

XX століття

Микола Луговик

УДК 821.161.2

ЗОРОВА ПОЕЗІЯ: ВІД ФУТУРИЗМУ МИХАЙЛЯ СЕМЕНКА ДО ПАЛІНДРОМНИХ БРАТЧИКІВ ЛІТЕРАТУРНОГО ГУРТУ “ТЕРАКЛІТ”

У статті йдеться про рідкісний вид новітнього письменства – зорову (візуальну, графічну) поезію. Розглянуто доробок її представників в українській, частково – зарубіжній літературі, зокрема твори М. Семенка, А. Мойсієнка, В. Барни, Ю. Зморовича.

Ключові слова: футуризм, рак літеральний, паліндром, конкретна поезія.

Mykola Luhovik. Visual poetry: From Mykhayl Semenko's futurism to the palindrome brethren from the literary group "Heraclitus"

The paper deals with visual (graphic) poetry, a unique type of modern literature. The author surveys the works of its representatives in Ukrainian and partly in world literature, mostly those of M. Semenko, A. Moysiienko, V. Barna and Yu. Zmorovych.

Key words: futurism, palindrome, concrete poetry.



Микола Луговик.
Портрет Михайля Семенка

Зорова поезія (візуальна, графічна) – мистецький вид, що синтезує літературний текст і елементи зорових видів (графіка, живопис, декоративно-прикладне мистецтво, архітектура, математичні знаки та ін.) в одне естетичне ціле. Її суть полягає в тому, що зовнішня зорова форма поетичного тексту не лише фіксує усну (звукову), а й разом із нею утворює естетичну єдність. Водночас вона може мати цілком самодостатній зміст, що надає твору додаткової поетичної енергії. Є сенс розглядати зорову форму і як поетичний засіб нарівні з елементами просодії і тропів. Як синтетичне утворення зорова поезія різною мірою поєднує літературні й зорові елементи, на основі чого й виникають її різновиди. У новітній європейській поезії межі XIX – XX ст. візуальність найбільшою мірою виражена у творах представників футуризму, дадаїзму й сюрреалізму.

В українському футуризмі маємо цікавий приклад згаданого синтезу – поезомалярство Михайля Семенка.

Керманіч футуристичного літературного руху в маніфесті “Поезомалярство” закликав: “...треба знайти інший спосіб писання віршів... всі дотеперішні



Ярс Балан. Поетична дискусія за круглим столом

форми поетичного виявлення... затісні нам. Далі ж до цього моменту втикається інший процес – процес розкладу матеріалу поезії – слова – на первісні елементи. Нас цікавить “зорова поезія, поезомалярство”... А далі – декларація у стилі Марінетті: “Вона виникає на трупі дотеперішньої поезії внаслідок нових масштабів ідеологічних вимог...” [15, 288-289].

Лідер українських футуристів М. Семенко втілює власні задуми у двох книгах поезомалярства “Каблепоема за океан” (почата 1920, закінчена – 1921) і “Моя мозаїка” (1922). Про ці витвори з домішками дадаїзму останнім часом написано чимало, зокрема, їх ґрунтовно аналізує, піддаючи розшифруванню, О. Ільницький (див.: [3]). Якщо для деяких літературознавців поезомалярство Семенка – поетичний винахід (зокрема і для моїх колег – візуалістів; зродилося навіть кілька

наслідувань формою й текстом визначного панфутуриста у творчості М. Сороки, Я. Балана, І. Іова, зосібна – згаданого поезомалярства), то, на думку знаного дослідника українського бароко Анатолія Макарова, “...його знаменита “Каблепоема за океан” (1922) (дата з публікації. – М. Л.) мала на погляд сучасного читача зовсім не “поетичний і не живописний” вигляд <...>. Дивно також, що сільська тема відтворена поетом у формі розрізаної навпіл піраміди. Зорова поета “Панфутурист” асоціюється з рекламою поетичного вечора. Звичайно, М. Семенко щиро прагнув перенести на український ґрунт традицію “зримого слова”. Проте “його “поезомалярству” не вистачало вигадливості, артистизму, й просто художньої виразності” [6, 252]. Як на мене, лабіринти М. Довгалевського, хрестоподібні епіграми на день ангела митрополита київського Серапіона, створені спудеєм Києво-Могилянської академії Євстахієм Рудиковським (1805–1806) у вигляді конфігураційних графічних текстів, уміщених у великому колі, вірш-лабіринт Ярса Балана “Ой зійшла рання зоря, алилуя” набагато мальовничіші, ніж згадана “Каблепоема” чи деякі інші поезомалярські “конструкції” М. Семенка. Нині, коли зорова поезія стала повноправним жанром української літератури і все більше з’являється поетів чи графіків, як черкащанин Віктор Олексенко, що беруться її творити за допомогою пера, пензля чи комп’ютера, поезомалярство Семенка навряд чи викличе особливе захоплення. Воно грішить то плакатними гаслами (мова про “Каблепоему”), то “телеграфним стилем”, хоча ним теж деякі поети творили вірші, зокрема А. Жофруа (див. переспів вірша “Телеграма” А. Вознесенським у його книжці “Безотчетное” (М., 1981)). Деякі інші поезомалярські твори М. Семенка не уникають “поширеного у той час нахилу до всіляких схем, графіків і діаграм” [6, 252]. Проте, на мою думку, не варто цілком відкидати досвід теоретика-експериментатора і його українських сучасників, позаяк вони намагалися створити нову поезію, орієнтуючись на досягнення дадаїстів і сюрреалістів.

