

beak» is rather erotic like most heroines in the creative works by Valeriy Shevchuk. But majority of the authors, who have researched the works by Volodymyr Danylenko, presented erotic aspect being rather hypertrophied in the case with feminine characters. This could be easily explained due to the active position of women in the analysed collection not only in life but also in their choice of partner. In fact, the image of Ukrainian women, created by Volodymyr Danylenko, is quite modern; the traditional roles and responsibilities, common for a patriarchal worldview, are deconstructed by the author. The writer is not trying to create an anti-woman, but rather demonstrates structurally different, alternative way of interpreting women's images within contemporary literature. The above mentioned type of relationships appears as a certain gap in comparative literature, and, therefore, the prospect for further research.

Keywords: *Demonic woman, erotic concept, category, image, story, feminine type, artistic detail.*

УДК 81'42:82-1

ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНЕ НОВАТОРСТВО ПРЕДСТАВНИКІВ АНГЛІЙСЬКОМОВНОЇ КОНКРЕТНОЇ ПОЕЗІЇ

СКАЛЕВСЬКА Г. О., кандидат філологічних наук, асистент романо-германських мов і перекладу Національного університету біоресурсів і природокористування України (м.Київ)

У статті розкриваються ключові історичні та соціокультурні віхи формування та становлення англomовної конкретної поезії. Зазначаються прізвища та імена митців, що заклали основу для специфіки лінгво-просторового самовираження цієї поезії, а також відкрили для читача нові форми бачення та сприйняття поетичного рядка і змісту. Окрема увага зосереджується на розкритті особливостей структурно-семантичного новаторства представників англomовної конкретної поезії та на тому, який воно мало вплив на інтерпретацію поетичного тексту.

Ключові слова: *англійськомовний, конкретна поезія, структурно-семантичне новаторство, інтерпретація, редукована мова, антисилогізм.*

В статье раскрываются ключевые исторические и социокультурные вехи формирования и становления англоязычной конкретной поэзии. Указываются фамилии и имена писателей, которые заложили основу для специфики лингво-пространственного самовыражения этой поэзии, а также открыли читателю новые формы видения и восприятия поэтической строфы и смысла. Отдельное внимание уделяется раскрытию особенностей структурно-семантического новаторства представителей конкретной поэзии, а также тому, какое влияние имело это новаторство на степень интерпретации текста.

Ключевые слова: *англоязычный, конкретная поэзия, структурно-семантическое новаторство, интерпретация, редуцированная речь, антисиллогизм.*

Визначення недосліджених на сьогоднішній день чинників, що вплинули на формування структурно-семантичного та просторового новаторства у творах представників англomовної конкретної поезії 50-х – 60-х років ХХ століття. Відповідно до зазначеної проблеми, головною метою представленої статті є хрестоматійне висвітлення головних історичних віх та культурно-історичних постатей, чиї ідеї та світоглядні бачення заклали підвалини для розвитку

такого концептуально нового та експериментального напрямку у сучасній світовій поетичній думці, як конкретна поезія.

Офіційною датою виникнення конкретної поезії як окремого літературного напрямку вважають 1955 рік. Саме тоді у німецькому місті Ульм відбулася зустріч двох представників цього нового, експериментального поетичного жанру – Ойгена Гомрінгера, шведського поета-конкретиста, відомого своєю збіркою новаторських поезій під назвою “Книга Годин і Сузір’їв” (The Book of Hours and Constellations) [11], та бразильського поета Деціо Піньятарі, співзасновника, разом із братами Аугусто та Арольдо де Кампос, літературного кола Поети Нойгандрес (Noigandres poets) та одного із авторів маніфесту “Пілотний план конкретної поезії” (Pilot plan for concrete poetry) [3], який, разом із маніфестом Ойвінда Фальстрема (Hipy rapy Bthuthdth Thuthda Bthuthdy Manifesto for Concrete Poetry) [7], вважають ключовим документом, що регламентував основні положення та принципи існування конкретної поезії як повноцінного, самостійного напрямку постмодерністської літератури.

