

тому Віткацій визнав, що його твори – це лише спроба реалізувати засади теорії Чистої Форми, а найкращим художнім втіленням своїх ідей письменник назвав прозові збірки Б. Шульца.

Отож, світоглядна панорама С.І.Віткевича постає як оригінальне явище, зумовлене комплексним підходом до засвоєння та переосмислення багатогранної дійсності. Онтологічний плюралізм, історіософія та теорія мистецтва складають філософські основи теорії Чистої Форми як оригінального синтезу філософсько-мистецьких поглядів автора. Поняття Таємниці Існування пронизує увесь філософський та художній дискурс С.І. Віткевича, що свідчить про виняткову роль фундаментальних онтологічних проблем в теоретичній, драматургічній та прозовій творчості митця, тому це дослідження слугуватиме допоміжним матеріалом для подальших наукових розвідок про зв'язок теорії Чистої Форми з письменницькою практикою митця.

ЛІТЕРАТУРА

1. Філософський енциклопедичний словник / Гол. ред. В.І. Шинкарук. – К: Абрис, 2002. – 744 с.
2. Bolecki Wł. Szaleństwo ludzi zdrowych, czyli ładne samobójstwo // Witkiewicz St. I. Pożegnanie jesieni. Powieść / Opr. red. B.Górska. – Kraków: Wydawnictwo Literackie. – S. 5-137.
3. Hanczakowski M., Kuziak M., Zawadzki A., Żynis B. Tablice. Epoki literackie. Od antyku do współczesności. – Bielsko-Biała: «Wydawnictwo PARK Sp. z o.o.», 2007. – 444 s.
4. Janus B. Historiozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza // Pamiętnik Literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej. – Rocznik XCIII, zeszyt 4. – Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2002. – S. 7-22.
5. Kowalczykowska A. Literatura 1918-1939: Podręcznik dla szkół podstawowych. – Warszawa: STENTOR, 216 s.
6. Makarczyk-Schuster E. Przestrzeń i znaki przestrzeni w utworach scenicznych Stanisława Ignacego Witkiewicza z lat dwudziestych albo czy na końcu sceny można jeszcze wyciągnąć rękę? – Warszawa: Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 2005. – 216 s.
7. Michalski B. Filozofia ontologicznego pluralizmu S. I. Witkiewicza // Witkiewicz St.I. Zagadnienia psychofizyczne / Opr. B.Michalski. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2003. – S. 565-634.
8. Siedlecka J. Mahatma Witkac / Red. A.Gasper. – Warszawa: Prószyński i S-ka SA, 2005. – 304 s.
9. Szpakowska M. Katastrofizm Stanisława Ignacego Witkiewicza // Problemy Literatury polskiej Lat 1890-1939 / Pod red. H.Kirchner i Z.Zabickiego. – Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974. – S. 325-361.
10. Witkiewicz St.I. Bilans formizmu // Witkiewicz St.I. O Czystej Formie i inne pisma o sztuce / Opr. J.Degler. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2003. – S. 123-126.
11. Witkiewicz St.I. [Determinizm ułamnościowy] // Witkiewicz St.I. Zagadnienia psychofizyczne / Opr. B.Michalski. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2003. – S. 72-103.
12. Witkiewicz St.I. [Hipoteza monadystyczna] // Witkiewicz St.I. Zagadnienia psychofizyczne / Opr. B.Michalski. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2003. – S. 55-71.
13. Witkiewicz St.I. Krytyka materializmu i mechanizmu // Witkiewicz St.I. Zagadnienia psychofizyczne / Opr. B.Michalski. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2003. – S. 11-51.
14. Witkiewicz St.I. O Czystej Formie // Witkiewicz St.I. O Czystej Formie i inne pisma o sztuce / Opr. J.Degler. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2003. – S. 46-72.
15. Witkiewicz St.I. O „deformacji” na obrazach // Witkiewicz St.I. O Czystej Formie i inne pisma o sztuce / Opr. J.Degler. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2003. – S. 7-11.
16. Witkiewicz St.I. Wstęp teoretyczny // Witkiewicz St.I. O Czystej Formie i inne pisma o sztuce / Opr. J.Degler. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2003. – S. 5-6.

Юрій ЗАВАДСЬКИЙ

© 2008

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНОЇ ЗОРОВОЇ ПОЕЗІЇ: ПРЕДМЕТ

Зорова (візуальна) поезія – складний культурний феномен, що поєднує в собі ознаки різних видів мистецтва. Труднощі теоретичного осягнення цього явища проявляються на етапі окреслення “зорової поезії” та визначення її місця в сучасному мистецтві. Будучи історично приєднаною до літературного мистецтва, зорова поезія, на нашу думку, не цілком відповідає теоретичній моделі літературного мистецтва як такоого.

