

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра літературознавства

Кваліфікаційна робота

освітній ступінь – бакалавр

на тему: **«СИНЕСТЕЗІЙНІСТЬ ПОЕЗІЇ ВЕЛИМИРА ХЛЄБНИКОВА»**

Виконала: студентка 4-го року
навчання

Спеціальності – 035.1 ФІЛОЛОГІЯ
(Українська мова та література);
освітньої програми: *Мова,
література, компаративістика*

М'яка Юлія Василівна

Керівник: Пашко О.В., кандидат
філологічних наук, старший
викладач

Рецензент Кісельова Л. О., кандидат
філологічних наук, доцент

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 2021 р.

Київ – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
 РОЗДІЛ 1. ВІЗУАЛЬНА СКЛАДОВА ПОЕЗІЇ ФУТУРИСТІВ ТА ВЕЛЕМИРА ХЛЄБНИКОВА	 8
1.1 Традиція графічного в поезії	8
1.2. Трансформація барокових топосів в поезії Велемира Хлебникова	13
1.3 Принципи візуального оформлення футуристичних збірок.....	18
 РОЗДІЛ 2. ЖИВОПИС В ПОЕЗІЇ ХЛЄБНИКОВА.....	25
2.1 Природа художньої діяльності Велемира Хлебникова	25
2.2 Стилiстичне наслідування живопису Велемиром Хлебниковим	27
2.3 Звукопис як синтез живопису та поезії.....	29
 РОЗДІЛ 3. КАРНАВАЛЬНИЙ ЕПАТАЖ В ПОЕЗІЇ ХЛЄБНИКОВА	39
 ВИСНОВКИ	45
 СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	48

ВСТУП

Футуризм, один з наймасштабніший художніх рухів європейського авангарду, пропонував власну ідеологію з метою оновлення мистецтва та створення нової традиції. Хоча художня концепція російського футуризму з її радикальними та революційними закликами про необхідність іншого мислення була запозичена із Заходу, естетично вона сформувалася самостійно. Російська версія футуризму є парадоксальною та самотутньою, вона так само, як й європейська, воює з мертвими традиціями академізму та реалізму, мотивує до бунту проти старого буржуазного життя, але робить це у власний спосіб, відрізняється підкресленим неприйняттям агресії італійського футуризму. Російські митці принципово відстоюють свою автономію від аналогічних поетичних явищ. Таке самовизначення за допомогою маніфестів є важливим етапом в історії мистецтва, оскільки вказує на свідомий вибір культурного та морального вектора епохи, на зародження нового світогляду, що виявляється не лише в мистецтві, але й у філософії та науці. Як форма нового мистецтва футуризм естетизує скандал, перетворюючи його на метод самоствердження. Скандальні вечори, диспути та вуличні виступи футуристів згодом впливатимуть на появу та концептуальну складову перформансу як форми сучасного мистецтва. Також футуризм активно звертається до ідеї синтезу, глобалізації та національної всеохопності, загальнолюдського будівництва.

Актуальність теми: авангард був головним художнім явищем 1910-20-х років у Росії. Творці цього напрямку намагалися відмовитися від культурної традиції, бути відкритими до будь-яких експериментів та впливів. Вони поставили низку актуальних для того часу питань про мистецтво: його майбутнє, історію та національну специфіку. Спадщина авангарду дотепер

надзвичайно актуальна та перебуває в колі дискусій та обговорення в сучасному літературознавстві.

Тема є актуальною та невичерпною зокрема через текстологічну проблему, особливу рису поетичного мислення поета, коли дослідникам важко виокремити серед доробку закінчені твори. Процес роботи поета з текстом відбувався максимально довго, твори набували процесуальної мінливості.

Варіації основного тексту та корегованого – рідкісне джерело для дослідження, поезія Велемира Хлебникова надає філологам та літературознавцям безліч векторів, що можуть бути використані в роботі: як ось тема процесу мовотворчості, тема реалізації в творчості міфу, де міф не лише джерело мотивів, образів, сюжетів, але й процес мислення поета, що має виразально міфологічний характер, тема часопростору (не лише розробки «законів часу» у «Досках судьбы», але й часу як формотворчої категорії поезії, її космологічності, тема зв'язку символів та художньої системи Хлебникова, тема Сходу, утопізму, гри, гумористичного та карнавального в поезії), також велика кількість досліджень торкається теми поета як центру дійової особи, «я-світу» та пророка.

Спільним для всіх літературознавчих робіт, присвячених поезії Хлебникова, є визнання унікальності поетичного світу Велемира Хлебникова.

Поезія Хлебникова – це унікальний матеріал для дослідників-літературознавців, вона є синестезійною, її автор торкається звукової та зорової спроможності поетичного мовлення, експериментуючи з метафорами та образами, він створює особливий ефект та впливає на емоційний стан читача, часто починаючи з ним інтелектуальну гру інтерпретацій. Хлебников займався пошуками нової універсальної мови мистецтва, епатажність як спосіб акцентування уваги у його творчості слід шукати безпосередньо в

поетичному доробку, а не лише в моделі поведінці. Тому у деяких розділах дипломної роботи торкаємося засобів впливу на читача та глядача через візуальну та словотворчу складову поезії Хлебникова, справжнього експериментатора у сфері поетичного мовлення. Також у нашій роботі йдеться про «театральні» та «репортажні» особливості ідеостилу Хлебникова на прикладі драматургії поета та особливостей його мови, лінгвістичної природи текстів.

Об'єкт курсової роботи: поезія Велимира Хлебникова.

Предмет курсової роботи: природа поетичного слова Хлебникова, її синестезійність, карнавальний характер п'єс поета, точки перетину бароко та футуризму, емотивний механізм «зарозумілої мови», візуальне оформлення текстів, епатаж російського футуризму.

Мета: метою цієї роботи є здійснення ґрунтовного дослідження, синестезійності поезії Хлебникова, поняття «епатаж» та «гри» як характерної риси футуризму, епатажності його окремих мовленнєвих конструкцій та особливостей процесу мовленнєвого мислення поета.

Завдання: серед основних завдань дипломної роботи дослідити предметну форму віршів, виявити елементи, що пов'язують їх з образотворчим мистецтвом, встановити зв'язок візуального у футуризмі з більш ранніми експериментами у графіці, виявити вплив синкретизму в мистецтві на зоровий ефект та емоційний стан реципієнта, дослідити трансформації середньовічно-барокових топосів у футуризм та карнавальні форми мистецтва у п'єсах Хлебникова як різновид епатажу, описати значення колористики та геометрії в оформленні футуристичних збірок.

У нашій роботі зроблено спробу поєднати лінгвістичний, історико-культурний та культурологічний аспекти, звернутися до біографії поета,

способів прочитання та інтерпретації його творчості. Отже, можемо таким чином сформулювати *методологічні орієнтири роботи*: використовується біографічний, культурно-історичний, ритуально-міфологічний, лінгвостилістичний методи; хочемо підкреслити – важливим для нас є методологічний плюралізм, що й реалізовано при аналізі конкретних текстів поета.

Наше дослідження має також *практичне значення*, оскільки вдається до огляду візуального в поезії футуризму, що дозволяє використовувати результати у створенні ефективного візуально-комунікативного середовища. Футуризм як художнє явище є самоцінною для дослідження темою, різномірність творчих пошуків поетів створює нову естетичну систему, в поезії футуристичних угруповань розробляється теорія «слова как такового», позбавленого свого звичайного побутового значення. Все це є достатньою підставою, щоб назвати дослідження та поставлені у ньому завдання актуальними та цінними для культурної сфери.

Важливим для нас було питання політизованості російського футуризму. Дійсно, футуризм як напрям авангарду формувався за складних соціокультурних та економічних умов, коли трансформація відбувалася в усіх сферах культури з подальшим впливом на життя суспільства. Взаємозв'язок між культурною основою російського футуризму, його агітаційністю та революційною ідеологією початку XX століття є очевидним, а твори футуристів можна назвати соціальним феноменом. Футуризм був спробою виразити через мистецтво майбутній переворот, народження нової людини та громадянського ладу, митці активно брали участь в політично-агітаційній сфері, займаючи місце у державних інституціях, політичних комітетах, зборах, уважно вивчаючи реакцію реципієнта. Задля досягнення

ефекту, тобто привернення якомога більше уваги, вони вдавалися до психологічних прийомів та епатажу, розширювали кордони дозволених художніх засобів для вираження власних думок. Наприклад, Хлебников підписує програмний маніфест російського футуризму «Пощечина общественному вкусу», бере участь в більшості футуристичних збірках 1910-1914 років, пише декларацію «Слово как таковое».

Історія вивчення питання: поетику футуризму продуктивно вивчали російські філологи – Роман Jakobson, Лев Якубинський, Євген Поліванов, Віктор Шкловський, Борис Ейхенбаум, Осіпа Брік, Юрій Тинянов. «Лінгвістична інженерія» та «зарозуміла мова» досліджувалась також Григорієм Винокуром, Олексієм Черняковим, роботу футуристів у сфері видавництва, книжного мистецтва та графіки аналізував Ераст Кузнецов та Євген Ковтун, питання словотворчості та проблеми мови Хлебникова розробляє в своїх працях Віктор Григор'єв, Борис Бухштаб, Олександр Жолковський.

Велемир Хлебников навіть після своєї смерті залишається новатором та класиком-міфотворцем. «Звільнена мова» ще довго перебуватиме невичерпною темою для досліджень не лише російських мовознавців та літературознавців, а руйнування літературно-поетичної норми футуристами має вагомий вплив на подальшу долю історії поезії та її естетичні канони. Вагомим аргументом вибору поезії Хлебникова як предмету дослідження є його парадоксальність у поєднанні неопримітивізму, як ось слов'янського міфу, та футуристичних прийомів.

РОЗДІЛ 1. ВІЗУАЛЬНА СКЛАДОВА ПОЕЗІЇ ФУТУРИСТІВ ТА ВЕЛЕМИРА ХЛЄБНИКОВА

1.1. Традиція графічного в поезії

Позбавлення жанрових кордонів – це типове явище для двадцятого століття, коли мистецтво знаходиться у безперервному пошуку нових форм та виражальних засобів. Прикладом такого синтезу є візуальна поезія, що знаходиться на перетині кордонів літератури та графіки. Твори такого типу створюються за принципом подвійного кодування, тобто сенс, закладений в роботі, існує водночас на двох рівнях. По-перше, значення створюється за допомогою слова, за котрим закріплена стала сигніфікація, по-друге, за допомогою графічної форми, котра або вступає в конфлікт з першим рівнем сенсу, або, навпаки, доповнює його. Міфопоетичний вектор був створений ще російськими символістами та підтриманий експериментально авангардним рухом, загальна криза логоцентричної та макрокультурної парадигми та словотворчі техніки, що виникають згодом, виражаються у візуалізації поезії футуристів. Ця тенденція пов'язана з реконструкцією доархаїчних форм мислення за допомогою нового менталітету, актуального для митця двадцятого століття. Синкретизм, характерний міфологічній свідомості, яскраво виражений у поетичних збірках російського футуризму.

