

на найвирішальніші віхи чи етапи зі позицій його авторських філософських побудов і суголосних їм актуальних культурних надбань та власних відповідно літературних вподобань, своєрідним аватаром і “чемпіоном”, який усоблює здійснений літературою (XX-го сторіччя) прорив від здебільшого правдоподібної оповіді (narration vîridique) до оповіді натомість докорінно фальсифікуючої (narration falsifiante), зокрема постає, звісно, досить завбачувано Х. Л. Борхес. Необхідним прикладом означеного ухилу, який украй апологетично наводить, цитуючи безпосередньо знакові пасажі художнього тексту, сам Ж. Дельоз, виявляється справді неоскаржувано прикметне оповідання “*Сад стежинок, що розходяться*”, в якому навіть і за умови суто поверхневого перегляду його структури та принципів композиційної організації переконаному прибічникові дельозівської філософії доки важко було б іще зі самої палітурки не побачити своє шукане віддзеркалення. Нас однак такі дельозівські типологічні нариси цікавлять тією мірою, якою вони видаються застосовними щодо граківського романного письма-чекання. На нашу думку, коли щонайменше в інтересах, можливо, й дещо заштучного закруглення результатів даної розвідки спробувати у досить своєрідний спосіб вписати романну поетику Ж. Грака у невелику класифікацію, проіндексовану подібним іменним чином, можна вивести щось на зразок наступної дохідної формули.

Тоді як основною властивістю фальсифікуючої оповідної літератури на зразок Борхеса видається невинне примноження моментів розходження чи точок біфуркацій, то Гракове романне письмо стратегічно зосереджується (в обидвох розуміннях: і фокусується, і “загусає”) на півшляху між актуальним і віртуальним – у моменті можливої, але не справджуваної біфуркації – і всіма своїми поетикальними ресурсами “довжить” саме такий стан речей.

Зрештою в одному зі можливих найузагальненіших розумінь: коли вважати, що новітня (за тим самим дельозівським розподілом) література являє собою саме той вид мистецтва, який пропонує своєму реципієнтові оманливий вибір без вибору, лише номінально й удавано розташовуючи його на черговому роздоріжжі, проте щоразу, звичайно ж, “обираючи” замість нього, яка саме далі за текстом надійде “розвилка”-розв’язка, то романи Ж. Грака можна було б охарактеризувати як такі, що висувають собі за мету коли не назавжди, то принаймні якомога надовше затримати свого читача на цій самій багатозначній “розвилці”.

Отже, яким ми мислимо визначення чекання в усій його безкомпромісній самодостатності й у художньому контексті вкрапленості чи всотаності до таких собі хитких (Сіртських) пісків як особливого поля іманентності

чекання? Чекання – це не очікування на справдження деякої вірогідної можливості, що об’єктивно існує, чекання – це цілковито безосібно (і як таке – цілком реальне) дрейфування у віртуальному полі нашарування біфуркацій і розмежувань, які жодним чином не покликані до актуалізації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Deleuze, G. *Différence et répétition*. – Paris: Éditions P.U.F., 1968. – p. 269–274.
2. Deleuze, G. *L’Image-temps*. – Paris: Éditions de Minuit, 1985. – p. 170–172.
3. Gracq, J. *Le Rivage de Syrtes // Gracq J. Œuvres complètes I*. – Paris: Éditions Gallimard, “*Bibliothèque de la Pléiade*”, 1989. – p. 553–840.
4. Žižek, S. *Organs Without Bodies: On Deleuze and Consequences*. – New York: Routledge, 2004. – p. IX–15.
5. Žižek, S. *Less Than Nothing: Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*. – London: Verso, 2012. – 804 pp.

ВІЗУАЛЬНА ПОЕЗІЯ В КАТЕГОРІЯХ “ЖАНР”, “МЕТАЖАНР”, “СТИЛЬ”

Валерій БЕДРИК

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Стаття присвячена жанровій специфіці візуальних типів поезії. Автор окреслює основні теоретичні аспекти сприйняття курйозної лірики як метажанру. Візуальна поезія демонструє відмову від логоцентризму і лінійних структур, надає особливого значення символу.

Ключові слова: візуальна поезія, курйозна поезія, жанр, метажанр, стиль.

Статья посвящена жанровой специфике визуальных типов поэзии. Автор предлагает основные теоретические аспекты понимания курьёзной лирики как метажанра. Визуальная поэзия демонстрирует отказ от логоцентризма и линейных структур, придаёт особое значение символу.

Ключевые слова: визуальная поэзия, курьёзная поэзия, жанр, метажанр, стиль.

The article is devoted to the genre specific of visual poetry types. The author outlines the main theoretical aspects of perception of the curious lyrics as metagenre. Visual poetry demonstrates refuse logocentrism and linear structures, and gives the particular importance to the symbol.

Key words: visual poetry, curious poetry, genre, metagenre, style.