Симптоматичним є той факт, що дефініції зорової поезії якщо і поміщені в літературознавчі довідники чи словники, то суттєво між собою різняться. Для прикладу, існує розрізнення термінів “зорова поезія” (в англійській літературі – “visual poetry”) та інших явищ: “конкретна поезія” або “конкретизм”, “фігурний вірш” тощо. Зазначимо, що віднайти відповідники термінів, які використовуються в ключових для теорії зорової поезії працях, доволі

важко. Більшість із них представлена читачеві англійською мовою, і в них надibuємо такі терміни: “concrete poetry” (від англ. конкретний), “pattern poetry” (від англ. вір, малюнок) or “shape poetry” (від англ. кшталт). З одного боку, існує певна межа між цими явищами: “зорова поезія” явище ширше, натомість той-таки термін “конкретна поезія” частіше означає літературний напрям, окреме явище світової літератури середини 1950-х – кінця 1960-х років, що є предметом історико-літературних студій. Клаус Петер Денкер в одному зі своїх есеїв:

“Термін “конкретна поезія”, особливо в 1950-х і 1960-х роках, часто застосовується як синонім терміна “зорова поезія”. Але таке окреслення лиш відноситься до сприйманої візуально матеріальності/форми “конкретної поезії”. Ця візуальна реалізація текстів “конкретної поезії” повинна бути чітко диференційованою – збудованою на інших якостях, засадах і функціях елементів, що чужі мистецьким формам міжнародної зорової поезії, яка розвивається паралельно.

З іншого боку, лише за рахунок зусилля візуальні компоненти “конкретної поезії” з’являються із цієї вже неминучої поетичної організації текстового і буквового матеріалу. Таким чином, кінцевий продукт стає не малюнком, а констеляцією, простору та вигляду якої ми свідомі.

Слова в зоровій поезії є більш комплексними зображеннями і такими розпізнаються. Графічні елементи (кольори, форми, малюнки, колажі і так далі), які є наступним рівнем після графічних накреслень буквового матеріалу, слугують контрастом, віддзеркаленням чи викривленням семантики застосованих слів” [Dencker].

Термін “констеляція” (англ. constellation – сукупність, сузір’я) запропонував швейцарський митець Еґґен Гомрінґер, натхненний шуканнями Макса Бенса. Термін мав на меті позначити спосіб організації зорового тексту в просторі носія. Еґґен Гомрінґер:

“Констеляція є найпростішим з можливих різновидів форми в поезії, який має за базову одиницю слово; вона вистроює групи слів разом так, ніби вони були б намальованими зорями, щоб утворити сузір’я.

Констеляція є способом організації, і, в той самий час, простором для гри у чітких вимірах” [Gomringer].

Натомість в українському літературознавстві існує інша думка, яка, врешті, зводить “конкретну [...]” та “зорову поезію” в одне русло. Микола Сорока:

“Авангардова література, на нашу думку, має дві форми вираження: 1) як справді “передовий загін” літературного процесу, що привносить нові художні форми, ідеї; 2) як традиційний авангард, що має власну традицію, однак, через свою нетиповість і оригінальність часто розглядається сучасниками як авангард у значенні новітнього літературно-мистецького явища. Таке двоєке трактування авангарду підводить нас до думки: а чи кожен художній твір, який претендує бути названим авангардовим, є насправді таким, а чи лише видається? До останньої групи літературно-мистецького творення можна віднести зорову поезію – синтетичний мистецький вид, що поєднує зорові і літературні елементи в одне естетичне ціле” [Сорока; 93].

Відтак і вірші Гайнца Гаппмаєра, Івана Величковського, Миролуба Тодоровича, Вацлава Гавела, Сіміаса з Родосу, Івана Юва, Джозефа Кошута, Василя Старуна єднаються естетичним феноменом “зорова поезія”. Відмінності між текстами, в такому разі, пролягають у мірі акцентуації певних каналів зв’язку з реципієнтом: у випадку античних чи барокових зразків зорової поезії – розуміння семантики тексту аналогічне з рештою літератури, натомість у разі “конкретної поезії” – зміст твору зводиться до концепту (ідеї), що лежить в основі побудови тексту (носій значення, врешті, і є повідомленням!). На нашу думку, вирішальним у визначенні зорової поезії М.Сороки є виокремлення її з літератури, що, попри все, не накладає на неї табу як на предмет літературознавчого дослідження. Власне цей літературний феномен і є тим містком, який з’єднує літературознавство з рештою світу. Зважаючи на властивості сучасного літературного процесу, наука про літературу, гадаємо, повинна залучати все більше позалітературознавчих методик та уважніше ставитися до слідів інших видів мистецтва в творах, що кладуться під ніж літературознавця.

У конкретизмі, як говорить Дґґин Арп, „послідовності слів, послідовності речень нагадують читачеві нескінченний потік, вічний розвиток речей”. Зрештою, на подібність мовних одиниць до реальних об’єктів в межах конкретизму натякали ще у своєму маніфесті „Pilot Plan for Concrete Poetry” [див.: Pilot Plan for Concrete Poetry] члени бразильської літературної групи Noigandres: „слово бачиться саме по собі – привабливе поле можливостей – подібне до

динамічного об'єкту, життєвої гратки, завершеного організму, з психо-фізико-хімічними властивостями”.