Вважається, що візуальна поезія має давньогрецьке коріння, її початок можна простежити з III століття до н. е., це творчість Симмія Родосского, Досіада Критского та Феокрита [11]. Фігурні вірші мають вигляд яйця, крил, вівтаря, пальм, кубків, башти, піраміди тощо. Тут вірші можна назвати

своєрідними ієрогліфами, поширеним також був тайнопис за допомогою фігурного вірша. Ритм та фігури у творчості Симмія Родосского є гармонією, поетові було недостатньо надати своїм віршам вигляд малюнка. Ще одним прикладом синтезу графіки та поезії є твори Арата із Сол, його поеми «Явища» та «Ознаки погоди», мали великий вплив на подальший розвиток літературної традиції. Автор є одним із найзагадковіших творців античної літератури, а його творчість досі залишається недостатньо вивченою. Відомо, що апостол Павло цитує «Явища» в афінському Ареопазі. «Явлення» - літературний взірець поезії елінізму, що втілює в собі ідеали александрійської поезії, поема здійснює опис сузір'їв, зіркових міфів, геоцентричної системи світу з нерухомою Землею, руху Сонця екліптикою. Створення художнього ефекту досягається за допомогою вписування тексту поеми у форму міфологічних тварин. Комбінація живопису та текстового оформлення фігур сприймається читачем як єдине ціле, зазвичай текст виступає у ролі основного «тіла» істот, а голова та кінцівки доповнюються різнокольоровим малюнком, інколи зображення вставлено в текст і він виступає своєрідним обрамленням, у такому випадку рядки зміщено, й вони розташовані вертикально вузько. Часто малюнок сузір'я з текстом, що використано як матеріал для графічного оздоблення фігури, доповнюється також основним текстом. На манускриптах бачимо приклад оформлення тексту навколо п'яти облич, композицію розташовано посередині, слова мають ромбічну форму ззовні та округлу всередині, де знаходяться образи. Тут естетика перемагає конструктивізм – основна частина манускрипту залишається пустою та чистою, увага читача звернена на композиційне рішення в центрі. Часто форма міфологічних істот прочитується не повністю, текстові елементи мають напівпрозорий вигляд, таким чином автор натякає читачу, вступаючи з ним в інтерпретаційну гру. Такий експеримент з

візуальними компонентами є унікальним для античності, а автор намагається поєднати астрономічний та математичний за своєю тематикою філігранний текст поезії з міфологічним світом за допомогою синтезу мистецтв.

Візуально-віршотворні теологічні та містичні коди та шифрування є актуальними також для творів середніх віків та бароко. Прикладом є записи поетами-ченцями своїх віршів у форму хреста та зірок [6]. У XVI-XVII столітті в епоху бароко зміст та форма такого виду поезії набуває сміхового ігрового характеру. Прикладом є Франсуа Рабле та його вірш «Молитва до божественної пляшки». Він вписує іронічний текст у намальовану пляшку. Мультикодовість цього прикладу досягається за допомогою поєднання зовнішньої та внутрішньої форми, звукового та зорового принципів. Візуально експеримент підкріплюється ще й грою з академізмом, роботою зі світлом та тінню: вписаний текст поезії розташовано таким чином, що за формою він нагадує тінь, це робить пляшку об'ємною.

Графічними віршами у свій час захоплюються Симеон Полоцький, Олександр Сумароков та Гаврило Державін. Особливий сенс має графічна поезія Івана Величковського, котрий зашифровував у свої «фігурні вірші» теологічні схеми таким чином, що прочитання вірша можна називати духовною практикою. Характерною ознакою «курйозних» віршів часів бароко є гіпетрофованість словесно-декоративного орнаменту, тобто на першому місці для автора художнього твору виступає не зміст, котрому надається другорядне значення, а форма, засоби прикрашання, орнаментальність. Метою художнього твору є емоційний вплив на читача, автори вдаються до вишуканих метафор, порівнянь та антитез, задля його зацікавлення. Несподіваність зорових та слухових елементів, схильність до ускладнення форми, піднесеного візуального вигляду твору – все це робить текст складною для прочитання конструкцією. В часи бароко з'являються

такі поетичні форми як паліндром, тавтограма, лінограма, абecedарій, лабіринт, краєгласіє. Пошуки барокових поетів були не стільки методом деформації чи зміни тексту, скільки способом винаходу нових несподіваних образів. Людина як особистість цих часів є складною системою вражень, далекою від плаского схематично-механічного світовідчуття, конкретизації, залежною від зовнішніх рушійних сил. Це є причиною ігрового характеру мистецтва, містичності та аскетизму, прихованості реальності за символами [18].

Філософія бароко наслідує концепції «просторового часу», події пов'язано в часі так само, як і в просторі, всі об'єкти мають свою семіотичну природу, вони є відображенням світової історії, виступають передбаченням майбутнього. Час у творців епохи бароко не можна назвати пасткою, він є рухомим, відворотним. Час характеризується двовекторністю, він рухається не лише від початку до кінця, але й навпаки. Така філософська система мислення використовується у паліндромах, що і надає їхній просторовій текстовій площині символічного сенсу. Юрій Лотман називає паліндром багатозначною та багатофункційною частиною складної семіосфери, на його думку, цей вид поезії відроджує невідомі прошарки мовної свідомості [25]. Для читача доби бароко літера – будівельний матеріал для створення всесвіту, оскільки автори сповідують теоцентризм, а сам вірш стає одкровенням, випробуванням та своєрідним ребусом, під час прочитання якого відбувається дешифрування та поетапне втаємничення. Бароко використовує переносне значення слова та образів, літера є символом, отже для автора є важливою не стільки естетичність твору, скільки досягнення таємниці. Так, візуальне працює у симбіозі з грою слів та тропами, але підпорядковується головній меті барокового світогляду, а саме втаємниченню священної мудрості, символізації християнської духовності.

Дмитро Степовик зазначає, що велике значення для людини того часу мала біблійна числова символіка, також він, оглядаючи барокову ментальність, згадує Йоаникія Галятовського, котрий доводив, що кожна буква алфавіту є прикладом голгофської жертви Ісуса Христа [26].

Бароко створило підґрунтя для особливого ставлення до слова, воно є символічно обтяженим, виконує завдання відкривати та закривати своє значення, слугує натяком на вище, недоступне для побутового вживання значення. Візуальне повідомлення акумулює увагу читача, але лише задля того, щоб звільнити більш важливу суть – сакральність Бога.

Отже, візуальне в бароко – спосіб передання таємних знань, під графічними малюнками ховається глибокий за сутністю текст, важливий своїми думками. Натомість футуризм залишає візуальну форму на межі гри. Якщо візуальне в бароко – лише обкладинка для більш важливого наповнення, ключ до пізнання сутності, а семантична функція є більш важливою, то у футуризмі лінгвістичний знак виконує більше естетичну функцію, гра є не способом пізнання, її мета в самій собі, вона є самоцінною. Футуристи винаходять принципово інакшу концепцію мови та візуального, для них це рівні передачі повідомлення, головною метою є заангажування читача, викликання в нього захоплення, навіть обурення. Зоровий ефект компенсує нелінгвістичність твору, відсутність синтаксичних зв'язків та знаків пунктуації. Візуальне тут - змістоформотворчий компонент. Якщо бароко цікавиться відшукуванням духовності за зоровими елементами, то футуризм є лозунгом, котрий перетворює поезію на колажну збірку асоціацій та образів. Формально та структурно поезія футуризму корелює з бароковою, вони пов'язані генетично, але концептуально та естетично різняться. Футуризм захоплений пошуками нових способів впливу на читача, він епатує

до буржуазності, має відмінний від християнського мислення доби бароко світоглядно-сміслове наповнення.

1.2. Трансформація барокових топосів в поезії Хлебникова

Для бароко характерна така символічна метафора, як малість світу та людини в порівнянні з космосом, але й уподібнення людини моделі цього світу. Сама людина виступає тут водночас як мураха світобудови й як цілий малий світ. Можна прослідити трансформацію цього топосу в текстах Хлебникова. Поетика футуризму, що максимально редукує попередній історико-культурний цикл, актуалізує цей метафоричний архетип, він видозмінюється та гіперболізується, переростає в образний мотив. Нові реалії культури дозволяють досягати максимальної виразності, разом з тим зберігати риси риторичної будови. У поезії Хлебникова мотив реалізується як інваріант в образі рівнозначності космосу та людини: «Я Господу ночей готов сказать: / «Братишка!» - / И Млечный Путь / Погладить по головке» [34, с. 133]. Утопія вселюдської та природної єдності сягає й далеких космічних об'єктів, Хлебников мріє про часи, коли «соберутся люди и светила в общую гостиную» («Синие оковы») або коли зірки стануть братами. Простір та світобудова наділяються тут рисами людської тілесності: «хребет вселенной», «пальцы Польши», «очи Оки», «волосы Азии», а людина, навпаки, уподібнюється космічним розмірам: «я... звезда», природнім явищам: «Я, волосатый реками... / Смотрите! Дунай течет у меня по плечам» («Зангези» [34, с. 495]), «гребень в руке - забором гор чешет

волосы» («Азы из узы» [34, с. 467]). У конструюванні свого міфу Хлебников відтворює елементи давньої міфопоетичної свідомості, антропоморфуючи навколишній світ. Тут відбувається органічне поєднання культурного топосу та міфологічного архетипу. В творчості футуриста знаходимо відображення ще одного аспекту, пов'язаного з поетизацією основних органів чуття, що було розповсюджено у сімнадцятому столітті. Кирило Транквилион-Ставровецкий перераховував п'ять чуттів, «П'ять віконець, через котрі душа бачила й знала все створене в домі своєму – в цьому світі» [17]. Головне місце посідав зір: «перше вікно - очі в тілі», за ним слідували дотик, слух, нюх, куштування. Григорій Сковорода ототожнював тіло з природніми стихіями: «Бреже и вода мимотекущая есть естетством своим всяка плоть, из стихий составленная, ров страдания и глубина тьмы» [32].