Візуальна поезія – своєрідний тип літературно-малювальної творчості, який найчастіше співвідноситься з художнім авангардом [9, с.169], хоча відомою вона була ще в античності, а в “українському літературознавстві зорова поезія традиційно вважається породженням стилю Бароко” [10, с. 55]. Незважаючи на те, що досліджень візуальної поезії (або навіть ширше – різноманітних зорових видів літератури) не бракує, вони зазвичай обмежуються розглядом якоїсь одної з її форм, причому поширюючи й узагальнення на інші. Науковці “висувають ту чи іншу парадигму, підкріплену значною кількістю перцепційних спостережень, індивідуальних ознак, недиференційованих критеріїв, які в підсумку суперечать один одному” [9, с.169]. Чи не єдиним винятком в українській гуманітаристиці є розвідка Миколи Сороки “Зорова поезія в українській літературі кін. XVI–XVIII ст.” [10], яка комплексно охоплює більшість зорових жанрів української лірики, проте вона присвячена насамперед бароковій літературі. У праці Юрія Завадського “Віртуальна література: нарис типології та поетики” також розглядаються зорові форми художнього тексту, але акцент зроблено саме на віртуальних. Наявні також розділи у монографіях або коротші дослідження, присвячені зоровій поезії, Григорія Сивоконя, Івана Лучука, Анатолія Мойсієнка, які, будучи важливим внеском у вітчизняне літературознавство, зрештою, лише накреслюють поле майбутніх досліджень.

Тож у багатьох аспектах жанрова співвіднесеність візуальної поезії залишається невирішеною. Особливо це стосується сучасної зорової лірики. Цьому насамперед сприяє перебування досліджуваного явища на межі літератури та інших мистецтв, а отже, певна маргінальність у літературознавчому дискурсі уже завдяки виражальним засобам. Дослідники розуміють візуальну поезію “як *розмитий культурний феномен*, розташований у багатому проміжку між літературою і візуальними мистецтвами” [9, с.169]. І це незважаючи на те, що нинішня гуманітаристика демонструє неабияке зацікавлення різноманітними інтермедіальними явищами. В російському літературознавстві ситуація видається не ліпшою: як зазначають Л. Прохорова і Є. Анікеєва, “нині в сучасній літературі точного і вичерпного визначення візуальної поезії досі не вироблено, хоча опис терміна і його складових уже можна знайти в словниках: як російських, так і зарубіжних” [9, с.169]. У цьому плані стан справ близький до українського, але словники наводять більше чи менше жанрових визначень, при цьому переважно неузгоджених навіть у межах одного видання, що насамперед свідчить про невиробленість поглядів

та малодослідженість явища. Також маргіналізує цей тип просвітницько-позитивістична традиція, певною мірою притаманна і сучасній критиці. Третім фактором, який, можемо припустити, сприяє недостатній увазі або негативній оцінці, є короткотривалість періодів авангардизму в літературі.

Недостатньо дослідженим є, як бачимо, явище курйозної поезії загалом, починаючи уже від самого терміна, який має певне негативне забарвлення, надане йому реалістично-народницькою критикою. В літературознавстві, а в українському насамперед, побутує неправомірне змішування термінів “курйозна” та “візуальна”. Причому ми вважаємо невинуватим не лише їх розрізняти (як два жанри), а й ототожнювати (як абсолютні синоніми на позначення одного жанру). Звичайно, як зазначають Л. Прохорова і Є. Анікеєва, “поділ візуальної поезії на підвиди досить умовний” [9, с.170]. Причиною цьому є жанрова та міжродова дифузія, але ми вважаємо, що такий поділ не більш умовний, аніж жанровий поділ мистецтва загалом. Окрім того, згадані дослідниці, наголошуючи, що “поділ візуальної поезії на різноманітні види явно умовний, оскільки він повністю не покриває поля всього жанру, тим паче, одна і та ж поема може загалом підходити під різні практики” [9, с.171], причину такої умовності визначають утопічну. Адже всеохопних жанрових поділів не існує взагалі – кожна класифікація тією чи іншою мірою неповна.

Метою статті є жанрове співвіднесення візуальних типів літературної творчості. Отже, візуальну поезію будемо розглядати у її стосунках до загальнотеоретичних категорій “жанр”, “метажанр”, “стиль”. А згадані труднощі при дослідженні генерики візуальної поезії свідчать, що маємо справу з наджанровим утворенням, а також і надродовим, як ми далі намагаємося показати.

Насамперед необхідно з’ясувати, що є візуальною поезією. Маршалл Мак-Люен, наприклад, схильний вважати всю літературу після винайдення друкарського верстата – породженням візуальної епохи, а отже – візуальною. Ми ж для досягнення поставленої мети мусимо підходити до візуальності стриманіше. Тому називаємо візуальною ту літературу, ті тексти, які втрачають свої виражальні здатності за неможливості зорового сприйняття, зараховуючи сюди передовсім ті, які лише так і можливо сприймати. Цілком зрозуміло, що багато зорових віршів Миколи Сарма-Соколовського, Ярослава Балана, Миколи Луговика, Миколи Мірошниченка, Івана Іова, Віктора Женченка, Мирослава Короля [6, с. 25–41] та інших

