередніх етапів розвитку української зорової поезії сприяє тому, що читач не просто глибше розуміє принципи художнього твору, а ще й встановлює багатовимірні зв'язки, усвідомлює культурний контекст, у якому постали твори.

11. Виявлення інтертекстуальних зв'язків у творах сучасної зорової поезії, розгортання алюзій у широкий контекст дає змогу глибше інтерпретувати тексти, демонструє контакти української літератури зі світовою культурою.

Отже, розглянуто твори української зорової поезії на трьох етапах її розвитку крізь призму читацького сприйняття із залученням до аналізу теорій рецептивної естетики та інтертекстуальності. Можна зробити такі висновки:

1. Горизонт очікування читача барокової та футуристичної зорової поезії коригується не так у процесі читання, як перед ним (наукова конкретизація) через те, що у цих періодах появи творів часто передували теоретичні розробки, у яких пояснювалися принципи написання та сприйняття творів. Конкретизація специфічно естетичного типу отримує розвиток уже за сучасного етапу розвитку зорової поезії.

2. Інтерсеміотичні зв'язки сприяють закріпленню синтезу мистецтв у зоровій поезії, а також допомагають створити цілісний культурний образ твору, апелювати не лише до літературного досвіду читача, а й до загальної ерудиції. Через це твори зорової поезії набувають сконденсованості смислу, економності форми, певної стереоскопічності.

3. Архітекстуальність сприяє залученню української літератури у загальний європейський культурний простір, встановлює зв'язки з іноземними літературами та іншими видами мистецтва, унаочнює тяглість традиції української зорової літератури.

4. Використання алюзій допомагає авторові точно й лаконічно висловити свої ідеї, розширити підтекст і контекст твору; у читацькому аспекті алюзії сприяють витворенню неодновимірності змісту, його неоднозначності, множинності інтерпретацій.

5. Паратекстуальні зв'язки, особливо у поезомалюнках М. Семенка, скеровують читацьке розуміння твору: назва стає камертоном для всього змісту твору, полегшує його розгадування.

6. Стратегія тексту зоровопоетичних творів наштовхує читача на сприйняття ритму та інших просодичних елементів у візуалізованому вияві, показує читачеві шлях інтерпретації, необхідну послідовність сприйняття, сприяє розстановці акцентів і пауз у тексті, виділяє фразові групи, ідейні комплекси.

7. Літературний досвід читача сучасних творів потенційно багатший, порівнюючи з попередніми епохами, до того ж поглиблюється сприйняття не тільки сучасних творів з урахуванням досвіду попередніх епох, а й сприйняття творів-попередників з урахуванням досвіду епох наступних.

### **3.3. Зоровопоетичні твори у позамистецькому дискурсі**

Сучасна українська зорова поезія поступово набуває популярності у дедалі більшій кількості різноманітних сфер побутування. Поява новітніх технологій, розвиток суспільства, культурні зрушення – усе це сприяє розширенню поля зорової поезії та її популяризації. До книжного паперового формату додався електронний, витворивши особливу форму мережевої літератури, одним із виявів якої є комп'ютерна зорова поезія. Тенденції, вироблені візуалістикою, входять у культурний обіг, змінюючи моделі сприйняття. У цьому підрозділі явлено спробу проаналізувати особливості побутування і сприйняття візуальних творів у позамистецькому контексті, а саме використання демотиваторів, банерів, стріг-арту і т. ін. під час Революції Гідності.

Зорова поезія як поліхудожнє утворення має велику силу впливу на того, хто сприймає такі твори, оскільки зміст подається сконденсовано, лаконічно, вербальна та візуальна інформація органічно поєднуються в єдине ціле, вимагаючи збудження одразу кількох ділянок мозку. Твір має економну форму при збереженні глибокого змісту, а також сприймається достатньо швидко. Такі особливості визначають значний громадянський потенціал, закладений у зорову поезію. Поліхудожні твори через свою точність вираження часто є злободенними, а їхня герметичність і, як наслідок, інтелектуалізація роблять

зорову поезію інструментом громадянського спротиву. К. Кемптон наголошує на такій ролі зорової поезії у світовій культурі: «Багато латиноамериканських візуальних поетів, включаючи окремі постаті з Бразилії, складала, на мою думку, найсильніші ніж будь-де політичні твори високого протесту, за винятком хіба деяких творів зі Східної Європи та Росії» [209, С.22]. Саме такий потенціал спротиву вийшов на передній план на Майдані, зробивши надбання зорової поезії культурною зброєю і надавши їм соціально-політичного значення.

Банери, прапори, малюнки, демотиватори, графіті та інші прояви революційного мистецтва мали виразний постмодерністський характер: творчість класиків української літератури переосмислювалася відповідно до реалій і набувала візуального оформлення. Концепт авторства у такому випадку не просто відходить на другий план (за рецептивною естетикою), а взагалі розмивається. Яскравий інтертекстуальний чинник виявлявся у використанні усім знайомих цитат і образів у новому розумінні, відкриваючи нові смислові шари нібито відомого. Прикметно, що найпопулярнішими посталями майданної візуалістики були Тарас Шевченко, Іван Франко та Леся Українка – письменники, що асоціюються з українськістю у пересічної людини, навіть далекої від літератури. Розглянемо зоровопоетичну візуалізацію української літератури як інструмент боротьби під час Революції Гідності на прикладі Шевченкового слова.

Постать Т. Шевченка в українській культурі давно перестала вичерпуватися суто мистецьким визначенням, оскільки Шевченко не лише поет (хоча й поет великий), не лише прозаїк (хоча й досить плідний і талановитий), не просто художник (хоча й обдарований і самобутній). Дедалі частіше у науковому обігу з'являються праці про Шевченка як філософа, історіософа, державотворця. Така всебічна увага до творчості письменника зробила значний внесок у його перетворення на певний символ української ідентичності – «українськості». Чи на користь Шевченкові таке перетворення, чи ні – тема окремого дослідження. Натомість, у цьому підрозділі увагу приділено саме Шевченкові як символу та використанню і ролі цього символу в українській культурі. Основні акценти

поставлено на візуальному сприйнятті української ідеї Шевченка, що набуло особливої популярності під час подій грудня 2013 р. – лютого 2014 р. в Україні.

Шевченкове слово має особливу вагу в літературному процесі. Проте мало хто, на жаль, надає значення виходу цього слова за межі власне літератури у широкий мистецький контекст. Спробуємо проаналізувати шляхи, особливості та значення розповсюдження Шевченкового слова в інших семіотичних системах, що межують з літературою. Матеріалом дослідження є полісеміотичні твори за мотивами творчості Тараса Шевченка, що стали активно з'являтися у грудні 2013 р. – лютому 2014 р. у мережі Інтернет та на вулицях України (демотиватори, листівки, стріт-арт, прапори, банери та інша революційна атрибутика). Спираючись на результати, здобуті у ході попереднього дослідження, вважаємо ці твори виявом української зорової поезії, що увійшла у царину масової культури.

У цьому підрозділі розглянемо особливості й механізми сприйняття творчості Т. Шевченка в іносеміотичному (позалітературному) середовищі. Очевидною є потреба систематизувати і класифікувати приклади побутування Шевченкового слова у візуальному втіленні. Спроба вирішити це питання буде подана нижче. А також, традиційно для цього дослідження, буде залучено інтертекстуальність та рецептивну естетику до аналізу сприйняття полісеміотичних творів за мотивами поетичної спадщини Шевченка.

### **3.3.1. Інтертекстуальний аналіз візуалізації спадщини Т. Шевченка**

Творчість Т. Шевченка залучена до широкого інтертекстуального поля. Причому, як Шевченко вдається до інтертексту під час написання своїх творів (зокрема, широко відомі науковій спільноті та читацькому загалу біблійні алюзії у його поетичній спадщині), так і власне Шевченкова творчість стає інтертекстом у творчому доробку митців-наступників. Здебільшого увага дослідників зосереджена на словесній формі такого інтертексту. Проте не слід забувати, що засоби творення інтертекстуального поля можуть бути різними. Досить важливим і вагомим ретранслятором ідей у мистецтві є зорові образи, які так само, як і словесні, можуть ставати інтертекстуальними маркерами, а відтак

наснажуватися додатковими змістами, передавати інформацію у сконденсованій формі. Міграція образів і форм, взаємодія «текстів» може відбуватися не лише у межах одного виду мистецтва, а й здатна долати кордони між знаковими системами. Саме таке долання кордонів спостерігаємо у процесі сприйняття Шевченкового слова через візуальні образи.

Очевидно, що в такому випадку розмова про творчість Шевченка у контексті інтертекстуальності переходить у царину синтезу мистецтв. Таку якість інтертекстуальності не слід пов'язувати лише зі словесним втіленням, а варто визначати як універсальний закон знакових систем. Отже, можна вважати, що творчість Т. Шевченка виступає інтертекстом для численних візуальних творів (плакатів, демотиваторів у мережі Інтернет, стріт-арту), породжених рухом спротиву грудня 2013 р. – лютого 2014 р. в Україні. Можна говорити, що Шевченкові словесні образи настільки наочні, що є легко впізнаваними в образах графічних і дозволяють встановлювати та ідентифікувати інтертекстуальний зв'язок між різними знаковими системами. Розглянемо основні вияви інтертекстуальності у візуальних творах за мотивами творчості Шевченка.

Найбільш поширеним видом інтертекстуального зв'язку у розглядуваних творах є цитування. Часто це має таку форму: основну частину зображення займає власне цитата, підкріплена для наочності портретом Шевченка. Прикметна роль добору кольорів: зазвичай це комбінації жовтого і синього або чорного і червоного. Колір використовується не лише для увиразнення шрифту, а й для створення дуохромних зображень, що стають символічними: калина, рушник, портрет Шевченка. Символіка кольору легко прочитується в умовах української культури і несе глибоко закорінений у неї зміст. Використання кольору як засобу візуалізації літератури у світовій культурі має давню історію. Зокрема, Ф. Еделін зазначає: «<...> форму охоче використовували навіть у чорному друку, це явище має багато попередників навіть у грецькій Античності. Колір же почав використовуватися у Середньовіччі» [208, С.285]. Розмірковуючи над цим, можна дійти висновку, що формування національної ідентичності українців припадає на період, коли колір активно використовувався

як засіб візуалізації тексту. Таким чином, можна стверджувати, що подібний засіб є органічним для нашої культури. Також не буде занадто сміливим твердження, що революційна плакатна творчість за способом вираження інформації споріднена з традицією художнього оздоблення рукописів, яка була в основі розвитку повноцінних творів зорової поезії.

Повертаючись до візуалізації цитування, відзначаємо, що найпопулярнішою цитатою із упевненістю можна назвати таку: «Борітеся – поборете» [Г, 1]. Як можна легко помітити, вислів Т. Шевченка у цьому випадку стає чимось на кшталт бойового заклику. Через таку функцію вислів може бути частиною багатьох видів візуальних творів цього періоду. Це можуть бути як плакати, демотиватори, трафаретні графіті на стінах, так і банери та прапори. Попри таку різноманітність у розміщенні, цей випадок є найменш цікавим для нашого дослідження, оскільки найбільш пов'язаний із класичною літературою і найменш інтегрований в іносеміотичне середовище. Натомість, значно цікавішим для розгляду є такий результат інтернет-творчості: цитата «Доборолась Україна до самого краю: гірше ляха свої діти її розпинають» розміщена на фоні зображення беркутівців [Г, 2]. У цьому демотиваторі вислів Шевченка набуває нового змісту через інтеграцію з візуальною інформацією. Отже, можна спостерігати занурення вербального коду в іносеміотичне середовище та витворення нового – полікодового – твору. Зображення та цитата творять єдине ціле, оскільки передають певну ідею саме у поєднанні. Якщо у попередньому випадку ми мали справу з домінуванням вербального коду, що мав функцію заклику, апелював до *ratio*, то цей приклад уже демонструє домінування візуального коду, формує цілісний образ у свідомості споглядача, апелює до його *emotio*. Полісеміотичність твору дає змогу стисло висловити ідею, що у моносеміотичному творі потребувала би більш розлогого виразу.