Тим не менш, така дата не є безапеляційно вірною, адже обидва вищезазначені маніфести побачили світ ще у 1953 році: перший – португальською мовою в Сан-Паулу, другий – шведською мовою у Стокгольмі. Крім того, письмові згадки терміну “конкретний” по відношенню до поезії з’являлися ще раніше. Зокрема, австрійський поет-конкретист Райнхольд Дьоль зазначає, що у статті Ханса Арпа “Кандинський, Поет” (Kandinsky, le Poete), що вийшла друком ще у 1951, автор, відносячи творчість російського художника і поета Василя Кандинського до літературної школи дадаїстів, пише, що останні були «...палкими прихильниками *конкретної поезії* (переклад і курсив наш. – Г. С.)» [5]. Якщо ж звернутися до літературних критичних праць початку двадцятого століття, можна побачити, що вже у 1906 році американський сходознавець Ернест Фенолоза у статті “Китайський писемний знак як засіб творення поезії” (The Chinese Written Character as a Medium for Poetry), описуючи китайську ідеограму на позначення дієслова ‘бути’ як переплетіння символів, що разом репрезентують ідею хапання місяця руками, додає, що «...тут навіть звичайнісінький символ прозаїчного аналізу магічно перетворюється на блискучий спалах *конкретної поезії* (переклад і курсив наш. – Г. С.)» [8, с. 89]. Американський дослідник Джеймі Хільдер розмірковує стосовно щойно зазначеного коментарію, що «...це, мабуть, перший випадок, коли термін ‘конкретна поезія’ з’являється в офіційно надрукованій праці, і хоча він не несе всіх тих рис, які я розумію під терміном ‘конкретна поезія’ зараз – адже те, що було конкретною поезією у 1906, вже не є конкретною поезією у 1955 або 2010 – він, все ж таки, є важливим для усвідомлення візуальних властивостей мови, які згодом стануть центральними для конкретної поезії як міжнародного руху (переклад наш. – Г. С.)» [12, с. 2].

Британський науковець Стефан Банн у передмові до книги “Конкретна поезія: Міжнародна антологія” (Concrete Poetry: An International Anthology) звертає читацьку увагу на те, що «...конкретну поезію надто часто плутають із ‘Каліграфіями’ Аполлінера та їх сучасними еквівалентами, в яких рядками тексту майстерно маніпулюють так, щоб вони імітували природні зовнішні форми (переклад наш. – Г. С.)» [4, с. 11]. До інших псевдо-попередників конкретної поезії автор також відносить “Пасхальні крила” Джорджа Герберта та віршик про мишачий хвіст з “Аліси в Країні Чудес” Льюїс Керролла. Як