За метафоричністю маніфесту приховується дійсна практика митців-конкретистів – акцентування на певних властивостях мовної одиниці чи графеми, чи це літера, чи звук, чи слово, чи висловлювання, чи період. Під „певними властивостями” ми маємо на увазі властивості, про які говорили конкретисти ще на початку 1950-х років – це „вербо-воко-візуальні” властивості. Імовірний розподіл плану вираження конкретистського тексту на три рівні згідно програмних документів уявляється нам таким: семантичний (що експлуатувався такими напрямками як концептуальне мистецтво, соціальне мистецтво, перформенс), фонетичний (використовувався і досі використовується в т.зв. „sound poetry” – „звуковій поезії”, що не може бути записана за допомогою традиційної мовної графіки) і графічний (це власне зорова і конкретна поезія, належні до яких тексти не можуть бути артикульовані та не мають змісту в традиційному розумінні). Проголошуючи тривірневу структуру тексту, конкретисти у своїй творчості акцентували на одному з трьох рівнів, впадали в крайнощі, творячи текст, який може або прозвучати як звукозапис чи декламація, але не може бути в звичний спосіб переданий на письмі, або ж може бути сприйнятий як послідовність чи масив знаків (мовних і немовних), але не може бути відтворений усно без втрати в структурі. У своїй спробі визначення конкретизму дослідник сучасного мистецтва з США Роберт Клувер (R.Cluver) зазначає, що „конкретна поезія, або ж зорова поезія чи вербо-воко-візуальна поезія, втілила в життя прагнення до інтермедіальності, що присутня в усіх мистецтвах, відповідна їм і водночас така, що формує сучасну чуттєвість, яка з'явилася внаслідок взаємодії різних знакових систем у мистецтві та житті, і для якої намагання визначити різницю між мистецтвом і не-мистецтвом щоразу більше втрачає свій сенс”. Термін „інтермедіальність”, зважаючи на особливий характер конкретизму, набуває особливо важливого звучання. Саме використання конкретизмом багатьох засобів передачі інформації репіцієнтові визначає т.зв. „інтермедіальність” цієї мистецької техніки.

Об'єднання графіки, звуку та надання відповідного їм значення в одній мистецькій конструкції-творі стало цілком можливим з початків застосування комп'ютера, у віртуальному середовищі якого без надмірних зусиль можливо створити об'єкт, що містив би в собі текст, звукову доріжку, анімаційні включення та елементи управління. Це саме та єдність віртуальних засобів, яку в комп'ютерних науках звично називають „мультимедіа”. З глибоким розумінням того, що сьогодні вже неможливо говорити про конкретизм як напрям, сучасні письменники, що використовують мультимедійні технології в своїй творчості, вказують на близькість або ж на жанрову схожість своїх творів до творів конкретистів. У передмові до свого твору „The Dreamlife of Letters” див.: Stefans] Браян Кім Стефанз (B.K.Stefans) говорить про процес творення свого тексту в рамках письменницького форуму, присвяченому гендерним проблемам: „...я повинен був відповісти людині, яка значилася під першим номером, і в моєму випадку це була поетка і фемістичний літературний теоретик Рейчел Бле Дюплесі. Дюплесі написала дуже структурно деталізовану, майже незрозумілу відповідь. Я вирішив, що відповім на її текст в особливий спосіб, але зрозумів, що нормальній прози буде недостатньо, отож я впорядкував за абеткою слова з її тексту і створив свої власні послідовності дуже коротких "конкретних" віршів, що ґрунтувалися на випадковому зіставленні слів. <...> Більш важливим є те, що це було схоже на прадавню "конкретну" техніку, навіть нагадувало більш давню естетику, колись впроваджену Гомрінгером, братами де Кампос і багатьма іншими в минулих п'ятдесятих роках, і це було не надто цікаво для мене” [Stefans]. Це підштовхнуло митця створити фільм, тривалістю 11 хвилин, який можна переглянути двома способами – весь від початку до кінця або вибірково кожен вірш. На нашу думку, твір Б.К.Стефанза є одним із можливих зразків сучасної зорової поезії, що входить частиною своїх творів до віртуальної літератури.

