

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук
Кафедра літературознавства

Кваліфікаційна робота

освітній ступінь – бакалавр

на тему: **«СЕМАНТИЗАЦІЯ ЛІТЕР У ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТАХ
ЄВРОПЕЙСЬКОГО АВАНГАРДУ КІН. ХІХ – ПОЧ. ХХ СТ.»**

Виконала: студентка 4-го року
навчання
спеціальності: *035.01 Філологія
(українська мова та література);*
освітньої програми: *Мова, література
компаративістика*
Плахіна Поліна Андріївна

Керівник: Кісельова Л. О.,
канд. філолог. н., доцент

Рецензент: Пашко О. В.,
канд. філолог. н., старший викладач

Кваліфікаційна робота захищена
з оцінкою « _____ »

Секретар ЕК _____

« _____ » _____ 2020р.

Зміст

Вступ	3
Розділ 1. Джерела буквеного символізму	7
1.1. Виникнення писемності: походження та емблематика знаків	7
1.2. Семантика та символіка літер у різні культурно-історичні епохи.....	13
Висновки до першого розділу	22
Розділ 2. Засоби семантизації літер та функції буквеного символізму в поезії європейського авангарду	23
2.1. Синестезійне сприйняття літер Артюром Рембо. «Голосівки» як «символістський маніфест»	23
2.2. «Глоссолалія» Андрія Белого: мова й Усесвіт	27
2.3. Очуднення букви Олексія Кручених	30
2.4. Гео (або Гео) Шкурупій: авторські стратегії графічної трансформації букви	34
2.5. Поезія Павла Тичини: звучання літери як засіб відтворення «музики космічних сфер».....	39
Висновки до другого розділу.....	45
Висновки	46
Список використаної літератури:	49

Вступ

Сучасна людина звикла сприймати літери на функціональному рівні – як складові слова; дітей навчають складати букви, з яких утворюються слова. Однак дитина знайомиться з літерами ще до моменту їх засвоєння; вона бачить букви у книжках і журналах, поруч з картинками та у телевізорі; іноді навіть у своєму сніданку чи обіді (тут ми маємо на увазі харчові вироби у формі літер: печиво, макарони тощо). При цьому вона не здогадується про те, що колись поглинання букв (змитих вином з пергаменту й випитих) було запорукою оволодіння дитини грамотою [1, 209]. Мимоволі діти починають відтворювати форми побачених графем на своїх малюнках, навіть не усвідомлюючи їх значень, – так вони насолоджуються процесом писання як створення певної текстової картини. Згодом діти підрастають і вивчають сталу послідовність знаків на позначення звуків мови, але ці знання не пояснюють їм, що означає, наприклад, намальована у кружечку літера «А», або чому, читаючи «Війну і мир» Л. Толстого 1897-го року видання, вони мають читати на 70 сторінок більше, ніж у сучасних виданнях (рівно стільки за підрахунками Л. Успенського займає місце «зайвий» твердий знак [Усп, 102]); або чому одним з аргументів противників орфографічної реформи було, спотворене, на їхню думку, слово «лѣсь», яке втратило у новому написанні «лес» свою подібність до справжнього лісу. Ці приклади свідчать про те, що такий універсальний код як алфавіт, попри своє загальне значення отримує додаткові смислові навантаження.

Семантизація букви робить її самодостатньою, вона перетворюється з компонента слова на компонент тексту або «текст у тексті»; повертає собі давні символічні значення, котрі утворюють необхідний для дешифрування імпліцитних смислів код.

Актуалізація міфу на межі XIX-XX ст. відновила первісний статус букви як смислового першого елемента Всесвіту. В різних поетичних традиціях виникла стійка тенденція до семантизації та символізації літер; культурна пам'ять

повернула притаманні кожній традиції давні засоби буквеного символізму, а орієнтація авангарду на створення нової мови, зумовила незвичні експерименти з літерами.

Хоча у сучасної людини алфавіт асоціюється лише з порядком вивчення та складанням букв, так було не завжди. Винайдення письмен оповите міфами та величезною кількістю різних теорій; щодо деяких аспектів цього питання серед вчених досі ведуться активні дискусії, проте беззаперечним є той факт, що з давніх часів літери мали сакральне значення, а алфавіт сприймався як магічний текст, навіть як модель світу. У різні культурно-історичні епохи під впливом релігійних та філософських течій формувалися нові або оновлювалися архаїчні значення літер (наприклад, і в Античності, і в Середньовіччі письмо вважалося святинєю, однак у першому випадку це було пов'язано з абсолютизацією Полісу, до якого людина долучалася через письмо; натомість середньовічна сакралізація літер позначена християнським пієтетом до Святого Письма та іконічним сприйняттям букви. Гетерогенні традиції буквеного символізму простежуються у поезиці бароко, зокрема у курйозних віршах. На початку ХХ ст., завдяки поверненню до міфологічного світосприйняття, синкретизм та синестезійність поширюються і на творче осмислення поетами літер, яким приписують конкретні форми руху чи жестів, колір і навіть смак. Кожна нова стратегія буквеної символізації тісно пов'язана і з історією письма, і з оновленням світоглядних домінант, що активно відбувається у добу модернізму та авангарду.

Дана робота є спробою осмислення цих стратегій у поетичних текстах європейського авангарду та виявлення зв'язків з попередніми культурними традиціями.