Ще однією дуже поширеною цитатою є слова із «Заповіту»: «<...> кайдани порвіте і вражою злою кров'ю волю окропіте». Розглянемо два найцікавіші, на наш погляд, випадки інтеграції цього вислову у масову культуру періоду Революції Гідності. Перший – розповсюджена в соціальних мережах листівка,

що містить портрет молодого Шевченка, наведену вище цитату із його «Заповіту», а також певним чином розміщені слова «Тарас Шевченко», «екстреміст», «закликає до хуліганських дій», «три роки тюрми за законом Колесніченка – Олійника» [Г, 3]. Попри переважання вербальних знаків, вважаємо доцільним кваліфікувати цей твір як приклад візуального мистецтва. Гра шрифтами, різні спрямування текстових груп на площині, виділення слова «екстреміст» у рамку, виділення жирним слів «Тарас Шевченко» угорі зображення та «три роки тюрми» внизу – усе це нагадує футуристичне поезомалярство, є варіантом тієї ж структури. Отже, можемо говорити про архітекстуальний зв'язок. Зрештою, маємо цікавий приклад апелювання до творчості Тараса Шевченка і водночас до українського авангардизму. Можна зробити висновок, що інтеграція Шевченкового слова в іносеміотичне (візуальне) середовище сприяє зближенню його з авангардним мистецтвом. Цікавий і змістовий пласт цього твору: образ Шевченка постає засобом викривання абсурдності законів від 16 січня 2014 р. Загалом, лейтмотивом усіх розглядуваних творів є прийняття Шевченка як авторитету, що не обговорюється, як провідника у боротьбі за правду.

Якщо перший приклад використання цитати із «Заповіту» можна пов'язувати з українським футуризмом, то другий [Г, 4] цілком уписується у барокову традицію української емблематичної поезії: портрет Шевченка, що є основною і найбільшою частиною (емблемою) цього полісеміотичного твору, окреслено овалом, витвореним цитатою «...вставайте, кайдани порвіте і вражою злою кров'ю волю окропіте». Вислів стає частиною зображення через своє специфічне розміщення, і тому поруч із вербальними набуває візуальних ознак. Але найцікавішим у цьому творі є підпис до «вірша-емблеми» – «Батько «Правого сектору». Підпис підкріплений модифікацією самого портрету Шевченка: поета зображено із характерною хусткою на обличчі. Образ Шевченкового слова у цьому творі виконує функцію атрибуції, ідентифікації «Правого сектору». Через таке візуальне пояснення учасники громадського об'єднання виправдовують свою радикальну позицію закликком Шевченка (знову

ж таки, маємо справу із лейтмотивом беззаперечного авторитету поета). Окрім того, Шевченка водночас приймають до лав організації (хустка на обличчі) та визначають як її засновника (підпис). Усе це можна вважати виявом ще однієї поширеної тенденції: у вирі революційних подій Шевченко сприймається не як письменник позаминулого століття, а як жива людина, сучасник, побратим, який може щохвилини опинитися на барикадах і пліч-о-пліч із українцями ХХІ століття стати до боротьби за правду і волю.

Розглянемо ще одну цікаву групу інтертекстуальних зв'язків у розглядуваних творах – алюзії. Промовистим прикладом є демотиватор, що поєднує зображення задимленої вулиці Грушевського та слів «реве та стогне» [Г, 5]. Зрозуміло, що вербальна частина твору описує стан «гарячої точки» січневого Києва. Проте використано саме ці слова, що є натяком на творчість Тараса Шевченка. Роль алюзії полягає не лише в апеляції до культурного авторитету українців, а й у вписуванні подій на вул. Грушевського у загальнокультурний, а не лише в історичний контекст. Образ Шевченкового слова виступає провідником у світ мистецтва, духовності, постає чинником інтелектуалізації.

Наступний приклад полісеміотичного твору ілюструє заявлену вище ідею про підкреслену наочність Шевченкових образів та їхню впізнаваність у графічному втіленні. Йдеться про демотиватор, що містить зображення розірваного ланцюга і підпис: «Порви кайдани окупантів! Не дай знищити Україну» [Г, 6]. Як можна зауважити, у творі не використано прямої цитати, а лише натяк на рядки із «Заповіту» Шевченка. Це дозволяє говорити про неоднорівність такого твору, оскільки він має щонайменше два шари: поверховий, що прочитується будь-ким незалежно від загальної ерудиції, та глибший, забезпечений алюзією на слова Т. Шевченка. Впізнання заклику поета веде до розширення його контексту. Замість простої метафори («порви кайдани окупантів») обізнаний читач сприйматиме всю українську ідею Шевченка. Знову ж таки, зауважуємо на концентрованості змісту у творі: значна ідея втілена економними засобами, що досягається полісеміотичною природою твору.

### **3.3.2. Полісеміотичні твори за мотивами творчості Т. Шевченка крізь призму рецептивної естетики**

Рецептивноестетичне дослідження візуальних експериментів на матеріалі творчості Т. Шевченка видається доволі цікавим, оскільки у цьому випадку особливо наочно проявляються його макро- і мікрорівень. Особливості сприйняття таких творів в умовах сучасної культури представляють синхронічний зріз. Але особливість цих творів у тому, що вони не лише запрошують до сприйняття, а і власне ґрунтуються на певному сприйнятті. Отже, звернення до творчості Т. Шевченка, а точніше – до образу його творчості, витвореного сприйняттям читачів, репрезентує діахронічний макрорівень рецептивноестетичного дослідження.

Аналізуючи візуальні експерименти періоду Революції Гідності, можна помітити, що автори демотиваторів, листівок, графіті, банерів і т. ін. сприймають творчість Т. Шевченка як певний символ, наснажений кількома базовими значеннями: узагальнений образ українськості; мудрий учитель, беззаперечний авторитет; втілення сили духу, снаги у боротьбі за правду. Можна стверджувати, що за допомогою таких творчих експериментів актуалізується міф про безсмертя Т. Шевченка: до образу письменника й образу його творчості звертаються як до чогось сучасного, актуального, близького. До Т. Шевченка звертаються за порадою, сприймають його як ватажка, що у будь-який момент може з'явитися поруч. Прийом звернення до Т. Шевченка має великий психологічний вплив на тих, хто сприйматиме твори. По-перше, це інтелектуалізує рух спротиву, по-друге, викликає задоволення через впізнавання. Як показало дослідження сприйняття зорової поезії К. Ноулз, А.К. Шафнер, У. Вегера та Е.М. Робертса, щось знайоме знаходить більший відгук у читача: «Здатність асоціювати форму із деякими впізнаваними образами видається пов'язаною із уподобанням, що підтверджується фактом, що міметичні вірші отримують більш високі оцінки, ніж абстрактні» [210, С.98]. Більший вплив має ця особливість у стресових ситуаціях. Людський мозок має властивість шукати щось знайоме, використовувати це як опертя у ситуації, коли все довкола змінюється, а звичні

алгоритми руйнуються. Таким чином, використання образу творчості Т. Шевченка, знайомої всім з дитинства, має функцію не лише культуротворчу та естетичну, а і психотерапевтичну, виступає орієнтиром у часи зрушень.

Поруч із позитивним впливом упізнавання існує небезпека спрощення і деестетизації твору. Використовуючи термін рецептивної естетики, надмірність упізнавання веде до значного скорочення естетичної дистанції аж до її зникнення. Надто велика естетична дистанція веде до герметизації твору, неможливості його сприйняття, надто мала естетична дистанція (або її відсутність) стає причиною несприйняття твору через відмову бачити в ньому мистецьке явище. Саме тому важливий баланс, коли естетична дистанція між горизонтом твору і горизонтом читача залишається достатньо великою для сприйняття: «Обидва акти упізнавання та пізнання, за Аристотелем, є ментальними процесами, що викликають задоволення. Це можна застосувати також і до візуальних віршів, проте вони зберігають свій вплив на дуже тонкій межі між складністю, яка може сприйматися як відлякування, і простотою, яка може сприйматися як передбачуваність чи банальність» [210, С.99]. Отже, актуальною стає потреба визначити, чи не руйнує повністю естетичну дистанцію така легка впізнаваність образу творчості Т. Шевченка.

Щоб відповісти на це запитання, звернімося до художньої природи полісеміотичних творів: вони уможливають органічне поєднання вербальної та невербальної інформації, влучно передаючи нові складні ідеї. Образ творчості Т. Шевченка є лише однією частиною, репрезентуючи царину літератури. Візуалізація сприяє внесенню нової інформації, поєднанню непоєднуваного так, що буде створено нерозривну цілісну структуру. Таким чином, естетична дистанція зберігається через несподіваність поєднань. Наприклад, незвичними поєднаннями є уже згадувані тут «Шевченко – батько Правого сектору», червоно-чорне «Борітеся – поборете», а також слова Т. Шевченка на фоні зображення беркутівців. Сучасні реалії органічно поєднано із літературним образом, що сягає позаминулого століття. Отже, саме особлива здатність зорової поезії поєднувати вербальне та невербальне, візуалізувати ідеї сприяє

підтримуванню естетичної дистанції твору. Використання образу творчості Т. Шевченка, відтак, виступає не повторенням старого, а творенням нового на матеріалі, що засвоївся раніше.

Постульована рецептивною естетикою актуалізація набуває нового забарвлення у випадку полісеміотичних творів на матеріалі творчості Т. Шевченка, оскільки актуалізуються одразу кілька змістів. Через поєднання знакових кодів в одному творі трапляються алюзії із нібито непоєднаних сфер. Зокрема, цікавим у цьому вимірі видається характерний портрет Т. Шевченка із підписом «SHE» [Г, 7], що набув популярності під час Революції Гідності. Стиль зображення відсилає до чи не найвідомішого портрету Ернесто Гевари, а підпис нагадує його прізвисько Че – Che. Образ відомого революціонера накладається на образ Т. Шевченка, не лише витворюючи химерну міжкультурну єдність, а й подаючи нові ключі до сприйняття Шевченкового слова в революційних реаліях, оживлення завчених у школі рядків, надання їм нового змісту, актуалізації творчості письменника відповідно до вимог сучасності. Прикметно, що обидва плакатні зображення Т. Шевченка та Че Гевари виконані у червоно-чорній кольоровій гамі, яка відповідно до культурного контексту може набувати різних значень. Отже, стилізація портрету Т. Шевченка під портрет Че Гевари актуалізує також і символіку комбінації чорного і червоного в українській культурі: не просто очевидне зіставлення з кров'ю та кіптявою, а й глибокий символізм від фольклорного значення до націоналістичної ідеології. Можна стверджувати, що зоровопоетичне злиття літератури та образотворчого мистецтва відкриває нові можливості лаконічного вираження глибоких ідей, а також сприяє вписуванню української культури у світовий контекст.

Підсумовуючи дослідження полісеміотичних творів, що виникли під час Революції Гідності, крізь призму рецептивної естетики, звернімося до ще одного важливого поняття – «гарячих точок» твору. Саме вони виступають тими «гачками», відправними точками, які допомагають зрозуміти твір, вибудувати його сприйняття. Як відмічає один із батьків рецептивної естетики Г.Р. Яусс, «віртуальна структура тексту потребує конкретизації реципієнтом, щоб

реалізуватися як твір» [34, С.25]. Допомагає читачеві у формуванні смислу віднаходження віртуальних «гарячих точок» твору і пов'язування їх із певними образами [34, С.25]. Ця думка дуже важлива для пояснення механізму сприйняття такого твору: цитата «борітеся – поборете» на тлі портрету молодого Шевченка – і весь твір зображений у червоно-чорних тонах [Г, 8]. Знакове наповнення твору майже ідентичне прикладові на початку аналізу, коли йшлося про цитування як вияв інтертекстуальності: так само портрет Шевченка, та ж сама цитата. Але сприйняття цього твору потенційно відрізняється від попереднього прикладу. Використовуючи термінологію рецептивної естетики, «гарячою точкою» твору є колір, що пов'язує аналізований твір із червоно-чорним прапором українських націоналістів. Це тягне за собою «оживлення» й осучаснення образу Шевченка на зразок того, що ми бачили у творі з «батьком “Правого сектору”». Таким чином, у цьому прикладі не просто маємо бойовий заклик, покликання на культурний авторитет, а спостерігаємо новітнє міфотворення відносно образу Шевченка, зображення його як безсмертного завжди-сучасника, що повертається до лав побратимів у скрутні часи.

Отже, розглянувши приклади новітніх полісеміотичних творів за мотивами творчості Шевченка, проаналізувавши їх з погляду теорій інтертекстуальності та рецептивної естетики, можемо зробити такі висновки:

1. Образ Шевченкового слова (вербальний код) гармонійно вписується в іносеміотичне середовище (візуальний код) та набуває зорових характеристик через надзвичайну наочність, притаманну авторському стилеві Т. Шевченка.

2. Перенесення Шевченкового слова у царину візуального сприйняття сприяє посиленню емоційного чинника (переважання *emotio* над *ratio*).