Процес комунікації читача з конкретистським текстом відбувається надзвичайно подібно до комунікації його з текстом бароковим. Дослідниця українського Бароко Б.Крива говорить, що „поетична норма І.Величковського – своєрідний код, розшифрування якого дає можливість певного прочитання. <...> Читачеві потрібне особливе знання, щоб прочитати текст, і він дістає це знання від автора. Невичерпність поетичного смислу підкреслено ймовірністю ще інших способів цього написання-прочитання” [Крива; 22]. Твори Івана Величковського, відомого українського барокового поета і теоретика, подібні до сучасного мережевого конкретизму передовсім поєднанням графіки та мовних знаків у єдину естетичну цілісність та створенням поетичних

структур, які не лише дозволяють різні прочитання одного і того ж тексту, але й запрошують читача до такої діяльності. Прикладами можуть бути такі тексти, як „Чворогранистий” вірш або вірші „Єдиногласний” чи „Єдинопадежний”. Ці тексти організовані не як природні висловлювання, збудовані функціонально та раціонально, а як сегменти, підібрані згідно з певними параметрами (в „Єдиногласному” „кождая слияба единою гласною літературою замикається”, а в „Єдинопадежному” „на єдину каденцію канчаючийся, в котором всі стішки в єдно сее имя АННА впадают”), а семантика відповідно залежить від комбінацій цих сегментів.

У рамках конкретизму, що реалізовується у сфері віртуальної літератури, автор і читач підлягають дещо іншим чинникам, аніж це було з гіпертекстом. Передусім, мусимо пам'ятати хоча й дещо епатажний, але дійсно дієвий принцип конкретистської творчості в літературі – „абсолютна відповідальність перед мовою”. Проголошення цього принципу узагальнює специфіку літературної практики конкретистів. Ця „відповідальність перед мовою” – це не лише увага до мови та підпорядкування творчості її законам, а й творчість у мові, коли мова стає єдиною ідеологією, яка обумовлює текст і є його сенсом.

Для прикладу, у передмові до згаданої поеми „The Dreamlife of Letters” Брайан Кім Стефанз говорить, що він „створив свої власні послідовності дуже коротких "конкретних" віршів, що ґрунтувалися на випадковому співставленні слів”. З випадкового суміжного розміщення слів імовірно вичленити зміст, але мусимо мати на увазі те, що ця семантика випадкова і не має великого значення для освоєння тексту. Натомість головне семантичне навантаження тексту несе на собі його графіка – літери забарвлені певними кольорами, мають певну форму, в певний спосіб рухаються і змінюються. На перетині результатів сприймання читачем графічної сторони цього конкретистського тексту з результатами прочитання мовних одиниць, які його складають, вимальовується семантичний красвид тексту. Те ж саме ми бачимо у випадку з нарративним гіпертекстом, який пропонує читачеві створення власної послідовності його прочитання. І в конкретистському тексті, що представляє собою готову послідовність значимих одиниць, складених автором з порушенням мовних норм, і в нарративному гіпертексті, що вимагає від читача втручання в свою структуру і в такий спосіб руйнує та водночас відбудовує свій текст, ми бачимо використання технік, близьких дадаїзмові: складання тексту з непов'язаних між собою одиниць, як це було, наприклад, в Г.Балла (H.Ball) чи Т.Тцари (T.Tzara), приводить до утворення тексту, який володіє рисами відкритості, непослідовності, зближується з пастишем та колажем. Читаючи гіпертекстові твори М.Джойса (M.Joyce) чи Ш.Джексона (Sh.Jackson), ми змушені самостійно дошукуватися зв'язків між тими текстами, які випадають нам до читання. Ми бачимо в їхніх текстах порушення нарації, нам зустрічаються малозначущі одиниці, що нагадують вигуки чи фрагменти слів, і все це складає єдність, віру в що нам дає контекст: умовно завершений твір, що ми придбали на компакт-диску чи відкрили як веб-сторінку в комп'ютерній мережі. Варто згадати також про схожість і гіпертекстових зразків віртуальної літератури, і зорових поетичних текстів, що використовують комп'ютерні технології, до т.зв. постмодерної поезії, яка „дуже відрізняється від традиційного вірша (тобто сторінка більше не містить у собі акуратно виготовленого поетичного факту, а є радше місцем, де поет працює з якоюсь конкретною темою): постмодерністський вірш – це пастиш із прози, цитат та поетичних рядків, що черпають свій зміст із широкого діапазону інтересів і тем, а поет-постмодерніст висуває на перший план той факт, що поетичний твір (як і сам поет) вплетений у мережу зв'язків з іншими текстами ідеологією, жанрами та поетами”.

Нашу увагу притягує проблема читання конкретистського тексту, оскільки існує підозра, що такі тексти змушують читача вдаватися до відмінних практик в ході розкодування цих текстів. Головна перепона, що стоїть перед читачем в цьому випадку – це зміщення значення основних складових елементів літературного тексту. Подібно як і в гіпертексті, читач повинен „розкрити приховану структуру тексту”, і саме ця діяльність приносить йому дійсну сатисфакцію. Здійснення апорії є суттю сприймання конкретистського тексту — пошук зв'язків між елементами та відбудова чи перебудова його складників є у випадку сприймання конкретистського тексту головною діяльністю читача.