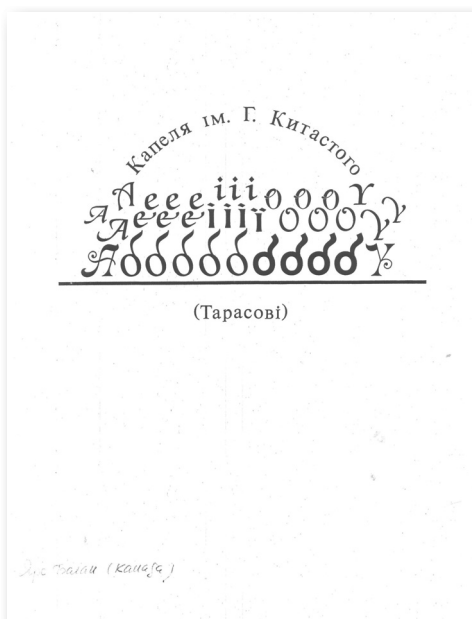
Цікаві аргументи щодо продуктивності творчого “пошуку” панфутуриста в царині візуальності знаходимо, переглянувши колажі та візуалії іншого

виду в альбомі “Dadaism” (2004) Дітмара Елгера (Dietmar Elger), у якому репрезентовано репродукції творів найцікавіших малярів та творців інсталяцій від Ганса Арпа (Hans Arp), Рауля Гаузмана (Raoul Hausmann), Курта Швітерса (Kurt Schwitters), Макса Ернста (Max Ernst) до Мана Рея (Man Ray) і Франсіса Пікабіа (Francis Picabia). Метод подачі слів-образів (уживу таке визначення), знаків та літер у хаотичному порядку, як, наприклад, у “Системі” М. Семенка, побачимо в побудові більшості дадаїстичних колажів, відтак і використання геометричних фігур – квадратів, прямокутників – теж не винахід українського футуриста. Із твором “Система”, де автор розміщує слова й речення за методом колажу, яскраво перегукується поезографіка “Dada movement” (1919) Франсіса Пікабіа [21, 93]. Останній у цікавій формі подає імена дадаїстів, тоді як

у Семенка імена футуристів і назви книжок, міст набрані різноманітними шрифтами. Окрім згаданих авторів, моя уява наразі тут викликає зображення різної форми кольорових квадратів Піта Модріана. Подібність можна продовжувати й далі, згадавши кубізм, зосібна Пабло Пікассо, і супрематизм Казимира Малевича, який надрукував чотирнадцять статей у “Новій генерації” впродовж 1928–1930 рр. О. Ільницький наводить цікаві дані, котрі підкріплюють мою гіпотезу. Футуристичне видання “Семафор у майбутнє”, співпрацівником якого був М. Семенко, особливу увагу приділяло “поширенню дадаїзму завдяки перекладам із “Альманаху дада” (“Dada Almanach”) (Берлін, 1920). Вміщено анотацію на “Негропісні” (“Negerlieder”) Трістана Тцари (Tristan Tzara), також “Першу дадаїстичну промову в Німеччині (рух дада виник у Цюриху 1916 р. – М. Л.) 1918 р., виголошену Ричардом Гюльсенбеком (Richard Huelsenbek). (Семафор у Майбутнє 1922 е, с. 50–51). <...> Вірний панавангардові, “Семафор” дозволяв собі великі огляди сучасних йому мистецьких напрямів Німеччини, Франції, Італії, Англії, Америки, Польщі, Швейцарії та Чехословаччини. Російські проігноровано, їх згадували хіба що задля кількох агресивно саркастичних закидів” [3, 86]. Отже, М. Семенко при створенні поезомалярства не лише використав закони кіно, де різноманітні слухові й зорові образи сприймаються одночасно, що властиво й візуальним віршам футуристів, а й переніс на власний поетичний будівельний майданчик “кольорові поверхівки”, згодом узявши з них лише каркаси, вилучивши з “кімнат” – образів-мешканців, породжених майстрами – дадаїстами чи кубістами, і заселив їх власними новосельцями – образами й почасті по-революційному крикливими гаслами, як у “Каблепоємі за океан”, або іронічно-веселими, як у “Моїй мозаїці”. І якщо він захотів увічнити історичну добу й екзотику, використовуючи слова ЗАЛІЗО, ДИНАМО, КОМУНА, АЕРО, НІАГАРА, то чому б і не використати епатажному панфутуризму у вигук “Павло попаси корову” візуальну схожість літер АОО на схилену до трави корову, адже літера А ще в перших абетках означала перевернуту голову бика. Чи М. Семенко сам створив цей зоровий образ, чи запозичив



Ярс Балан. Буги-вуги



Ярс Балан.
Капеля ім. Г.Китастого

його з давньої азбуки – невідомо. У візуальній поезії маємо не просто споглядати – читати створені малюнки, а й водночас виступати активними інтерпретаторами і співучасниками цієї дії, домальовувати й дофантазувати кожен по-своєму втаємничені форми і зміст поезомалярських “штучок”, як називав подібні вірші Іван Величковський у XVII ст. Останнього за свого великого вчителя вважав “найвідоміший поет – візуаліст” (Т. Назаренко) і перекладач Микола Мірошніченко, котрий не лише творив раки літеральні, а й вивчав явища паліндрому. Його доповідь “Побачити луну на виворіт”, виголошена на Міжнародній конференції із зорової поезії 1997 р. в Альбертському університеті, викликала особливу зацікавленість у зарубіжних візуалістів і дослідників, оскільки не всі мови здатні до паліндромності. І. Величковського вважає натхненним учителем і майстер

цієї форми, поет і літературознавець Анатолій Мойсієнко. Раки літеральні та сонети – паліндроми цього поета під час прочитання зберігають яскраву образність і чіткий, не плутаний, як у деяких аматорів цього виду, зміст думки. А. Мойсієнко створив сонети – паліндроми, що, згодом, було нелегким завданням. Варто згадати тут і зізнання І. Величковського з його “Передмови до читальника” у збірці “Млеко...”: “Отож тут немає жодних простих (які й простаки складати можуть) віршів, тільки твори поетичні, котрі хоч є короткі, але велику тим, що їх компонують, задають трудність і довгого потребують часу, поки складуться. Є з них деякі, як то рак літеральний і вірш четверогранний, які і за місяць ледве складуться. Хто спробує, певне мені те признає” [1, 23].