3. Специфіка сприйняття полісеміотичних творів за мотивами творчості Шевченка полягає у міцному зв'язку із обставинами появи цих творів, а також у наданні ваги таким деталям, як колір, шрифт, просторове розміщення тексту, поєднання тексту і зображення в єдине художнє ціле.

4. Використання наочного образу Шевченкового слова сприяє конденсації змісту в лаконічній формі, а також посилює духовний чинник таких творів.

5. Через аналізовані твори відбувається новітнє міфотворення, результатом якого є витворення образу Шевченка не лише як авторитетного діяча культури, але як сучасника українців XXI століття, побратима на барикадах у боротьбі за правду і волю, провідника та очільника народного спротиву.

У цьому розділі було розглянуто особливості сприйняття різних виявів української зорової поезії. Проаналізувавши інтертекстуальний та рецептивноестетичний аспекти цих творів, можемо зробити такі висновки:

1. Твори української зорової поезії демонструють належність до єдиного художнього контексту, що формувався здавна. Барокові, футуристичні та сучасні експерименти в царині зорової поезії входять до одного літературного ряду і демонструють розвиток тривалої мистецької традиції синтезу мистецтв.

2. Горизонт очікування читача барокової та футуристичної зорової поезії коригується перед читанням (наукова конкретизація) через те, що у цих періодах появи творів передували теоретичні розробки принципів написання та сприйняття творів. Конкретизація специфічно естетичного типу отримує розвиток уже за сучасного етапу розвитку зорової поезії.

3. Інтерсеміотичні зв'язки закріплюють синтез мистецтв у зоровій поезії, допомагають створити цілісний культурний образ твору, апелювати не лише до літературного досвіду читача, а до загальної ерудиції. Через це зорова поезія набуває сконденсованості смислу, економності форми, певної стереоскопічності.

4. Інтертекстуальність сприяє залученню української літератури у загальний європейський культурний простір; унаочнює тяглість традиції української зорової літератури; допомагає точно й лаконічно висловити ідеї, розширити підтекст і контекст твору; сприяє витворенню неодновимірності змісту, його неоднозначності, множинності інтерпретацій; скеровує читацьке розуміння.

5. Стратегія тексту зорової поезії творів наштовхує читача на сприйняття ритму та інших просодичних елементів у візуалізованому вияві, показує читачеві шлях інтерпретації, необхідну послідовність сприйняття, сприяє розстановці акцентів і пауз у тексті, виділяє фразові групи, ідейні комплекси.

6. Літературний досвід читача сучасних творів потенційно багатший, порівнюючи з попередніми епохами, до того ж поглиблюється сприйняття не тільки власне сучасних творів з урахуванням досвіду попередніх епох, а й сприйняття творів-попередників з урахуванням досвіду епох наступних.

7. Специфіка сприйняття полісеміотичних творів у позамистецькому контексті полягає у міцному зв'язку із обставинами появи цих творів, а також у наданні ваги таким деталям, як колір, шрифт, просторове розміщення тексту, поєднання тексту і зображення в єдине художнє ціле.

8. Через зоровопоетичні твори у позамистецькому контексті відбувається новітнє міфотворення.

#### **Положення розділу викладено у публікаціях:**

1. Кулакова М.М. Розвиток зорової поезії в українській літературі // Літературознавчі студії. – 2013. Вип. 37. Ч. 1. – К.: ВПЦ «Київський університет». – С.437-442.
2. Слободянік М.М. Сприйняття Шевченкового слова через візуальні образи // Шевченкознавчі студії. – 2015. Вип. 18. – К.: ВПЦ «Київський університет». – С.625-634.
3. Слободянік М.М. Українська барокова зорова поезія у контексті теорії рецептивної естетики // Літературознавчі студії. – 2015. Вип. 43. Ч. 2. – К.: ВПЦ «Київський університет». – С.246-252.
4. Слободянік М.М. Інтертекстуальний аспект української барокової зорової поезії // Літературознавчі студії. – 2015. Вип. 44. Ч. 2. – К.: ВПЦ «Київський університет». – С.207-217.
5. Слободянік М. Украинская футуристическая визуальная поэзия: интертекстуальный аспект // American Journal of Philology. – 2016. – № 4 (2). – Baltimore: Johns Hopkins University Press. – P.911-919.

## ВИСНОВКИ

1. Рецептивна естетика, увібравши ідеї герменевтики, феноменології, празького структуралізму, розглядає літературний твір як результат сходження горизонту читацького досвіду та горизонту, закодованого у тексті, що суголосить із постструктуралістськими дослідженнями, із семіотичною теорією У. Еко, зокрема з його концепціями відкритого твору та надінтерпретації. З огляду на думку Г.Р. Яусса про рецептивний характер розвитку літературного процесу можна виділяти макро- і мікрорівень рецептивних досліджень: розгляд історії літератури та розгляд індивідуального читацького сприйняття.

2. Інтертекстуальність – явище, яке претендує на універсальний семіотичний закон, означає процес перетинання та взаємовпливу елементів текстів (знакових систем) у даному іншому тексті (знаковій системі). Читацький і авторський аспекти інтертекстуальності суголосять із концепцією рецептивної естетики про два горизонти: читацький і той, що закодований у тексті. Інтертекстуальність вводить такий спосіб читання, якого рецептивна естетика вимагає від читача задля творчого сприйняття тексту та участі у побудові його змісту.

3. Візуальність зорової поезії не є жанротворчою ознакою, відтак зорова поезія – не жанр, а група поетичних творів, що визначають периферію семіосфери поезії, із яскраво вираженим змістотворчим візуальним оформленням, що характеризуються симультанністю сприйняття через нерозривне злиття поетичного та графічного, живописного, архітектурного, математичного, шахового тощо кодів без їхньої трансформації. Різна міра вияву візуального впливає на моделі та стратегії сприйняття, які обирає читач зоровопоетичного твору. Інтерсеміотичність зорової поезії виявляє її інтермедіальну природу, вибудовуючи інтертекстуальні зв'язки із подібними творами, творами, що належать до інших мистецтв часто через одні й ті самі елементи, у чому полягає унікальність інтертекстуальності зорової поезії.

4. Зорова та курйозна, зорова та конкретна поезія не є тотожними поняттями, не мають ієрархічних стосунків, частково накладаються через візуальність. Метажанрове утворення «курйозна поезія» як бароковий вияв

експериментальної поезії демонструє синтез мистецтв і наук у літературному творі так само, як і зорова поезія, проте, на відміну від неї, не обов'язково має візуальне втілення. Конкретна поезія – монокодове явище другої половини ХХ ст., засноване на матеріальності мови, представлене як у візуальній, так і в аудіальній формі. Зорова поезія не обмежується одним періодом, є більш загальним поняттям, характеризується змістотворчою візуальністю з різною мірою вияву, часто інтегрує позамовний матеріал, здебільшого полікодова, охоплює більший масив текстів, має тривалу традицію в історії літератури.

5. Барокова зорова поезія І. Величковського у контексті теорій рецептивної естетики та інтертекстуальності має такі особливості:

- як перша добре оформлена ланка розвитку української візуалістики барокова зорова поезія надається до найбільшого (бо найтривалішого) переосмислення наступними епохами;

- твори барокової зорової поезії тяжіють до інтерсеміотичної взаємодії з іншими семіосферами, зокрема, з іконографією, архітектурою, що сприяє закріпленню синтезу мистецтв, утворенню цілісного культурного образу твору, культивуванню неодновимірності змісту твору, сконденсованості та стереоскопічності змісту, апелюванню не лише до літературного досвіду читача, а й до загальної ерудиції;

- інтертекстуальність у бароковій зоровій поезії І. Величковського сприяє залученню української літератури у загальний європейський культурний простір, встановлює зв'язки з іншими літературами, стає механізмом переосмислення, перетворення змісту тексту, закріплює цілісність твору, пронизуючи його структуру та зміст, утворюючи підтекст;

- такі риси бароко, як концептизм, загадковість, химерність, послідовно реалізуються у дії стратегії тексту під час сприйняття, яка часто проявляється в оберненості змісту, підтекстовому читанні творів;

- горизонт очікування читача барокової зорової поезії коригується не так у процесі читання, як перед ним через те, що епоха Бароко багата на ґрунтовні

теоретичні розробки – поетики й риторики, – у яких пояснювалися принципи написання та сприйняття творів.

6. Футуристичне поезомалярство М. Семенка крізь призму теорій рецептивної естетики та інтертекстуальності має такі риси:

- експерименти футуристів у галузі синтезу вербального та візуального є продовженням традиції української зорової поезії;

- переважання науково-дослідницького підходу сприйняття поезомалярства пояснюється тим, що самі автори вкладали у текст елемент дослідження, ілюстрували творами вже вироблену ідеологію: горизонт очікування тексту коригує горизонт очікування читача, розставляє пріоритети – сам текст часто вимагає до себе дослідницького ставлення;

- стратегія тексту в поезомалярських творах М. Семенка виявляється через використання ґраток, розподіл знаків та їхні візуальні властивості, кореляцію поезомалюнка з його назвою, що налаштовує читача на необхідну послідовність сприйняття, сприяє розстановці акцентів і пауз у тексті, виділяє фразові групи, загалом утворює цілісну картину поезомалюнка, регулює сполучення горизонту читача та горизонту тексту: читач або добудовує образи й асоціативні ряди, актуалізує зміст, конкретизує точки невизначеності, або не розуміє текстових кодів і відкидає можливість відшукати сенс;

- інтерсеміотичні зв'язки з живописом залучають поезомалюнки М. Семенка у ряд образотворчого мистецтва, сприяють стиранню меж між живописом і поезією, вписуванню їх в одну систему; допомагають поширенню світових культурних тенденцій на українську поезію, вписуванню української літератури у європейський контекст;

- інтертекстуальні зв'язки поезомалярства, у тому числі із бароковою зоровою поезією, унаочнюють тяглість традиції української візуалістики, скеровують читацьке сприйняття, розширюють підтекст і контекст, утворюють неоднорозмірність змісту твору, неоднозначність, множинність інтерпретацій.

7. В аспекті моделювання читацької рецепції сучасна зорова поезія як остання ланка розвитку української візуальної літератури має такі особливості:

- здобутки Н. Гончара, В. Женченка, М. Зарічного, І. Іова, В. Капусти, М. Луговика, І. Лучука, М. Мірошніченка, А. Мойсієнка, Р. Садловського, М. Сарми-Соколовського, М. Сороки, В. Старуна у царині зорової поезії показують спорідненість цих творів як із бароковою, так і з футуристичною традиціями, що дає підстави говорити про неперервність розвитку, поглинання досвіду попередніх епох сучасними експериментами;

- на відміну від попередніх двох етапів, сучасна зорова поезія найбільшою мірою передбачає конкретизацію змісту за специфічно естетичним типом, оскільки саме сучасний етап може дати достатньо підготовленого читача з потенційно багатшим літературним досвідом, а також тому, що сучасна зорова поезія постає кінцевим (на сьогодні) етапом розвитку візуальної літератури, що увібрав у себе здобутки попередніх етапів;

- увага до стратегії тексту в сучасній зоровій поезії наштовхує читача на шлях інтерпретації, на сприйняття ритму та інших просодичних елементів саме у візуалізованому вияві, порушує певну герметичність творів;

- взаємопроникнення семіосфер у зоровопоетичних творах сучасності сприяє тому, що неодноримий зміст вкладається в економну форму, стає сконденсованим; розширюється спектр використовуваних форм, через що унаочнюється входження літератури у різні рівні життя та діяльності людини;

- виявлення інтертекстуальних зв'язків у творах сучасної зорової поезії демонструє збереження тяглості традиції української візуальної літератури, показує, що сучасні твори органічно вписані у систему української зорової поезії, сприяє глибшому розумінню принципів художніх творів та інтерпретуванню змісту, усвідомленню культурного контексту, в якому постали ці твори, розширенню смислового поля текстів під час сприйняття.