інакше як візуально і не сприймаються. У їхніх творах мовні знаки взагалі можуть бути відсутніми [напр.: 6, с.28, 37, 39], а сам процес “читання” видається надто умовним – читати вголос такі тексти не можливо. Тому навіть постає питання, чи взагалі ці твори є текстами? Але як бути з паліндромами Анатолія Мойсієнка чи Івана Величковського, поезомалярством Михайля Семенка чи каліграмами Гійома Аполлінера? Їх можна також сприймати і на слух. Ця проблема вирішується узгодженням термінів “курйозний” і “візуальний” тексти. Курйозною (курйоз – дивина, нісенітниця, неадекватність) називають поезію оригінальну насамперед формою – розташуванням мовних знаків на сторінці. Поняття “курйозна поезія” М. Сорока, наприклад, вважає “найбільш загальною назвою на означення таких жанрів поезії, в основі яких лежить курйоз, тобто щось незвичне, захоплююче, розважальне” [10, с.73]. Вони витворюють різноманітні види симетрії паліндромів (можливість читати зліва направо і навпаки), можливості одночасного читання по вертикалі і горизонталі в акро-, мезо-, телевіршах і багато інших. Сюди ж зараховують і тексти, які лише заповнюють певний контур (хреста, яйця тощо) або без контуру утворюють якусь фігуру. Виникла така поезія ще за античності, а особливого розвитку набула в епоху Бароко. І вже в пізньому Бароко спостерігалось скептичне ставлення до подібних вправ. Тоді ж, сам по собі не найкращий, але бодай нейтральний, термін “курйозний”, імовірно, і набув негативного оцінкового забарвлення. Це значення закріпила просвітницько-позитивістична традиція. Для української літератури просвітництво і позитивізм втілені (за Т. Гундоровою та С. Павличко) реалістично-народницькою парадигмою, представленою і в сучасному літературознавстві з його прихильнішим ставленням до “серйозних” жанрів тощо.

Коли досліджуваний нами тип поезії відродився на поч. ХХ ст. в межах авангардистських течій, то його творці перебували на віддалі від термінологічних визначень “курйозності”. Треба наголосити одночасність існування тоді модерністських, авангардистських і традиційно-народницьких тенденцій. Сергій Єфремов, скажімо, негативно ставився до експериментаторства Бароко і поняття “курйозності” використовував не лише задля підкреслення власного скепсису щодо подібних вправ, а й у відверто осудливому значенні стосовно ранньої поезії Павла Тичини, позначеної футуристичними шуканнями форми: “І ще одна характерна риса останніх літ: замилювання формою. <...> З формального боку, в сфері техніки й віршової грамотності молоді прудко й далеко поступилися наперед, – так далеко, що встигли вже потрапити в осоружний

шаблон і з новини зробити щось старезне, до давньої, можна сказати, безграмотності й незграбності повернувшись. Діалектика розвитку сміх собі робить з гордливих новаторів... Був у нашій поезії час, коли віршова техніка переживала щось подібне – отой пещеної форми культ. Форма тоді була всім – та й виродилась потроху в безплідне фокусництво, порожню забавку; забуті нині письменники гралися в “акростиhi”, здобували собі славу “раками” та іншими “кур’езними віршами”, але це захоплення формою ані на йоту не запліднювалось свіжою думкою, подихом таланту. <...> Кокетування формою і тепер, як у старовину, доводить до занедбання власне форми, до несмаку й примітивного фокусництва, од якого не втік навіть найталановитіший нової поезії заступник, Павло Тичина” [3, с. 473–474]. Подібною виявилася стилістика окремих творів та навіть збірок (але не естетичні програми) теж близьких між собою у часі Гійома Аполлінера (якого Д. Чижевський називає західноєвропейським предтечею модернізму [12, с. 232]), Михайля Семенка, найяскравішого українського футуриста, і Валерія Брюсова (в межах російського модернізму) та багатьох і багатьох інших, які, однак, спиралися на відмінні філософські підґрунтя.

Дмитро Чижевський набагато стриманіше ставився до формальних пошуків і хоча до невдалих зараховував створені між Бароко та модернізмом (“можна з усією певністю сказати, що подібні загравання з формою мали місце після бароко лише епізодично й вдавалися до них хіба що дилетанти”, – наголошував він [12, с. 223]), власне модерністський потяг до експериментаторства вважав відродженням барокових традицій, а не занепадом реалістичних. У той же час виникло багато термінів (створювали їх переважно самі поети, наприклад Аполлінер, Хлебніков, Семенко), які позначали однакові явища або ототожнювали явища, жанрово віддалені одне від одного. Це робилося і щоби протиставити власну естетичну платформу чужій, і щоб підтвердити свою близькість до “модних” течій у культурі, хоча при цьому стилістика творів могла залишатися спільною.

Візуальні типи поезії, вдруге відродившись в українській літературі в кінці ХХ ст. (Віктор Женченко, Володимир Лучук, Микола Мірошниченко), постають перед читачем у термінологічному хаосі і літературознавчій безпорадності критики. Коли приблизно від другої половини ХХ ст. Бароко здобуло неабияку увагу дослідників (варто згадати розвідки Зіни Генік-Березовської, Григорія Сивоконя, Віталія Маслюка, Дмитра Наливайка та багатьох інших), було вкотре “відкрито” курйозну поезію.