вважає американський літературознавець Р. П. Дрейпер, такі поетичні твори не можуть бути прикладами 'чистої' конкретної поезії, адже «...кожна із цих трьох поезій є більшою мірою створеною у площині часу і звуку, ніж у площині простору і зорового образу; тому їх не можна вважати суворо 'конкретними'. Лише у роботах Ойгена Гомрінгера ми починаємо знаходити використання простору як одиниці, що не підлягає перекладові у будь-який інший вимір (переклад наш. – Г.С.) [6, с. 329]. З огляду на щойно окреслену проблему хибних, асоціативних тлумачень терміну 'конкретний', слід також чітко відрізнити конкретну поезію (concrete poetry) від поезії візуальної (visual poetry), твореної «...в такий спосіб, що її візуальні властивості набувають рис самоцінності, виступаючи як рівнозначні, а інколи і важливіші, елементи прагматичного впливу по відношенню до змісту та звучання поетичного твору (переклад наш. – Г. С.)» [16, с. 503] та структурної (pattern) або фігурної (carmina figurate, shaped) поезії, «...в якій окремі літери, слова та рядки організуються на листі паперу таким чином, що надрукована поезія утворює графічно упізнаваний образ, співзвучний темі самого твору, тим самим візуально експлікуючи значення слів (переклад наш. – Г. С.)» [15, с. 275]. На противагу їм конкретна поезія використовує слова «...як об'єкти безвідносно до їх граматичних позицій чи функцій, а, у деяких випадках, ще й не звертаючи жодної уваги на породжувані ними значення, асоціативні та алегоричні ряди (переклад наш. – Г. С.)» [15, с. 57]. Адже ця поезія «...є самоцінним об'єктом сама по собі, а не як відображення зовнішніх об'єктів чи більш-менш предметних переживань (переклад наш. – Г. С.)» [3, с. 17], або ж, як влучно зауважив Ойген Гомрінгер, «...це окрема самостійна реальність, а не поезія про те чи інше (переклад наш. – Г. С.)» [10, с. 15]. Продовжуючи думку Гомрінгера, німецькомовний дослідник Макс Бенс, розглядаючи принципи та закони існування конкретної поезії в контексті її взаємодії із матеріальною поезією загалом, виділяє першу як особливий вид літератури, «...який розглядає лінгвістичні засоби (такі як звук, склад, слово, словосполучення та різні закони їх поєднуваності й взаємозалежності) у їх практичній реалізації елементів лінгвістичного світу, що є незалежним і не відображає об'єкти позамовної природи... (переклад наш. – Г. С.)» [1]. Отже, у чому полягає сутність і експериментальне новаторство конкретної поезії?

У "Пілотному плані конкретної поезії" бразильські поети Аугусто та Арольдо де Кампос разом із Десіо Піньятарі заявляють, що «...конкретна поезія – це продукт критичної еволюції форм (тут і далі переклад наш. – Г. С.)» [3, с. 14]. Вони проголошують ідею *означеного простору* (qualified space), що передбачає побудову поетичного твору на основі особливої «...просторово-часової структури на противагу звичайному лінійно-темпоральному розвитку...», яка, в свою чергу, дозволить використовувати спеціальний метод композиції, «...що базується на прямому – аналогічному, а не на логічно-послідовному накладанні елементів» [3, с. 15]. Звідси і динамічність конкретної поезії, що виникає завдяки «...просторово-часовому ізоморфізму, який і утворює рух» [3, с. 16]. Про важливість простору у конкретній поезії говорить і Вільям Карлос Вільямс, якого Мері Еллен Солт у книзі "Конкретна поезія: Світовий Огляд" (Concrete Poetry: A World View, 1968) [14] називає, разом із Паундом та і.і. каммінгсом, одним із перших поетів, що заклали основи для розвитку цього поетичного напрямку в американській літературі.

Зокрема, Вільям Карлос Вільямс вважає, що «...простори між словами мають зараз прийматися до уваги як невід'ємна складова метричної структури вірша (курсив наш. – Г. С.)» [17, с. 283]. Такої ж думки дотримується і Р. П. Дрейпер, зазначаючи, що «...до певної міри, просторові елементи поезії мають виконувати роль традиційного синтаксису та озвучувати значення, потенційно закладені у словах» [6, с. 335]. Мері Еллен Солт просувається ще далі у трактуванні ролі, яку виконує простір у конкретній поезії, стверджуючи, що для поезій, побудованих як ідеограми чи “сузір'я” Ойгена Гомрінгера, «...поетичним метром є простір, структурно узгоджений простір. Активна гра лінгвістичних елементів діє лише у межах цього контрольованого просторового середовища (курсив наш. – Г. С.)» [14, с. 118], адже «...у межах поезії простір виконує роль пунктуації, утворюючи семантично-синтаксичні структури. Такий процес також сприяє виникненню сильно акцентованих ритмів прискорення та уповільнення» [14, с. 114]. Таким чином, простір набуває лексичного значення і, «...у поєднанні із притаманними конкретним поезіям прийомами повтору слів, серійних структур та незвичних граматичних конструкцій...» [14, с. 125], утворює «...надзвичайно ритмічну та складну гру слів, яка передає ефект деяких ритмічних елементів та семантико-прагматичної складності традиційно-структурованої поезії» [14, с. 126].