Теоретичною базою дослідження є праці з теорії семіотики (В. Топоров [42], Ю. Лотман [17], [18]), дослідження семіотики авангарду (Ю. Степанов, В. Фещенко, В. Иванов, [33]), міфопоетичні студії з буквеного символізму (М. Маковський [19]), праці з історії письма (Я. Шніцер [59]).

Актуальність теми. Сучасна людина стикається з новими семантичними навантаженнями на літери; процеси семантизації, змінюючись упродовж історії, не припинялися ні на мить. Найближчими та найповніше виявленими ці процеси є на поч. ХХ ст., коли поети широко використовували буквену семантизацію – інколи задля епатажу, але частіше задля реформування мови, літератури, суспільства, навіть Всесвіту загалом. Необхідність визначення причин актуалізації та способів використання буквенного символізму в мистецтві європейського модернізму та авангарду поч. ХХ ст. зумовили актуальність цього дослідження.

Мета роботи – визначити засоби семантизації букви та її міфологічну символіку в текстах авангардної поезії (на матеріалі творів А. Рембо, О. Кручених, А. Белого, Г. Шкурупія та П. Тичини).

Досягнення поставленої мети потребує вирішення таких **завдань**:

- окреслити історію виникнення письма та еволюцію буквенного символізму у різні культурно-історичні епохи;
- виявити мистецько-світоглядні позиції досліджуваних авторів;
- описати способи авторської символізації та семантизації літер на прикладі текстів А. Рембо, Л. Арагона, А. Кручених, А. Белого, Г. Шкурупія та П. Тичини.

Об'єктом дослідження є поетичні тексти французького, російського та українського авангарду кін. ХІХ - поч. ХХ ст..

Предмет дослідження – засоби семантизації букви та джерела її міфологічної символіки у обраних до аналізу текстах.

Географічні та хронологічні рамки вивчення проблеми зумовлені тим, що для поч. ХХ ст. характерне повернення до архаїчного світосприйняття, що вплинуло на переосмислення митцями такої культурної константи як алфавіт. Французька поезія цієї доби відбиває актуальні мистецькі тенденції часу, а російська та українська літератури, спираючись на давні питомі традиції семантизації літер, осмислюють їх з нових світоглядних позицій, утворюючи унікальний синтез архаїчного та модерного.

Робота орієнтована на системний аналіз із залученням компаративного та культурно-історичного методів на основі семіотичного, герменевтичного і міфопоетичного підходів.

Структура роботи – вступ, два розділи з висновками до кожного з них, загальні висновки та список використаної літератури, що містить 66 позицій. Обсяг роботи – 57 ст..

Розділ 1. Джерела буквеного символізму

1.1. Виникнення писемності: походження та емблематика знаків

Намагаючись розкрити питання семантизації літер на початку ХХ ст., ми вважаємо за потрібне використати дослідження з історії та культурології аби простежити, як змінювалися використання і значення літер після їх виникнення у різні культурно-історичні епохи. Серед слов'янських досліджень ґрунтовною є праця Якова Шніцера 1903 року «Иллюстрированная всеобщая история письменъ» [59 – Правопис назви відтворено за оригіналом. – П. П.]. Залучені автором праці сучасних йому західних дослідників та багатий ілюстративний матеріал додають роботі історичної вагомості.

Метою свого ґрунтовного дослідження Я. Б. Шніцер вважає аналіз еволюції письма (на тлі міфологічних уявлень про створення алфавіту окремими особистостями чи про отримання літер від сакралізованих постатей (богів або героїв) [59, 3]. Втім, Шніцер вважає, що саме духовний потенціал письма становить його сутність та несе у собі загальнолюдське значення. Водночас письмо безпосередньо пов'язане з первісними примітивними комунікативними системами. Я. Б. Шніцер зазначає, що спершу розвивалося міжособистісне спілкування на рівні племені, і воно формувалося за «чисто ономатопоетичним, наслідувальним характером» [59, 246]. Первісна людина відтворювала почуті звуки довкілля, але з часом почала *озвучувати* й інші відчуття: зорові, нюхові, смакові тощо – які активізували роботу тих же ділянок мозку [59, 245]. Тобто від звуконаслідування через певну синестезійність людина рухалася у напрямку виокремлення конкретних звуків, закріплених у її свідомості за певними конкретними поняттями й реакціями. Із часом звуки сполучалися між собою, а згодом вже утворювали слова, проте на цьому історичному етапі важливою також була мова рухів тіла та жестів, які допомагали людині відтворювати певну річ або поняття, на яке вона не могла просто вказати. Я. Б. Шніцер також звертає увагу на те, що важливою