Семантика для конкретистського тексту натомість є вторинною або рівнозначною зі структурою тексту, оскільки часто виникає як наслідок структури. Семантика конкретистського тексту є сумою значень елементів, які його складають. Через те мають місце такі висловлювання про конкретистське мистецтво в радянському літературознавстві, як: „творці конкретної поезії

переслідують формалістичні цілі". І дійсно, "мова розуміється як змістовне породження певних більш загальних (мисленневих і матеріальних) схем, тобто у відношенні до них вона виступає вже як "ідеологія". Мається на увазі те, що поєднуваність чи непоєднуваність мовних одиниць, мовні закони та призвичаєння є головним предметом зображення і через них же самих і зображаються.

У контексті віртуальної літератури (література, що підтримується віртуальністю й існує в ній, та без втрати структури не може бути перенесена на матеріальний носій) конкретизм являє собою складний естетичний феномен, сприймання якого потребує залучення специфічного інструментарію, оскільки конкретистський текст у віртуальному середовищі, який створений на основі певних комп'ютерних технологій, імовірно здатен містити не лише текст (як набір мовних одиниць), а й позатекстові елементи, а також і графічні складники, яким властиві часово-просторові виміри. Текст розміщується в просторі комп'ютерного монітора, в його межах сприймається читачем з усіма його змінами, анімацією, барвами та іншими вимірами. Оскільки текст анімований (урухомлений), то в такому випадку він має і часовий вимір. Подібно було зі згаданим текстом А. де Кампоса, який містить лише два кадри, а чергування їх відбувається за певний відрізок часу. Підкреслимо в цьому випадку, що часовий вимір має не саме читання, як це є в друкованій-писаній літературі (в розумінні "codex literature"), а сам текст „відбувається” протягом певного часу, подібно як мультиплікаційний фільм чи кінострічка.

Надзвичайно багато оформлена поема Джада Моріссі та Лорі Теллі „My Name is Captain, Captain” [див.: Morrisey] є комплексом текстів, які виконані в середовищі Macromedia Flash. Цей твір є одним з найпопулярніших на сьогодні анімаційних текстів в США, що представляють нове покоління літератури поряд з гіпертекстовою прозою. Так само, як і згаданий текст Б.К. Стефанза, ця поема не є ні статичною, ні „позачасовою”. Попри те декотрі з її сегментів потребують втручання читача, чим, по-перше, виявляють інтерактивну природу поеми та певну долю залежності від часу читацького сприймання її сегментів. У практиці читання цієї поеми виділяються такі види діяльності, як читання тексту, візуальне сприймання зображальних форм, вибір серед масиву альтернативних шляхів прочитання, управління перебігом тексту в окремих, за висловом Дж.Д.Болтера, „просторах письма”.

Поема пропонує читачеві не одразу поринути в текст, а за можливості пройти навчання для набуття навичок роботи з текстом, оскільки кожен текстон, елементи якого розміщені в певному просторі на екрані комп'ютера, не лише сам представляє читачеві свій текст, але потребує активності читача, який рухом курсора може унаочнити приховані сегменти в просторі текстона. Таких текстонів нараховується 31. Декотрі з них є вузловими і з них починається читання. Ці вузлові текстони пропонують або почати читання, або пройти інструктаж про можливості, які пропонує читачеві текст: як поводитися в рамках текстона, як динамізувати читання, як відкрити текст для прочитання, як обрати шлях прочитання. Вузлові текстони обладнані навігаційною панеллю, яка дозволяє читачеві перейти на певні розділи твору.

„Не потрібно володіти азбукою Морзе, щоб осягнути дух цього тріумфу літературного оформлення. Винайшовши такий грайливий інтерфейс, Джад Моріссі та Лорі Теллі написали щось більше, аніж поему – вони створили передову поетику, що ґрунтується на анімації, рекомбінації та дослідженні. Короткі повідомлення в тексті подібні до повідомлень, що їх передає несправною рацією жінка-пілот,” – говорить критик та письменник Боббі Ребід (B.Rabyd) про поему „My Name is Captain, Captain”. І дійсно, в цьому творі природно об'єднуються мова, графіка, анімація та гіпертекст в один естетичний комплекс, сприймати який, попри його багат шаровість, досить легко. Уважно досліджуючи текст, вишукуючи його приховані сегменти та спрямовуючи своє читання певним шляхом через певні посилання, читач розкриває для себе його семантику. Висока ліричність твору безсумнівна: багаті тропікою фрази неначе через поганеньку рацію долітають до читача, і його завданням є віднайти логіку та зв'язки між ними, встановити їх зміст та, врешті, відчитати в них повідомлення пілота.