Важливо, що у Хлебникова серед багатьох «тілесних» метафор та образів домінує мотив зору, відповідно очей. Ліричний герой часто поетизує саме цей спосіб сприймання світу, він то вдивляється в числа, то бачить юнака-пророка, хлебниковські очі дивляться розумно та гаряче. Поет наділяє органами зору природу, звідси походить багато метафор, метонімії, перифразів, в яких часто денотативне та конотативне значення змінюються місцями, як ось «жемчужные глаза» або «зеркала утренних морей», він порівнює очі з озерними перлинами, а погляд з хатою. У вірші «Обед» метафора «со смехом стаканы - глаза» [34, с. 155-156] передає відчуття жаху від конкретних історико-соціальної ситуації, голодування в Поволжі, котра використовується автором у світовому масштабі, для нього це світова гра, хованки життя та смерті. Важливо підкреслити, що зір та очі в творчості Хлебникова мають символічне значення, що дає привід для її порівняння з особливостями філософського світобачення доби бароко. Вірш «Одинокий лицедей» надає приклад ліричного героя та образу мандрівника, воїна істини,

котрий дізнається про те, що його ніхто не бачить, тому потрібно «сеять очі», себе він називає «сеятель очей» [34, с. 166-167]. Йдеться про розумний зір та духовне бачення, спроможне проникати в сутність речей та слів. У цьому прикладі можна простежити християнську основу та біблійне розуміння погляду. Хлебниковський приклад в цьому випадку можна розглядати як своєрідну інтерпретацію євагелійської притчі про сіяча, спроектовану на мученицький шлях поета, котрий намагався переконати читачів, нести людям істину в слові. Також можливе тлумачення через притчі про зцілення сліпців Христом.

Своєрідною трансформацією традиційного християнського міфу ока Бога, котре є всевидящим, можна вважати іконописний Образ. Ця семантика особливо ярко виражена в поемі «Ночной обыск», де сині очі з іконописного зображення Христа «летят прямо в душу» героя, що винен у вбивстві. Автор порівнює ці очі зі стратою, вони пірнають на дно душі, не дозволяють забути навіть у пияцтві [34, с. 317-330]. У віршовому циклі «Саян» поет описує унікальну ікону, органічно вміщену в природній храм. Очі тут співвідносяться з ще одним загальнокультурним топосом божественного саду, простору мисленнєвого едему [34, с. 126-128]. Поетиці футуризму властивий метонімічний спосіб зображення дійсності, тому простежуємо різноманітність інших образів та метафор, що представляють тілесний людський світ. Загалом вони відповідають теорії «сдвигологии», котра пропонує техніку розділення слів, рядків, текстів та малюнків на складові частини. У поезії Хлебникова нерідко відбувається барочне поєднання конкретного та абстрактного поняття в образах, наприклад вираз «рук поющих речь» [34, с. 84], в котрому можна простежити антропоморфізацію тілесного та людських органів. Творення цього образу нагадує персоніфікацію відчуттів, плоті та духу в поезії бароко.

Тілесні образи Хлебникова не зберігають риторично обумовлене стійке алегоричне значення. Бароковий топос поетизації органів чуттів трансформується в мініатюрній п'єсі «Госпожа Ленин» [34, с. 414-419]. Тут зображено свідомість хворої людини у вигляді алегорій, це можна порівняти зі сценами шкільного театру епохи бароко, де представлено внутрішній світ людини. Алегоричні персонажі Голос Зору, Голос Слуху, Голос Дотику та Голос Розуму співвідносяться з п'ятьма основними органами сприймання світу, котрі особливо поетизувалися в часи бароко. Довільність реплік Голосів мотивована станом хвороби головної героїні, вона сприймає окремі різнопланові деталі та фрагменти навколишнього світу неадекватно.

Таким чином трансформація середньовічно-барокового топосу «людина-світ» в художній системі Велемира Хлебникова пропонує для дослідження багато тем, алегоричне зображення людини в риторичній системі культури бароко виявляється парадоксально подібним до метонімічно конкретного та водночас максимально умовного й абстрактного авангардного. Не лише прийоми та способи художнього відсторонення виявляються типологічно близькими, але й семантика образної моделі. Особливе ставлення до слова як до священного залишається в минулому, тепер це механізм комунікації, інструмент прямого передавання інформації. Візуальний код вже не натякає, а стверджує. Футуристи здійснюють експерименти із семіотичною системою, вони руйнують старі кордони, орфографію та намагаються побудувати нові.

Яскравим прикладом є спроба Хлебникова створити новий алфавіт. Його думки щодо загальної писемної мови знаходимо у творі «Художники мира!», головним завданням для творців свого часу він вважає «письменные знаки, понятные и приемлемые для всей населенной человечеством звезды, затерянной в мире» [34, с. 619-623]. Тут він надає живопису особливого

значення, стверджуючи, що цей вид образотворчого мистецтва завжди говорить мовою, що є доступною для всіх. Мова, яка б мала виконувати об'єднувальну функцію, шкодує Хлебников, слугує роз'єднанню та призводить до війни. Поет вважає що одна письмова мова має слугувати «собирающим вихрем, новым собирателем человеческого рода», для цього він вигадує німі графічні знаки. Його метою є примирення мовленнєвого багатоголосся. Звук азбуки для Хлебникова є суттю назви різних видів простору, а сама абетка короткий словник просторового світу, близького до світу та мистецтва художників. Завдання митця дати кожному виду простору особливий знак, котрий має бути простим та несхожим на інші.

Хлебников також вдається до кольористики в своїй теорії, пропонує за допомогою кольорів позначати букви, як ось м – темно-синім, в – зеленим, б – червоним, с – сірим, л – білим. Тобто, колір для нього має символістичне навантаження та виступає як окрема семіотична система. Але Велемир Хлебников залишає пропозицію працювати з комунікативним властивостями кольору та органічною природою кольоросприйняття на користь нарисних знаків. Таким чином буква «В» видається Хлебникову у вигляді кола та крапки в ньому, буква «Х» поєднанням двох рисок та крапки, а наприклад, буква «Ч» у вигляді горнятка. Також завданням художників є створення зручних знаків між цінностями звуку та цінностями зору, автор «Художники мира!» бачить комунікативну систему як сітку креслярських знаків. Хлебников називає «зарозумілу мову» мовою майбутнього [34, с. 619-623]. У сучасній йому зоровій поезії барокова універсальність та сакральність слова змінюється його унікальністю, таким чином конвенційність барокового коду звужується, локалізується [5].

Але проблеми світобудови все ще вирішуються на масштабних рівнях. Катерина Бойченко зазначає, що кодова або символічна система візуальної

поезії трансформується в індивідуальну (або в колективну, у випадку футуристичних гуртів) знакову систему, яка зосереджує увагу на ідентичності суб'єкта та його ролі всередині соціокультурної групи. Унікальність художньої форми у такому випадку відтворює модель автономного світу. Тобто, якщо раніше в бароко кодування відбувалося на основі одного шифру, християнська символічна система мала монополістичний характер, а дешифрувальник міг зарахувати себе до одного культурного-релігійного пласту, то футуризм змінює це на пошуки нетиповості, унікальності, новаторства. Парадоксальним у цьому випадку є факт, що футуристи, пропагандуючи знищення канонів, так чи інакше звертаються до традиції. За Чернишом авангард в межах естетичного цілого кожної доби є антиестетичною структурою, а традиція візуального в поезії впроваджує естетичний ідеал – вишукану форму. Епатажність футуризму – це гра та іронічна жартівливість [36].

1.3. Принципи візуального оформлення футуристичних збірок

Творці зорових словообразів двадцятого століття вільно використовують «робочий» простір. Серед арсеналу прийомів футуристичного оформлення виділення різними гарнітурами складів, роз'єднання строфи, написання фраз «сходінками», використання стрілок, ліній та колон. Усі ці винаходи футуризму побудовані на колажному принципі, що активно використовувався в той час у живописі. Сторінки komponуються за принципом силових ліній, напрямлень, підказок, пропонується певна схема прочитання, але вона не є догматичною. Процес читання перетворюється на ряд синхронних операцій розпізнавання тексту, подібних до роздивляння картини, від композиційного центру до периферії й

назад. Класичну діагональну схему прочитання скасовано, смуга формується як ряд вузлів, блоків, шрифтових малюнків, котрі загострюють увагу читача. Типографіка замінює звичайну ілюстрацію, слово та текст є частиною графічного оформлення, малюнок створюється за допомогою друкованого матеріалу. Шрифт втілює не лише вербальний, але й візуальний зміст. Простір паперу розкроюється, ніби географічна карта, в текст введено математичні та технічні знаки, котрі часто замінюють слова. Музикальні знаки та термінологія можуть виражати посилення, напруження, ритм, й тоді сторінки поеми або прози подібні партитурі. За допомогою різних шрифтів, розміру кегля, жирного або напівжирного, світлового наборів, повторюваності знаків акцентується зміст. Одна буква або склад інколи заповнює весь рядок, вони можуть повторюватися декілька разів, змінюючи свій малюнок від прямої до хвилястої та дугоподібної лінії, зображуючи рух потягу, траєкторію польоту літака.

Акцидентний шрифт надає слову або фразі звучання оксюморона. Слово, втілене в типограмах або типографіці, збільшує валентність, від традиційного маркування, зв'язку з предметом або явищем до вираження його фізичної сутності, котра закріплена відеографічно. За допомогою оформлення букв та слів відтворюється шум вітру, робота двигуна машини, зброї. Правила гарного та чіткого шрифту зруйновано, залишено в минулому. Набірна рама подібна на рельєф, типографську картину, де слова відлиті з металу та сковані в метал. Окремі знаки складаються не в суворому порядку, один за іншим, переходячи з верхнього рядку на нижній, зберігаючи прямокутну конструкцію, а під кутами, що постійно змінюються, блоки таких кутів мають бути закріплені в набірній рамі. Інколи матеріал пустого простору займає більше місця, ніж шрифт, а його конструкція не менш оригінальна, ніж типограми. Такі шрифтові експерименти вимагали більше

кмітливості та художнього хисту від творця. Італійські футуристи зверталися до типографіки за її пластичними та вербальними можливостями. Книжкова сторінка перетворюється на типографічну картину, а обкладинка на афішу. Змінюється призначення книги, вона більше не розважає, не виховує, не прикрашає, але декларує, спростовує та мріє. З витонченого та дорогого предмету, одного з видів прикладного мистецтва модерну, книга перетворюється у футуристів на продукт виробництва та машинної естетики. Радянські виробники-конструктивісти переймають від італійських футуристів захоплення новим простором, урбанізм, техніку та швидкість. Заради створення нових форм мистецтва футуристи були готові пожертвувати собою та своїм призначенням.