передумовою виникнення письма було спілкування за допомогою предметів, коли люди не мали можливості говорити віч-на-віч через ускладнення побуту та розширення комунікації за межами свого племені [59, 10]. Деякі з предметів означали пов'язану з ними дію, як, наприклад, зброя, надіслана ворогу, означала проголошення війни, а трубка - укладання мирного договору там, де існувала традиція спільного куріння трубки на знак примирення, як у корінних жителів Північної Америки [59, 11]. Так починалися процеси абстрагування шляхом асоціацій і суспільної домовленості щодо здатності реальних предметів передавати загальні поняття. Цей етап передував формуванню картинного письма, – адже, як зазначає Я. Б. Шніцер, не всіма предметами можна було користуватися, проте зобразити можна було будь-який [59, 24]. Вчений зауважує, що схожий принцип протописьма розвинувся у різних куточках світу: ним користувалися корінні жителі Північної Америки, а також в Африці (Єгипет), Азії (Китай), Австралії (там також високого рівня досяг тілопис за допомогою татуювань та шрамування) [59, 29], та в усіх країнах воно удосконалювалося по-різному. У Китаї ідеографічне письмо, що передбачало велику кількість знаків, розвинулося у складне гієрогліфічне письмо, а у Єгипті малюнки із простих знаків поступово трансформувалися у зображення складів та літер. Однак був період, коли ідеографічний, складовий і звуковий способи співіснували одночасно, що ускладнювало і так нелегкий процес написання й читання [59, 58-59]. Проте єгипетське письмо недовго було доступне лише жерцям – Шніцер акцентує увагу на походженні слова «гієрогліф» від «гієрос» (жрець) та «глюфе» (різьба, письмо – адже спочатку тексти вирізьблювали на камені) [59, 57]; з винайденням папірусу процес поширення письма активізувався. Я. Б. Шніцер вважає, що незважаючи на свою складність, гієрогліфічне письмо було важливим етапом у розвитку писемності єгиптян і не тільки: воно навчило людей розділяти слова на склади та звуки, тобто вершиною розвитку гієрогліфічного письма став алфавітний принцип, хоч поки це ще і не був алфавіт [59, 60]. Маючи ще одного попередника у вигляді асиро-вавилонського клинопису, алфавіт виник вже як останнє явище

розвитку письма [59, 84]. Ні єгиптяни, ні інші народи Близького та Середнього Сходу не розвинули своє письмо до продукування алфавіту. Причиною цього Яків Шніцер вважає «багатовікову звичку, широку літературу, і, врешті, високу санкцію релігії, цілям якої майже виключно слугувала тоді писемність», – через це люди вбачали у своїх графічних системах «недоторканну святиню, зречення якої заради іншого, хоч би незрівнянно зручнішого письма, вважалося би, за тодішніми мірками, великим блюзнірством і було б можливим хіба за повної відмови від традицій, звичаїв та релігії» [59, 84-85 – Пер. наш]. За твердженням Шніцера, це мав бути народ, який ні з вавилонським клинописом, ні з єгипетськими гієрогліфами не мав історичного, літературного чи релігійного зв'язку – і це були семіти [59, 85].

Усупереч відкритості дискусій і поширеній думці про фінікійців як авторів алфавіту, Я. Б. Шніцер наводить аргументи, які вказують на першість євреїв у цьому питанні і які автор розділяє на зовнішні (або історичні – як усні перекази, свідчення древніх письменників і письмові пам'ятки) та внутрішні, тобто такі, про які нам «говорить» сам алфавіт [59, 98-99]. Дослідник вказує на міф про переселення у Давню Грецію фінікійця Кадма, який вплинув на культуру місцевого населення, зокрема принесеними ним літерами [59, 99]. Літературні версії походження літер у давніх греків приписують винайдення письма богам або героям і древнім співцям: «Ліну, Орфею, Геркулесу, Кекропсу, Музею та ін.» [59, 99 – Пер. наш]. Шніцер вказує, що першим Кадма згадує Геродот, проте він називає фінікійців не винахідниками письма, а радше учителями греків [59, 100]. Втім, тексти «батька історії» та його нащадків-дослідників утвердили роль Кадма попри відсутність фактичних даних. Також не на користь теорії фінікійського походження алфавіту говорить час пам'яток – Шніцер зазначає, що єврейські є значно древнішими [59, 101].

Сам же алфавіт, на думку Я. Б. Шніцера, засвідчує своє єврейське походження через *форму, порядок та назви літер* [59, 101]. Дослідник пише, що, порівнюючи пам'ятки єврейського та фінікійського алфавітів одного періоду, можна помітити, що першим властиві «швидкі форми, округлості

кутів, прагнення красиво загинати в сторону нижні кінці букв», а другим – «різкість, кутастість, відсутність округлостей і прямий вертикальний напрямок нижніх кінців букв», що вказує на більший час користування першим, ніж другим [59, 101-102 – Пер. наш]. Також науковець наголошує на факті використання у єврейському письмі крапок для розділення слів, що свідчить про його тривалий розвиток і дає підстави вважати фінікійське письмо «юним, недостатньо розвиненим, мало користованим» [59, 102 – Пер. наш]. Відсутні також пам'ятки, які б засвідчували порядок букв фінікійського письма; водночас такі древні пам'ятки єврейської писемності як «Плач Єремії», «Псалми Давида», «Притчи Соломона» мають розташування строф у алфавітному порядку [59, 102]. Важливою є і згадка про те, що літери єврейського алфавіту мали чітке числове значення і використовувалися на монетах, у літописаннях і побутових підрахунках [59, 102-103]. Чітке співвідношення буквених і числових значень вказує на міфологічне сприйняття букви як першоелемента Всесвіту, структурного компонента світобудови. Важливою є думка Мішеля Фуко про подібність єврейських букв до речей, котрі є іменами цих літер [47, 83]. Саме втрачене людиною з розвитком цивілізації відчуття подібності мови до речей було, на переконання Фуко, причиною виникнення самої мови. Наголошуючи на первісному магічному значенні ототожнення письмен та речей вчений цитує фрагмент трактату першої чверті XVII ст.: «Чи не правда, що всі трави, дерева та інше, що походить з надр землі, є книгами та магічними знаками?» [47, 75 – Пер. наш].