8. У розвитку та сприйнятті української зорової поезії можна виявити такі тенденції:

- кожний етап у розвитку зорової поезії – це не механічне повторення, а саме творче переосмислення – досвід попередніх етапів полегшує сприйняття наступних, але не позбавляє його цікавості; скорочує естетичну дистанцію, але

не знищує її. Постійне оновлення зорової поезії сприяє збереженню естетичної дистанції, яка забезпечує мистецьку приналежність творів на всіх етапах розвитку;

- знання комплексної картини розвитку української зорової поезії вносить зміни у сприйняття кожного окремого етапу: не лише досвід бароко сприяє глибокому читанню сучасної поезії, а й досвід сучасної поезії накладається на читання барокових творів. Макрорівень рецептивної естетики базується на процесі історичного сприйняття, що не є лінійним, але може бути представленим у вигляді різноспрямованого руху всередині середовища;

- у процесі розвитку української зорової поезії простежується розширення спектру семіосфер, з якими контактує поетична семіосфера: кожен наступний етап додає до уже встановлених у минулому контактів свої, демонструючи властивість зорової поезії тонко реагувати на новини мистецтва та науково-технічний прогрес;

- популярність зоровопоетичних творів у позалітературному контексті відповідає загальній культурній тенденції до симультанного сприйняття у сучасному візуалізованому світі; такі твори культурно, соціально та політично інтегровані в історичні процеси, демонструють значний громадянський потенціал зорової поезії, сприяють популяризації української культури, а також новітньому міфотворенню.

9. Настава на візуалізацію актуальна нині в усіх сферах людської життєдіяльності, інформація здебільшого сприймається зорово, а відтак дослідження закономірностей та специфіки функціонування візуалізованого тексту в динамічній тяглоті сприяє реалізації запитів сьогодення. Сучасний читач, занурений у світ візуальної інформації, постає підготовленим до сприйняття зорової поезії, оскільки мислить синтезованими поняттями, сприйнятливий до інтертекстуальності / інтерсеміотичності, а також має потенційно багатий культурний досвід естетичного сприйняття. Все це посилює потребу дослідження специфіки читацької рецепції візуальних текстів, що і було явлено у роботі.

## Список використаних джерел

1. Алексеев М.П. Взаимодействие литературы с другими видами искусства как предмет научного изучения // Русская литература и зарубежное искусство / Отв. ред. М.П. Алексеев и Р.Ю. Данилевский. – Л.: Наука, 1986. – С.5-19.
2. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – 832с.
3. Арістотель. Поетика / Пер. Бориса Тена. — К.: Мистецтво, 1967. — 136 с.
4. Астаф'єв О. Мовний бунт українського авангарду // Слово і час. – 2007. – №10. – С.59-61.
5. Барт Р. Від твору до тексту // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – С.491-496.
6. Барт Р. Смерть автора // Избранные работы: семиотика, поэтика. – М., 1989. – С.384 – 391.
7. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:  
[http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/Baht\\_PrPoet/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Baht_PrPoet/index.php)
8. Бедрик В. Візуальна поезія в категоріях «жанр», «метажанр», «стиль» // Сучасні літературознавчі студії. – 2013. – Вип.10. – С.39-52.
9. Бедрик В. Евфонічні особливості українського паліндрома // Іноземна філологія. Український науковий збірник. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2014. – Вип.126. Ч.1. – С.20-27.
10. Бедрик В. Українська курйозна поезія в літературознавчому дискурсі// Україністика: Минуле, сучасне, майбутнє III. Література та культура. Колективна монографія, присвячена 20-річчю україністики на Філософському факультеті Університету імені Масарика в Брно / Ред.: Галина Миронова та ін. – Brno: Jan Sojnek – Galium, 2015. – S.21-28.
11. Бердник О.С. «Історія Русовъ» як метатекст: Монографія. – Донецьк: Видавництво Донецького національного університету, 2002. – 176с.

12. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Монографія. Видання друге, доповнене і перероблене. – К.: Смолоскип, 2006. – 464 с.
13. Біла А. Михайль Семенко як культуртрегер українського футуризму // Семенко М. Вибрані твори / Упор. А. Біла. – К.: Смолоскип, 2010. – С.5-20.
14. Біловус Л. Теорія інтертекстуальності: становлення понять, тлумачення термінів, систематика. – Тернопіль: Видавець Стародубець, 2003. – 36 с.
15. Бойко С.М. Зорові та емблематичні українські поетики XVII – XVIII ст. як прояв тілесності та проекція їх кризь XX ст. на сучасність. [Електронний ресурс]. – Режим доступу:  
[http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Npchdu/FL/2008\\_88/88-2.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Npchdu/FL/2008_88/88-2.pdf)
16. Бутенко Г. Поетичний світ Івана Юва. – Хмельницький, 2007. – 74 с.
17. Вайсштайн У. Порівняння літератури з іншими видами мистецтва: сучасні тенденції та напрями дослідження в літературознавчій теорії і методології // Сучасна літературна компаративістика: стратегії та методи. – К., 2009. – С.372-392.
18. Величковський І. Твори. – К.: Наук. думка, 1972. – 191 с.
19. Вислоух С. Література й візуальний образ. Простір структурної спільності мистецтв // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI століття / Упор. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; пер. з польськ. С. Яковенка. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С.309-321.
20. Возняк М.С. Історія української літератури: У 2 кн. – Кн.1. – Львів: Світ, 1992. – 696с.
21. Воскресенская Е.Г. Интертекстуальные включения в произведениях И. Во: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Е.Г. Воскресенская. – Барнаул, 2004. – 234 с.
22. Гадамер Г. Эстетика и герменевтика // Гадамер Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С.255-265.

23. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. Олександра Галича. – К.: Либідь, 2001. – 488с.
24. Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. – М.: Наука, 1989. – 304 с.
25. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. Издание второе (доп.). – М.: «Фортуна Лимитед», 2000. – 352 с.
26. Генералюк Л. Екфразис: вербальні образи мистецтва: Монографія / За ред. Т. Бовсунівської. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2013. – 237 с.
27. Генералюк Л. Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва. – К.: Наукова думка, 2008. – 544 с.
28. Гончар Н. Зібрані твори / Упоряд. І. Лучук. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. – 544 с.
29. Грушевський М.С. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. Т.6. Кн.1 / Упоряд., приміт. С.К. Росовецького. – К.: Либідь, 1996. – 264с. («Літературні пам'ятки України»)
30. Гловінський М. Інтертекстуальність // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / Упор. Б. Бакули; За заг. ред. В. Моренця; Пер. з польськ. С. Яковенка. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С.284-309.
31. Дорогань І. Інтерхудожественность как новый термин компаративистики // Філологічні семінари. Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст. – 2013. Вип.16. – К.: ВПЦ «Київський університет». – С.330-335.
32. Дранов А.В. Актуализация // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – С.20-21.
33. Дранов А.В. Безситуативность // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – С.23-24.
34. Дранов А.В. Виртуальный смысл // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы,

- термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – С.24-26.
35. Дранов А.В. Горизонт ожидания // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – С.31-33.
36. Дранов А.В. Коммуникативная неопределенность // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – С.54-56.
37. Дранов А.В. Конкретизация // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – С.57-58.
38. Дранов А.В. Контекст // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – С.58-59.
39. Дранов А.В. Литературный ряд // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – С.59-60.
40. Дранов А.В. Рецептивная эстетика // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – С.127-138.
41. Дранов А.В. Стратегия текста // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – С.140-142.
42. Дранов А.В. Эстетическая дистанция // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы,

- термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – С.166-167.
43. Ейгер Г.В., Григорьева Л.М. Концепция языковой полифонии у М.М. Бахтина и проблема интертекста // Бахтинские чтения. – Орел, 1997. – Вып. 2. – С.185-190.
44. Еко У. Надінтерпретація текстів // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – С.549-563.
45. Еко У. Поетика відкритого твору // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – С.525-539.
46. Еко У. Поміж автором і текстом // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – С.564-578.
47. Європейське відродження та українська література XIV-XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1993. – 373с.
48. Єфремов С. Історія українського письменства. – К.: «Феміна», 1995. – 688с.
49. Женетт Ж. Палимпсесты: литература во второй степени. – М.: Наука, 1989. – 372 с.
50. Жодані І.М. «Фонетичні картини» альберто Зігеле як синтез літератури та образотворчого мистецтва // Від бароко до постмодернізму: [зб. наук. пр.]: в 2 т. / Редкол.: Т.М. Потніцева (відп. редактор) [та ін.]. – Д.: Вид-во Дніпропетр. нац. ун-ту, 2013. – С.200-207.
51. Завадський Ю.Р. Віртуальна література. Нарис типології та поетики: Монографія. – Тернопіль: Підруч. і посіб., 2009. – 130 с.
52. Загорулько М.А. Візуальна поезія крізь призму часу: від бароко до необароко // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2010. – №1. – С.39-44.
53. Зарічний М. Краще менше: збірка коротких текстів і візуальних творів. – Львів: ТзОВ Вф «Афіша», 2013. – 208 с.

- 54.Зубрицька М. Умберто Еко // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – С.523-524.
- 55.Зубрицька М. Юлія Крістева // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – С.660.
- 56.Ильин И.П. Интертекстуальность // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – С.215-221.
- 57.Іванишин П. Теорія інтертекстуальності: спроба розрізнення // Філологічні семінари. Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст. – 2013. Вип.16. – К.: ВПЦ «Київський університет». – С.53-59.
- 58.Ігнатенко М.А. Читач як учасник літературного процесу. – К.: Наукова думка, 1980. – 171с.
- 59.Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – С.349-366.
- 60.Ільницький О. Український футуризм (1914 – 1930). – Львів: Літопис, 2003. – 456 с.
- 61.Іов І. Періодична система слів. – Хмельницький: Доля, 1997. – 126 с.
- 62.Іов І. П. Віск іксів. Вірші. – Сімферополь: Доля, 2001. – 68 с.
- 63.Капуста В.Л. Картатий материк. Веб-сайтська історія. Сонетний гамбіт. – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2003. – 72 с.
- 64.Ковалів Ю.І. Візуальна поезія Михайля Семенка // Літературознавчі студії. – 2013. Вип.39. Ч.2. – К.: ВПЦ «Київський університет». – С.14-20.
- 65.Ковалів Ю.І. Літературна герменевтика: Монографія / Ю.І. Ковалів. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008. – 240с.

- 66.Кораблєва Н.В. Интертекстуальность литературного произведения (на материале романа А. Битова «Пушкинский дом»): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.06 / Н.В. Кораблева; Донец. гос. ун-т. – Донецк, 1999. – 189с.
- 67.Кривцун О. Эстетика: Учеб. для гум. вузов и факультетов. – М.: "Аспект Пресс", 2000. – 447 с.
- 68.Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1993. – №4. – С.5-24.
- 69.Кулакова М.М. Зорова поезія у контексті теорії рецептивної естетики // Літературознавчі студії. – 2013. Вип. 39. Ч. 2. – К.: ВПЦ «Київський університет». – С.73-80.
- 70.Кулакова М.М. Розвиток зорової поезії в українській літературі // Літературознавчі студії. – 2013. Вип. 37. Ч. 1. – К.: ВПЦ «Київський університет». – С.437-442.
- 71.Культурология. Энциклопедия. В 2-х т. Том 1 / Главный редактор и автор проекта С.Я. Левит. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2007. – 1392 с.
- 72.Культурология. Энциклопедия. В 2-х т. Том 2 / Главный редактор и автор проекта С.Я. Левит. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2007. – 1184 с.
- 73.Лессінг Г.-Е. Лаокоон, або Про межі малярства й поезії / Пер. з нім. Є.О. Попович; Вступ. ст. Ф.С. Уманцев. – Київ: Мистецтво, 1968. – 290 с.
- 74.Листи Миколи Мірошніченка до Івана Лучука // У сузір'ї Рака: Антологія української паліндромії / Упоряд. М. Мірошніченка, І. Лучука, передм. І. Лучука, післям. М. Мірошніченка. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. – С. 381-400.
- 75.Літературна спадщина Київської Русі й українська література XVI-XVIII ст.: [Збірник]. – К.: Наук. думка, 1981. – 265с.
- 76.Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.1 / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 608 с. (Енциклопедія ерудита)

77. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.2 / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 624 с. (Енциклопедія ерудита)
78. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752с.
79. Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПБ, 2005. – 704 с.
80. Лотман Ю.М. О семиосфере // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т.1.: Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллин: «Александра», 1992. – С.11-24.
81. Лотман Ю. Текст у тексті // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – С.581-595.
82. Лукин В.А. Художественный текст: Основы теории и элементы анализа. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:  
<http://www.gramota.ru/biblio/research/hudtext0/>
83. Лучук В. Чарівний глобус. — Львів: Каменяр, 1977. – 79 с.
84. Лучук І. Дочка Агасфера: поезія. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. – 208 с.
85. Лучук І. Мистецтво української паліндромії // У сузір'ї Рака: Антологія української паліндромії / Упоряд. М. Мірошніченка, І. Лучука, передм. І. Лучука, післям. М. Мірошніченка. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. – С.5-28.
86. Лучук І. Назар Гончар – гра змарочна // Гончар Н. Зібрані твори / Упоряд. І. Лучук. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. – С.5-22.
87. Лучук І. Паліндромія в мистецтві поетичному Миколи Мірошніченка // Бахмутський шлях. – 2010. – №1-2. – С.165-170.
88. Любарець Н.О. Живопис і література в художній прозі Вірджинії Вулф // Літературознавчі студії. – 2013. Вип.39. Ч.2. – К.: ВПЦ «Київський університет». – С.124-131.
89. Макаров А. Світло українського бароко: Монографія. – К.: Мистецтво, 1994. – 288 с.