Новим у конкретній поезії є також ставлення до слів, як частини синтаксично організованого простору літературного твору. Як зазначає Макс Бенс у статті “Конкретна поезія II” (Concrete Poetry II), «...словами маніпулюють у, так би мовити, одразу трьох просторах – вербальному, вокальному та візуальному. [...] Речення як такі не виступають метою конкретних текстів. Що дійсно твориться, то це ансамблі слів, які у своїй сукупності представляють вербальну, вокальну та візуальну сфери комунікації – виступають тривимірними мовними об'єктами, і саме ці тривимірні мовні об'єкти і є носіями специфічного естетичного значення, притаманного суто конкретним поезіям (переклад наш. – Г. С.)» [1]. На зазначену тривимірність конкретної поезії вказують і поети групи Нойгандрес, проголошуючи у своєму маніфесті, що «...конкретна поезія, користуючись фонетичною системою (знаками) та фігуральним синтаксисом, створює особливий лінгвістичний простір – ‘вербовоковізуальний’ (‘verbivocovisual’) – який використовує переваги невербальної комунікації, не відкидаючи при цьому реальність самих слів. Таким чином, у конкретних поезіях втілюється явище метакомунікації: співпадіння та одночасної реалізації вербальної та невербальної комунікацій... (переклад та курсив наш. – Г. С.)» [3, с. 17].

Творення такого особливого лінгвістичного простору стає можливим завдяки новаторському підходу поетів-конкретистів до самої мови та її імпліцитних властивостей. Цю думку підтверджує своїми чисельними дослідженнями і Мері Еллен Солт, яка переконана, що «...основним матеріалом конкретних поезій є мова: слова, редуковані до елементів літер та складів. Одні поети-конкретисти залишаються вірними цілим словам, інші вважають, що їх потребам більше відповідають окремі літерні фрагменти та звуки індивідуального мовлення. Головне, щоб вживалася редукована мова (переклад наш. – Г. С.)» [14, с. 135]. На необхідності вживання редукованої мови, як одного із головних принципів побудови *конкретного* поетичного твору, наголошує і Ойвінд Фальстром у своєму маніфесті конкретної поезії.

Зокрема, він пише: «...СТИСНИ мовний матеріал: ось, що зможе носити назву *конкретний* [...] почни з найменших елементів – літер та слів. Розкидай літери на аркуші паперу, як в анаграмі. Повторюй одні й ті ж самі літери у словах; пересип їх іншомовними словами; літерами інших абеток; звернися до секретної мови дітей; використовуй аббревіатури як матеріал для творення нових слів... (переклад та курсив наш. – Г. С.)» [7, с. 76]. Таке економне ставлення до мови обумовило, за словами А. С. Бесси, появу «...тенденції до ‘субстантифікації’ та ‘вербифікації’ (переклад наш. – Г. С.)» [2] у творах багатьох представників різноманітних шкіл конкретної поезії, адже, на думку Ойгена Гомрінгера, саме «...редукована мова розкриває людину як розумне, раціональне створіння. Це, переважно, поезія іменників так, ніби людина відчуває зараз нагальну потребу промовляти явні назви речей ще і ще раз, щоб повернути життя словам і реальність об’єктам (переклад наш. – Г. С.)» [9].