Якщо, наприклад, зорова поезія доби українського бароко занепала через прихід у другій половині XVIII ст. класицизму, потім романтизму, а згодом і реалізму, котрі приносять у літературу традиційні поетичні жанри, то її розвиток у часи футуризму в Радянському Союзі був жорстоко перерваний тоталітарним режимом. Український футуризм, у річищі якого з’явилися вірці українського поезомалярства М. Семенка, А. Чужого, фонетичні експерименти зі словом Гео Шкурупія, потрапивши під жорстокі напади партійних пролетарських письменників та М. Хвильового, який почав “поливати футуристів брудом” у журналі “Комуніст” (О. Ільницький), перестає існувати.

Відродження зорової поезії настає після Другої світової війни, однак у Радянському Союзі вона перебуває під неофіційною забороною від 1930-х рр. і до здобуття Україною незалежності. Наприкінці 1950-х рр. виникає так звана “конкретна поезія”. Її основоположниками стали поети-візуалісти М. Біл, О. Гомрінгер та представники бразильського літературного гурту “Нойгандрес”. Саме від часу проведення в Сан-Пауло 1956 р. виставки конкретного мистецтва конкретна поезія поширилася в інші країни. 1958 року в Сан-Пауло з’явився маніфест, котрий проголошував: “...конкретна поезія починається з усвідомлення графічного елемента як структурної одиниці”. Учасників згаданої конференції вразив перформанс уругвайського візуаліста Клементе Падіна,

який перед глядачами з'їдав зроблену з печива “конкретну поезію”, гостинно пригощаючи всіх її “структурними” частинами – літерами.

На творчості піонерів конкретної поезії 1950-х рр. іще відчутний вплив каліграм Г. Аполлінера. Новації поетів із друкуванням, графікою, з колажами, виписаними різними мовами (згадаймо тут наших панфутуристів, зокрема М. Семенка й Гео Шкурупія, котрі щедро користали латинську абетку в українських текстах), із комп'ютерною поезією, позначені впливом Арпа, Сквітерса, Малевича та інших авангардистів цього напрямку.

І хоча сучасна українська зорова поезія й далі застосовує традиційні поетичні жанри доби українського бароко, такі як контурний і силуетний вірші, поезія з уживанням різноманітних знаків, проте у творчості вітчизняних візуалістів останніми роками маємо приклади конкретної поезії. Поширилася вона під впливом зарубіжних зразків, й особливо канадських візуалістів українського походження, зокрема Брайяна Дедори, світлої пам'яті Ендрю Сукнацькі і класика сучасної візуальної поезії Канади не тільки українською, а й англійською мовами Ярса Балана. Не менш важливим для закорінення конкретної поезії в українській візуалістиці було спілкування на Альбертській конференції з канадськими авторами, зокрема Полем Даттоном, Стівеном Скобі, Білом Біссеттом та іншими майстрами з різних країн. Доробок Ярса Балана проаналізовано у статті Т. Назаренко (див.: [12]).

Творчість Ярослава Ігора Балана (таке справжнє ім'я цього поезомаляра, поета-конкретиста) перебуває в українському літературному полі, хоча живе і працює мистець в Едмонтоні.

“В більшості своїх поезій, – зауважує Т. Назаренко, – Балан використовує значущі слова або окремі літери, як структурні елементи графічного образу” [12, 32]. Отже, літери у візуальних поезіях цього автора набувають рис людських характерів, поведінки, передають своїми конфігураціями ознаки національної приналежності. Зокрема, це можна побачити у творі “Капеля ім. Г. Китастого. Тарасові”. Тут українські літери – то співці на сцені, і кожна вимальована так, що відтворює їхню зовнішність. Округлі О у верхній частині мають рисочки у вигляді великих ком, котрі ілюструють округлі, розпашілі в захопленні розспіву обличчя чоловіків-хористів із чубами-оселедцями; літери А й У вимальовані в такій конфігурації, що перекладинка між “ніжками” А має вигляд хвацько закрученого козацького вуса, а кома з довгим хвостиком коло “ніжки” У розташована посередині теж у формі вуса. Літери Б, набрані різним шрифтом, наслідують поривні рухи вгору голів хористів-чоловіків, коли аж розметелюються “оселедці” в захваті пісенного натхнення. Літери І та Ї зображають жіночу половину хору, а крапки над ними різної конфігурації символізують їхні дзвінки голоси. Т. Назаренко, аналізуючи твір, помітила цікаву художню деталь у ньому, нібито “автор зазначає розміщення голосів за тембром. Уважне прочитання цього вірша дозволить навіть схопити слова розспіву” [12, 30].

У доробку поета-графіка присутній цілий розділ конкретних віршів із однією лише літерою Я. І знову, як і в попередніх прикладах, автор вимальовує цей символ займенника так, що він передає ознаки людського характеру, ієрархічної приналежності особи до багатих чи бідних. Приємно тішить око композиція “Тіні забутих предків”, виконана лише з однією цією літерою. Вона відтворює зображення сільського цвинтаря, де кожне захоронене Я виступає окремою померлою особою, передає її соціальний стан, заможність чи бідність. Наприклад, вишукане графічне Я свідчить: особа належала до заможних і привілейованих верств; поховання невеликі за розміром, де Я не мають графічної вишуканості, указують на те, що людина була з убогих.