Футуризм захоплює книгу, російська футуристична книга – одне з досягнень авангарду. Італійській книзі більш властиві ідеї «машинного» мистецтва, урбанізм, а російській – народного, сільського, духовного. Російські футуристи цінували літографічну книгу, зроблену руками (самопис та почерк), а не станком, видання зі шрифтами – це скоріше винятки з правил. Російські книги не були настільки радикальними у своєму типографічному втіленні. Вони не руйнували сторінку, скоріше великим кеглем або жирним шрифтом акцентували, підмальовували основний набір. Акцидентні шрифти використовуються не в тексті, як у італійців, а лише на обкладинці. Російська книга, «скоморошьи альбомчики», сприймається як бунт проти «мирискусников», італійський аналог як машинна революція. Рукотворні книжки з текстом, котрий написано літографічним олівцем нерідко нагадують шрифтові, вони використовують ті ж прийоми «вільного виражального правопису». Італійські, що здаються більш сучасними з точки зору виробництва, були нетехнологічними, ускладнений процес ручного набору суперечив сучасному виробництву, у великих типографіях тоді

працювали з лінотипом на машинописній клавіатурі. Все ж таки російську та італійську футуристичну книгу об'єднує пафос та енергія руйнівництва старого та пошук нових шляхів. Така книга завжди залишалася малотиражною, коли мовиться про поетичні збірники футуристів та ілюстрації художників-авангардистів. Представники різних угруповань російського футуризму випускали не лише книги, видавнича справа тоді була одним з найважливіших методів пропаганди ідей нового напрямлення й займалася публікацією альманахів, каталогів виставок, багаточисельних афіш з текстами маніфестів, поштових листівок. Багато з традиційних художніх прийомів та традиційних елементів книжкового оформлення замінювалися незвичними для друку матеріалами, як ось кольоровий папір або шпалери. Прикладом такого експерименту є збірка «Садок судей», де текст надруковано на зворотній стороні шпалер. Василь Каменський згадує, що «рисунок обоев бедных квартир» був залишений «чистым на левых страницах как украшение», а Давид Бурлюк обґрунтовував символізм використання шпалер таким чином: «...всю жизнь вашу пройдем огнем и мечом литературы: под обоями у вас клопы да тараканы водились, пусть живут теперь на них молодые, юные, бодрые стихи наши» [29].

«Садок судей» було надруковано накладом всього в триста екземплярів, у текстах вже не було «твердого знаку» та знаку «ять», котрі офіційно зникли з російської мови лише після революції. Художнє новаторство текстів підкріплюється специфікою оформлення: вибір в якості матеріалу для поліграфії підкреслено дешевого шпалерного паперу, синтез різних родів мистецтва, музичні пояснення, котрі супроводжують текст з малюнками, відсутність титулів та змісту, композиційне розміщення поетичних та прозаїчних текстів єдиним потоком, де рідкісні заголовки та авторські імена було розміщено на полях, заміна назв порядковими номерами

тощо. Назва була вигадана Велемиром Хлебниковим, під «суддями» малися на увазі учасники групи. В цьому збірнику було вміщено твори «Зверинець», «Маркиза Дезес» та перша частина поеми «Журавль». Іншими прикладами футуристичного синтезу мистецтв є збірки «Затычка», «Игра в аду», «Мирсконца».

Розглянемо детальніше «Мирсконца» - першу колективну футуристичну збірку. Її надруковано літографічним способом, назва збірки торкається проблеми взаємин простору та часу, котру розробляли російські футуристи. В примітках до одного із своїх віршів Кручоний пише: «влечет мир с конца в художественной внешности он выражается и так: вместо 1-2-3 события располагаются 3-2-1 или 3-1-2...» [20].

Сторінки в футуристичній книзі представляють окремі просторово-часові клаптики, що можуть бути вільно відокремлені від книжкового блоку, вставлені в іншу книгу або змінені місцями. Музейні екземпляри футуристичних видань відрізняються один від одного складом, розташуванням сторінок та технікою виробництва. В збірнику «Мирсконца» є літографовані сторінки та сторінки, де текст набрано за допомогою резинових штампів з дитячої абетки. Обкладинка збірника прикрашена наліпкою з кольорового паперу, виконаної Наталією Гончаровою, котра за формою нагадує квітку, що в різних екземплярах відрізняється за формою та фактурою. Цей збірник вважається першим досвідом використання колажу в оформленні книги. Малюнки Ларіонова та Роговина виконані в примітивістській манері, це спроба використати виражальні можливості первісного та дитячого мистецтва. Цікавим є перший досвід Татліна в ілюструванні книги. Зображення циркового виступу з відрубленням голови цілком побудовано на стрімких лініях, що є еквівалентом рядкам Хлебникова «Будьте грозны как Острица...» у вірші «Мы желаем звездам

тыкать» [34, с. 69], таким чином ілюстрації пов'язані з конкретними віршами. Ще одна композиція стосується невеликого фрагменту Хлебникова, початок якого «Вселеночку зовут мирєя полудети» розташовано на сторінці збоку від зображення. Зашифроване в цих рядках бачення смерті, що насувається, знаходить свою аналогію в малюнку Ларіонова. Тут зображено падіння зірок з неба, «грохот мечей» розташовано в лівій частині композиції, а свист куль позначено пересіченими лініями.

На відміну від «Игры в аду», де зображення і текст зустрічаються на одній сторінці, вступають один з одним в конфліктне співіснування, у «Мирсконца» знаходимо більш гармонійне рішення: малюнки, розміщені в тексті, були позбавлені темного тла, їхні лінії існують в одній площині з рядками тексту. Має значення ще й те, що у збірці використано туш, що надає штриховий характер зображуваному. Назва «Мирсконца» з'явилася спочатку як назва збірки Кручоних та Хлебникова, саме поняття «мирсконца» перетворюється на один з основних принципів естетики футуризму, потім Хлебников так само називає одну зі своїх п'єс. У цьому принципі закладено порушення звичайної хронології, відмова від єдиного напрямлення, векторного руху часу від минулого до майбутнього, заперечення загальноприйнятих причинно-наслідкових зв'язків, посилення алогізму, непередбачуваності, вихід за межі традиційних позитивістських уявлень. Все це призводить до своєрідного футуристичного агностицизму. Такі стосунки з часом та простором є серцевиною, основою поетики Хлебникова. Тобто візуальні принципи побудови збірки не суперечать, а навпаки доповнюють ідею вивернутої часової перспективи, як ось у п'єсі Хлебникова «Мирсконца», де сюжет рухається від найважливішої події в житті людини, смерті до народження. Оскільки життя розвертається у зворотній послідовності, смерть виявляється народженням, послідовність

життєвих етапів вибудовується ретроспективно. В невиданому листі до Кручоних Хлебников формулює ідею п'єси: «Есть учение о едином законе, охватывающем всю жизнь (так называемый Канто-Лапласовский ум). Если вставить в это выражение отрицательные значения, то все потечет в обратном порядке: сначала люди умирают, потом живут и рождаются, сначала появляются взрослые дети, потом женятся и влюбляются» [34, с. 689].

Джеральд Янечек вважає, що під достатньо простою структурою твору ховається високе мистецтво, відповідно до плану, події в тексті відкриваються у зворотному порядку, але не в чистому та наївному вид [40]. Думки, промови та події мотивовані так само переконливо, як й в нормальному порядку, в цьому дослідник знаходить весь сенс твору: причинність є відносною та зворотною. Отже, можна зробити висновок про прямий взаємозв'язок між візуальним оформленням збірок й концептуальними та естетичними вподобаннями Велемира Хлебникова. Відомо, що семантичний простір поета-футуриста є обірваним, Григорій Винокур вказує на відсутність чіткості між завершеним та незавершеним творчим доробком Хлебникова, його поетика мініатюри втілюється у підході до видавництва, зміщеній хронології розділів збірок, варіативності прочитання її частин та порушенні загальноприйнятих зв'язків у тексті [8].

Винаходи футуризму змінюють значення й масштаби машинного видавництва та книгодрукування. Нове мистецтво було спонтанним та реактивним, воно відкривало нові горизонти для принципів композиції, завдавало нищівної поразки естетизму попередників футуризму. Кожен екземпляр таких збірок є унікальним синтезованим витвором мистецтва та прикладом його нової мови.

РОЗДІЛ 2. ЖИВОПИС В ПОЕЗІЇ ХЛЄБНИКОВА

2.1. Природа художньої діяльності Хлєбникова

Головною характеристикою футуристичної поезії є синтез різних видів мистецтва, особливо тісними є зв'язок з живописом. Хлєбников ставить на перше місце саме художню зображальну мову, він зазначає, що «У художников глаза зоркие, как у голодных». За часів авангарду живопис співіснує з поезією, приводом для зближення цих двом видів мистецтва є те, що багато поетів того часу були ще й художниками, або вони виступали спільно [1]. В різні роки Велемир Хлєбников був близьким з Михайлом Матюшиним, Оленою Гуро, Михайлом Ларіоновим, Наталею Гончаровою, Павлом Філоновим та Володимиром Татліним, братами Бурлюками. Також художниками за освітою були його колеги Олексій Кручоних та Володимир Маяковський. Євген Деменок зазначає, що Хлєбников мав прямий стосунок до живопису, а його перші систематичні заняття почалися ще за часів навчання у старших класах гімназії. Тоді він відвідував художні заняття Казанської художньої школи та займався з викладачами вдома [14]. Футурист малює портрети та невеликі пейзажні етюди, але найкраще йому вдається

графіка. Графічні портрети Хлебникова з часом стали предметом колекціонування. Часто паралельно з графічними портретами він створював ще й літературний. Є декілька віршів, що присвячено Олексію Кручоних та Володимиру Татліну.

Отже, для Хлебникова є характерним поєднання поезії та малюнка, Євген Деменок згадує рукописи поета, де на місці слова для відображення думки застосовується малюнок [14]. Дослідник зазначає, що часто малюнок передує слову, воно, наче народжується з нього. На пересіченні зображення та слова виникають найнезвичніші образи. Роман Якобсон згадує про свою першу зустріч з Хлебником, що відбулася в Петербурзі: він запитав чи займався Хлебников живописом, а той показав Якобсону роботи семирічної давнини [14]. Там було намальовано олівцями різні сигнали, досліді кольорового мовлення.

Давид Бурлюк вважає, що «В рисунках Вити Хлебникова, в чертах, оставленных на бумаге его рукой, — вещий трепет лучей рассвета», а також «Хлебников обладал впечатлительностью ребёнка. Он не мог не рисовать» [12]. У статті «Рисунки Хлебникова, их почерки, почерк его рукописей» Бурлюк описує природу художньої діяльності Хлебникова [12]. Він вважає, що поет-футурист схоплює подібність, а лінія його малюнків жива, слухняна до зорового поштовху, що він отримує від зображуваного предмета. Бурлюк зазначає, що Хлебников використовує фарби на свій особистий розсуд, створює анархічні картини, що не мають зв'язку з популярними тоді течіями образотворчого мистецтва. Бурлюк згадує одну з картин Хлебникова: «Картина была аршина на полтора и производила оригинальное впечатление. Была она произведением живописным и литературным в одно и то же время» [13].