90. Маслов С.І. Культурно-національне відродження на Україні в кінці XVI – першій половині XVIIст. // Матеріали до вивчення історії української літератури : В 5т. – К., 1959. – Т.1. – С.198-213.
91. Матеріали до вивчення історії української літератури: В 5 т.–К., 1959.– Т.1. – 651с.
92. Матчук А.Л. Підтекст літературного твору: Автореферат дис. ...канд. філол. наук.: 10.01.08 / А.Л.Матчук; АН України, Ін-т літ-ри ім. Т.Г. Шевченка. – К., 1993. – 19с.
93. Мегела І.П. Інтермедіальність повісті Г. Гессе «Останнє літо Клінгзора» // Літературознавчі студії. – 2013. Вип.39. Ч.2. – К.: ВПЦ «Київський університет». – С.153-162.
94. Медведева-Гнатко В.В. Автор и читатель в ситуации рефлексии // Литературное произведение: слово и бытие. – Донецк: ДонГУ, 1997. – С.157-168.
95. Мерло-Понти М. Око и дух / Пер. с фр., предисл. и коммент. А.В. Густыря. – М.: Искусство, 1992. – 63с.
96. Микешина Л.А., Опенков М.Ю. Метафора оптическая // Культурология. Энциклопедия. В 2-х т. Том 1 / Главный редактор и автор проекта С.Я. Левит. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2007. – С.1296-1299.
97. Миронов Ю.Б., Крамар Р.М. Основи рекламної діяльності: Навчальний посібник. – Дрогобич, 2007. – 102 с.
98. Мірошніченко Л.Я. Література та архітектура: сакральний простір та епіфанічний досвід // Літературознавчі студії. – 2013. Вип.39. Ч.2. – К.: ВПЦ «Київський університет». – С.162-174.
99. Мірошніченко М. Побачити луну навиворіт // У сузір'ї Рака: Антологія української паліндромії / Упоряд. М. Мірошніченка, І. Лучука, передм. І. Лучука, післям. М. Мірошніченка. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. – С.401-416.

100. Мірошниченко М. Поезія двостороннього струмування мови // Слово і час. – 1998. – № 4-5. – С.47-52.
101. Мірошниченко М. Туди-сюди однаково // Дошкільне виховання. – 1996. – №10. – С.22-23.
102. Мірошниченко М. 300-річчя українського паліндрома // Вітрила-95. – К.: Молодь, 1995. – С.192-196.
103. Мойсієнко А. Вибране: поезії і переклади / [передм. акад. Жулинського М.Г.]. – К.: Фенікс, 2006. – 528 с.
104. Мойсієнко А.К. Віче мечів: Паліндроми, або раки літеральні. – К.: Задруга, 1999. – 104 с.
105. Мойсієнко А.К. Бароковий дискурс української поезії XVII ст.: Іван Величковський // Мойсієнко А.К. Традиції модерну і модерн традицій. – Ужгород: ВАТ «Патент», 2001. – С.5-10.
106. Мойсієнко А.К. Візуальна поезія сьогодні // Мойсієнко А.К. Традиції модерну і модерн традицій. – Ужгород: ВАТ «Патент», 2001. – С.19-41.
107. Мойсієнко А.К. Раковий вірш як органічна з'ява, а не штучне конструювання // Мойсієнко А.К. Традиції модерну і модерн традицій. – Ужгород: ВАТ «Патент», 2001. – С.11-18.
108. Мойсієнко А.К. Шахопоезія // Мойсієнко А.К. Традиції модерну і модерн традицій. – Ужгород: ВАТ «Патент», 2001. – С.42-47.
109. Мочернюк Н. Проблеми художнього простору в екфрастичних описах // Іноземна філологія. Український науковий збірник. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2014. – Вип.126. – Ч.1. – С.291-296.
110. Назаренко Т. Каліграфічні написи, текстові конфігурації, фігурні вірші: еволюція української зорової літератури // Поезографія: сучасна зорова поезія українською мовою / Упоряд. Т. Назаренко. – К.: Родовід, 2005. – С.43-65.
111. Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. – К.: Мистецтво, 1981. – 287с.

112. Наливайко Д.С. Спільність і своєрідність: Українська література в контексті європейського літературного процесу. – К.: Дніпро, 1988. – 395с.
113. Науменко Н.Я. Сторінками інтернет-поезії: курйозне віршування // Літературознавчі студії. – 2013. Вип.39. Ч.2. – К.: ВПЦ «Київський університет». – С.235-243.
114. Огилви Д. Огилви о рекламе. – М.: Эксмо, 2007. – 232 с.
115. Петрова Н.В. Интертекстуальность как общий механизм текстообразования (На материале англо-американских коротких рассказов): Дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 / Н.В. Петрова; Волгоградский государственный университет. – Волгоград, 2005. – 395с.
116. Поезографія: сучасна зорова поезія українською мовою: Альбом / Упор. Тетяна Назаренко. – К.: Родовід, 2005. – 275 с.
117. Поліщук Н.В. Зорова поезія другої половини ХХ – ХХІ століття: «Періодична система слів» Івана Юва // Актуальні проблеми філології та перекладознавства: зб. наук. пр. / Хмельн. нац. ун-т; гол. ред. М.Є. Скиба. – Хмельницький, 2012. – С.141-149.
118. Потебня О. Думка і мова // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – 2-е вид. – Львів: Літопис, 2001. – С.34-55.
119. Почепцов Г.Г. Семиотика. – М.: "Рефл-бук", К.: "Ваклер", 2002. – 432 с.
120. Починок Ю. Експериментальна поезія в трансформаціях візуальності: ЛУГОСАД та інші // Studia Methodologica. – №37. – Тернопіль: Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2014. – С.153-161.
121. Починок Ю. Зорова поезія: від писанкарства до супрематизму // Вісник Львівського університету. – Серія філологічна. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2014. – Вип.60. – Ч.1. – С.225-231.
122. Починок Ю.М. Українська експериментальна поезія кінця ХХ – початку ХХІ століття: текст, контекст, інтертекст: Дис. ... канд. філол. наук: спец.

- 10.01.06 – теорія літератури. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2015. – 218 с.
123. Просалова В.А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури: Монографія. – Донецьк: ДонНУ, 2014. – 154 с.
124. Просалова В. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу // Філологічні семінари. Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст. – 2013. Вип.16. – К.: ВПЦ «Київський університет». – С.46-53.
125. Руднев В. Словарь культуры XX века. [Электронный ресурс]. – Режим доступу:  
[http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Rudnev/Dict/Index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Rudnev/Dict/Index.php)
126. Садловський Р. Два вікна. – Львів: Астрон, 1999. – 24 с.
127. Садловський Р. Сонні сонця. – Львів: Фіра-люкс, 1996. – 24 с.
128. Сарма-Соколовський М.О. Срібне перо соколиного лету: Поезії / Переднє слово Мирослави Сидори. – К.-Херсон: Просвіта, 2009. – 110 с.
129. Седых Э.В. Творчество Уильяма Морриса в контексте эстетизации Средневековья и взаимодействия литературы с другими видами искусства: Автореф. дис... докт. филол. наук: 10.01.03 / Э.В. Седых; Санкт-Петербургский государственный университет. – СПб., 2009. – 43с.
130. Семенко М. Вибрані твори / Упоряд. А. Біла. – К.: Смолоскип, 2010. – 688 с. – («Розстріляне Відродження»).
131. Семенко М. Поезюмалярство // Семенко М. Вибрані твори / Упоряд. А. Біла. – К.: Смолоскип, 2010. – С.285-290.
132. Сивокінь Г. Від аналізу до прогнозу: літературно-художній пошук і позиція критика. – К.: Дніпро, 1990. – 443 с.
133. Сивокінь Г. Друге прочитання: літературно-критичні нариси. – К.: Рад. письменник, 1972. – 201 с.
134. Сивокінь Г. Одвічний діалог: українська література і її читач від давнини до сьогодні. – К.: Дніпро, 1984. – 255 с.
135. Сивокінь Г. У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій. – К.: Фенікс, 2006. – 304 с.

136. Сивокінь Г. Художня література і читач. З досвіду конкретно-соціологічних спостережень. – К.: Наукова думка, 1971. – 148 с.
137. Скалевська Г.О. «Бетонна» поезія українською: Особливості відтворення структурно-семантичної будови американської конкретної поезії в українському перекладі // *Studia linguistica*. – 2012. – Вип. 6(2). – С.207-212.
138. Слободяник М. Украинская футуристическая визуальная поэзия: интертекстуальный аспект // *American Journal of Philology*. – 2016. – № 4 (2). – Baltimore: Johns Hopkins University Press. – P.911-919.
139. Слободяник М.М. Зорова поезія у контексті семіотичної теорії Юрія Лотмана // *Літературознавчі студії*. – 2014. Вип. 40. Ч. 2. – К.: ВПЦ «Київський університет». – С.247-253.
140. Слободяник М.М. Інтертекстуальний аспект української барокової зорової поезії // *Літературознавчі студії*. – 2015. Вип. 44. Ч. 2. – К.: ВПЦ «Київський університет». – С.207-217.
141. Слободяник М.М. Українська барокова зорова поезія у контексті теорії рецептивної естетики // *Літературознавчі студії*. – 2015. Вип. 43. Ч. 2. – К.: ВПЦ «Київський університет». – С.246-252.
142. Слободяник М.М. Сприйняття Шевченкового слова через візуальні образи // *Шевченкознавчі студії*. – 2015. Вип. 18. – К.: ВПЦ «Київський університет». – С.625-634.
143. Словник фразеологізмів української мови / Уклад.: В.М. Білоноженко та ін. – К.: Наукова думка, 2003. – 1104 с.
144. Смирнов И.П. Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака). – СПб.: Языковой центр, 1995. – 191 с.
145. Соболев В. Відчуття в українській бароковій літературі (на прикладі зорової поезії) // *Волинь філологічна: текст і контекст. Мова і вірш: зб. наук. пр.* / Упоряд. Т.П. Левчук. – Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2013. – Вип.16. – С.229-243.

146. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – 319с.
147. Сорока М. Зорова поезія в сучасній українській літературі // Слово і час. – 1994. – №4-5. – С.71-76.
148. Сорока М. Зорова поезія в українській літературі кінця XVI – XVIII ст. – К.: Голов. спеціаліз. ред. літ. мовами нац. меншин України, 1997. – 208 с.
149. Старун В. За некиївським часом / Вибране. – Луганськ: Світлиця, 2008. – 128 с.
150. Степанишин Б.І. Давня українська література в школі. – К.: Либідь, 2000. – 504с.
151. Степанченко О.Л. Кінопоетика у творах Миколи Вінграновського // Літературознавчі студії. – 2013. Вип.39. Ч.2. – К.: ВПЦ «Київський університет». – С.391-400.
152. Стороха Б.В. Поетичний експеримент “залізобетонної поезії” в австрійській літературі другої половини XX ст. // Від бароко до постмодернізму: Зб. наук. пр. – Д.: Вид-во Дніпропетр. нац. ун-ту, 2005. – Вип. VIII. – С.118-123.
153. Стороха Б. До питання про визначення конкретної поезії та типи її класифікації // Проблеми сучасної філології: лінгвістика, літературознавство, лінгводидактика: Збірник наукових праць / За ред. проф. Валюх З.О. – Полтава: Освіта, 2009. – Вип.2. – С.170-178.
154. Стороха Б. До питання про етапи розвитку конкретної поезії від античності до XX століття // Літературознавчі обрії: праці молодих учених. – Вип. 17. – К.: Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2010. – С.25-30.
155. Стороха Б. Конструювання матеріальності: письмо та об’єкт у практиці конкретної поезії // Вісник Львівського університету. Серія «Іноземні мови»: Випуск 18. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2011. – С.331-338.