У здвоєних могилах захоронені, на думку Т. Назаренко, чи то двійнята, чи, можливо, подружжя, котре і після смерті не може помиритися: дві літери Я обернені одна до одної спинами (див.: [11, 25]).

Трапляються поезіографічні композиції з єдиною літерою Я або з кількома, чи в сув'язі з іншими буквами, скажімо, візуалія В. Трубая: важко зігнувшись, Я несе Т, подібне формою до хреста; як легко здогадатися, ідеться про відомий вислів “усе життя нести важкого хреста”. Буква Я з “Абетки для дорослих” іншого поезографіка В. Женченка увінчана віршем-афоризмом, де жирним шрифтом виділені у словах літери Я, котрі, мов у танку, “кружляють” по колу, усередині якого – святі слова для українців “Нація”, “Воля”, “Доля”. Я в автора цих рядків – графічний знак, котрий виступає в обрисі автопортрета й використовується для вимальовування зачіски, ока, краватки. Має декілька комбінацій із літер української абетки й М. Сорока. Власний образ Я він творить із порваних шматків чистих сторінок, либонь, перегукуючись зі словами В. Маяковського: “Изводишь единого слова ради тысячу тонн словесной руды”. Принаймні, на мій погляд, цей вірш у формі конкретної поезії мав би набагато глибший зміст і виглядав би значно візуальніше, якби автор використав у відтворенні Я не порвані чисті сторінки, а клапти списаного, покресленого чи позамальовуваного паперу. Адже поети, переживаючи творче невдоволення написаним, рвуть уже початі аркуші.

Не менш поширені у створенні зорової поезії числа. Конкретні вірші (маю на увазі вид жанру) у М. Сороки містять і математичні цифри, котрі приховують глибокий і цікавий зміст. Як і в зоровій поезії доби бароко, числа значущо змінюють “обличчя” художнього тексту, надають творові несподівану візуальну площину, розширюючи наше сприйняття літературного твору. Наприклад, у зоровій поезії М. Сороки “Нелегкий шлях абітурієнта” оковідчутні образи подано у графічній формі: споруда університету виконана з видовжених прямокутників, деякі з них нагадують колони при вході до червоного корпусу Київського університету імені Тараса Шевченка, вхід – квадрат. Поруч – лототрон у формі зрізаного вгорі трикутника, що вістрям упирається донизу, у ньому у вигляді чисел – оцінки абітурієнтів. Вступні іспити закінчилися, іде підрахунок балів. Із нижньої частини трикутника гордовито виходять п'ятірки і прямують до входу. За ними в “лототроні” чекають власної черги їхні тезки. У верхньому ряду лототрона, коли залучати до споглядання ще й уяву, побачимо: одна із двійок злісно штовхає п'ятірку під бік, намагаючись віроломно пробратися до гурту щасливчиків-прохідників.

Щороку українська зорова поезія набуває нових цікавих форм, з-поміж них є й цілком новаторські. До новацій належать творчі досягнення Анатолія Мойсієнка. Він увів у поетику української візуалістики новий вид – шахову поезію, у якому, за його словами, “зробив спробу систематизувати власне поетичну і шаховокомпозиційну творчість в єдиному цілому, де віршований текст або безпосередньо вплітає в себе розв'язок шахових задач, діаграми яких подаються поряд, або відбиває певні ідейно-тематичні колізії шахової композиції” [9, 24] (див. також його книжку шахопоезії: [10]). Продовжувач напрямку А. Мойсієнка – В. Капуста. Видані з добрий десяток років тому, його дві збірки шахових поезій стали букіністичним раритетом для ентузіастів цієї стародавньої гри.

Зорові поезії автора цих рядків, як указувала критика, засвідчили народження ще одного новатора. У статті “Зорова поезія й українська література” М. Сорока писав про занепад частини давніх жанрів курйозної й емблематичної поезії в сучасній зоровій українській поезії. І от через чотири роки по тому з'являються

книги поезографіки й поезомалярства автора цих рядків, які, вочевидь, засвідчують протилежне. Більшість творів книг “Графіті та фрески мого Храму”, “Танок дельфінів” не лише мають деталі чи вкраплення курйозності та гумору, а й іронічно перегукуються з ідеями та витворами відомих культурних діячів, зокрема Хорхе Луїса Борхеса, Рене Магріта, Сальвадора Далі, дотепно інтерпретують щоденні побутові ситуації (“Ольга”, “Еротичний етюд”, “Вона”; докладніше див.: [13]). Своєрідною художньою манерою виконання прикметні зорові вірші, витворені автором цих рядків за винайденим ним способом літеромалювання, де “фарбами” стають літери, тобто літеромалярства (див.: [5, 579]). Поезія, виконана за допомогою літеромалювання, – це малюнки, відтворені літерами; інформативна функція таких творів дещо обмежена, бере гору оптико-семантичне начало. “В подібних композиціях автора в обрисах тої чи тої літери чітко окреслюється фігура людини, певний предмет... Автор не просто використовує різні за формою літери, а сміливо, як живописець, змінює форми літер, звичайно в допустимих пропорціях, що не нівелює адекватного прочитання. Скажімо, у зоровій вірші “Качка” літеру “К” вимальовано так, що вона нагадує дзьоб качки із затиснутою травинкою (а якщо підключити трохи фантазії, можна уявити – з рибинкою), видовжуючи хвостик літери “а”, поет створює ілюзію качинового хвоста” [8, 184-185].