І справді, як сказав Едвін Морган, «...до слів тут ставляться як до друзів, а не як до рабів... (переклад наш. – Г. С.)» [13, с. 4], адже у конкретних поезіях слова та окремі знаки набувають первинної самоцінності, «...кінетично породжуючи свої значення (переклад наш. – Г. С.)» [13, с. 6]. Для породження нових значень поети-конкретисти звертаються до принципів вивільнення та розширення семантичного потенціалу окремих слів та знаків, вживаючи їх у незвичних конотаціях, функціональних ролях та просторово-графічному розташуванні. Як влучно зауважує Р. П. Дрейпер, «...конкретна поезія грає на людських очікуваннях стосовно дотримання законів традиційного синтаксису, граматики і норм прочитування тексту, але сама нічого не приймає на віру (переклад наш. – Г. С.)» [6, с. 335]. Вона утворює нові слова зі старих, накладає їх одне на одне, знаходить нові значеннєві структури на тлі вже існуючих слів, тим самим примножуючи варіанти читання нових текстів у всіх можливих напрямках. Для створення нових асинтаксичних та алогічних зв’язків між словами конкретна поезія експериментує із традиційними законами сполучуваності та протиставлення слів. Найлегший спосіб досягти такого нового значення, за словами Ойвінда Фальстрема, «...звернутися до логіки примітивних людей, дітей та психічнохворих, до інтуїтивної логіки схожості, до магії навіюваності (переклад наш. – Г. С.)» [7, с. 76]. Такий прийом породжує елементи гумору та гри значень, повертаючи читача до «...дитячих переживань новизни та непередбачуваності літер (переклад наш. – Г. С.)» [7, с. 76].

Все це перетворює поетичні твори цього жанру на унікальні ‘винаходи’, справжні ‘майданчики для гри’, які, за словами Дрейпера, є «...просторово та значеннєво відкритими, незакінченими, що запрошують читача до активної взаємодії (переклад наш. – Г. С.)» [6, с. 337]. До найвизначніших англomовних представників конкретної поезії, як правило, відносять Еммета Вільямса, Аїна Фінлі, Едвіна Моргана, Джонатана Вільямса, Мері Еллен Солт, Діка Хіггінса, Арама Сарояна та інших, згадуючи також Езру Паунда, і.і. каммінгса та Вільяма Карлоса Вільямса як головних попередників, чиї мовні та літературні експерименти заклали підґрунтя для появи та остаточного формування конкретної поезії як окремого жанру постмодерністської літератури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Bense, Max. Concrete Poetry II [Internet resource] / Max Bense. – Access mode: <http://www.ubu.com/papers/bense02.html>

2. Bessa A. S. Architecture Versus Sound in Concrete Poetry [Internet resource] / A. S. Bessa. – Access mode: <http://www.ubu.com/papers/bessa.html>
3. Campos, Augusto de. Pilot Plan for Concrete Poetry / Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Decio Pignatari. – Milano: Archivio di Nuova Scrittura, 1991. – 32 p.
4. Concrete Poetry: an international anthology / [ed. by Stephen Bann]. – London: London Magazine, 1967. – 197 p.
5. Döhl, Reinhold. Some Remarks on Concrete Poetry / Reinhold Döhl. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1970. – N. pag.
6. Draper R. P. Concrete Poetry / R. P. Draper // New Literary History, Vol. 2, No.2, Form and Its Alternatives. – The Johns Hopkins University Press, 1971. – P. 329 – 340.
7. Fahlström, Öyvind. Manifesto for Concrete Poetry / Öyvind Fahlström // Concrete Poetry: A World View. –Bloomington: Indiana University Press, 1968. – P. 74 – 78.
8. Fenollosa, Ernest. The Chinese Written Character as a Medium for Poetry: A Critical Edition / Ernest Fenollosa // Ed. Haun Saussy, Jonathan Stalling, and Lucas Klein. – New York: Fordham UP, 2009. – 256 p.
9. Gomringer, Eugen. Concrete Poetry: article [Internet resource] / Eugen Gomringer. – 1956. – Access mode: http://www.virtual-circuit.org/word/pages/Gomringer/Gomringer/Gomringer_Poetry.html
10. Gomringer, Eugen. Konkrete Poesie / Eugen Gomringer. – Reclam, 1972.– 174 s.
11. Gomringer, Eugen The Book of Hours and Constellations / Eugen Gomringer // Presented by Jerome Rothenberg. – New York: Something Else Press, 1968. –110 s.
12. Hilder, Jamie. Designed Words for a Designed World: The International Concrete Poetry Movement, 1955 – 1971 / Jamie Hilder. – Vancouver: the University of British Columbia, 2010. – 237 p.
13. Morgan, Edwin. The horseman's word: a sequence of concrete poems / Edwin Morgan. – Edinburg: Akros Publications, 1970. – 12 p.
14. Solt M. E., Barnstone W. Concrete Poetry: A World View / Mary Ellen Solt, Willis Barnstone. – Bloomington: Indiana University Press, 1968. – 311 p
15. The Oxford Dictionary of Literary Terms (3 ed.) / [ed. By Chris Baldick]. – Oxford: Oxford University Press, 2008. – 361 p.
16. Twentieth-Century American Poetry / [ed. By Burt Kimmelman]. – New York: Facts On File, Inc., 2005. – 572 p.
17. Williams W. C. Selected Essays / William Carlos Williams. – New York: New directions Publishing, 1969. – 360 p.