156. Стороха Б. Принципи візуальної поезії у практиці української та німецькомовної літератур // Вікно у світ. – № 1. – Київ. – 2001. – С.138-144.
157. Стороха Б. Феномен візуальної поезії та можливості осмислення її у комплексі гуманітарних дисциплін (досвід німецькомовної літератури) // Нова філологія. – №2. – Запоріжжя: ЗДУ, 2002. – С.337-339.
158. Стороха Б. Unaussprechliches – Unsagbares: філософія надміру не(ви)мовності. Зауваги до розвою, стану та феномену візуальної поезії німецькомовного світу // Вікно у світ. – Київ. – №3. – 2003. – С.129-135.
159. Термінологічний покажчик // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – С.794-795.
160. Тертерян И. Что такое «Конкретная Поэзия»? // Вопросы литературы. – 1965. – №5. – С.115-117.
161. Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе ХХІ века / Материалы международной научной конференции. – Серия «Symposium». – Вып.12. – С-Пб: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С.149-154.
162. Ткаченко А. Интертекст як світ // Філологічні семінари. Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст. – 2013. Вип.16. – К.: ВПЦ «Київський університет». – С.31-40.
163. Ткаченко А.О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. – 2-е вид.; випр. і доповн. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448с.
164. Ткаченко О.П. Курйозна поезія в українській бароковій літературі: Дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / О.П. Ткаченко; Київський ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 1999. – 229 с.
165. Тороп П.Х. Проблема интекста // Труды по знаковым системам. – Вып. XIV: Текст в тексте. – Тарту: Изд-во Тартусского гос. ун-та, 1981. – С.33-43.
166. Тресиддер Дж. Словарь символов. – М.: Фаир-Пресс, 1999. – 444с.

167. Турганов Б. Текстове оформлення агітплеката // Нова генерація: Журнал революційної формації мистецтв. – Харків: Державне видавництво України, 1930. – № 10 (жовтень). – С.45-50.
168. Українська література XVI-XVIIIст. та інші слов'янські літератури: [Зб. статей / Відповід. ред. О.В.Мишанич] – К.: Наук. думка, 1984. – 311с.
169. Українська поезія XVIIст. (перша половина): Антологія / Ред. кол.: І.Ф. Драч та ін.; Упор., вступ. ст. і прим. В.В. Яременко. – К.: Рад. письменник, 1988. – С.93-119.
170. У сузір'ї Рака: Антологія української паліндромії / Упоряд. М. Мірошниченка, І. Лучука, передм. І. Лучука, післям. М. Мірошниченка. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. – 432 с.
171. Ушкалов Л.О. Есеї про українське бароко. – К.: Факт – Наш час, 2006. – 284 с.
172. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы: Пер. с англ. – М.: Прогресс, 1978. – 325с.
173. Фатеева Н.А. Идентичность личности автора и вариативность форм выражения в текстах авангарда // Семиотика и авангард: Антология / Под общ. ред. Ю. Степанова. – М.: Академический Проект; Культура, 2006. – С.43-54.
174. Фатеева Н.А. Интертекстуальность и её функции в художественном дискурсе // Известия АН. Серия литературы и языка. – 1997. – Т.56. – С.12-21.
175. Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – М.: 2000. – 280с.
176. Фатеева Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Известия АН. Серия литературы и языка. – 1998. – Т.57. – №5. – С.25-38.
177. Ференц Н.С. Рецептивна естетика // Ференц Н.С. Основи літературознавства. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://pidruchniki.ws/15840720/literatura/osnovi\\_literaturoznavstva\\_-\\_ferents\\_ns](http://pidruchniki.ws/15840720/literatura/osnovi_literaturoznavstva_-_ferents_ns)

178. Филиппова С.Г. Знак и текст в семиотическом лингвистическом аспекте. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://fortuna2005.ucoz.ru/publ/ssja/nikitin/znak\\_i\\_tekst\\_v\\_semioticheskom\\_i\\_gi\\_ngvisticheskom\\_aspekte/13-1-0-39](http://fortuna2005.ucoz.ru/publ/ssja/nikitin/znak_i_tekst_v_semioticheskom_i_gi_ngvisticheskom_aspekte/13-1-0-39)
179. Фізер І. Ганс Роберт Яусс // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – С.367.
180. Фізер І. Школа рецептивної естетики // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – С.347-348.
181. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Зібрання творів: У 50 т. – Т.31. – К.: Наукова думка, 1981. – С.45-119.
182. Фуко М. Що таке автор? // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – 2-е вид. – Львів: Літопис, 2001. – С.598-617.
183. Хализев В.Е. Теория литературы. Учеб. – М.: Высш. шк., 1999. – 398с.
184. Хейзинга Й. Homo Ludens: Статьи по истории культуры / [пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильвестрова; коммент. Д.Э. Харитоновича]. – М.: Прогресс-Традиция, 1997. – 416 с.
185. Циховська Е. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності // Слово і час. – 2014. – №11. – С.49-59.
186. Цурганова Е.А. Введение // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – С.3-12.
187. Цурганова А.Е. Рецептивная критика // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – С.272-276.
188. Чижевський Д.І. Історія української літератури. – К.: Видавничий центр «Академія», 2003. – 568 с.

189. Читатель // История философии. – 2008. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/history\\_of\\_philosophy/608/ЧИТАТЕЛЬ](http://dic.academic.ru/dic.nsf/history_of_philosophy/608/ЧИТАТЕЛЬ)
190. Шаповал М. Від літописного зводу до тексту культури: інтертекстуальність серед критеріїв художності // Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи. – К.: Автограф, 2009. – С.13-19.
191. Шевченко Т.Г. Кобзар / Передм. П. Мовчана; Приміт. Є. Нахліка. – К.: Вид. центр «Просвіта», 2008. – 352 с.
192. Шевчук В. Іван Величковський та Києво-Чернігівська поетична школа другої половини XVII століття // Шевчук В. Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII століть: У 2 кн. Книга друга: Розвинене бароко. – К.: Либідь, 2005. – С.192-207.
193. Шевчук В. Українські поетики та риторики як теоретична база літературного бароко // Шевчук В. Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII століть: У 2 кн. Книга друга: Розвинене бароко. – К.: Либідь, 2005. – С.371-381.
194. Шкловский В. Искусство как прием. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.html>
195. Шляхова Н. Український контекст рецептивної естетики (Автор і читач у теорії словесної творчості О. Потебні та І. Франка) // Філологічні семінари. Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст. – 2013. Вип.16. – К.: ВПЦ «Київський університет». – С.19-26.
196. Шуть В.Я. Викриття імперського мислення через семіотичні коди живопису, музики, кінематографа (на матеріалі есеїстики Юрія Андруховича) // Літературознавчі студії. – 2013. Вип.39. Ч.2. – К.: ВПЦ «Київський університет». – С.488-494.
197. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». – М.: Астрель: CORPUS, 2011. – 160 с.
198. Юнг К.-Г. Психология і поезія // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – С.119-142.

199. Яременко В. Витоки українського авангарду // Сорока М. Зорова поезія в українській літературі кінця XVI – XVIII ст. – К.: Голов. спеціаліз. ред. літ. мовами нац. меншин України, 1997. – С.7-10.
200. Яус Г.Р. Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика / Пер. з нім. Роксоляна Свято і Петро Таращук. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2011. – 624 с.
201. Яусс Г.Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – С.368-403.
202. Яусс Р. Рецептивна естетика й літературна комунікація // Слово і час. – №6. – 2007. – С.37-46.
203. Anderson S. A True Interaction // Visual Poetry: Contemporary Art from Italy / Curtis L. Carter. – Wisconsin: Marquette University, 2005. – P. 24-29.
204. Carter C.L. The Artifacts of Poesia Visiva // Visual Poetry: Contemporary Art from Italy / Curtis L. Carter. – Wisconsin: Marquette University, 2005. – P. 8-13.
205. Concrete Poetry: An International Anthology / Edited by Stephen Bann. – London: London Magazine Editors, 1967. – 195 p.
206. Draper R.P. Concrete Poetry // New Literary History. Form and its Alternatives / The Johns Hopkins University Press, 1971. – Vol.2. – №2. – P. 329–340.
207. Eco U. The Limits of Interpretation. – Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994. – 295 p.
208. Edeline F. The Use of Colour in Visual Poetry. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://uni-obuda.hu/e-bulletin/Edeline\\_3.pdf](http://uni-obuda.hu/e-bulletin/Edeline_3.pdf)
209. Kempton K. Visual Poetry: A Brief History of Ancestral Roots and Modern Traditions. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.logolia.com/minimalistconcretepoetry/archives/karl-kempton-visual-poetry-a-brief-introduction.pdf>
210. Knowles K., Schaffner A.K., Weger U., Roberts A.M. Reading Space in Visual Poetry: New Cognitive Perspectives. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.ntu.ac.uk/writing\\_technologies/current\\_journal/124937.pdf](http://www.ntu.ac.uk/writing_technologies/current_journal/124937.pdf)

211. Leo Kriger. Михайло Семенко (1892 – 1937) – основоположник українського футуризму // Семенко М. Вибрані твори / Упоряд. А. Біла. – К.: Смолоскип, 2010. – С.560-621.
212. Mascelloni E. Manifest, Poetry Again: Four Protagonists of Italian Visual Poetry // Visual Poetry: Contemporary Art from Italy / Curtis L. Carter. – Wisconsin: Marquette University, 2005. – P. 14-22
213. Mencia M. From Visual Poetry to Digital Art: Image-Sound-Text, Convergent Media, and the development of New Media Languages: PhD thesis / Maria Mencia. – University of the Arts London, 2003. – 149 p.
214. Sándor K. The Intermedial Aspects of Visual Poetry (Concrete Poetry, Lettrist Poetry and Collages): PhD thesis summary / Katalin Sándor. – Babes-Bolyai University, Cluj-Napoca, 2010. – 22 p.
215. Visual Poetry: Contemporary Art from Italy / Curtis L. Carter. – Wisconsin: Marquette University, 2005. – 68 p.
216. Wolf W. The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality. – Amsterdam: Rodopi, 1999. – 272 p.









2. «Парикмахер»

КВАТРОЧЕНТИСТИ	
ВЕЛИКІ	
СПЕЦИ	
БУЛИ	
ІТАЛІЙЦІ	ПЕРЕМЕРЛИ
ОЛІЯ	ПАЄТЬСЯ
ПОТІМ	
ПОРОХ	
	ПХУ
й немає нічого	
МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО	ПОГОЛИВ БОРОДУ
ЛЕОНАР	ДОДА ВІНЧИ

3. «Світ»

● ЛОБОМ НЕ ПРОБ'ЄШ

$$\int_a^b \frac{\sqrt{1+y^2+z^2}}{\sqrt{x-a}} dx$$

ПРОБ'ЄШ В-ЛОБОМ ●

КУЛЕЮ РАДІУС ХВИЛЯ

○ КОКОС

4. «Система»

Pikasso Marinetti Paris ЖЕ НЬЮ-ЙОРК  
 Лондон Гоіс р СЕЗАН  
 Бочіюі ар-де-нерваль ВАН-ГОГ

Уот-Уітмен гоґен

РЕВОЛЮЦІЯ-РЕВОЛЮЦІЯ-РЕВОЛЮЦІЯ-РЕВОЛЮЦІЯ

МОСКВА ПАНФУТУРИЗМ  
 АС "ф Укр. Гео Шкурупій

Ю. Шпол КОБЗАР СТЕП  
 Михайль Семенко БАЖАН

БАРАБАН 9 ю см Жовтневий збірник

ХАРКІВ Арії  
 Тов. СОНЦЕ Трьох Перо

ЗАГУЛЯ САВЧЕНКО ТИЧИНА

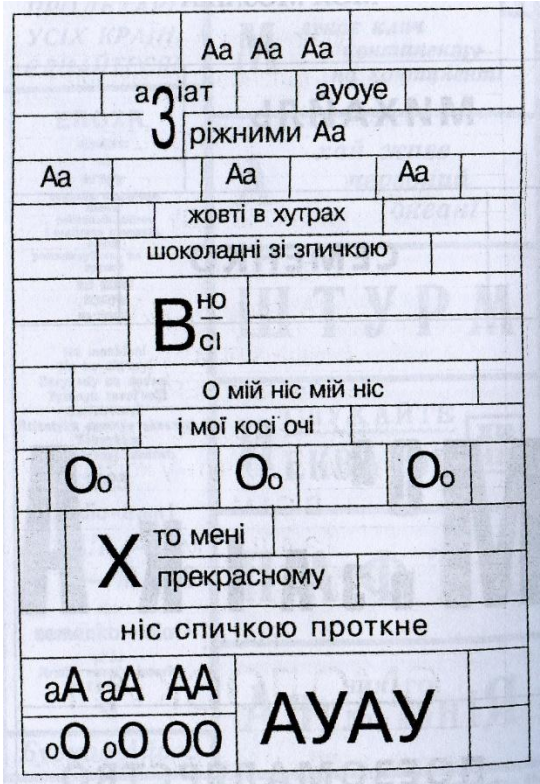
КВЕРО-ФУТУРИЗМ КИЇВ  
 олесь Рубіда вороний чупринка