Твір „My Name is Captain, Captain” представляє собою втілення комплексного мистецького об'єкту, якого також можна назвати в термінах комп'ютерних наук інтерактивним, мультимедійним, нелінійним. Із залучення засобів інших видів мистецтва, літературний текст Дж.Моріссі та Л.Теллі потребує багатоканального контакту з читачем:

1) читач повинен користуватися гіперпосиланнями, аби прочитати текст, а це передбачає:
а) можливість альтернативного вибору шляху прочитання, яка надається читачеві в тексті; б) потребу вибору читачем одного гіперпосилання з масиву пропонованих, тобто створення ситуації

ергодичного дискурсу (за Е.Дж.Аарсетом); в) побудову читацького шляху прочитання, що може включати до свого ряду певні текстони, а інші упускати;

2) читач повинен досліджувати „простір письма”, для того аби прочитати текст, а це в свою чергу вимагає: а) провадження не лише звичної читацької практики, але й провадження дослідницької тактики в процесі читання, що включає вивчення можливостей роботи з текстом, пошук шляхів впливу на текст, вивчення роботи з навігацією; б) роботи з інтерфейсом поеми, активності в „просторі письма”, адже поява окремих фрагментів текстону залежить від руху курсора в його межах; в) самостійного вивчення мотиву поеми, встановлення логіки викладу на підставі прочитаних фрагментів задля досягнення розуміння тексту, тобто епіфанії (за Е.Дж.Аарсетом);

3) читач поряд із мовним полотном твору сприймає і графічну його сторону, яка включає: а) анімаційні вкраплення, які є або позамовними елементами тексту і вимагають залучення читацького досвіду сприймання візуальних мистецтв, або виявляють своє походження від мовних одиниць і є спотвореними та динамічними мовними одиницями, що, очевидно, підкреслює певні мотиви твору та унаочнює його вираження; б) статичні та анімаційні елементи тексту (мовні та позамовні), що виявляють свої властивості як гіперпосилання, тобто існують в тексті як функціональні об'єкти, призначені для побудови шляху прочитання та створення ситуації вибору.

У своїй докторській дисертації відомий бельгійський письменник та науковець Гюго Гейрман (H. Heugman) пропонує особливий термін для позначення ситуації подібної до нашого випадку багатоканальної комунікації. Авторським терміном „телесинестезія” (з грецької мови термін можна перекласти як „комплексне сприйняття на відстані”) він називає ситуацію, в якій „нові медіа та Інтернет дають нам змогу одержувати різні види інформації, які мають специфічно телематичну природу і з цієї причини принципово відрізняються від звичайних форм комунікації. <...> У майбутньому наша свідомість, наше тіло і наші чуття зіткнуться з новим досвідом, з синестетичними якостями, які є моментальними, передусім – мультисенсорними, як результат нових медіа” [цит. за: Вінквіст]. У європейській та американській науці дослідники віддавна займаються проблемами нових медіа. Ще з часу публікації перших праць, присвячених теоретичному осмисленню явища телебачення, комп'ютера та засобів комунікації, розпочалися дослідження можливостей застосування сучасних технологій в мистецтві.

Підсумовуючи усе сказане, зазначимо, що митець, за правилом, є одним з перших, хто пропонує цілком революційні ідеї в своїй творчості та починає осмислювати нові явища та можливості, які відкриваються перед людством. Глибоке вивчення телебачення розпочинається з осмислення його функціонування в сучасному світі. Використання його можливостей в естетичній комунікації проясняє його специфічні риси та відкриває шляхи для теоретичного осягнення. Праці Маршала МакЛуена (M. McLuhan), Теодора Нельсона (T. Nelson), Ванневара Буша (V. Bush) вже не здаються утопічними та антинауковими, оскільки практично всі революційні ідеї, які були ними висунуті, втілено в життя. Єдиний ясний напрямок, що сьогодні ним може просуватися наука та мистецтво, це вдосконалення технологій та технік.

На шляху досягнення цієї майже утопічної цілі злиття знань та засобів в одне ціле виділяються етапи освоєння людиною можливостей т.зв. нових медіа, тобто нових засобів комунікації, які на сьогодні об'єднуються комп'ютером та комп'ютерними мережами. Можемо сказати, що одним з етапів розвитку телесинестетичних систем є створення літературних творів, що переходять межу літератури, об'єднуючи в один комплекс малярство, музику, кінематограф, мультиплікацію, телебачення, інформаційні архіви та засоби спілкування.

Сучасна зорова поезія – багатозорове явище, дослідження якого потребує впровадження методології, з допомогою якої можна було б адекватно дослідити всі важливі ознаки цього мистецького феномена. Розпочинаючи свою історію (згідно тих даних, котрими володіє історія літератури) в античні часи як *technorægnia*, та зорова поезія, якою ми її знаємо з літературознавчих розвідок, перероджується в середньовічну *carmina figurata*, а згодом стає наново винайденою в контексті Бароко в розмаїтих формах.