THE HISTORY OF DEVELOPMENT AND STRUCTURAL AND SEMANTIC NOVELTY OF THE REPRESENTATIVES OF THE ENGLISH CONCRETE POETRY

Skalevs'ka Hanna Olexandrivna, PhD in Philology, Assistant of the Department of Romance and Germanic Languages and Translation, National University of Life and Environmental Sciences of Ukraine (Kyiv)

The article investigates historical and cultural roots and highlights the main characteristic features of the English concrete poetry. In its simplest definition concrete poetry is the creation of verbal artefacts which exploit the possibilities, not only of sound, sense and rhythm—the traditional fields of poetry—but also of space, whether it be the flat, two-dimensional space of letters on the printed page, or the three-dimensional space of

words in relief and sculptured ideograms. Though concrete poems should not be mixed up with such type of expressive writing as calligrammes.

Concrete poetry is, however, distinctly a phenomenon of the late 1950s and the 1960s. The international concrete poetry movement which flourished in Britain, Europe, and North and South America was inaugurated at the National Exhibition of Concrete Art at São Paulo, Brazil, in 1956. The Brazilian poets' 'Pilot-Plan For Concrete Poetry' (1958) emphasizes the spatial nature of the genre in stating that 'concrete poetry begins by being aware of graphic space as a structural agent'; the reader's apprehension of a concrete poem is immediate in terms of its visual design, while the meanings of the words thus arranged are assimilated in the usual sequential manner.

The leading practitioners of concrete poetry include Ian Hamilton Finlay, Eugen Gomringer, Bob Cobbing, Edwin Morgan, and Sylvester Houédard. The last named is among those who have produced extreme manifestations of the mode; the extraordinary intricacy and elaborateness of the shapes into which letters and words are formed in his 'typestracts' provides the most interesting example of concrete poetry in which the graphic aspects are ascendant over semantic functions. Cobbing and Finlay are respectively noted as exponents of the allied forms of sound poetry and kinetic poetry. An *Anthology of Concrete Poetry* (1967) was edited by Emmett Williams. What is new, however, and especially inventive ingenuity, are probably still the features of concrete poetry which attract most attention. And this often means that the shaping of patterns takes preference over communication. The results as manifested in the work of such artists as Franz Mon, John Furnival, Pierre Garnier, Mary Ellen Soit, Hans-jörg Mayer, Dieter Rot, and Dom Sylvester Houédard add a fascinating new dimension to abstract art. Houédard's "typewriter poems," for example, reveal technical possibilities in the seemingly rigid typewriter which prove once again the old truism that experiment often develops most fruitfully in conditions of extreme resistance rather than pure freedom.

Keywords: English concrete poetry, structural and semantic novelty, interpretation, reduced speech, antisyllogism.