КОБЗАР  
 Тарас Шевченко

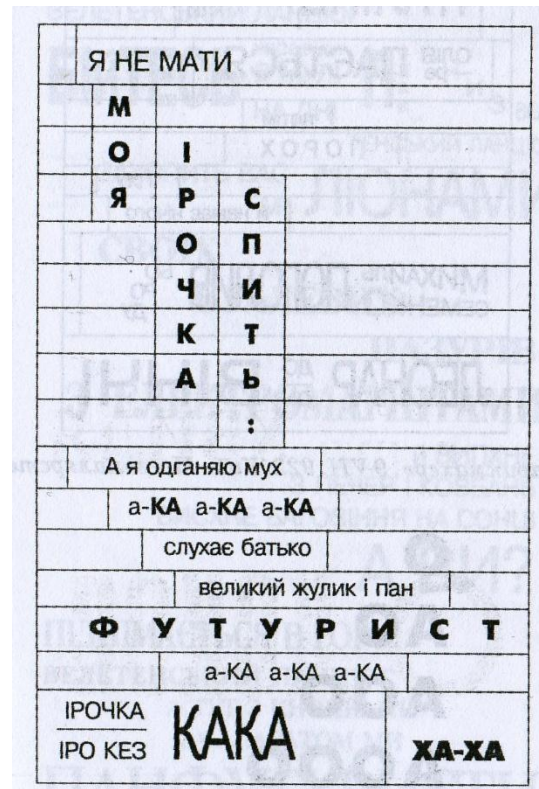
5. «Супрепоезія»

ВИГОЛОШУЙТЕ	ВИСІВКИ	ИЯ	УСРР
	КИБИНЦІ	КТ	МУХА
	ХВОРИСТЬ	ИТ	ЗИМА
	ГРАБУНОК	ЛУ	ХАТА
ДИВІТЬСЯ	РОЗБИШАКА	Ч	АЗІЯ
	1892	К	КУДИ
	1914	ЛО	РУКА
	1917	П	ХУґА
1922	ГО		
ЛІРИКА	Л		
КУРКА	О		
	АНАЛОГІЯ	В	
	АСОЦІАЦІЯ	П	
	ДРІБНИЦІЯ	Г	

6. «Туга за звіром»

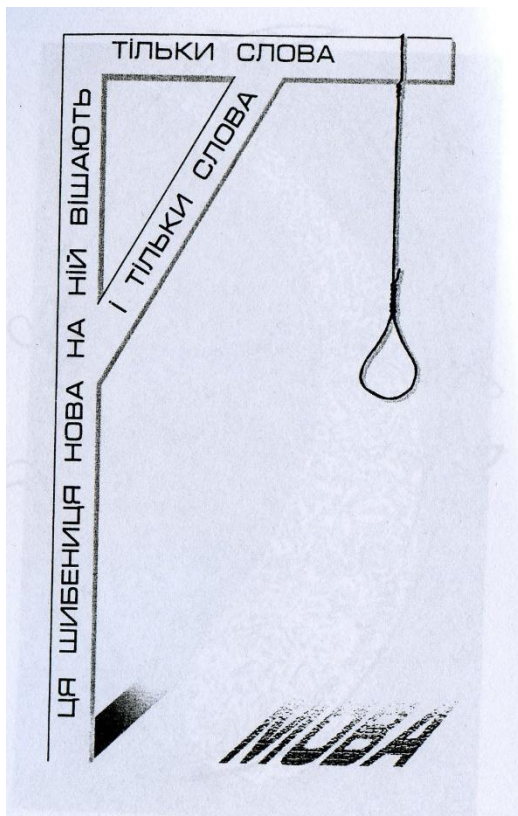


7. «Я не мати»

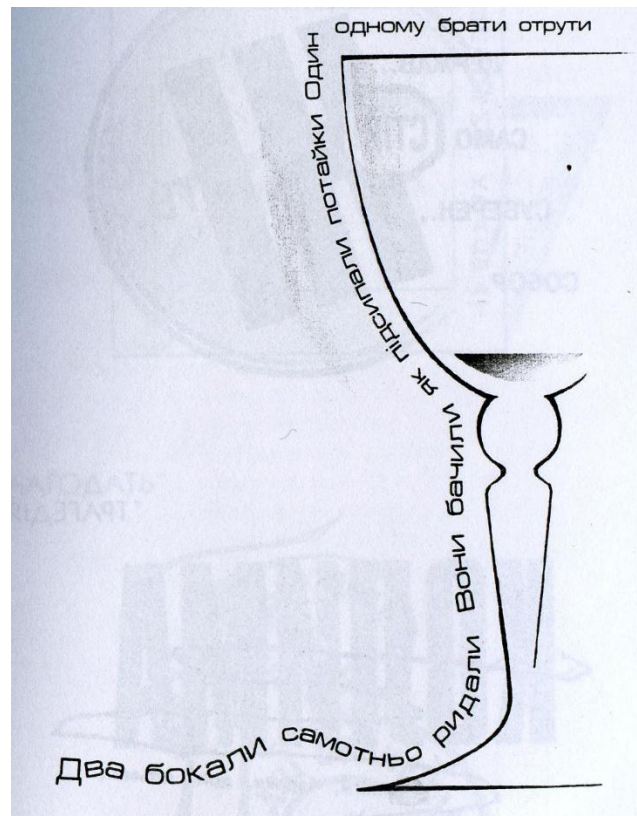


Додаток В. Сучасна зорова поезія

1. В. Женченко, «Шибениця»



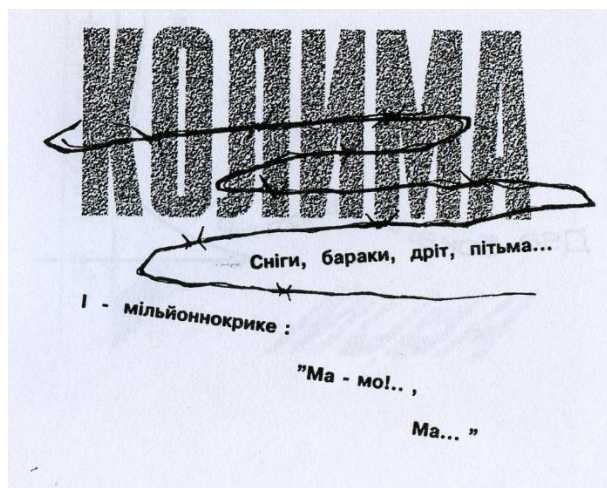
2. В. Женченко, «Кінець заздросхам»



3. В. Женченко, «Печать шовініста»



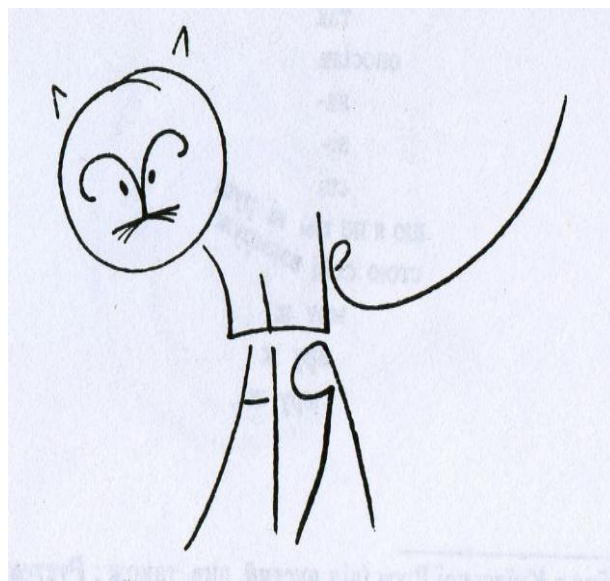
4. В. Женченко, «Трагедія»



5. М. Луговик, «Лижниця»



6. М. Луговик, «Кошеня»



7. М. Мірошніченко, «Київ увечері»

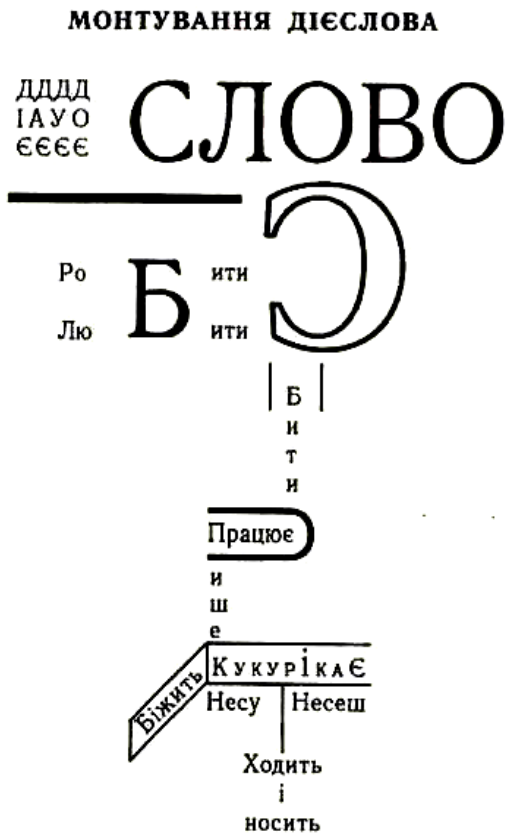
100жарів нами100  
гу100,  
тлу100,  
чи100,  
промени100, -  
про100рово на100яне мі100.

8. М. Мірошніченко, «У зубного лікаря»

△ ві2жно роз△ий,  
ви+нутий в за△ок рутний  
спо△ую і просто△ний  
зуб △ній.

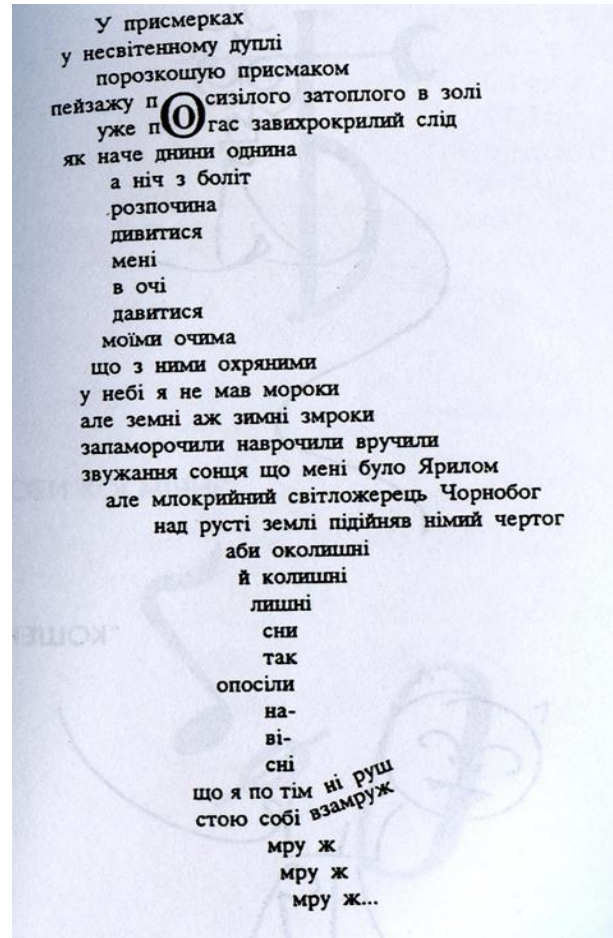
9. І. Юв,

«Монтування дієслова»



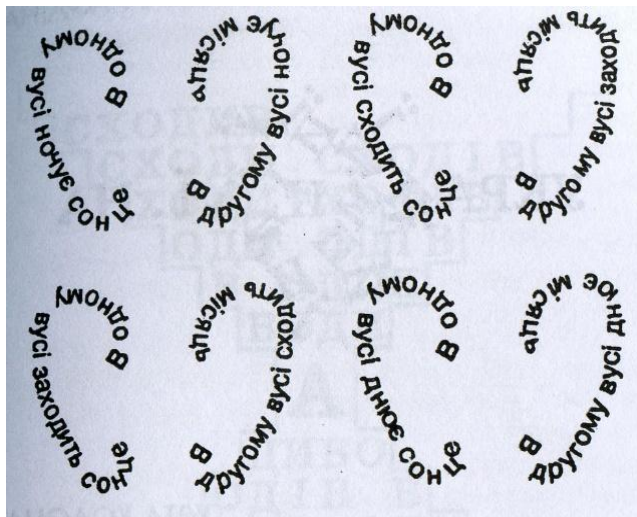
10. М. Мірошніченко,

«Фенікс-птах із земель рустих»