Сміхова енергія промениться з курйозних футуристичних віршів іншого візуаліста – Віктора Мельника. Він зачинатель жанру зорової пародії в українській літературі. Об’єктом пародії в нього стає не тільки зміст твору, як це властиво навзагал гумористам-традиційникам, а й зорова форма тексту. Часто поет знаходить і своєрідні візуальні “візерунки”, не копіюючи візуальний малюнок пародійованого попередника.

У невеличкій збірці згаданого автора “Вишуки” не лише малюнок на обкладинці, виконаний у стилі малярів-футуристів 1920-х рр., а й тексти свідчать: В. Мельник продовжує традиції літературного футуризму 1910–1920-х рр. і розвиває далі розпочате М. Семенком поезомалярство. Вельми камічні й за формою, і за змістом його футуристичні сонети, а “поема” “Розповідь Федора Кравчука, колгоспного конюха...” про те, як він майже сорок років перебував у лавах КПРС, “перевершила” навіть М. Семенка, бо складається з одного-єдиного вигуку – “Ех!”. Не менш вигадливими постають і сонети. Наприклад, у “Повішеному сонеті” строфи звисають донизу і прочитуються від верху до низу. В іншому творі – “Сонет навстоячки” – автор гумористично змальовує переповнений пасажирами вагон електрички з Вінниці до Києва. Неоднакові висотою рядки, ніби люди різного зросту, стоять виструнчившись, щільно притискаючись одне до одного. Тут їх потрібно читати знизу вгору. Форму кулінарного виробу має вірш “Сонеторт”. Під час його “виготовлення” поет використовує гру шрифтів, котра створює уявлення барвистих прошарків звичайного торта.

Окрім Семенка, на творчість В. Мельника вплинув і французький поет Реймон Кено. У книжці “Троє цуценят покидають Париж” є його твір “Як писати вірші” з такими “кулінарними” порадами (переклад О. Жупанського): “Слово візьміть, потім до нього ще одне слово // і смажте, як смажать яєчню, // тоді вхопіться за маленький кінчик думки // візьміть великий шмат натхнення // і підігрівайте на невеличкому полум’ї, на полум’ї техніки віршування...” [20, 102]. Чи не цих мудрих порад дотримувався наш гуморист-футурист В. Мельник у творі “Сонет писався так, як смажаться котлети?”. Літери в ньому то розташовані у звичайному вигляді, як і належить бути, то перевернуті догори, ніби вони і справді підсмажуються на полум’ї натхнення.

Давнім прихильником фігуральної поезії залишається Володимир Барна, котрий “зумів поєднати в органічне ціле традиції української барокової поезії та сучасної модерної лірики, яка культивує національну форму верлібру з його по-мистецьки виваженою рефлексією і метафорою як способом поетичного мислення і світосприйняття” (М. Ткачук) [19, 3]. Верлібри цього автора цілковито відрізняються від вільних віршів Київської школи; у декого з її представників верлібр нагадував неримовану прозу, насичену метафорами. Вірші-верлібри В. Барни – про вічне: долю гілки українського дерева нації, лемків, на якій до нині не згас трагічний відблиск сумнозвісної операції “Вісла”.

На мою думку, барвисті слова-діалектизми – чудовий “будівельний” матеріал для створення паліндромів; при їх дзеркальному прочитанні утворюються часто й чудернацькі словосполучення, й окремі незвичні за змістом слова.

Творчість самотнього поета В. Барни відома далеко за межами нашого краю, його вірші перекладені польською, іспанською, італійською, білоруською та російською й навіть мовою есперанто. Він належить до тих зорословів, у творах яких переважає гра шрифтів, фігурне виконання всього тексту чи окремих рядків. Наприклад, вірш “О дорости б мені до розуміння”, на мою думку, має вигляд двоярусного водограю, а поезія “...Кровотеча слів розпочалась” відтворює обрисом та розривами слів довгу цівку крові, яка стікає донизу. Форму двох хрестів, і знову ж, додаючи власну уяву, бачу в трагічно-болісній поезії “Прожиті дні я став уже хрестами відзначати...”. Застосовує В. Барна й концепцію Малларме, за котрою “білий папір починає відігравати свою роль щоразу як той або інший образ зникає або з’являється знову, збагачений послідовністю інших образів...” [7, 178]. Наприклад, у вірші “Не знаю” після рядків “Я не знаю, // їй Богу, не знаю, // що сказав би своєму // татові рідному, // коли б він з’явився раптово нині // і запитав: Як поживаєш, // сину?” постає чиста майже до кінця сторінка, котра символізує роздуми сина у глибокому мовчанні, і лише наприкінці з’являється текст. Гадаю, що у книжці В. Барни це не технічний недогляд друкарні, а саме візуальний образ.

До зорової поезії належить і вид колажу, що особливо плідно розквітнув у дадаїзмі, а нині широко використовується як у малярстві, так і в поезії. Лишилися малознаними колажі відомого кінорежисера й поета-авангардиста Михайла Саченка, котрий так несподівано пішов із життя. На велике щастя такої неуваги і зверхності не зазнав модерний поет, поезіомаляр, кераміст і творець дивовижних колажів Рафаель Левчин. Власні пересичені барвами колажі він творив із вирізок українських і зарубіжних, зокрема й американських, газет і журналів, котрі подають рекламні тексти, виконані у формі різноманітних фігур; не менш цікаві для колажиста фото і зміст деяких текстів на їх сторінках. Як уславлені дадаїсти, Рафаель використовує в колажах поштові марки України, країн СНД, винні та інші етикетки, навіть проїзні квитки київських трамваїв і старі фотознімки, зосібна з видами Києва давніх часів. Більшість його колажів виставлялися й у чиказькій галереї-прасці “Flat Iron Arts Building”. Свій доробок мистець упорядкував у кілька великих книжок. Одну з них придбав для свого унікального зібрання візуальної та конкретної поезії американський колекціонер Марвін Секнер. Спільно із дружиною Рут він перетворив власний дім на Архів-музей зорової поезії в Майямі-Біч. Є в ньому твори й українських візуалістів, зокрема М. Короля, М. Мірошніченка, М. Сороки й автора цих рядків.