Питання про виникнення назв літер є дискусійним: Я. Б. Шніцер зазначає, що серед вчених є прибічники думки про виникнення назв літер одночасно з винайденням алфавіту, та інші вважають, що назви з'явилися пізніше [59, 103]. Втім, у грецькому алфавіті назви літер звучать ідентично із назвами запозиченого фінікійського алфавіту, що, на думку науковця, свідчить про їхню древність [59, 103]. Грецькою назви літер не означають нічого, тоді як єврейські докладно описують мовну картину світу народу, серед якого алфавіт отримав свій початок, – адже для кращого запам'ятовування літер назви мали

відображати поняття найбільш відомі, такі, з якими людина найчастіше мала справу [59, 103]. Аналізуючи єврейські назви, Я. Б. Шніцер доходить висновку, що народ-винахідник алфавіту займався землеробством («alef – віл, gimel – ярмо, lamed – рогатина»), риболовством («mem – вода, nun – риба»), що він був осідлим і жив не в шатрах, а у справжніх будинках («beth») з дверима («daleth») і вікнами («he»), що цей народ був войовничим («zaïn – зброя, tsade – спис»), а в місцевості його проживання було багато змій («teth») – усе це характерно для побуту євреїв у часи їхнього переселення до Ханаану після єгипетського полону [59, 103-104]. Також в основу алфавіту покладений гієрогліфічний принцип єгиптян, під впливом якого євреї знаходилися під час єгипетського полону (тоді як фінікійці в епоху винайдення алфавіту знаходилися під впливом асирійського клинопису, зовсім відмінного виду письма) [59, 104].

Попри згадані історичні джерела, що розповідали про отримання греками алфавіту, Я. Б. Шніцер знову вказує на внутрішні докази: ідентичну форму літер на древніх пам'ятках, їхній порядок, назви літер, які не мають значення у грецькому алфавіті [59, 166-167]. Зі зміненям напрямом письма і в оновленому вигляді – доповненому і адаптованому до грецької мови, як зазначає Шніцер – грецький алфавіт став поширюватися серед народів європейського материка [59, 177]. Науковець пише, що, дійшовши до народів Південної Італії, зокрема до Риму, грецький алфавіт став основою латинського письма, яке, «як письмо народу, що панував колись майже по всьому світу, а потім, як письмо богослужбових книг римсько-католицької церкви, що розносила свою писемність усюди разом із християнським вченням, дуже швидко поширилося серед різних народів, що мали відносини з римською цивілізацією» [59, 185].

Переходячи до історії розвитку слов'янської писемності, Я. Б. Шніцер зазначає, що слов'янська абетка з'явилася у др. пол. IX ст., а до того слов'яни, за «Сказанням» чорноризця Храбра, «чр҃ьтами и р҃ьзами чьтютьж и писахж», які деякі дослідники вважають рунами, проте питання писемності слов'ян дохристиянської доби залишається відкритим [Цит. за 59, 195]. Після прийняття християнства східні слов'яни стали використовувати грецькі літери, а західні –

латинські, та у IX ст. з'являється власне слов'янський алфавіт, авторство якого приписують св. апостолам Кирилу (Костянтину) й Мефодію [59, 196].

Говорячи про слов'янську азбуку, Я. Б. Шніцер має на увазі дві абетки – глаголицю і кирилицю [59, 198]. Автор докладно розкриває нюанси дискусій щодо походження цих алфавітів, їх датованості та авторства, серед яких для нас є важливими такі положення: і глаголиця, і кирилиця утворилися на основі грецьких літер (для першої основою було курсивне письмо [59, 204], а для другої – уставне [59, 208]), проте обидві мають ознаку індивідуальної творчості (про це свідчить декоративність глаголиці як вираження оригінальності або спосіб приховати грецьке походження літер [59, 207] та повна ідентичність написання кирилиці з грецьким письмом з додавання лише декількох нових літер [59, 208]). Існує низка причин перемоги однієї абетки над іншою, одна з яких – легкість написання, за рахунок якої кирилиця без змін проіснувала до реформи Петра I, як вказує Я. Б. Шніцер, хоча джерела, які передують дослідженню автора, як, наприклад, «Русский энциклопедический словарь» 1875 року, вказують, що «гражданка» вперше була використана у друці Петром Моголою, вже після чого введена Петром I [30].

Проаналізована праця Якова Шніцера «Иллюстрированная всеобщая история письменъ» дає нам важливі дані про те, що процес семантизації літер розпочався одночасно з винайденням алфавіту, основою якого було гієрогліфічне письмо на пізній стадії його використання, коли малюнки означали окремі звуки, які, у свою чергу, здобували значення у процесі розвитку міжособистісного спілкування.

Деякі сучасні дослідники дотримуються думки, що перший варіант слов'янської абетки (глаголиця) був стислим викладом Євангельського благовістя і являв собою «перший слов'янський поетичний текст [29, 12 – Пер. наш]. (На цій основі постали численні азбучні молитви, що проіснували до початку XX ст., – вони мали, окрім сакрального, ще й мнемотехнічне значення). Очевидною християнською символікою позначена початкова літера глаголиці: «Азь» – це хрест. «З розвитком християнської культури слов'ян [...] дедалі

більше поглиблювалася емблематична функція складників азбучного тексту. [...] Забуття вихідного етимологічного смислу «азів» нашого повсякденного письма, – вважає Л. Савельєва, – означало би відторгнення слов'янської культури від її історично детермінованої першооснови» [29, 28 – Пер. наш].