Варто підкреслити, що саме Бароко, попри кілька слів, кинутих, наприклад, Квінтом Горацієм Флакком, дало теоретичний базис для виокремлення “зорових” віршів з масиву літературного мистецтва. В цьому контексті варто згадати хоча б “Сад поетичний” Митрофана Довгалецького, де йдеться про “захоплюючу та курйозну поезію, або про інші поетичні вірші” [Довгалецький; 259]:

“Ось у цих усіх інших віршах, що належать до захоплюючої і курйозної поезії, є своє особливе мистецтво як у написанні, так і в читанні. З огляду на незвичайну новизну й не менші вимоги і труднощі мистецтва в їх складанні, щоб розв’язати цей вузол, начебто скинути певну заслону, приступімо до цього, що ми не видавалися бездарними, пропонуючи власні думки: хто, говорячи про захоплюючу і курйозну поезію, спеціально намагається підкреслити собливі труднощі, той розглядає їх, немов щось дитяче, а ми вказуємо скоріше на майстерність та працелюбність видатних людей, які тим займаються” [Там само].

Давньогрецька *technoragēnia* – саме той ґрунт, на якому зросла барокова курйозна поезія. Наприклад, вірш Сіміаса із Родосу “Яйце” не лише своєю формою нагадує об’єкт, який описує, але й примушує читача “заглиблюватися” в текст, йдучи від шкаралупи яйця до жовтка. Про вірші Сіміаса та його послідовників англійський учений і літератор Самюель Батлер відзначив, що їх особливістю є не лише те, що вони своєю формою відтворюють кшталти вівтаря, піраміди тощо, але й звучанням рядків нагадують шуми, які видають описувані предмети – сковорідка, грати для жертвопринесення тощо. В багатьох розвідках про розвиток зорової поезії Сіміас із Родосу вважається винахідником цього різновиду літературного мистецтва, хоча поряд із ним обов’язково згадуються імена Теокріта, Досіада. Проте не можемо упустити запитання: чи дійсно ці автори були першими? Клинописні таблички, так званий Фестський диск, східна каліграфія, картуші єгипетських правителів – гадаємо, можливо провести соціокультурне дослідження, яке б виявило моделі та історичну перспективу розвитку таких форм. Припускаємо спершу, що поступова втрата утилітарного призначення цими формами привела до виникнення синтетичного мистецького виду. Друге ж припущення: такі риси відносно сучасних мистецьких практик (футуризм, дадаїзм, концептуалізм, мінімалізм, конкретизм тощо), як тенденція до тривіалізації змісту та форми мистецького твору, набуття ним рис речей побутового вжитку, залучення позамистецьких елементів у структуру твору, порушення послідовності викладу, симуляційний характер твору говорять нам про зворотню тенденцію в розвитку зорових (і не тільки) форм – насторожує те, що апогей розвитку мистецтва в минулому, а роль сучасності – повторення призабутого досвіду (чергове повторення?).

Про не-маргінальний характер зорової поезії говорить багато фактів. По-перше, антична практика зорової поезії, наявність теоретичного обґрунтування зорових форм у барокових поетиках, існування їх у про-католицькій ідеологічній літературі (Грабанус Маврус та інші); по-друге, продовження розвитку зорової поезії позначене появою специфічних літературних форм з багатим поліграфічним оформленням (для прикладу, романи Л.Стерна, поезія С.Малларме, Г.Аполлінера та інших), розмаїттям форм світового футуризму (Ф.-Т. Марінетті, Д.Бурлюк, В.Каменський та інші), свавіллям дадаїстичних шукань (містик Г.Балл біля витоків, Р.Гюльзенбек в апогеї дадаїзму, який вигнав із Дада-Клубу за надто “буржуазну фізіономію” К.Швіттерса, пізніше засновника мерц-дада та інші), концептуалізацією зорової поезії – конкретизм та схожі на нього літературні моделі (А. де Кампос, Е.Гомрінгер та інші).

Згадаємо також цікавий факт, що строфа із “фігурного вірша” (тобто вірша, який наслідує своєю формою форму реального об’єкта) Франца Прешерена “Zdravljica” (“Тост”) стала основою для національного гімну Словенії. Твір написаний 1844 року, а 1989 року з проголошення незалежності Словенії текст було “канонізовано”. Сам вірш кожною зі своїх восьми строф нагадує чашу для вина.

У випадку сучасної зорової поезії варто зазначити, вслід за російськими вченими Н.Сіроткіним, Ю.Степановим [Семиотика]: необмеженість інтерпретацій авангардового (в найширшому розумінні) тексту зумовлена слабким каналом зв’язку твору з реципієнтом. Як приклад, згадані автори наводять “заумні” тексти, значення елементів яких повідомляють надто мало інформації реципієнтові для формування “твору”, на що він вимушений у відповідь формувати уявлення про твір згідно власних асоціативних рядів та фахової підготовки. Схожа ситуація, зрозуміло, з певними зразками зорової поезії. Шлях від становлення образу через кодування до чіткого матеріального знака/носія смислу виявляється незворотнім, неможливим для відслідкування. Розгадати текст (“скинути певну заслону” [Довгалевський; 259]) сучасного зорового вірша – надзвичайна праця, натомість первинний контакт із текстом виявляє скрайню простоту й примітивність його смислу. Власне “конкретність” представлення – ознака не властива манері Г.Аполлінера, тим більше С.Малларме. Надалі не втрачає значення запитання: наскільки правомірно зводити всі прояви візуалізації образу (акцентування на зоровому контакті з текстом) в