Дослідник Дмитро Сараб'янов зазначає, що в Хлебникова паралель з дитячим образотворчим мистецтвом виявляється в гостроті деталей, уважному відтворенні конкретного світу природи [30]. Поет з довірливою простотою здійснює перехід від розмірковувань та філософських узагальнень та опису подій до опису предметів, котрі через таке сусідство сприймаються незвично пластично. На його думку, Хлебников не імітує інфантильність, а сам дивиться на світ очами людини, котра дивується всім проявам життя. Отже, рукописна справа футуриста здійснюється в гармонії з його малюванням. Давид Бурлюк вважає, що людина спочатку малює себе, а потім вже весь світ через призму свого «я» [13]. Важче за все зробити щось, аби це не віддзеркалювало особистості творця. Він називає вірші Хлебникова відтиском офорта та його малюванням, «Хлебников писав пером, як иглой скрёб медную доску, писал чертёжными перьями» [13].

Також Бурлюк пише, що Хлебников був мініатюристом в графічній справі та його рукописи слід розглядати як малюнки графічного твору. Хлебников мав дивну особливість: він вміщував всю поему, весь ескіз віршу на одному зоровому полі листа паперу. Часто поема та її варіанти та коментарі не вміщувалися на паперовому полі, і тоді рядки «испуганным, торопливым стадом жались одна к другой и пытались идти чехардой творческого писания в два этажа» [12]. Рукописи Хлебникова характеризуються хитромудрою перевантаженістю, нашаруванням рядків один на одного. На різних етапах своєї творчої діяльності Хлебников створював поетичні структури аналогічні жанрам образотворчого мистецтва, як ось портрет, пейзаж, натюрморт.

Літературознавець та культуролог Рудольф Дуганов зазначає, що в кінці свого життя, підбиваючи підсумки своєї словотворчої роботи Хлебников говорив, що коли перемогти всі слова в схемі, починаєш

займатися музикою, математикою або живописом [16]. Всі поети малюють, а вірші стають грою та захопленням, тому що, знаючи як поєднувати слова, можна писати впевнено. Хлебников привертає увагу до того, що мало переписує та викреслює, натомість починає домальовувати, як тільки бачить щось своє, щоб записи стали ще більш зрозумілі.

2.2. Стилiстичне наслiдування живопису Хлебниковим

Приклад Хлебникова та багатьох інших авторів вказує на «победу глаза над слухом», ще ніколи живопис та поезія не були так тісно пов'язані. Дуганов досліджує автопортрет Хлебникова, котрий займає центральне місце в графіці футуриста. Дослідник вказує на те, що через «образ поета» відкривається особлива побудова поезії та поетичного слова. Дуганов пропонує приклад Хлебниковських віршів в прозі та «сверхповісті». Твір «Искушение грешника» є сюжетно пов'язаний з драмою Флобера «Спокуса святого Антонія», також образно з розробкою цього сюжету в мистецтві такими митцями, як Мартіном Шонгауером, Ієронімом Босхом, Пітером Брейгелем та Жаком Калло. Ідея повісті «Дети Выдры» наслідує картину Олександра Савинова «Купання», а задум драматичної поеми «Загибель Атлантиди» сягає картини Лева Бакста.

Можна простежити, як стилістика «Искушение грешника» нагадує триптих Босха «Спокусу святого Антонія», де зображено фантастичних неправдоподібних персонажів, рід людський, що страждає через свої гріхи та розмаїття пекельних мук. Тематика тілесності у Хлебникова не виступає в еротичному контексті, вона позбавлена грубого фізіологізму, є частиною космічного світу. В опозиції дух та плоть поетові ближчим є духовний першопочаток, навіть якщо він виявляється в міфопоетичному

антропоморфізмі образів, це поєднує його творчість з середньовічно-бароковим світочуттям. В «Искушение грешника» першопочаток «И» відсилає до біблійної літератури, а зображуваний світ нагадує Страшний суд: «земва и небесва негасючин шепотом перешептывались». Живопис нідерландського художника виникає напередодні епохи бароко, передбачаючи провокативну естетику сюрреалізму двадцятого століття. Тут знаходимо епатуючі ефекти та деталізовану анатомію, також варто зазначити про загострену увагу до хаосу людських тіл: «мальчик, пускающий с соломинки один мир за другим», поєднання високого та низького стилів: «младенцекаменное ложе, по которому струились злые и буйные воды», появу образів слов'янського міфу: «правдоцветиковый папоротник», «врематая избушка», «равенствоzubая щука». На мотив суду вказують образи грішників, як ось «старец, возделывавший лжаное поле» та «враны с голосом «смерть!», або образ раку, подібний зі своїми клішнями на терези, що символізують справедливість та суд: «и толчками быстрыми и незаметными пятился назад – справедливость – клешенный рак».

Багато з образів зображують звірів, що мають антропоморфні риси або подібні до божественних створінь: «девоорлы с грустильями вместо крылий», «времяклювая цапля», котра ковтає «лягушей с мировой икрой, на приятноватых ногах», «глазасторогие козлы», «зарянка с молитвовыми перьями», «Ястмир людноногий» та Ястлюд, котрий «клекотал, срывающий клювом человечествянную пену с людяного моря» тощо. Тут тілесність зображено зі світовим твариноподібним масштабом: «И вся вселенная была широко раскрытый клюв ворона». З Босхом цей твір зближує натуралістичність окремих деталей, як ось: «лицо старушонки в кичке вечности» або «вытаскивания обратно проглоченного кем-то куса бессмертия, с помощью крючка и при звуках общего хохота». Хлебников

називає цей зображувальний світ «видения», котрі все «учащались и учащались», що дозволяє дослідникам говорити про кінематографічність його поезії. «Зарозуміла» мова має тут значення головного механізму конструювання босхіанських сюрреалістичних створінь. В поемі «Игра в аду», котра була написана в співавторстві з Олексієм Кручоних теж знаходимо натуралістичний опис пекельних мук грішників: «Живот струился от птенца» або «надменный клюв хвостатой кошки».

2.3. Звукопис як синтез живопису та поезії

Дуганов зазначає, що встановити пряме живописне джерело деяких творів Хлебникова на зоровій основі зазвичай важко [16]. Прикладом такого твору є відомий вірш «Бобэоби пелись губы», побудований на звукокольорових відповідностях. Невідомо, чи Хлебников має на увазі якийсь конкретний портрет, чи за словами Дуганова, він змальовує «Обличья природы». Так чи інакше, цей вірш є яскравим прикладом синестезії в поезії, наміру Хлебникова закріпити за цілим рядом голосних певне кольорове значення. Хлебников хотів віднайти внутрішній природний зв'язок між означуванним та позначником. Це мала бути незнакова мова, що безпосередньо творила сенс, мова, де звук та буква самотійно відігравали б значення, передавали повний сенс. Так виникає звукопис, синтез живопису та мови. «Бобэоби пелись губы».

Максим Шапір називає цей вірш одним з перших досвідів поетичного «звукопису», вірш побудовано як двомовний словник, зліва бачимо приклад «зарозумілої мови», праворуч його переклад звичайним словом [38]. Паралелізм двох частин поезії провокує читачів до пошуку відповідностей, коду, за допомогою котрого можна було б розшифрувати образ, створений

«зарозумілою мовою». Буслаєв у статті «Заумники» вказує, що така конструкція характерна для Хлебникова, котрий прагнучи використати неологізм, надавав читачам джерело для його тлумачення в межах традиційного російського словника [22, с. 67-72]. Також пояснення та взаємозв'язок кольору та слова знаходимо безпосередньо в статтях Хлебникова. Наприклад, у статті «Учитель и ученик» він пояснює, що губи мають яскраво-червоний колір, тому вони звучать як бобзоби, очі синій – вээоми, пиизо — чорний [35, с. 584-591]. В словнику, що називається «Звукопись», Хлебников пропонує цілу абетку де «м – синий цвет», «л – белый, слоновая кость», «г – желтый», «б – красный, рдяный», «з – золотой», «к – небесно-голубой», «н – нежно-красный», «п – черный с красным оттенком», ці записи багато в чому збігаються із вже згаданою статтею «Художники мира» [34, с. 619-623]. Також простежуємо аналогії цих двох творів у формулювання цілі «звукопису»: Хлебников вважає, що такий синтетичний рід мистецтва – сприятливе середовище для «дерева всесвітньої мови». Отже, вірш є спробою перекладу з мови живопису на мову іншого, музики, за допомогою третього виду мистецтва – поезії. Автор неначе стоїть перед полотном та намагається проспівати риси обличчя, з котрих потім складається портрет. Три коротеньких подібних за типом слова «гзи», «гзи» та «гззо» візуально подібні на ланцюг, що поєднаний дефісами, фонетично ці три слова імітують дзеленчання ланцюжка. Хлебников не очікує від читачів вдалого розшифрування інших відповідностей, навряд чи це може здійснити без занурення в теоретичний контекст та прочитання звукописних абеток Хлебникова. Поет називає свій матеріал для роботи «холстом каких-то соответствий», тут епітет «каких-то» натякає на можливість варіативного тлумачення «зарозумілої» мови, важливість факту існування взаємин між живописом та музикою. Хлебников був синестетиком, тобто сприймав букви

та звуки через призму відповідних кольорів, він розумів, що не всі читачі сприймають візуальні об'єкти так само, як він. Цей вірш є також прикладом того, як співпрацюють різні види мистецтва: очі портрету живуть поза часовою та просторовою «протяжністю», перетворюються в поезії на «взори». Автор перекладає реалії з мови живопису, котрий підкорює простір, але не час, на мову музики, що працює з часом як одиницею вимірювання, а поезія виконує роль синтетичного мистецтва, забезпечує зв'язок двох інших видів за допомогою звуку, букви та слова. В абетці звукопису для Хлебникова важливішим за інші є перший звук слова, він є мотивованих, на відміну від решти. «Отдельное слово походит на небольшой трудовой союз, где первый звук слова походит на председателя союза, управляя всем множеством звуков слова» пише поет у «Художники мира!» [34]. Однак, знання абетки кольорозвукового запису не дає підстав для того, щоб вважати мову, винайдену Хлебником, спільною для всіх. Шапір у своєму дослідженні називає її конвенційною. Він вважає, що кольорове значення звуків є не менш умовним, аніж його предметне значення, таким чином розмальовуючи звуки, автор лише замінює одну конвенцію на іншу, створюючи необмежений простір для «асиметрії мовленнєвого знаку» [38]. У цьому випадку можливими стають синонімія та омонімія. Все це є підставою для плутанини та нечіткого перекладу знаків. Також Шапір розрізняє «зарозумілу» мову Хлебникова та Кручоних, він знаходить цю різницю в прагненні до мотивації, Хлебников, на його думку, у своїх творах розробляв семантичний аспект, на відміну від Кручоних, котрий більше заглиблювався в синтаксис. В «Декларации слова как такового» Кручоних вважає слово «лилия» згвалтованим й тому пропонує називати лілію «еуы» [20]. На його думку, це слово повертає початкову чистоту. Хлебников відповідає на це таким чином: «Еуы ладит с цветком. Быстрая смена звуков передает тугие

лепестки (изогнутого цветка)». Таким чином Кручоних вигадусь незвичну комбінацію голосних звуків, а Хлебников тяжіє до пошуків семантичного підґрунтя. Але теорія Хлебникова, попри мотивованість знаків самих по собі, залишається умовною, не відображаючись на структурі. За словами Винокура, футурист займається пошуками «звуків, непосредственно несущих смысл, доступный всем, всегда и каждому», але «звукопис» не є такою мовою, кольорове значення звуків та букв не очевидне, довільне за своєю суттю. Але деякі закономірності все ж таки можна простежити [8, с. 252]. Логічним є, наприклад, семантична пара «червоне» та «чорне», що передається за допомогою парних за дзвінкістю «б» та «п», звук «з» є золотим, звук «г» відповідно до німецького «gelb» та англійського «gold» використовується в поезії Хлебникова як золотий. Використання «звукопису» вимагає дотримання загальноприйнятих умов гри, тому спроба ввести «зарозумілу» мову в поле спілкування різних народів світу через систему кольорозвукових відповідностей є недостатньою та невдалою.