Важливо пам'ятати, що апологія слов'янської азбуки як сакрального тексту виникла ще в X ст., коли чорноризець Храбр писав про те, що на відміну від грецького письма, укладеного невідомими язичниками, «наші письмена створені святим мужем Константином Філософом» [35, 104 – Пер. наш].

1.2. Семантика та символіка літер у різні культурно-історичні епохи

Становлення алфавіту, формування і зміна його семантики – довгий процес, на який впливали не тільки внутрішні характеристики алфавіту, як було зазначено вище, але й вид писемного приладдя та матеріалу, жанр створеного тексту, його сакральна або світська тематика. Втім, спочатку люди ставилися до письма як до святині, ілюстрацією чого є факт, що перші записи латинським алфавітом зберігалися з великою пошаною [59, 181]. За словником міфологічної символіки Марка Маковського, звук вважався символом божественного створення Всесвіту та безсмертя, а письмена були божественними створіннями, тісно пов'язаними зі звуком [19, 54]. Автор аналізує у статті, присвяченій букві, значення різних графем. Наприклад, М.Маковський зазначає, що літера «р» («рот») символізувала дітонародження і також мала семантику активного творчого первня [19, 54]. Така комбінація значень не випадкова: слово й звук були символами божества, що творить [19, 59]. Той, хто промовляв літери, оволодівав навичками вербальної магії; процес словотворення розумівся як «буквена алхімія», під час якої, компонуючи значення окремих букв, мовець-жрець міг отримати різний за силою текст – руйнівний або чудодійний, навіть лікувальний [19, 57]. Процеси писання та читання були дорівнені до ритуалів, сакральних актів [19, 62].

Важливим підтвердженням ставлення до письма як до ритуалу є слова В. Топорова: «Отримує своє пояснення вражаючи подібність операцій, що

здійснюють граматики, з тим, що робить жрець. Він розчленовує, роз'єднує початкову єдність (тобто текст, пор. жертву), встановлює природу роз'єднаних частин через формування системи ототожнень (зокрема, з елементами макро- і мікрокосму [...]), синтезує нову єдність, вже артикульовану, усвідомлену і виражену в слові» [42, 217 – Пер. наш]. Ю. Степанов та С. Проскурин у своєму ґрунтовному дослідженні алфавіту як константи світової культури звертають увагу на його практичне значення: сприймаючи алфавіт як цілісність (навіть без додаткового семантичного навантаження кожної літери), люди застосовували його як засіб відведення, «апотропії» злих духів [36, 75]. Другою властивістю алфавіту для древніх, на думку авторів, було уявлення про нього як про модель світу [36, 75]. Про це докладніше скажемо далі.

Р. К. Логан та М. МакЛюен вважають, що мовлення, тобто слово усне, було єдиним і базовим засобом комунікації до того, як розвинулася література, слово написане [63, 373]. Зосередившись на впливі давньогрецького алфавіту, автори зазначають, що без його виникнення не з'явилися б такі конструкції Полісу, як кодифікований закон, монотеїзм, абстрактна наука, формальна логіка та індивідуалізм [63, 374]. Алфавіт від моменту свого виникнення слугував «парадигмою процесу абстракції», тобто написане слово вважалося абстракцією слова сказаного, яке пов'язане з позамовним досвідом людини [63, 377], – тобто впровадження алфавітного письма змінило характер репрезентації світу. Маршал МакЛюен у своєму дослідженні медіа зазначає, що із запозиченням візуальної динаміки алфавіту, яка перетворювала аудіо-тактильний досвід племенної людини у візуальний образ, відбулося звільнення від одержимості космічним порядком і ритуалом як повторюваною дією певних органів з певним соціальним значенням [64, 124], що емоційно звільнювало людину від племені і робило цивілізованим індивідом (майбутнім громадянином Полісу) [64, 82]. Автор також звертається до міфу про Кадма, який ми згадували вище, проте він розглядає його у контексті мілітаризації суспільства та функції літер як знаків влади: версія міфу, подана М. МакЛюеном, говорить, що Кадм не просто приніс грекам письмо, він висіяв

зуби дракона, з яких виросла могутня армія [64, 82]. Хоча, як зазначає дослідник, міф за традицією просто передає довгий процес у швидкому розумінні, він підтверджує, що використання алфавіту, який був доступніший до опанування у короткий відрізок часу (на відміну, наприклад, від гієрогліфів) разом із винайденням папірусу поширило владу та контроль на відстань, що ознаменувало початок доби великих імперій та військової бюрократії [64, 82-83].