пара-літературному мистецтві (зоровій поезії) до одного русла? Але з іншого боку: введення в науку системи критеріїв диференціації окремих тенденцій може відкинути літературознавство назад до відрубності, окремішності – спекулятивне нагромадження науковості, крок до сепаратизації науки про літературне мистецтво, тоді як наукові комплекси, які вивчають інші види мистецтва, більш пов'язані між собою, і в такий спосіб збагачуються.

Визначення предмету дослідження у випадку зорової поезії – справа первинна, проте проблематична з огляду на відсутність єдиної в українському та загалом світовому літературознавстві традиційної теоретичної моделі, котра могла б забезпечити ґрунт для розвитку про- й котратрадиційних суджень про цей мистецький вид (це літературний жанр? чи/і одна з можливих реалізацій твору в зорових мистецтвах? кінематографічний жанр? різновид нових медіа? беззмисловна, непрофесійна й неперспективна гра? іграшки постмодерністів? марне намагання мистецтва наздогнати технологію? агонія авангарду?).

ЛІТЕРАТУРА

Dencker: Dencker K. P. From Concrete to Visual Poetry, with a Glance into the Electronic Future //http://www.thing.net/~grist/l&d/denckere.html

Gomringer: Gomringer E. From Line to Constellation /Trans. Mike Weaver //Concrete Poetry: A World View /Editor Solt M.E. — Bloomington: Indiana University, 1970. — P. 67.

Morrisey: Morrisey J., Telley L. My Name is Captain, Captain. — Environment: Macromedia Flash. Cambridge, Mass.: Eastgate Systems, 2003. — CD.

Pilot Plan for Concrete Poetry: Campos A. de, Pignatari D., Campos H. de. Pilot Plan for Concrete Poetry //Concrete Poetry: A World View /Editor Solt M.E. — Bloomington: Indiana University, 1970. — P. 71- 72.

Stefans: Stefans B.K. The Dreamlife of Letters //http://www.ubu.com/contemp/stefans/dream/the_dream_life_cleaned.swf

Вінквіст: Енциклопедія постмодернізму /За ред. Ч.Вінквіста та В.Тейлора; Пер. з англ. В.Шовкун; Наук. ред. пер. О.Шевченко. — Київ: Вид-во Соломії Павличко „Основи”, 2003. — 503 с.

Довгалевський: Довгалевський М. Сад поетичний. — Київ: Мистецтво, 1973. — 434 с.

Криса: Криса Б. Від риторики до нормативної поетики (XVII-XVIII століття) //Записки наукового товариства імені Шевченка. Том ССХХІХ: Праці філологічної секції. — Львів, 1995. — С. 16-28.

Семиотика: Семиотика и авангард: Антологія /Ред-сост. Ю.С.Степанов и др. — Москва: Академический проект; Культура, 2006. — 1168 с.

Сорока: Сорока М. Зорова поезія як традиційний авангард //Світо-вид. — Липень-Вересень, 1997 р. — Ч.ІІІ (19). — С. 93-102.

Марія ЗУБРИЦЬКА

© 2008

АПОФАТИКА ТЕКСТУ ТА ЇЇ РЕЦЕПЦІЯ

В європейській інтелектуальній традиції апофатичний дискурс має свою пам'ять і свою історію утвердження. Щобільше, можна сказати, що це багатющий пласт європейської культури, зокрема її східно-християнської вітки, з її архівами та традиціями. З академічного пункту бачення, апофатику можна розглядати як оригінальний спосіб акумулювання актів мови та взаємопроникнення одних дискурсивних практик ув інші, що сприяє їхньому взаємозбагаченню. Саме у просторі апофатичного мислення народжується поняття “хора”. Платон у “Тімеї” описує хору як щось, що не є ні буттям, ні небуттям, а власне інтервалом між ними, в якому народжуються нові форми. Інакше кажучи, хора позначає щось, що дає простір для життя. У ХХ сторіччі поняття “хора” намагалися суттєво переосмислити М. Гайдеггер і Ж. Дерріда. Ця стаття – це спроба розгорнути в літературно-критичній площині ідеї Ж. Дерріда та його попередників, які під хорою розуміли радикальну інакшість, щось, що не є ні буттям, ні небуттям, ні присутністю, ні відсутністю, що водночас є все і ніщо.

Теорія літератури ХХ сторіччя розвинула під значним впливом основних філософських ідей свій апофатичний дискурс, який у своїй основі спирався на різні форми та формати метафізики відсутності, де буття розглядають не як субстанційну категорію, а як постійно