Так виникли погляди про дві групи – курйозну та візуальну лірику. Хоча простий історичний огляд або порівняння структури показують, що візуальними типами творчості є обидва пласти лірики. Притому названа візуальною представлена багатьма жанрами в межах ширшої групи – курйозної. Микола Сорока вважає, навпаки, що зорова (найширша група) об'єднує курйозну та емблематичну, і підвиди зорової виокремлює на основі наявності у візуального образу семантичного елемента або ж його другорядності в тексті [10]. Однак видається, що емблематичність літератури теж є тим “незвичним, захоплюючим, розважальним”, отже, курйозна охоплюватиме всі види візуальної, а крім того, об'єднуватиме їх також зі звуковими.

Саме поняття “курйозна”, на наш погляд, не потребує заміни чи творення термінів-синонімів. Воно, по-перше, найпоширеніше, а по-друге, як ми показали, найширше. Тому необхідно лише позбутися оцінково-негативної його семантики, і можна використовувати стосовно явищ не лише бароко, а й авангардизму чи стилево чітко невизначених явищ кін. ХХ – поч. ХХІ ст. Позбувшись негативного значення, варто лише конкретизувати, які саме явища об'єднує курйозна поезія в певну епоху. Адже сама курйозність достатньо прив'язана до часу. Те, що було курйозним для Бароко, не обов'язково таким є нині.

Що курйозна поезія не є жанром, не викликає сумнівів, хоча й так її називають. < ...> “на думку більшості дослідників, візуальна поезія виникла як жанр” [9, с.169], – зазначають Л. Прохорова та Є. Анікєєва, притому змішуючи поняття “курйозна” та “візуальна”; під поняттям “візуальна поезія” вони “розуміють *жанр* літератури і візуальних мистецтв, представлений в поетичному тексті взаємопов'язаними вербальним і візуальним компонентами” [9, с. 170]. Окрім того, дослідниці обирають досить спрощений підхід до проблем рецепції досліджуваного феномена – “два ці компоненти є смислотворчими, оскільки, завдяки їхній взаємодії, семантичне наповнення візуального тексту *подвоюється*” [9, с. 170]. Можна таку поезію сприймати як літературу (більшість літературознавців), можна вважати виявом візуального мистецтва (наприклад Т. Назаренко), можна вважати окремим видом мистецтва (переважно самі творці), але в будь-якому разі вона не є механічним додаванням елементів двох видів мистецтва.

Звернення до категорії жанру, звісно, за всієї значної розробки проблеми і велетенської літератури з цієї теми, на перший погляд здається неактуальним, “невідступна увага до жанрів може видатися в наші дні

марним витрачанням часу, коли взагалі не анахронізмом”, – наголошує відомий представник французького структуралізму Цветан Тодоров [11, с. 22]. Однак уже на перших кроках лише опису курйозних текстів стикаємося з потребою жанрового окреслення, яке, своєю чергою, не можливе без чіткого визначення “жанру” і за значної кількості концепцій, в яких дана категорія функціонує. Тож варто бодай коротко схарактеризувати це поняття в нашому розумінні. Сам Тодоров зазначає, що “жанр – це місце зустрічі загальної поетики та фактичної історії літератури; з цієї точки зору він є предметом привілейованим, і завдяки цьому він може стати головним персонажем літературних досліджень” [11, с. 30], також він говорить, що “виступаючи на захист правомірності дослідження жанрів, ми принагідно знаходимо відповідь на запитання... походження жанрів” [11, с. 25]. А те, що “наші нинішні описи жанрів, можливо недостатні <...> не доводить неможливості теорії жанрів” [11, с. 30]. У постмодернізмі жанр визначається насамперед у його зв'язку з риторичною ситуацією, але досить традиційно – “жанр – це тип написаного або виголошеного тексту та психологічна побудова, що допомагає читачам вибудовувати тексти у відповідь на повторювані риторичні ситуації” [2, с. 149].

Тодоров також висловлює сумнів стосовно стійкості жанрових форм сучасності: “Видається, що навіть жанри ХІХ ст. (котрі, як на мене, вже не є цілковито жанрами) – вірш, роман – розкладаються...” [11, с. 22]. Зважаючи на це, саме поняття жанру для літератури приблизно від ХІХ ст. (“від часів кризи романтизму початку ХІХ ст.” [11, с. 22]) може видатися непотрібним. Однак уже в самому судженні наявна недосконала опозиція, навіть стосовно ранішої літератури – для категорії вірш логічною опозицією буде прозовий текст, а не роман. Якщо роман, на наш погляд, є жанром (вужчими будуть різновиди цього жанру – якийсь роман), то вірш включає в себе безліч жанрів і їх різновидів. Якщо уявити жанрову парадигму літератури через метафору дерева, то зі стовбура літератури ростуть великі гілки (жанрові групи), з них – гілки-жанри, а з них, своєю чергою, листки – жанрові різновиди. Гілля на такому дереві настільки переплетене між собою, що без детального вгляду, годі з'ясувати, з якої саме гілки росте конкретний листок (роман буде окремою гілкою, тоді як віршових гілок є ціла група). “Те, що твір ”не кориться“ своєму жанрові, не означає, що жанр не існує; хотілося б майже сказати: навпаки” [11, с. 24], – наголошує дослідник, – “по-перше, тому, що для існування порушення потрібен закон – який саме і буде

порушено. Можна піти ще далі: норма стає видимою – живе – тільки завдяки її порушенням” [11, с. 24]. А по-друге, “є ще й те, що, ледве усвідомлений у своєму статусі виняткового, твір стає у свою чергу, завдяки успіхові продавця та увазі критиків, правилом” [11, с. 24]. Таким чином, відхилення від існуючих правил стають не їх запереченням, а творенням нових правил або поверненням до старих, які передували першим.