Алфавіт як парадигма абстракції та класифікації, також сприймався як модель поділу та роздільності речей; зокрема, кожне слово тепер могло бути поділене на складові звуки та складові літери [63, 378]. Загалом, М. МакЛюен пише: «Годинник і алфавіт, розсікши Всесвіт на візуальні сегменти, закінчили музику взаємозв'язків. Візуальність десакралізує Всесвіт і виробляє «нерелігійну людину сучасних суспільств» [64, 155 – Пер. наш]. Втім, тут ми можемо простежити вплив філософської теорії атома як архе, першоматерії: усе може бути поділене на окремі маленькі складові, атоми; за такого розуміння літери у слові теж вважалися атомами [63, 378]. Ілюстрацією цього може слугувати зазначене Ю. Степановим та С. Проскуріним походження латинського слова *elementum*, складеного з літер, які знаходяться в абсолютній середині латинського алфавіту, що мало значення: «буква як знак, першопочаток, елемент, первинна матерія, стихія» [36, 77]. Це також вплинуло на те, що алфавіт поставав як модель світу.

Письмо вже не було результатом ритуального дійства; слово, записане або запам'ятоване (тобто не утворюване щоразу наново, а відтворюване), відділяється від мовця чи писця, існуючи у книзі або в сувої [63, 378]. Таким чином, на думку Логана та МакЛюена, знання стає об'єктивним, від'єднаним від знавця [63, 378]. Можливо, це саме те, припущене Ж. Лаканом, спотворення зв'язку людини з природою, зумовлене наявністю в організмі першої «якоїсь тріщини, якогось початкового розбрату» [15, 10-11 – Пер. наш]. Так виникає згадана В. Топоровим проблема єдності поета (автора) і створюваного ним тексту [42, 214]. Оскільки це не є темою нашого дослідження, ми не будемо

детально на цьому зупинятися, проте, вже згадавши таке поняття, як *текст*, ще раз зазначимо його спорідненість з алфавітом.

Принагідно варто згадати слова Юрія Лотмана: «Текст мислиться не як деякий стабільний предмет, що має постійні ознаки, а в якості функції; як текст може виступати й окремих твір, і його частина, і композиційна група, врешті – література в цілому» [18, 179 – Пер. наш]. Дослідник зазначає, що до поняття тексту не вводиться поняття розширення, тому що сучасне розуміння тексту базується на перетині точок зору *Творця тексту й аудиторії* [18, 179. Пер. і курсив наш – П. П.]. Третьою складовою є існування певних структурних ознак, визначених як *сигнали тексту* [18, 179. Пер. і курсив наш – П. П.]. Перетин цих елементів створює оптимальні обставини для сприйняття об'єкта як тексту [18, 179]. Проектуючи цю тезу на алфавіт як текст, звернімо увагу на думку Топорова про те, що мовні елементи самі по собі є потенційним «поетичним» матеріалом, бо в практичному застосуванні вони зазвичай не актуалізуються, «не виступають серед додаткових функцій, не передбачають звернення на самих себе (і, отже, позбавлені метамовних потенцій)» [42, 217. Пер. наш – П. П.]. На думку Ю. Степанова та С. Проскуріна, письмо взагалі можна розглядати як цілісну семіотичну систему, яка має «план змісту» і «план вираження», «синтагматику» і «парадигматику» [36, 30. Пер. наш – П. П.]. Синтагматикою письма автори вважають послідовність знаків у тексті, а парадигматикою – співвідносність графічних знаків у системі і їхнє розташування відносно один одного [36, 30]. «Алфавіт – це водночас код і текст, що викладає цей код», – зазначають дослідники [36, 40. Пер. наш – П. П.]. Перша позиція розкриває парадигматику алфавіту, а друга являє собою його синтагматику: кожна окрема літера має певний набір ознак (звукове, числове значення, графіку), але разом з тим кожна з них є елементом у системі алфавіту, певним місцем в алфавіті [36, 41]. Ю. Степанов і С. Проскурін пишуть, що «алфавіт – це матриця, «форма для відливу»», яка переливає такі ознаки букв, як їхні імена, у нову систему [36, 41]. Водночас будучи кодом і виступаючи як певний текст, алфавіт уможливорює утворення іменами літер нових асоціацій, утворюючи «значимі

синтагми-словосполучення» [36, 60]. Наприклад, імена букв у слов'янських алфавітах не передували їх звуковому змісту, були незалежними від останніх, самостійними словами [36, 64]. Порядок букв має символічну семантику завдяки тому, що кожна літера через своє ім'я асоціюється з певним значимим словом («принцип акровірша»); зокрема у старослов'янській абетці цей принцип, що стосується «плану змісту» алфавіту, зумовлює те, що послідовність літер, принаймні початкових, створює осмислений вислів: **аз, буки, вѣди** – можуть бути інтерпретовані як фраза «Я букви знаю» [36, 33-34]. Або, наприклад, як початок азбучної молитви: «Я Бог Відаю Глагол Добра...». Згодом Світлана Неретіна, досліджуючи середньовічну культуру, зробить висновок про те, що «кожна буква мала таємний зміст, тягнучи, витягуючи або втягуючи слово як ціле» [25, 150]. Потужним текстоутворюючим фактором Ю. Степанов та С. Проскурін вважають самий порядок послідовності літер [36, 60]. Спочатку цей порядок відбивав послідовність вивчення і (можливо набагато раніше) порядок ритуального, магічного вимовляння алфавіту як цілісного тексту [36, 32]. Знаки у різних алфавітах розташовані в одному, здебільшого незмінному порядку [36, 30]. Якщо в алфавіті цей порядок знаків жорстко зафіксований, то його природі у будь-якому разі властива ідея послідовності, тобто числового ряду [36, 34]. У цьому Ю. Степанов і С. Проскурін вбачають зв'язок концептів «світовий порядок», «число» та «літера як знак числа» [36, 73]. За Сергієм Аверінцевим, уявлення про світове буття в просторі й часі для давньогрецької та візантійської культур було пов'язане з ідеєю порядку [1, 89]. Світ як «космос» мав структуру, закономірно підрядну чуттєвому і надчуттєвому, – світ як ієрархія, що незмінно перебуває у позачасовій дійсності. На зміну такому уявленню про *Всесвіт* прийшло християнство; світ *Біблії* є «оламом», потоком часового звершення, що несе в собі всі речі; християнство принесло розуміння світу як *історії* [1, 94. Курсив наш – П. П.]. Структуру *космосу* можна споглядати і статично описувати, створюючи літературний «екфразис», а в *історії* «доводиться брати участь [...] через спрямовану в часі оповідь» [1, 94. Курсив наш – П. П.].