11. І. Лучук, «Вуха»

12. Н. Гончар, «Автопортрет в автобусі»

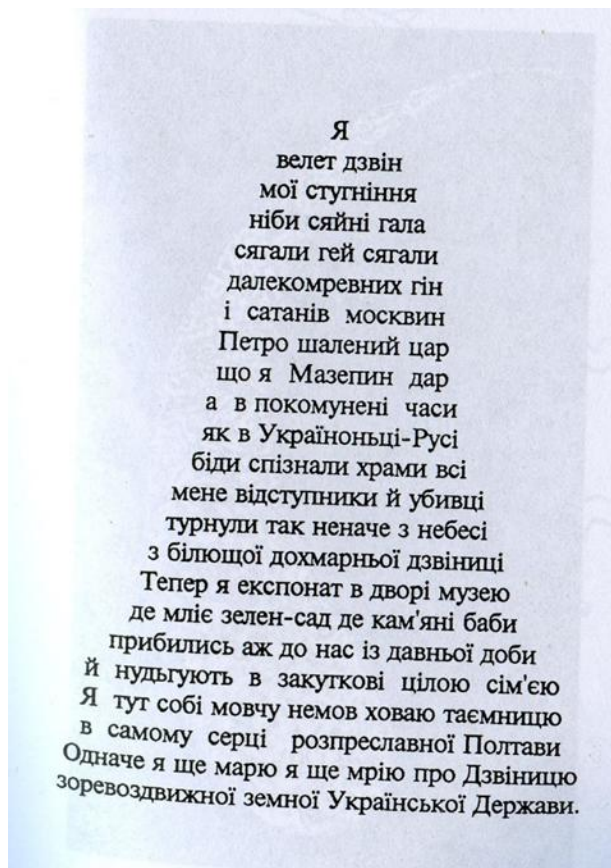


**АВТОПОРТРЕТ**

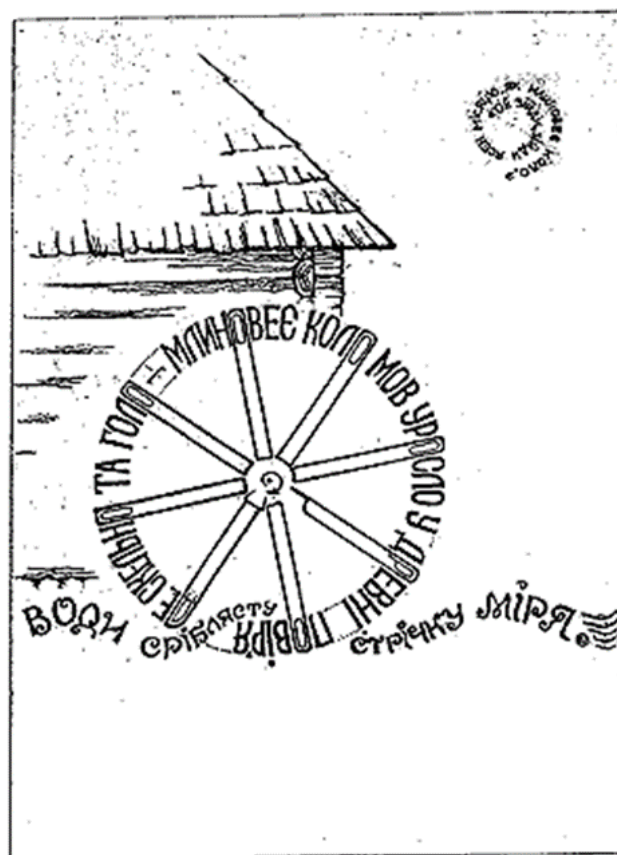
**В** і мно- **В**  
**Т** ю і дзер-  
**О** кальцем дріб- **А**  
**П** но тря- **В**  
**О** се - **Т**  
**Р** і риси **О**  
**Т** свої роз- **Б**  
**Р** губи- **У**  
**Е** ло ли- **С**  
**Е** це...  
**Т В АВТОБУСІ**



18. М. Сарма-Соколовський,  
«Дзвін гетьмана Івана Мазепи»



19. М. Сарма-Соколовський,  
«Водяний млин»



20. М. Сарма-Соколовський, «Вітряк»



21. В. Капуста, «Ієрогліфічне»

1. Ду.  
Фу.  
Лі.  
Бо.

Жду.  
Зву,  
ли-  
бонь:

#10 C+ 2+13

“Про-  
це-  
сій”

по-  
е-  
зій!”

III

2. Пе-  
ре-  
мі-  
ни.

Пе-  
ре  
змі-  
ни

Ян-  
цзи:  
ян —

син,  
інь —  
тінь.

III

1. ♖b1? 1... ♜b7!  
1. ♖d1? 1... ♜d5!  
1.0-0-0! ♜e2+  
2. ♜b2 a3+!  
3. ♜xa3 ♜h3+  
4. ♜b2 ♜d4  
5. ♜xd4 ♜h2+  
6. ♜c3 ♜h3+  
7. ♜c4 ♜d5+  
8. ♜xd5 ♜c3+  
9. ♜xc3 —  
10. ♜d8#,  
8... ♜e3  
9. ♜d8+ ♜e8  
10. ♜xe8#

## Додаток Г. Зоровопоетичні твори за мотивами творчості Т. Шевченка

1



2



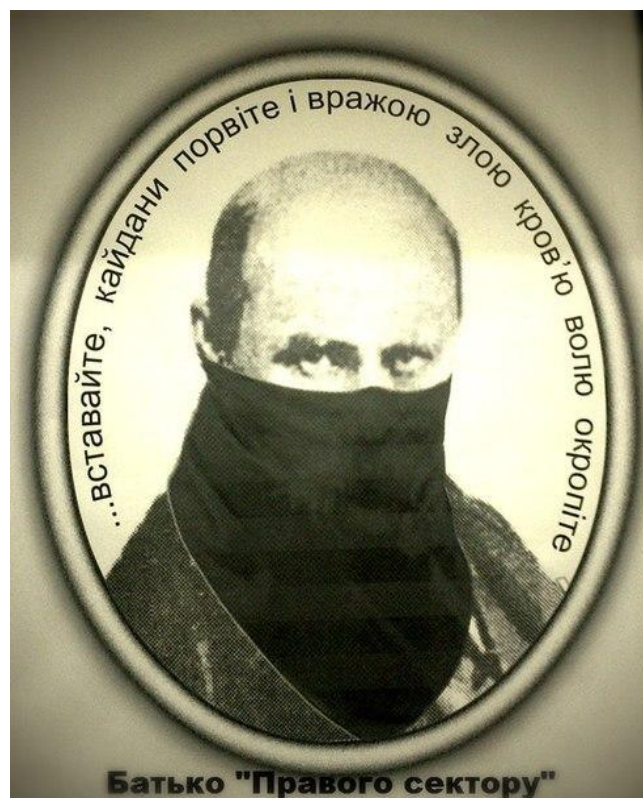
3

### ТАРАС ШЕВЧЕНКО



ЗАКЛИКАЄ ДО  
ХУЛІГАНСЬКИХ ДІЙ  
**ТРИ РОКИ ТЮРМИ**  
ЗА ЗАКОНОМ КОЛЕСНІЧЕНКА-ОЛІЙНИКА

4



5



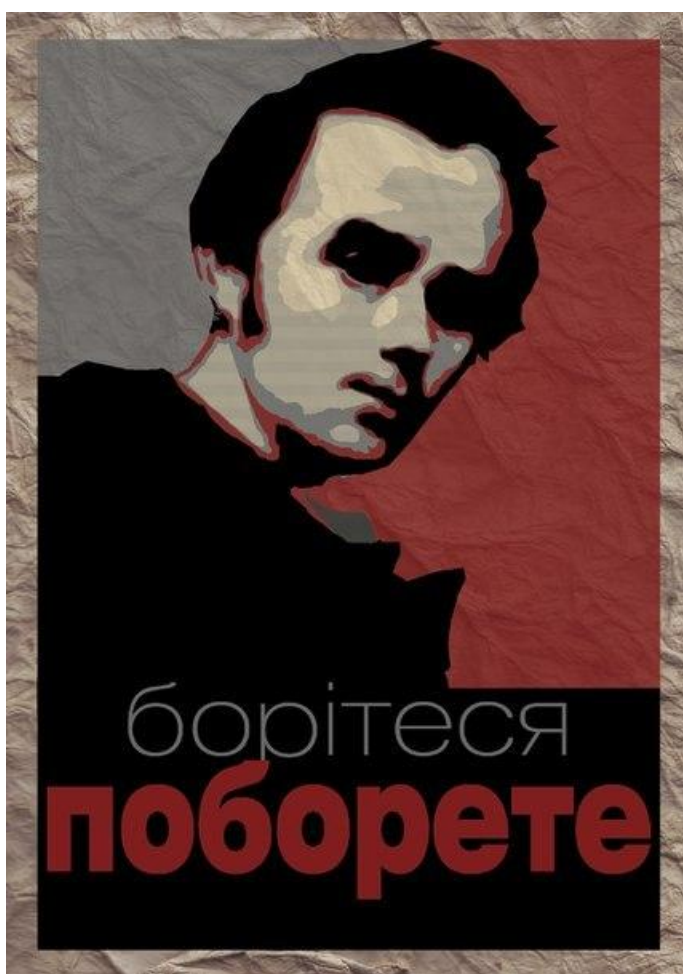
6



7



8



### Додаток Д. Список опублікованих праць за темою дисертації

1. Кулакова М.М. Розвиток зорової поезії в українській літературі // Літературознавчі студії. – 2013. Вип. 37. Ч. 1. – К.: ВПЦ «Київський університет». – С.437-442.
2. Кулакова М.М. Зорова поезія у контексті теорії рецептивної естетики // Літературознавчі студії. – 2013. Вип. 39. Ч. 2. – К.: ВПЦ «Київський університет». – С.73-80.
3. Слободянік М.М. Зорова поезія у контексті семіотичної теорії Юрія Лотмана // Літературознавчі студії. – 2014. Вип. 40. Ч. 2. – К.: ВПЦ «Київський університет». – С.247-253.
4. Слободянік М.М. Сприйняття Шевченкового слова через візуальні образи // Шевченкознавчі студії. – 2015. Вип. 18. – К.: ВПЦ «Київський університет». – С.625-634.
5. Слободянік М.М. Українська барокова зорова поезія у контексті теорії рецептивної естетики // Літературознавчі студії. – 2015. Вип. 43. Ч. 2. – К.: ВПЦ «Київський університет». – С.246-252.
6. Слободянік М.М. Інтертекстуальний аспект української барокової зорової поезії // Літературознавчі студії. – 2015. Вип. 44. Ч. 2. – К.: ВПЦ «Київський університет». – С.207-217.
7. Слободянік М. Украинская футуристическая визуальная поэзия: интертекстуальный аспект // American Journal of Philology. – 2016. – № 4 (2). – Baltimore: Johns Hopkins University Press. – P.911-919.

### Відомості про апробацію дослідження

Положення роботи висвітлено на таких міжнародних конференціях:

- 1) «Мови та літератури в глобалізованому світі: взаємодія та самобутність» (Київ, 18 жовтня 2012 року);
- 2) «Мова, свідомість, художня творчість, інтернет у дзеркалі сучасних філологічних студій» (Київ, 11 квітня 2013 року);
- 3) «Етнознакові функції культури: мова, література, фольклор» (Київ, 17 жовтня 2013 року);
- 4) Шевченківський міжнародний літературний конгрес (Київ, 11 березня 2014 року);
- 5) «Сучасна філологія: парадигми, напрямки, проблеми» (Київ, 9 жовтня 2014 року);
- 6) «Дух нового часу у дзеркалі слова і тексту» (Київ, 9 квітня 2015 року);
- 7) «Мова і література в глобальному і локальному медіапросторі» (Київ, 6 квітня 2016 року);
- 8) Сьомий Міжнародний Міждисциплінарний Теоретичний Симпозіум «Словесне і зорове: візуальні медіації в літературі» (Київ, 16-17 червня 2016 року).