Жанрова група, в нашому розумінні, відбиває недостатність терміна жанр, хоча більшість дослідників наголошують на формозмістовому визначенні жанру, як, наприклад, О. Галич: “жанр – це історично сформований тип художнього твору, який *синтезує характерні особливості змісту та форми* певного виду творів, має відносно сталу композиційну будову, яка постійно розвивається та збагачується. <...> Саме визначення жанру настроює читача на певний зміст” [1, с. 26], “жанр наявно визначає правила для форми, змісту і/або тематичного розвитку, і читачі звертаються до цих правил, які допомагають їм осмислити текст або театральну виставу” [2, с. 149], однак кожен жанр легше описати саме через форму, а не зміст (і саме так вони зазвичай і описуються літературознавцями). Форма є більш кодифікованою, а зміст варіативніший. Тематично-змістовий рівень здатен охоплювати структурно досить віддалені жанри. Всі ж види курйозної поезії демонструють спорідненість між собою саме структурно. Але в розумінні структури не механічному, а структури, наділеної ніби окремим додатковим значенням. Виникає потреба в категорії або ширшій, охопній для всіх жанрів, або ж категоріях таких, які характеризуватимуть кожен жанр в іншій парадигмі – на семантичному рівні структури (яке значення має структура тексту відповідного певному жанру?). Звісно, таких парадигм безліч, вводити широку теоретичну категорію, яка б відображала, окрім значення тексту, більше змістові характеристики його структури і охоплювала всі жанри, видається недоречним. Таке узагальнення буде занадто далеким від кожного конкретного тексту. Так само немає потреби у безлічі дрібних категорій, адекватно співвідносних з не меншою кількістю жанрів. Середнім між цими двома полюсами будуть понад- або міжжанрові об’єднання – метажанри, оскільки “традиційна класифікація за родами та жанрами літератури <...> сьогодні теж не відображає існуючої картини літературного процесу” [5, с.66]. Та й, зрештою, “метажанр не відміння існуючу родо-жанрову класифікацію, а увиразнює її” [1, с. 26].

Категорія метажанру, як зазначає Юлія Подлубнова, “так і залишається до кінця не виявленою, і в розмові про неї необхідно враховувати концепції усіх учених” [8]; кілька таких концепцій російських науковців

вона й наводить. А Н. Мажара говорить, що “українське літературознавство характеризується відсутністю подібних узагальнень та чіткого визначення метажанру, хоча дана категорія уже використовується у різних теоретичних працях, присвячених проблемам генології, що засвідчує початок процесу її онауковлення” [5, с. 65].

На думку О. Галича, поняття метажанру, “хоча досі усталених поглядів на нього все ще не сформувалося <...> є досить актуальним для новітнього літературознавства” [1, с. 25], зрештою, дослідник робить досить скромний висновок, що “метажанр – це таке літературознавче поняття, над яким ще треба думати” [1, с. 27]. Метажанром літературознавці називають провідний для певної епохи жанр або жанровий принцип, наджанрову єдність, представлену творчістю одного письменника, і надродові жанрові об’єднання.

Більшість дослідників сходяться в тому, що метажанр має надродові особливості, притому виходячи за межі власне літератури – “метажанр – це таке синтетичне утворення, що має ознаку всіх трьох літературних родів, а також дотичних до них жанрів науки чи мистецтва, об’єднаних за певною ознакою” [1, с. 27], “виявляється важливою його позародова спрямованість: метажанр переборює прив’язаність жанру до конкретного літературного роду. Тобто метажанри не просто розміщуються над звичайними жанровими групами, але й над родовими спільностями” [8]. 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 – “і тут в розмові про суттєву різницю метажанру від жанру важливий інший момент: окрім позародової спрямованості, метажанр відрізняє прагнення вийти за межі літературного простору в іншу, ширшу систему координат” [8]. Цю “міждисциплінарну, синтетичну спрямованість можна визначити як найважливішу диференційну ознаку метажанру” [8], і вона ж є невід’ємною ознакою курйозної та, в її межах, візуальної поезії.