Розвиваючи тему літератури (однокорінної з літерою), С. Аверінцев пише: «Література і справді матеріалізується не в чому іншому, як саме в «літерах», в «буквах» – в написаному і читаному тексті» [1, 188]. Водночас їх характер може бути нематеріальним: про безсмертя літери свідчить приклад, наведений дослідником, коли римські солдати заживо спалювали книжника Близького Сходу, а він кричав, що згорає його священний сувій, але літери з нього відлітають [1, 194]. Світлана Неретіна наводить інший приклад вже із пам'яток середньовічної латиномовної літератури: у «Сперечаннях високошляхетного юнака Піпіна з Альбіном Схоластом» учень питає учителя, що таке буква, і отримує відповідь: «Страж історії» [Цит. за 25, 177]. Дослідниця зазначає, що в середні віки в основі світу лежало Святе Письмо, кожен елемент якого (буква) вміщував в себе ціле в його видозмінах; тому буква була освячена особливим ореолом життя, нетлінності та окриленості [25, 179]. Це твердження пояснює тезу П. Флоренського про те, що у традиції богослів'я простий аркуш з написаним на ньому ім'ям святого вважається повноцінною іконою [46, 162]. У той же час Б. А. Успенський говорить про мовну сутність ікони, яку отці Церкви чітко усвідомлювали та навіть «спеціально прокламували» [43, 225]. Науковець пише, що зіставлення іконопису з мовою та зображення ікони із записаним або усним текстом йде від глибокої древності: його головною особливістю є можливість прочитання Святого Письма неграмотними людьми, бо «вони – те саме для зору, що й мовлення для слуху» [43, 225].

Містичне значення літер підкріплювалося розумінням їх як сховища трансцендентної таємниці (чи таїни); тому ставлення до них було особливо дбайливим: як пише С. Неретіна, «в західноєвропейських скрипторіях навчали не просто книжковому перепису, а й каліграфії, ілюмінації рукописів, де великі літери (ініціали) набували вигляду мікромініатюри» [25, 179]. Тетяна Сем'ян, досліджуючи візуальний образ текстів, зазначає, що такі елементи книжкового оформлення, як ініціал, орнамент, мініатюра тощо, не тільки мали декоративну функцію, створюючи унікальний колорит книжки, але й були «інформативно

насиченим прийомом і співвідносилися зі змістом», допомагаючи читачеві розібратися з текстом, навіть частково виконуючи «партитурну» функцію [34]. У цьому можна переконатися, розглядаючи середньовічні богослужбові видання, призначені для повсякденного читання вірян. Наприклад, у Часослові (The Book of Hours) XIII ст. букви постають то як квіти і трави райського саду, то як символічні знаки, всередині яких містяться символічні зображення (як правило, в літері «О» – іконічний образ Христа) [61]. Дослідник шрифтів Б. В. Валуєнко вказує на поширену у середньовіччі практику використання шрифтів різного розміру, обрису й навіть різного кольору, що відображало нерівнозначність частин тексту: графічні знаки підкреслювали важливість окремих слів та фраз, сприяючи інтонаційному акцентуванню при читанні вголос [7, 18]. Ці прийоми збереглися навіть за поширення книгодрукування, створюючи ефект рукописності тексту, проте подальший розвиток цієї галузі випрацював тенденцію до шрифтової уніфікації [34]. Важливо також зазначити, що у добу Середньовіччя та Відродження, як зазначає М. МакЛюен, людина не відчувала особливої розрізненості між видами мистецтв: рукописи та книги читалися вголос, поезію співали або виразно декламували, тобто ораторське мистецтво, музика, література та живопис (і як оформлення книг) були тісно між собою пов'язані [64, 159]. Це вказує на те, що «шрифтова акциденція», як пише Т. Ф. Сем'ян [34 – Пер. наш], була важливим засобом семантизації або певного кодування, і нова хвиля активізації цих прийомів проявиться в емблематиці та курйозних віршах бароко.