Отже, для авангарду типовим є переконаність в автономії відповідних медіа, що вступають між собою у рівноправні відносини, створюючи щось нове третє, художню форму, що осягає одразу декілька видів медіа. У футуристів слово та образ корелюють між собою на рівних правах. Юрій Тинянов вважає, що намагаючись перевести обличчя в сферу звуків, Хлебников досягнув конкретності [31], на його думку, тут слово перетворюється в звуковий жест, премагає невизначеність та широкі кордони конкретності. Губи для Тинянова є прямо відчутні, в чергуванні губних «б», лабіальними «о» з нейтральними «э» та «и» вбачається реальна картина губ, орган чуття називається, а також використовується в процесі прочитання поезії, через відтворення роботи цього органу. Напружена артикуляція «вээо» у другому рядку вірша – це звукова метафора, що так само працює з ілюзією.

Зрозуміти Хлебникова можна лише в контексті фонетичної композиції всього вірша, звертаючи увагу на розподіл звукосполучень, котрі є неприродними для практичного мовлення, як ось твердість приголосних перед «е» в «вээоми», порожнину в «лиэээй» незвичні групи приголосних.

Р. Якобсон вказує на три типи «зарозумілих» звукосполучень: перший, коли голосний поєднується з голосним, другий, коли приголосний поєднується з голосним, та третій, коли приголосний поєднується з приголосним [38]. Їхня динаміка дозволяє протиставити п'ятий рядок поезії з першими чотирма. Чужі для російської мови сполучення другого типу (твердий приголосний перед голосним переднього ряду) розподілені у тексті достатньо рівномірно, вони створюють фон, зустрічаються в першому («бэ»), другому («вэ») та п'ятому («зэ») віршах. Рідкісні та неможливі за кордонами поетичної мови поєднання першого типу сконцентровано в перших чотирьох початкових рядках, третій тип (рідкісне сполучення приголосних, як ось «гз») тричі повторюється в п'ятому рядку, до цього не зустрічається у вірші жодного разу. В початкових рядках поступово зростає кількість порожнин, в першому рядку одна («бобээоби»), в другому дві («вээоми»), в третьому три («пизээ»), в четвертому рядку їх вже три з половиною («лиэээй»), де «й» розцінюється Хлебниковим як напівголосний. В «Бобээоби...» кількість голосних в усіх «зарозумілих» словах однакова та обмежена їхнім метричним положенням, вони займають чітко половину від кожного вірша, перші дві стопи цезурованого чотиристопного хорея. Тому ріст «вокальності» в першому-четвертому рядках забезпечується не збільшенням вокальних (голосних та сонатів), а зменшенням кількості невокальних (шумових приголосних). Таким чином в «бобээоби» їх три ([б°, б, б']), в «вээоми» і «пизээо» — по одному ([в] і [п']), а в «лиэээй» жодного. Шапір у своєму дослідженні зазначає, що іматеріалізація фонем відбувається паралельно з

імматеріалізацією обличчя: спочатку опис губів, потім очей («взоры»), бровей, таким чином з'являється образ тіла, душі [38]. Шапір вважає, що губи – чисте тілесне, очі – дзеркало душі, а образ створює стійке поєднання зі словом «духовний» [38]. «Взоры» тіснопов'язані з внутрішнім життям, а брови – це зовнішнє, тому, за словами Шапіра, у «вээоми» поділ на склади («гзи-гзи-гзэо»), що особливо помітно у четвертому рядку, де порожнечі створюють складову неперервність. Довжина «ланцюжку» є великою, тут десять звуків, на відміну від інших складів такого типу, де їхня кількість налічує від п'яти до семи. Подібність оригіналу та портрету забезпечується рухом звуків знизу вгору, при цьому в «зарозумілому» описі обличчя високі звуки, тобто голосні переднього ряду, зубні, окрім [л], передньоязикові та середньоязикові поступово витісняють низькі, тобто голосні непереднього ряду, губні та задньоязикові приголосні. Показовим є той факт, що у вірші всі низькі звуки виявлені лише губними та лабіалізованими, котрі закономірно зникають в міру віддалення від губів. Важливим також є те, що у вірші «Бобэоби...» зарозумілі слова подібні не лише з зображуваними на портреті предметами, але й з їхнім загальномовним означенням. Фонетична композиція поезії організована таким чином, що від початку до кінця ця подібність збільшується. В словах «бобэоби» та «губы» збігається один звук [б] та одна ознака – лабіалізованість голосних [о] та [у]. У «вээоми» та «взоры» збігаються вже два звуки [в] та [о] й так далі.

«Зарозуміла» мова виконує функцію, з котрою не впоралися б звичайні слова, іконічність поетичного звуку заповнює умовність мовленнєвого знаку. Від початку до кінця вірша матеріальна тотожність змінюється імматеріальною подібністю предмета та його звукообразу, оскільки фактична дисиміляція правої та лівої частини вірша компенсується їхньою фонетичною подібністю. Доповнюючим мотивуванням «зарозумілих» слів є наскрізні

«звукотеми», котрі знаходимо невокальний [в] дзвінкий, а у «пиззо» невокальний [п'] – глухий. Спостерігаючи фонему можна ще виявити, що погляд очей твердий ([в]), а вигин брів м'який ([п']). Золотий ланцюжок, що стягує весь портрет в єдиний образ, винятково матеріальний: тут бачимо шість невокальних звуків [г, з', г, з', г, з] та лише одну порожнину. Контраст посилюється тим, що в перших чотирьох рядках немає комбінації голосний з голосним, а у п'ятому рядку таких комбінацій три, кожна з них є рідкісною, два з них повністю збігаються, а третє незначно відрізняється.

З цього робимо висновок, що наративні та поетичні жанри не потребують візуальних додатків у вигляді ілюстрацій, а способом «пробудження» та передання образу, що вимальовується за допомогою мовленнєвого тексту в свідомості читача є не лише графічна фігурація. Вербальний рівень інформації є самостійним, може без ілюстрації конкретно передати візуальні образи. За Тиняновим, головне конвенційне завдання ілюстрування, пояснити, зробити очевидним наративний або ліричний текст, засноване на помилковому зведенні вербального до візуального й навпаки [31]. До цього ж, ілюстрації мають розглядатися не самостійно, а у зв'язку з текстами, котрі вони прагнуть конкретизувати та інтерпретувати. Якщо кореляція між вербальністю та візуальністю, мовленнєвим та художнім до авангарду відбувалася на загальному третьому рівні, переказі якоїсь історії, де домінували наративно-фікціональні уявлення про комунікативні акти, відбувалося відображення зовнішньої реальності, а не створення її на рівні мови, то авангард пропонує зовсім новий спосіб комунікації, де вербальний медіум говорить сам за себе [23].

За Тиняновим, кожному виду мистецтва відповідає якась конкретність, як кожному органу відповідає здатність медіального передавання та асоціації сенситивних даних та відчуттів [31]. Для дослідника специфічна

конкретність поезії прямо протиставляється образотворчій конкретності, бо обидві конкретності знаходяться на геть різних рівнях у медіальних та семіотичних взаєминах, навіть протиставляються одна одній. Чим вища за якістю лінгвістична конкретність та ґрунтовніше виступає поетичне слово або текст, тим менше вона доступна для візуально-графічної конкретизації за допомогою ілюстрацій. Це пояснюється тим, що конкретність поетичного слова не в зоровому образі, закріпленого за нього, а в своєрідному процесі зміни значення слова, котрий робить його живим новим. Основні прийоми конкретизації слова, як ось порівняння або метафора, є беззмістовними для живопису. Роман Jakobson характеризує структурне та семіотичне переважання одного медіума над іншим, як «домінанту». Кожна художня та культурна епохи користується певними системами мистецтв, тобто специфічною комбінацією та субординацією художніх форм та медіа. Наприклад, у символізмі на початку віків у вербальних та інших формах домінує принцип музичності, це була загальноєвропейська тенденція, що в кінці розповсюдилася на сферу синестезії, що має стосунок до психології мистецтва. Ян Левченко та Ігор Пильщиков зазначають, що майже водночас з девербалізацією мовленнєвого мистецтва з його тяжінням до музики, в авангарді починається не менш епохальна вербалізація живопису та всіх інших медіа, що функціонують за допомогою немовленнєвих знаків [23]. У постсимволістському авангарді принцип образотворчого мистецтва домінує перш за все в жанрах мовленнєвого мистецтва. Футуризм стверджує паралельні процеси піктореалізації та візуалізації поезії з ціллю постулювати поетичний текст як візуальну автономну структуру та фактуру, що може бути чуттєво сприйнятою. Водночас з найважливішим питанням щодо вербальності та невербальності в порівнянні різних медіа в авангарді з'являється інша кореляція між процесами семіозису та медіалізації, тобто

релевантні для авангарду трансформації реалій в знаки, а знаків або текстів в реалії та матеріали. Для кубофутуризму істотною є амбівалентність букви та ідеограми, картини-вірша та, навпаки, вірша-картини, ця фіксація на процесах семіозису все більше доповнюється концепціями та тенденціями, котрі додають до амбівалентності між знаками та реаліями амбівалентність між медіальністю та немедіальністю. Ці тенденції, за Яном Левченко та Ігорем Пильщиковим можна сприймати як звільнення від логоцентризму, домінанти мовленнєвого характеру над усіма невербальними комунікаційними системами та культурними сферами [23]. Приклади таких переходів вербального в семіотичне демонструють проблематику постмодерного та постструктуралістського дискурсу в науці та філософії. Ці напрями розвінчують ідею того, що вербальне повідомлення відображає загальну систему кодування, в подальшому вони відмовляються від уваги до просодичної природи слів, що було властиво авангарду й замість цього звертаються до основ письма.