Також функціонування метажанру пов’язують з актуалізацією певного (мета)жанрового принципу в конкретну епоху, “метажанр є структурним принципом побудови образу світу, який виникає в рамках літературного напрямку чи течії і “стає ядром” існуючої жанрової системи” [8]. Дмитро Наливайко говорить про увиразнення певного виду мистецтва в конкретну культурно-історичну епоху, яким, як відомо, “властиве превалювання певного виду мистецтва, який тою чи іншою мірою підкоряє собі інші його види. В цьому відношенні бароко подібне до ренесансу або, точніше

кажучи, є його продовженням: видом мистецтва, який превалює, залишається в епоху бароко живопис” [7, с. 134]. Багато чим саме такі мистецькі переважання і породжують унікальні риси епох, на основі яких ті епохи і виділяються серед інших. А щодо Бароко, то, як наголошує дослідник, “говорячи про превалювання живопису, маємо на увазі і помітну загальну орієнтацію бароко на глядача, прагнення наглядності, яким позначені також інші мистецтва епохи, враховуючи і літературу” [7, с. 134]. Але ці слова не варто застосовувати до мистецтва механістично, у фізичному розумінні, бо “разом з тим література бароко була спрямованою не лише на візуальну наглядність, нею передбачалася також наглядність для внутрішнього, “духовного вгляду” в способі вираження абстрактних понять і уявлень, у їхньому компонуванні, у вмільому використанні “слів-ключів” і “понять-ключів” і т.д.” [7, с. 134].

Курйозність, відтак, постає ознакою метажанровою для різних текстів – як поетичних (переважно), так і прозових (виняток): “навіть “графічна” (візуальна) подача твору часто виконує функцію художнього засобу, коли автор рядки своїх віршів, усупереч будь-яким традиціям, ділить на частини (бо того вимагає ритміко-інтонаційний смисл), а прозовому тексту надає вигляду ледве не малюнка, що дозволяло собі робити бароко і що згодом стало нормою у футуристів” [12, с. 225–226]. Ознака курйозності включає синтезування інших мистецтв на базі літератури. Жанрами в межах цього метажанру (можливо теж об’єднаними в жанрові групи) будуть паліндроми, акростиhi, контурні вірші, геральдичні тощо.

Відповідь на запитання, звідки походять жанри, Ц. Тодоров дає просту і парадоксальну одночасно: “Вони походять від інших жанрів. Новий жанр завжди є трансформацією одного чи кількох старих жанрів: через інверсію, через переміщення, через комбінування” [11, с.25]. Отже, можемо припустити, що старий жанр, який породив певну сукупність нових, сам стає метажанром, але спричинити виникнення багатьох нових він може лише ставши актуальним для епохи, а “кожна доба в розвитку літератури має свої найбільш поширені жанри” [1, с.26]. Хоча “ніколи не було літератури без жанрів, це – система, що переживає безперервну трансформацію, і питання походження не може, в історичному плані, вийти за межі сфери самих жанрів: у часі немає ”до“ для жанрів” [11, с. 25], але, незважаючи “на постійні оновлення і “зміщення”, структура жанру завжди канонічна” [8], а кожне відхилення від жанрових приписів можемо розглядати як потенцію народження нового жанру і перетворення приписів старого на метажанр. Дослідники, однак, стверджуючи існування

певних метажанрів, проблему їхнього походження вважають не вирішеною – “питання про структурно-семантичну природу метажанру не настільки ясне. Безумовно, що за своєю внутрішньою будовою метажанр подібний до жанру: в його основі перебуває певна стійка конструкція. Однак говорити про однозначну архаїчну природу структурно-сислової матриці метажанру ми не можемо. Метажанри, ймовірно, можуть виникати як шляхом актуалізації і трансформації древнього архетипу, так і іншим неконвенційним, шляхом” [8]. Зовнішні жанрові ознаки можна охарактеризувати через внутрішні метажанрові, а в певному розумінні перші належать до других. Те, що в першому випадку є формою, у другому є ознакою. Метажанр прив’язаний до часу навіть більше, аніж жанр – “у кожній епохи є своя власна система жанрів, пов’язана з панівною ідеологією” [11, с.29], тоді як існування метажанру втілює цю ідеологію і впливає на неї.

Ми визначили включення візуальної поезії до складу курйозної на основі впливу текстів на читача (у нашому випадку часто – глядача). Всі жанри курйозної поезії тією чи іншою мірою є візуальними. Деякі (порівняно небагато) жанротворчими мають також евфонічні особливості. Візуальним є паліндром із його симетрією (до речі, теж не лише зоровою, а й слуховою, і, відповідно, своєрідним оберненим римуванням половин рядка між собою), візуальною є фігурна, контурна, силуетна тощо поезія (Женченко, Король). Різниця полягає лише в об’ємі інформації, передаваної читачеві мовними знаками в першому випадку, та інформації, передаваної поетичним зображенням, – у другому. Саме на основі цих комунікативних властивостей курйозної поезії та її формальних ознак можна визначити її жанри. Не виникає сумніву, що жанрові системи не переносилися і не відроджувалися у чистому вигляді в наступні епохи. Але можемо впевнено говорити про існування метажанру курйозної лірики в Бароко, авангарді та ранньому модернізмі, у післямодерних стилях. Метажанр цей змінювався, навіть набір жанрів у його складі був не однаковий, проте метажанрова спільність курйозності залишалася.