До київського гурту інтелектуалів-візуалістів, котрих, за висловом Джона Фаулза, вабить більше стиль, аніж зміст, отже, їм радше хочеться бачити, ніж розуміти, належить поет Юрій Зморевич. Ще 1966 р. він створив “Книгу променів” (“Книга лучей”), де рядки розташовані не як зазвичай у традиційній

поезії, а поземно, і кожен має нумерацію. Сам юний поет, щоб читач “увійшов” у сенс написаних поезій, які складаються з одного повздовжнього рядка, зауважив: “Ця книга була написана в юнацькому екзотичному прагненні до Вищих живлющих сил, під впливом стародавньої китайської традиції 120-и кратного звертання – молитви й гімнічних уривків творців мімічної поезії Алкея й Сафо” [4, 33]. А звертання до інших візуальних форм в автора книжки сформували два факультети – архітектурний і мистецтвознавчий, котрі він закінчив у Київському державному художньому інституті. Згодом поет одержав диплом режисера телебачення, драми й кіно в Ленінградському державному інституті театру, музики й кінематографії. Сплав архітектури й живопису можна, на мою думку, побачити і в його поезомалярстві. І хоча Юрій зауважує, що творить “сам по собі”, у віршах-колажах, котрі змонтовані з окремих слів, проте відчутний і вплив М. Семенка. Наприклад, іронічний футуристичний “афоризм” “Бульба то ж баба бабуль того існування” розчленований на окремі слова, що й надає фразі із залученням читацької уяви вигляду картоплин, які розкочуються. Міцний візуальний ефект (Т. Назаренко) властивий твору, виконаному таким же способом, “Я старий заїка”, де натрапляємо на дивовижний образ “стакан землетрусів” (хоча ж “склянка” українською!). У вірші “Дитячий садан наш Богдан...” використаний зумисне на кшталт зауму росіянізм “не посежан”, що характеризує колишні дитячі садки в Києві, де між виховательками й батьками панувала російська мова. Принаймні я так це поезомалярство зрозумів. А увірване закінчення у слові “свін”, либонь, означає слово з аргю “свінтус”. Це також один із “реверансів” зауму: “Щоб він не був не слухняний свін”.

У “Книзі променів”, про яку вже згадано, присутні по-філософськи глибокі думки. Мала слушність Барбара Щетинська, коли зауважила: “Він (Ю. Зморович. – М. Л.) нагадує китайського художника традиції “вітру і струмка...”. Зі 120-ти променів-поезій збірки “Minimalissimus” 2006 р. наведемо бодай кілька: “Любомилые свиданья снега-роз; время молодости зим”, “Многострелый: Венеру связал колчаном, Марса – рукой”; “Сливы во льду расплескали знамена весны: ты же холодный, декабрь”, “Ты бегущий по землям! Руки твои – ритмы земли, но и крылья невесты”, “Пара людей на снегу: перо в черни серебра”. Але, незважаючи на молодечі недочепи, ці промені-рядки вражають чаром загадкових образів і дивують. А ось цей “промінець” перегукується з японською гайкою (хоку), ніби видовженою в один рядок: “День начало и окна зари: птица и колокольчик”. Зморро має в поетичному доробку й фігурні вірші у вигляді стежок, вони “вибігають” із “Книги Тропинок” (1978) [4, 92]. Тобто один рядок, наприклад, графічно відтворює стежку, котра збігає вниз, другий – стежку, що робить закрут, а третій схожий на доріжку зі сходами. Відомо, що такі стародавні вулички є на древньому Подолі в Києві. Ю. Зморович також культивує у віршах заум, що було почасти властиво українським футуристам, а серед російських цей вид візуальної поезії виявився дуже популярним. Тут можна згадати не лише Олексія Кручоних, а й автора заумних драм, який разом із Кручоних організував у Тифлісі (Тбілісі) “Синдикат футуристів”, Іллю Зданевича. Згодом він переїхав до Парижа і зблизився з дадаїстами А. Бретоном, П. Елюаром, Т. Тцара. Текстуально заум Юрія нагадує “килим”, витканий із різноманітних літер, у візерунку якого часом трапляються й заумні слова: “боронбаски”, “небораксь”, “перебойвиль”, “абарабакльйсий” та інші. Інколи в текстах, зокрема прозаїчних, він використовує числа, математичні рівняння, до чого вдавалися не лише панфутуристи, зокрема М.Семенко в “Моїй мозаїці”, а й поети доби українського бароко.