РОЗДІЛ 3. КАРНАВАЛЬНИЙ ЕПАТАЖ В ПОЕЗІЇ ХЛЄБНИКОВА

Одною з головних тенденцій мистецтва двадцятого століття є зацікавленість народними сміховими художніми формами. Балаганні форми мистецтва відіграють у літературному процесі того часу важливу роль, оскільки за їхньою допомогою відбувається проникнення низьких форм у високі сфери культури. В своїй творчості різних років Хлєбников неодноразово звертається до теми карнавалу. Таким прикладом може слугувати поема «Поет», котра в першопочатковій редакції була названа «Карнавал» [34, с. 263-271, 683]. У першій частині поеми зображено веселе народне свято «праздник масленицы вечной», тут постають образи народу з голосними танцями, криками, сміхом, витівками блазнівських персонажів, таких як пустуни, кривляки, дурні, ряджені, старі. Цей світ зображено гротескно у характерних для карнавалу в його традиційних балаганних низових формах. Барбара Льоннквіст, підсумовуючи комплекс явищ, пов'язаних з карнавалом, означає їх поняттям «переворот» та іншими семантично близькими словами, такими як інверсія, перехід, порушення кордонів, метаморфоза, перетворення [24, с. 194–195]. Льоннквіст робить висновок, що в поемі карнавал виражає процес видозміни, перехід з одного стану в інший, протилежний початковому. Дослідниця розглядає приховані сенси в естетиці Хлєбникова та невловимий загадковий образ річної німфи, або русалки, котрий пов'язано з творчими силами природи. Русалка є символом духу карнавалу та родючості, вона встановлює зв'язок між карнавалом та поезією, Льоннквіст вважає, що спільним для трьох головних мотивів поеми, тобто карнавалу, русалки та поета є неоднозначність. Вона порівнює скасування карнавалом загальноприйнятих кордонів, зведення різнорідних, навіть протилежних елементів в гротескні двосенсові поєднання,

з роллю поетів: їхнім вмінням поєднувати в своїй творчості різні сенсові сфери та культурні параметри.

Знаходячи або створюючи точки перетину між сферами, що раніше не були пов'язані, поет дарує читачеві здібність до подвійного бачення, вчить водночас сприймати багатообразність різних реальностей. У Хлебникова «весняний карнавал» сягає джерел язичницьких святкування, і це свято радісних перевтілень. Незвично деталізований опис карнавалу в поемі символізує нову поезію та нове в мистецтві, протиставляється класичним та символістичним мотивам початкової частини поеми [24, с. 194–195]. Таким чином, «весняний карнавал» Хлебникова можна тлумачити як перевертос космічного масштабу, свято перевтілень, передчуття завоювання всесвіту, символ творчості та поезії, в цілому нового мистецтва, що поєднує космічне та трагічне, горе та сміх, переоцінка уявлень про життя та смерть, верх та низ. Зображення народно-святкового життя трапляється дослідникам в п'єсі «Маркіза Дзес» [34, с. 404-413]. Тут поет передає святково-маскарадну, фарсову атмосферу салонної культури артистичного кола Петербурга. Головні герої п'єси багато розмірковують про смерть, вони чують її голос, вкінці перетворюються на камінь. Дійство п'єси супроводжується веселощами, починаючи з першого рядка: «На днях я плясал» [34, с. 404]. Одна з реплік Маркізи посеред нового «таємного потопу» нагадує пирування посеред чуми: «Это налево. А направо люди со всем пылом отдались веселью, / Не заметив сил страшных новоселья» [34, с. 412]. Багато з відвідувачів вернісажу нагадують блазнів, наприклад Розпоряджувач вечора, а ситуації, як ось плутанина, що відбулася з Рафаелем, шутівський характер. Гротескні образи карнавалу, балу смерті, пиятки в «харчевне веселых мертвецов-трупов с волынкой в зубах» та веселого бенкету звільнених мерців в п'єсі «Ошибка Смерти» викликають асоціації з дореволюційним життям

російських артистів початку двадцятого століття, перегукуються з образом «смерті-танцівниці» Бахтіна, характерним для гротескно-карнавальної культури [3, с. 528].

Перейдемо до карнавально-гротескної концепції тіла. Поєднання антропоморфного та зооморфного або предметного рядів, гротескне використання тілесності, як вже зазначалося у випадку з творами Босха, чітко простежується у поетиці Хлебникова, як і в багатьох інших авангардистів. Прикладом є карнавально-гротескна зовнішність обличь з поеми «Поет»: антропоморфний Сміх з восьминогом на грудях, зооморфні люди та антропоморфні тварини, як ось людина-верблюд, риби, що говорять, сови, червоний рак на возі з волоссям тощо. Своєрідним та гротескним є образ божевільного та гордовитого поета з описом волосся, що спадає «рекой сумасшедших оленей». Персонажі п'єси «Маркиза Дзес» порівнюються з фруктами, як ось Леля, що має за обличчя грушу, очами порося дивиться з полотна, образ Поета, котрий перевдягнутий дідьком, має роги, напівлюдина-напівкозел, одяг героїв оживає, перетворюючись на рослини та тварин. Таким чином рукавиця може перетворитися на мишу та побігти по руці.

Серед теми тілесності можна виокремити аспект об'єктивізації живого та, навпаки, оживання, повстання речей. Цей аспект реалізовано в трагічному значенні у ранній поемі «Журавель», де у фантастичній формі відображено перші враження Хлебникова від столиці. Оповідач бачить як міські будівлі перетворюються на тварину, жахливу пташку, журавля, котрий їсть людей. Зловісне створіння, механічний велетень, новий бог передвіщує загибель людства, наслідує старовинні плани, його можна назвати есхатологічним маривом. У поемі «Журавель» оживання предметів зображається як космічний апокаліпсис, наслідок позитивізму та глобального раціоналізму, науково-технічного прогресу. Карнавальність цієї поеми є трагічною та

божевільною: шлях людей в горлянку звіра був передбачений, життя поступається владою смерті, народжується союз трупів та речей, а страшна тварина танцює високо в небі. Тут сміх набуває божевільного відтінку, адже в кліюві витанцьовуючого дикий, шалений танок птаха зникає дитина. Хлебников пише, що так танцює дикар над тілом переможеного ворога [34, с. 189–192].

У п'єсі «Маркиза Дезес» тварини так само постають проти людини, а речі оживають, як ось намальований Лель, котрий, звертаючись до спільноти, сходить з картини, вино має здатність до олюднення, тут оживає також й одяг, пір'я на капелюхах, хутро, мережива, тварини зникають з художніх постаментів, а люди, навпаки, перетворюються на каміння, нерухомі статуї, всі вони завмирають з посмішкою на обличчі. Виявляється, що живі пташки, тварини та рослини нікого не цікавлять, вони лише використовуються гостями салону як предмети мистецтва та модні аксесуари.

М. Бахтін зазначає, що гіперболізовані карнавальні-гротескні тіла втілюють матеріально-тілесний низ, перенасичення їжею, пияцтво та статеве життя, зображення непристойних оголених тіл має карнавальний святковий характер. Прикладом такого образу є персонаж товстого Сміху з повісті «Зангези», його змальовано як веселого та могутнього напівкозла. Жирний велетень уособлює народну силу, надлишок життєвої енергії, буйне щастя, свободу. Тіло зображується в такому випадку гротескно-гіперболічно. Інші твори Хлебникова також мають як традиційні та й авторські образи гротескних тіл та потворних фігур, знаходимо також традиційний опис народної демонології. Істотне значення має «весела чортівня», що поріднена за характером та функціями з веселими карнавальними маривами потойбіччя [34, с. 473-504]. В поемі «Поет» знаходимо танок розмальованих чортів, поет прославляє сміх та бажає смерті будь-яким турботам [34, с. 263-271]. Чорти

Хлебникова примарні та безплотні, вони сприймаються як зачаровані персонажі сновидінь або мрій поета про потойбіччя. Карнавал у їхньому випадку – це час порушення будь-яких кордонів, а весняне свято перетворюється на шабаш з оргіями та танцями відьм, відсторонене бачення танцюючих чортів надає маривам поета надсвітовий характер та сенс. В карнавальні-гротескних персонажах поєднано страшне та смішне, смішні страховиська поетизовані, сміх перемагає страх. Описуючи в творах свято, В. Хлебников передає динаміку змін та оновлення природи, зображає переворот цивілізації, підкреслює оновлення людей, еволюційні процеси, що впливають на звільнення цивілізації. Карнавальні образи є відносними, динамічними, вони видозмінюються та рухаються, постійно перебуваючи у стані модифікації. Їхня поведінка та висловлювання ексцентричні, інколи навіть божевільні, межують з мотивами марив та снів, а середовище існування фантастичне, наприклад царство мертвих або пекло, фантастичність переоцінює мораль, породжує умови для вільного типу поведінки героїв. Ексцентричними також є карнавальні костюми та маски персонажів. Невід'ємною частиною карнавалу є пародія, Бахтін характеризує її як «світ навиворіт», цілу систему «кривих дзеркал» [2, с. 147].

Трансформація мотиву двійництва Хлебниковим є оригінальною, за Рональдом Врооном вона характеризується відмовою від романтичного самоаналізу, песимізму декадентів та символістів, саморуйнування та містичності [42]. Двійники справжніх особистостей – це пародії, що мають знижений карнавальний характер, прототипи зображують карнавальну профанацію всього високого в епосі, будуються за методом бурлескного зниження, переосмислюються та переоцінюються, вони вже не є міфологізованою елітою. Пародійні персонажі живуть за законами карнавалу, підкорюються його завданням, таким чином гротескне та низьке є умовою

ініціації головних героїв, карнавал перетворюється в такому випадку на містерію, в п'єсах Хлебникова карнавал та містерія початково пов'язані, створюючи складну амбівалентну цілісність. Підбиваючи підсумки, можна стверджувати, що оригінальність та різноманітність карнавальних форм в поезії Хлебникова не знає меж. Зовнішні форми карнавалу поєднано з внутрішніми космічними формами, карнавал охоплює весь світ поета, його мікро та макрокосми, важливе значення серед імпліцитних форм має криптографічний карнавал, анаграми та тайнопис, що приховує культурологічні, політичні та біографічні підтексти, перетворюючись на спосіб творення карнавалу, невід'ємний атрибут ігрового характеру поезії. Анаграми дозволяють читати твір як подвійний код, наповнюючи його сенсовий та емоційний склад, відновлюючи семантичну цілісність, таким чином перед читачем постає можливість ігрової інтерпретації, котра збагачує дискурс.