Також варто наголосити, що поняття курйозності стосується насамперед форми, а не змісту художнього тексту. Курйозний зміст може існувати поза метажанром курйозної поезії, більш того – в художньо-стилевій епохи, яким цей метажанр взагалі не притаманний. Також курйозний текст може бути курйозним лише формою і при іншому – традиційному – записі втрачати курйозність і ставати, скажімо, звичайним верлібром. Тому говорити про курйозну семантику неправомірно, говорити ж

про семантику форми необхідно. Хоча ознаки метажанру курйозної поезії визначаються, звичайно, не лише формальними складниками. Наприклад, у барокових *versus rapportati* чи *versus reticulati* не йдеться про актуалізацію саме візуального чи слухового сприйняття, а лише про композицію твору, що, зрештою, теж стосується форми. Наступний акцент варто поставити на двох виявах форми – співвідносно зі сприйняттям – актуалізації візуальних та евфонічних елементів. У метажанрі курйозної поезії і ті й ті є незвичними, нетрадиційними, новаторськими.

Варто також звернути увагу на повторюваність певних стилів чи стильових ознак – можемо зіставити два фрагменти у праці Д. Чижевського, одного з найпалкіших прихильників циклічності духовної історії, “Порівняльна історія слов’янських літератур”: “Для поезії бароко характерне не тільки “важке” забарвлення, а і його розмаїття. *Особливу роль при цьому відіграють евфонічні засоби поряд з анафорою та епіфорами (варіація останніх двох створює так звані “луно-вірші” – carmina echoica)* знаходимо ширші перегуки звуків у віршах і навіть у художній прозі <...> Алітерації, повтори окремих основ слів чи тільки складів, евфонічна гра слів трапляються у слов’янській літературі бароко дуже часто” [12, с. 121–122]. Також “для поезії модернізму найхарактернішою є першочергова увага до евфонічного аспекту мови: алітерації й милозвучність, вишукана рима, мелодійність навіть у прозі – це і є засадничі риси новітньої, сказати б, “модерної”, художньої мови” [12, с.220]. Як бачимо, важливу роль у повторюваності стилів, циклізації художньої історії відіграє також розвиток чи занепад у них метажанру курйозної лірики, загалом візуалістики або ж прискіпливої уваги до евфонічного оформлення тексту.

Метажанр курйозної поезії співвідноситься з модернізуючими стилями (беручи до уваги будь-які циклічні теорії художнього розвитку). У Дмитра Чижевського це зміна традиції (ренесанс, класицизм) і модернізму (бароко, романтизм), в Ернста Курціуса – постійно існуючий маньєризм, боротьба класики з антикласикою тощо – “головним завданням усіх модерністських течій, під якими б назвами і з якими б програмами вони не виступали, була “актуалізація” поетичного слова, відродження його позакомунікативних функцій, у першу чергу багатогранної функції символу. Цим самим література мала знову набути свого онтологічного значення” [12, с. 220].

Отже, можемо констатувати, що курйозна поезія є своєрідною жанровою системою, яка має значно більший, аніж у звичайних жанрів, об’єм та надродові, а також позалітературні особливості, тому існує

поверх стійких художніх систем. В її межах найбільшою (але не єдиною) жанровою групою є візуальна, яка найповніше відображає метажанрові властивості курйозної. Також можемо припустити, що нинішня переорієнтація культури на глядача сприяє посиленій увазі до візуалістики в літературі загалом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Галич О. Метажанр у системі вчення про роди та жанри / Олександр Галич // Вісник ЛНУ ім. Т. Шевченка (Філологічні науки). – №18 (181). – Луганськ: ДЗ “ЛНУ ім. Т. Шевченка”, 2009. – С. 25–28.
2. Джоліф Д. Жанр / Девід Джоліф // Енциклопедія постмодернізму / За ред. Чарлза Е. Вінквіста та Віктора Е. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун. – К.: В-во Соломії Павличко “Основи”, 2003. – С. 149–151.
3. Єфремов С. Історія українського письменства / Сергій Єфремов. – К.: Феміна, 1995. – 688 с.
4. Завадський Ю. Теоретичні основи дослідження сучасної зорової поезії: предмет / Юрій Завадський // *Studia metodologica*. – Вип. 24: Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології / Упор. І. Папуша. – Тернопіль: РВВ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. – С. 57–64.
5. Мажара Н. Теорія метажанру в контексті літератури “non fiction” / Наталія Мажара // Вісник ЛНУ ім. Т. Шевченка (Філологічні науки). – №19 (230). – Луганськ: ДЗ “ЛНУ ім. Т. Шевченка”, 2011. – С. 65–69.
6. Мойсієнко А. Візуальна поезія сьогодні / Анатолій Мойсієнко // Традиції модерну і модерн традицій. – Ужгород: ВАТ “Патент”, 2001. – С. 19–41.
7. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили / Дмитрий Наливайко. – К.: Мистецтво, 1980. – 288 с.
8. Полунова Ю. Жанр и метажанр: к проблеме разграничения: Доклад прочитан на международной научной конференции “Литературные жанры: теоретические подходы в прошлом и настоящем. VII Поспеловские чтения” в Москве, 22–23 декабря 2005 г. / Юлия Подлубнова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.netslova.ru/podlubnova/meta.html>.
9. Прохорова Л., Анিকেєва Е. Визуальная поэзия как особый жанр / Лариса Прохорова, Екатерина Анিকেєва // Вестник Кемеровского гос. ун-та. – Вып. 2 (34). – Кемерово, 2008. – С. 169–174.
10. Сорока М. Зорова поезія в українській літературі кін. XVI–XVIII ст. / Микола Сорока. – К.: Голов. спеціаліз. ред. літ. мовами нац. меншин України, 1997. – 208 с.