Вірші-іграшки, як називав зорові поезії Д. Чижевський, здебільшого захоплюють увагу школярів молодшого віку, а часом навіть і чотири- чи

п'ятилітніх дітей. Книжка "Троє цуценят покидають Париж" (К.: Веселка, 1991) містить вірші-іграшки, тобто мальовані поезії французьких поетів: Франсіса Понжа, Робера Десноса, Трістана Тцара й Макса Жакоба. Вірш Деарм Ліз "Чорна курка" для цієї збірки переклав Василь Клічак. За його ж редакцією з'явилася книжка Ростислава Радишевського й Володимира Свербигуза "Іван Мазепа в сарматсько-роксоланському вимірі високого Бароко", де поруч із художніми ілюстраціями картин та ікон барокової пори наявні фігуральні поезії того часу та ґрунтовне дослідження про цей жанр у розділі "Бароковий вимір гетьмана Мазепа в українській літературі". Знаходимо в ньому частогусто не лише цікаві дані з творчої діяльності поетів Гетьманської України Лазара Барановича, Стефана Яворського, Івана Величковського та інших, а й, скажімо, такі маловідомі факти: "За майстерне володіння вишуканими художніми засобами багатомовної поезії Стефан Яворський 1689 року в Києво-Могилянській колегії був удостоєний звання вінценосного поета <...>. Надання звання "poeta laureatus" супроводжувалось пишними урочистостями, де кульмінацією було покладення лаврового вінка. При цьому мистець отримував звання придворного поета, в обов'язок якого входило брати участь у державних урочистостях і святкуваннях дня народження гетьмана. Ця традиція успадкувалась Гетьманською Україною з Англії, де вперше король почав призначати придворних поетів" [14, 43-44].

І хоч зорова поезія, як на мене, не вимагає особливого редагування, проте майстрові книжок не завжди легко згоджуються на додаткові зусилля при наборі. Переконаний, що згаданому поетові-редактору було нелегко захищати і твори із книжки Марії Шунь "Водокач", де вражають самобутністю не лише вірші-колажі, а й зорова поезія. Заслуга В. Клічака не лише в "інтелігентному" редакційному втручанні, а й у високому смаку до книги як явища мистецтва. Збірка поезій М. Шунь вражає не лише графічними творами авторки, а і європейською модерною обкладинкою. Василь Йосипович разом із художниками, котрих він знаходить самостійно, уміє перетворити книгу на мистецький артефакт, любий не лише оку, а й рукам, що її тримають. Зокрема, цікаві колажі маляра і графіка Костянтина Сулими, демонструючи візуальність у використанні тексту, фотографій, усіляких фігур, посилюють особливу незвичність і модерність збірки І. Драча "Противні строфи" (К.: Просвіта, 2004). Подібні колажі можуть прикрасити будь-яку не лише київську, а й зарубіжну галерею.

До когорти прихильників і поширювачів французької візуальної поезії належить відомий перекладач, видавець Олег Жупанський. Саме завдяки його зусиллям до вже згаданої книжки "Троє цуценят покидають Париж" потрапили мальовані поезії. Хоча справа виявилася не з легких, О. Жупанському вдалося з особливою любов'ю до зорової поезії і, звісна річ, із відмінним знанням французької мови інтерпретувати українською мальовані поезії Макса Жакоба, Трістана Тцара, Робера Десноса, дотриматися візуальності в текстах чудового поета Франції Жака Превера. Варто згадати й О. Мокровольського, В. Ткаченка, котрі витлумачили інші зорові поезії цієї ж збірки. Адже, щоб малярка Оксана Ігнатенко могла відтворити вірші-іграшки в барвах, перекладачам довелося графічно в силу власного вміння стати на мить візуалістами – передати тексти в контурах.

О. Жупанський над відтворенням візуальної поезії працює й до сьогодні, що засвідчують українські версії віршів зорових і конкретних поетів у його книжці "Вибрані переклади з франкомовної та німецькомовної поезії" (2012). У ній уміщені візуальні твори одного з найбільших експериментаторів у німецькомовній поезії Ернста Яндля, а також його голосові вірші. Скажімо, "Вірш Дихання" складається лише з початкової літери "Г", за якою в дужках

даються “поради” з єдиних двох слів “вдих”, “видих”. Далі передкінцева строфа пропонує вдих і дихання напружено затримувати, а на останній “Г” звільняти видих. Гергард Рюм – автор візуальних сонетів, які в перекладі виглядають так:

Перша строфа перший рядок
друга строфа другий рядок
третя строфа третій рядок
четверта строфа четвертий рядок (і так далі!).

Варто навести тут слова Б. Сторохи: “Показовим у цьому сенсі є жанр сонету. Покликаючись на академічне його визначення, слід зазначити, що саме сонет – найбільш усталена та непорушна форма організації поетичного тексту – став першою “жертвою” поетів-експериментаторів. Вони знищили його зміст і перетворили на чисту структуру, котра дає авторові показати “істину форми”. [18, 100]. І тут же наведено приклад подібного твору Карла Ріга під веселою назвою “Пияцький сонет”, де рядки не мають жодної лексичної одиниці – лише зображення наповнених келишків. М. Сорока зазначає: “Проводити якусь точну класифікацію, на нашу думку, невдячна справа, оскільки навіть важко визначити точні межі синтезованого виду – зорової поезії. В одних творах переважає графіка, в інших – літературний текст. В одних – гармонійно поєднуються і графіка, і літературний текст, в інших – немає й натяку на поезію в традиційному її розумінні. І все це зорова поезія” [17, 45].