ВИСНОВКИ

Ця робота поєднала багато векторів дослідження синестезійності поезії Велемира Хлебникова: головні тенденції візуального оформлення футуристичних збірок XX століття; взаємозв'язок між естетикою російського та італійського футуризму та концептуальну різниця у книгодрукуванні цих двох видів одного напрямку; античні, середньовічні та барокові джерела графічної поезії та такі її поетичні форми як паліндром; спорідненість природи візуального в бароко та футуризмі та трансформація барокових мотивів та образів у поезії Велемира Хлебникова; експерименти футуристів із семіотичною системою, зокрема спроба створення нового алфавіту, поетичного «звукопису»; вплив художньої діяльності Хлебникова на його поезію, головні риси її синестезійності, роль поезії як синтетичного виду мистецтва, що забезпечує зв'язок живопису та музики за допомогою слова; конструювання образів за допомогою «зарозумілих» слів; карнавальні народні сміхові форми мистецтва як різновид епатажу тощо. Таким чином можна стверджувати, що синестезійність у поезії Хлебникова виявляється на різних рівнях; несподіваність зорових та слухових елементів створює ефект епатажу для читача та робить текст поета складною для прочитання конструкцією. Його вірші є прикладом того, як співпрацюють різні види мистецтва, Хлебников часто перекладає реалії з мови живопису, зазвичай встановити пряме живописне джерело твору на зоровій основі важко, але для деяких творів можна виявити це першоджерело, наприклад з Ієронімом Босхом.

Важливим для Хлебникова є намір закріпити за цілим рядом голосних певне кольорове значення, поет намагається віднайти внутрішній природний зв'язок між означуваним та позначником за допомогою незнакової мови, де

звук та буква відіграють самостійне значення, такий звукопис є синтезом живопису та мови. Намагаючись перевести зображуване за допомогою звукової сфери, Хлебников досягає конкретності, але зрозуміти його можна лише через фонетичну композицію всього твору, корисними тут можуть бути і теоретичні роботи поета-футуриста, тому «зарозумілу» мову та її систему кольорозвукових відповідностей можна назвати конвенційною. Кольорове значення звуків є умовним, абетка Хлебникова створює необмежений простір для синонімії та омонімії, що є підставою для нечіткого перекладу знаків. Але «зарозуміла» мова слугує також будівельним матеріалом для створення образів, підтверджує той факт, що наративні та поетичні жанри не потребують візуальних додатків. Образи створюються за допомогою мовленнєвого тексту без додаткового графічного матеріалу для посилення враження та інших ефектів впливу на читача. Вербальне в такому випадку є самостійним та конкретним способом транслювання візуального образу, що стверджує появу третього загального рівня мистецтва, синтезу вербального та візуального, де вербальний рівень говорить сам за себе. Перехід вербального в поле семіотики – проблематика постструктуралістського дискурсу, приклад Хлебникова розвінчує ідею того, що лише вербальне повідомлення відображає загальну систему кодування. Бароко створює умови для особливого ставлення до слова, котре є символом та слугує натяком на закодоване повідомлення, футуризм продовжує барокову традицію, але лінгвістичний знак тепер виконує естетичну функцію, гра зі способу пізнання перетворюється на самоцінний акт, для футуристів головною ціллю є епатування та викликання миттєвої реакції в читача, зоровий ефект інколи передує сенсотворчому, компенсує відсутність лінгвістичності, а візуальне слугує змістотворчим елементом. Карнавальний гротеск футуризму у творчості Хлебникова може проявлятися на різних рівнях структури тексту:

на рівні художніх образів, сюжетно-композиційному, тематико-мотивному, просторовому та темпоральному, на рівні жанру, стилю, слова та навіть фонемі. «Зарозуміла» мова слугує в таких творах для створення гротескних образів, анаграматичних та криптографічних структур, що є додатковим методом карнавалізації. Карнавал з його перевдяганням, грою у двійництво, динамічними образами у випадку Хлебникова можна назвати елементом синтезу поезії з театром, продовженням традиції карнавальної культури у двадцятому столітті. Карнавальність Хлебникова не зовнішня, її не можна назвати художньою маскою, це внутрішня форма його особистих суб'єктивних переживань та спосіб мислення. Його поезію неможливо вкласти ні в які межі, цей поет міркує дійсно широкими категоріями, космічними за масштабом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНІХ ДЖЕРЕЛ

1. Альфонсов В. Н. «Чтобы слово смело пошло за живописью (В. Хлебников и живопись), 1978 [Электронный ресурс]. URL: <https://novruslit.ru/library/?p=57>.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. Москва: Советская Россия, 1979. 318 с.
3. Бахтин М. М. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) // Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва : Худож. лит., 1990. С. 526–536.
4. Береговская М. Специфика палиндрома как формы языковой // Филологические науки. 1999. № 5. С. 55–64.
5. Бойченко К. Зорова поезія: «На перетині бароко-сьогодення» // Слово і час. 2003. С. 50–55.
6. Бонч-Осомловская Т. Б. Введение в литературу формальных ограничений. Литература формы и игры от античности до наших дней. Самара: Бахрах-М, 2009.
7. Бирюкова А. С. Специфика карнавального мирозерцания в поэме Хлебникова «Поэт» // Вестник Общества Велимира Хлебникова / сост. Е. Арензон, Г. Глинин. Москва, 1999. Вып. 2. С. 32–39.
8. Винокур Г. О., Шاپир М. И. Язык вне времени и пространства [Электронный ресурс]. URL: <http://hlebnikov.lit-info.ru/hlebnikov/about/vinokur-shapir.htm>.

9. Гарбуз А. В. Карнавальная природа поэмы Хлебникова и Крученых «Игра в аду» // Фольклор народов РСФСР : межвуз. науч. сб. Уфа, 1988. Вып. 15: Песенные жанры, их межэтнические отношения, фольклорно-литературные связи. С. 131–140.
10. Герчук Ю. Русская экспериментальная поэтическая книга 1910-х гг. // Искусство книги. Вып.10. М., 1987.
11. Грауз Т. Слово. Буква. Образ. О визуальном в поэзии [Электронный ресурс]. URL:<https://discours.io/articles/theory/slovo-bukva-obraz-o-vizualnom-v-poezii>.
12. Деменок Е. «Заклятие смехом»: Хлебников и Бурлюк [Электронный ресурс] // Art Ukraine. 2016. URL: <https://artukraine.com.ua/a/zaklyatie-smekhom--khlebnikov-i-burlyuk/#.YLtqfC1t7fY>.
13. Деменок Е. Начертательные знаки [Электронный ресурс] // Новый мир. URL:
http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2016_7/Content/Publication6_6389/Default.aspx.
14. Деменок Е. Хлебников как художник [Электронный ресурс]. URL: https://www.odessitclub.org/publications/won/won_95/won_95_12-13.pdf.
15. Дуганов Р. В., Перцов Н. О классических мотивах у позднего Хлебникова // Вестник Общества Велимира Хлебникова / ред. Е. Арензон и др. Москва : Гилея, 1996. Вып. 1. С. 131–140.
16. Дуганов Р. В. Рисунки Хлебникова [Электронный ресурс]. URL: <http://hlebnikov.lit-info.ru/hlebnikov/about/duganov-risunki.htm>
17. Заярная И. Трансформация средневеково-барочного топоса «человек – мир малый» в поэзии В. Хлебникова [Электронный ресурс] // Международный культурный портал Эксперимент. 2016. URL:

<https://md-eksperiment.org/post/20160725-transformaciya-srednevekovogo-barochnogo-toposa-chelovek-mir-malyj-v-poezii-v-hlebnikova>.

18. Криса Б. Пересотворення світу. Українська поезія XVII–XVIII століть. Львів : Свічадо, 1997. 215 с.
19. Крученых А. Е. Декларация слова, как такового. Кукиш прошылкам [Електронний ресурс] // ВикиЧтение. URL: <https://lit.wikireading.ru/9481>.
20. Крученых, В. Хлебников. Мирсконца [Електронний ресурс] // RARUS'S GALLERY Fine Books, Prints, Photographs & Icons. URL: <http://www.raruss.ru/avant-garde/2412-mirskontsa.html>.
21. Кручёных А.Е. Старые щипцы заката // Пощечина общественному вкусу / Изд. Г.Л. Кузьмина. М., 1913.
22. Левинтон Г. А. Статьи о поэзии русского авангарда. Helsinki: Unigrafia, 2017. 264 с.
23. Левченко Я., Пильщиков И. Эпоха «остранения». Русский формализм и современное гуманитарное знание [Електронний ресурс] // Новое литературное обозрение. 2017. Режим доступа до ресурсу: <https://books.google.com.ua/books?id=myMrDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>.
24. Лённквист Б. Мироздание в слове. Поэтика Велимира Хлебникова. СанктПетербург: Академический проект, 1999. 234 с. (Серия “Современная западная русистика”).
25. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. М., 1996. 464 с.
26. Степовик Д. В. Українська гравюра бароко. К., 2012. 496 с.
27. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. М., 1996. 464 с.
28. Українське бароко та європейський контекст / [за ред. Дмитра Наливайка]. К. : Наукова думка, 1991. 278 с.

29. Поляков В. В. «Садок судей» [Электронный ресурс] // Энциклопедия русского авангарда. URL: <http://rusavangard.ru/online/history/sadok-sudey/>.
30. Сарабьянов Д. В. Русская живопись. Пробуждение памяти [Электронный ресурс] // Независимая академия эстетики и свободных искусств, 1978. URL: http://independent-academy.net/science/library/sarabjanov/4_5.html.
31. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
32. Ушкалов Л. В. Література і філософія: доба українського бароко. Харків, 2019. 414 с.
33. Харджиев Н. Поэзия и живопись // Н.И.Харджиев. К истории русского авангарда. Stockholm, 1976.
34. Хлебников В. Творения / Велимир Хлебников ; [ред. М. Я. Полякова, сост. В. П. Григорьева, А. Е. Парниса]. Москва : Сов. писатель, 1987. 736 с.
35. Хлебников В. Учитель и ученик. О словах городах и народах [Электронный ресурс] 1912. URL: <https://rvb.ru/20vek/khlebnikov/tekst/06teor/253.htm>.
36. Черниш Г. Український футуризм і довкола нього. С. 90-123
37. Шاپир М. Комментарии // Винокур Г. О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М.: Наука, с. 256-365.
38. Шاپир М. О звуко-символизме у раннего Хлебникова [Электронный ресурс]. URL: <http://danefae.org/pprs/markov/wapir.htm>.
39. Шевченко Е. С. Эстетика балагана в русской драматургии 1900-х – 1930-х годов : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Самара, 2010. 39 с.
40. Янечек Д. «Мирсконца» у Хлебникова и у Кручёных [Электронный ресурс]. URL: https://www.ka2.ru/nauka/janacek_1.html.

41. Яременко В. Витоки українського авангарду // Сорока М. Зорова поезія в українській літературі кінця XVII – початку XVIII ст. К., 1997. С. 7–10.
42. Vroon R. Metabiosis, Mirror Images and NegativeIntegers: Velimir Chlebnikov and His Doubles / R. Vroon // Velimir Chlebnikov (1885–1922): Myth and Reality / [ed. By W. G. Weststeijn]. Rodopi ; Amsterdam, 1986. P. 243–290.