11. Тодоров Ц. Походження жанрів / Цветан Тодоров // Поняття літератури та інші есе / Пер. з франц. Є. Марічева. – К.: ВД “Києво-Могилянська академія”, 2006. – С. 22–39.
12. Чижевський Д. Порівняльна історія слов’янських літератур: У 2-х кн. / Дмитро Чижевський / Пер. з нім. О. Костюк та М. Ігнатенко. – К.: ВЦ “Академія”, 2005. – 288 с.

ГНОСТИЧНА ГЕРМЕНЕВТИКА ЯК ОДИН ІЗ ВИТОКІВ ДИСКУРСУ “СМЕРТІ АВТОРА”

Роман БІЛЯШЕВИЧ

Міжнародний Соломонів університет

На відміну від християнського тлумачення, яке ґрунтується на довірі до Автора, гностична герменевтика передбачає підозру до тексту та його деконструювання. В європейському інтелектуальному просторі інтерпретаційні стратегії гностиків виразно проявилися у XIX–XX ст. Зокрема, їхній вплив помітний у концепціях Ж. Батая та Р. Барта, які пов’язані з тезами про “низький матеріалізм” і “смерть автора”.

Ключові слова: гностична герменевтика, смерть автора, Старий Заповіт, Новий Заповіт

В отличие от христианского толкования, которое основывается на доверии к Автору, гностическая герменевтика предполагает подозрение к тексту и его деконструкцию. В европейском интеллектуальном пространстве интерпретационные стратегии гностиков особенно ярко проявили себя в XIX–XX ст. В частности, их влияние заметно в концепциях Ж. Батая и Р. Барта, которые содержат тезисы о “низком материализме” и “смерти автора”.

Ключевые слова: гностическая герменевтика, смерть автора, Старый Завет, Новый Завет.

As opposed to the Christian hermeneutics which is based on the trust to the Author, Gnostic interpretation puts text under suspicion and deconstruction. The development of the European humanities in XIX–XX centuries was considerably marked by Gnostic interpretative strategies. The Gnostic influence is especially noticeable in the conceptions of G. Bataille and R. Barthes which contain theses about “low materialism” and “death of the author”.

Key words: Gnostic hermeneutics, death of author, Old Testament, New Testament.

Гностицизм сформувався на межі I ст. до та I ст. після народження Ісуса Христа, внаслідок синкретичного поєднання міфологій, релігій

і філософій Сходу та Заходу, яке було спричинене експансією спочатку елліністичної держави Олександра Македонського, а потім Римської імперії у східному напрямку.

Гностицизм можна охарактеризувати як один із різновидів язичництва, що має спільні риси з релігіями Сходу (буддизмом, даосизмом, індуїзмом, синтоїзмом), пантеїзмом, неоплатонізмом. Суть язичництва полягає в таких уявленнях, як самодостатність і незмінність космосу, безконечний циклічний плін життя, коловорот народження та смерті (т. зв. “вічне повернення”), рівність і взаємодоповнення добра та зла. Язичництву притаманна ідея вседності, відсутності початку та кінця, розчинення індивідуального в загальному. Тому не дивно, що його світоглядні засади виражаються через колоподібні символи – колесо, диск сонця, свастики або змію, яка ковтає свій хвіст [1].

Особливістю гностичної доктрини було те, що “гностики прагнули певним чином узгодити християнське віровчення з філософськими вченнями греко-римського світу” [15, с. 57]. Такий світогляд продукував відповідні інтерпретації текстів Біблії. Зокрема, деякі секти гностиків вихваляли все, що засуджувалося у Книзі Буття – змія, Каїна і т.д. Одна з впливових гностичних груп називалася наасеями, чи офітами (від давньоєврейського “*нахаши*” і грецького “*офим*” – “змії”). Інша група гностиків – каїніти – стверджувала, що Каїн і його нащадки насправді були вибраним родом. Проти них творець цього світу направляє свої злі помисли (наприклад руйнує Содом і Гомору) [20, с. 112].

Основою гностичних систем було вчення про боротьбу між гріховною матерією, джерелом котрої був Деміург, та божественним проявленням – еманациями. Більшість гностичних груп відкидали Старий Заповіт і вважали біблійного Бога-Творця (якого вони ще називали “Ялдабаотом”) злим началом. Гностики запровадили розмежування між божеством Старого Заповіту і божеством християнського віровчення. Розрізнення здійснювалося також між людиною-Ісусом та місяцю-Христом.

Одним із найвідоміших гностиків, про якого багато писали християнські апологети, був Маркіон. Іреней Ліонський зокрема повідомляє, що Маркіон стверджував наступне: “Бог, якого проповідують Закон і пророки, – винуватець зла, шукає війни, непостійний у своїх намірах і протирічить сам собі. Ісус же походить від того Отця, який вище за Бога-Творця цього світу, і прийшовши в Юдею в часи правління Понтія Пилата, котрий був прокуратором кесаря Тиберія, з’явився жителям Юдеї у людській подобі, руйнуючи пророків і Закон та всі діла того Бога, який створив