Нещодавно у видавничому центрі “Просвіта” в серії “Об’єднана Європа – українським дітям” з’явилася чудова й за оформленням, і за перекладами Всеволода Ткаченка книжка віршів Робера Десноса “Баєчкопісеньки і квітопісеньки”. Отже, в українській літературі зорова поезія набуває дедалі більшого поширення. Трапляється, що візуальні образи одного поета викликають переспів у такій самій чи іншій візуальній формі другого словотворця. Наприклад, сонет відомого перекладача, одного з найкращих витлумачників нашою мовою доробку американської поетки Емілі Дікінсон Сергія Ткаченка вражає оригінальною візуальністю. А виник цей твір під час натхненної праці С. Ткаченка над відтворенням українською вірша Артура Рембо “Голосні”. Ось кілька малярських зоровопредметних рядків: “...Ш й Щ – гребінчики в твоїм волоссі, / Ц – ліфа заціпка для мене дивна й досі, / С – серга золота у вусі / в яке шепчу в шаленстві гри твоє ім’я п’янке...”. Перекладач, як і багато українських “менестрелів”, що творять вірш-паліндром, як поет, котрий не цурається цього складного, але вельми цікавого виду, входить до літературного гурту “Геракліт” (“Голінні ентузіасти рака літерального”), котрий організували у вересні 1991 р. київські поети-паліндромісти М. Мірошниченко, автор цієї статті, А. Мойсієнко і львів’яни І. Лучук та Н. Гончар із нагоди 300-ліття українського рака літерального. На сьогодні в царині дзеркального словотворення постають досить вагомні художні досягнення. Це роман у віршах-паліндромах новобранця гурту Олександра Шарварка “Чар-Драч”. Найбільший за обсягом паліндромний текст створив львівський поет Іван Лучук – 3 333 літери. Не дивно, що саме він запропонував на згаданому форумі в Альбертському університеті закріплювати рекорди у складанні паліндромів у книзі рекордів Гіннеса.

Дослідниця цього поетичного виду американка Аделі Гафт демонструє нам вірш-мапу. Вражає також “Неназвана мапа Озера району Національного парку в Англії” Роберта Ґамблеса (Robert Gambles). Обриси давнього людського поселення на цьому терені майстер-поезографік відтворив у вигляді людської голови з розкритим ротом. Це достеменна людина з гірської долини, про що

свідчить напис під твором “Житель гірської долини” (“...Dalesman”). Наче б гукає до нас ця людина з Країни Озер: “Бережіть, нащадки, Матір-Природу і наш Дім – Планету!”. Голландець Патрік-Генрі Бургоу показує зорові вірші, створені ним на комп’ютері, а німецька поетка Йоганна Бартл демонструє поезії-скульптури, розкладаючи кубики та інші геометричні фігури на підлозі галереї в різноманітних конфігураціях.

Наприкінці статті спадають на думку слова великого поета Іспанії Фредеріко Гарсія Лорки: “Сліпонароджений не може бути поетом – творцем пластичних образів, йому невідомі властиві природі пропорції <...>. І так, квітка поетичного образу розпускається на полях зору. Дотик же визначає властивість ліричної речовини цього образу, властивість майже малярську...” [2, 100]. Автор поетики “Rosa inter spinas” (у перекладі з латини – “Троянда серед терника”) склав пошану й величну славу Поезії ось такими захопленими словами: “Поезія – єдина мати й учителька ерудиції. Якщо ти досліджуєш її гідність, то відчуваєш священну красу, могутню не лише як скіпетр володаря, бо за її велінням всі країни служать їй. Якщо ти оцінюєш її з огляду на її переваги, то розумієш, що поезія – це Пандора, обдарована талантом богів і богинь; погодишся, що вона давніша за вік Сатурна, красномовніша за уста Меркурія, плодючіша за силу Марса, чарівніша за красу Венери, розсудливіша за розум Мінерви, плодючіша за урожайність Церери; і, нарешті, зрозумієш, що поезія вельми перевершує всі дари інших божеств, які вигадала казкова античність” (цит. за: [14, 34]).

ЛІТЕРАТУРА

1. *Величковський І.* Повне збір. тв. Дзигар цілий і напівдзигарик. – К.: Дніпро, 2004.
2. *Гарсія Лорка Ф.* Об искусстве. – М.: Искусство, 1971.
3. *Ільницький О.* Український футуризм (1914–1930). – Львів: Літопис, 2003.
4. *Зморочив Ю.* Minimalissimus. Сборники разных лет. – К.: ПТАХ, 2006.
5. *Літературознавча* енциклопедія. – К., 2007. – Т. 1.
6. *Макаров А.* Світло українського Бароко. – К.: Мистецтво, 1994.
7. *Малларме С.* Вірші та проза. – К.: Юніверс, 2001.
8. *Мойсієнко А.* Зорові вірші Миколи Луговика на тлі української візуальної поезії від давнини до сьогодні // *Київ.* – 2007. – № 7–8.
9. *Мойсієнко А.* Традиції модерну і модерн традицій. – К., 2001.
10. *Мойсієнко А.* Шахопоезія. – Париж-Львів-Цвікау, 1997.
11. *Назаренко Т.* Знаковий антропоморфізм в сучасній візуальній поезії // *Черновик.* – 1999. – № 14.
12. *Назаренко Т.* Образ слова // *Всесвіт.* – 1995. – № 1.
13. *Назаренко Т.* У жанрі зорової поезії // *Дзвін.* – 2006. – № 1.
14. *Радішевський Р., Свербігуз Б.* Іван Мазепа в сарматсько-роксоланському вимірі високого Бароко. – К.: Вид. центр “Просвіта”, 2006.
15. *Семенко М.* Вибр. тв. – К.: Смолоскип, 2010.
16. *Сорока М.* Зорова поезія: традиційний авангард чи авангардова традиція? // *Україна.* – 1994. – № 13.
17. *Сорока М.* Зорова поезія й українська література // *Україна.* – 2000. – № 11.
18. *Стороха Б.* Рефлексія класичних поетичних форм і питань онтології у німецькомовній візуальній поезії другої половини ХХ століття // *Вікно в світ.* Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання. – 2006. – № 1.
19. *Ткачук М.* Гармонія душі і космосу // *Барна В.* Храм вічності душі. – Тернопіль: Лілея, 2008.
20. *Трое* цуценят покидають Париж: Вірші. – К.: Веселка, 1991.
21. *Elger D.* Dadaism. – Koln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo: Taschen, 2004.

Отримано 16 вересня 2013 р.

м. Київ