Аналізуючи барокову українську літературу, Богдана Крися зауважує, що в художньому тексті закодоване певне відчуття світу, яке може бути з більшим чи меншим успіхом прочитане в залежності від посвяченості читача, від того, чи скористається він підказками, які сам автор нерідко дає у тексті [11, 100]. Загалом, як пише Б. Крися, читаючи українську поезію XVII-XVIII століть, можна переконатися, що до тексту програмно зведений увесь світ [11, 143]. Для нашого дослідження важливою є думка дослідниці про значення постаті Івана Величковського для українського поетичного авангарду (уточнімо, що не тільки

українського), виступаючи для нього «чи не єдиною опорою, що не губиться в глибині XVII ст.» [11, 129]. Курйозне віршування не було оригінальною вигадкою бароко (згадаємо для прикладу, що, згідно з Книгою Єноха, ім'я Адам – це криптограма назв сторін світу грецькою мовою, що відображало уявлення про першого чоловіка як про мікрокосм; концепт «людина – світ малий» поширений також і в епоху бароко [9, 98]), проте той рівень, якого воно досягло у цю добу та у творчості Івана Величковського зокрема, надзвичайно високий. (Цікаво, що в мусульманській культурі літери алеф, дал і мім, з яких складається ім'я Адам, тлумачаться як різні молитовні пози людини, тобто жести, що символізують звернення до Бога, «впечатані» в людську душу буквами імені першочоловіка [54, 160]. Це означає, що макро- та мікрокосмічна структуро твірна функція букви визнавалася в різних культурних традиціях Сходу і Заходу як константа світоустрою [60, 57; 91]).

Поширеність експериментальних літературних курйозів, на думку К. Борисенко, була викликана не тільки західними впливами, але й навчальними цілями у курсі поезики, завдяки яким у школярів розвивалася «версифікаційна майстерність, кмітливість, винахідливість, дотепність» [6, 341]. Валерій Шевчук вважає, що збірка І. Величковського «Млеко» задумувалася як поезика [53, 10]. Хоча, як помічає Л. Семенюк, у передмові до збірки поет вимагає від читача великих зусиль для розуміння «штучок поезицьких» [32, 89], та В. Шевчук, згадуючи той факт, що І. Величковський дає інструкції до читання, думає, що «не йдеться тут саме про розгадку словесних ребусів» [53, 9]. Згадана збірка містить цікаві для нашого дослідження приклади семантизації літер бароковим автором. Наприклад, «єдиногласный» вірш І. Величковського побудований на повторах графічно виділеної літери О: «СлОвО плОтОнОснО // МнОгО плОдОнОснО» [Цит. за 32, 93]. На думку К. Борисенко, літера О є колом без початку і кінця, що символізує необмежені можливості слова [6, 346], цього Божого витвору (саме тому, на думку Л. Семенюк, воно «плотоносно» [32, 93]), що усім слугує (тобто «плодоносне» [32, 93]). Світогляд бароко, на якому будувалася християнська

поезія, зокрема, у жанрі алфавітних віршів, надавав буквам особливого значення: «графіка літер сприймалася як явище, адекватне до графіки світу» [11, 130]. При цьому утверджується їхнє символічне значення, що можемо зрозуміти з такого порівняння: земна природа письма проступає у тому, що, подібно до людини, воно пов'язане з вічністю, здобутої від Святого Духа (Святого Письма), і тлінністю (*memento mori*), схожої на порох від землі, що осипається [11, 130]. Аналізуючи алфавітний вірш І. Величковського, К. Борисенко пише: «Алфавіт – це шлях від початку до кінця, адже все має свій початок і кінець, вічний лише Бог. Кожна літера має своє значення: у староукраїнській мові назва майже кожної літери є словом. [...] Тож Іван Величковський не просто вживає слова в алфавітній послідовності, кожне слово несе в собі глибокий зміст» [6, 344]. Підтвердженням цієї думки також може бути загадковий вірш: «Со смь богомь дежл // ноп насъ ст блюсти буде» – Дмитро Чижевський розтлумачує, що замість виділених літер треба читати їх назви в слов'янській абетці [52, 272]. Серед інших віршів-загадок Величковського Д. Чижевський згадує «кабалістичні» вірші, де читач вже має звернути увагу на числові значення алфавіту, щоб, наприклад, розгадати рік написання поезії [52, 270]. На думку Наталії Науменко, таким чином митець хоче попри гру також показати читачеві, «як близько від нашого щоденного життя знаходяться кордони незвичайного» [24, 58]. У той же час, як зазначає Л. Семенюк, для І. Величковського літери мають сакральний зміст, «пов'язуючи твір із євангельською історією» [32, 94], до якої він долучається, прославляючи Христа й Марію і водночас вписуючи своє ім'я через форму вірша-загадки [32, 98].

Ю. Степанов та С. Проскурін доходять висновку, що за Нового часу азбучна молитва (саме на її базі будувалася середньовічна і барокова акропоетична традиція) лишається текстом священним, проте сам алфавіт вже позбавлений сакрального значення; більше того, він вже не сприймається як текст [19, 130]. І загалом відбувається перехід літер з розряду іконічних у розряд мало-мотивованих знаків.

Висновки до першого розділу

Отже, в різних культурах світу віддавна сформувалися уявлення про букву як сакральний першоелемент Усесвіту. В релігійних традиціях Сходу та Заходу наголошувалася здатність літери забезпечувати зв'язок між Богом і людиною, маніфестувати тотожність макро- та мікрокосму. Тому й алфавіти могли сприйматися як дарунок Творця або як стислий виклад Євангельських істин (у слов'янській глаголиці), а згодом – як азбучні молитви.

Міфопоетичні уявлення про здатність букви інтегрувати космологічну картину світу в усьому його розмаїтті зумовили синестезійність її сприйняття та зображення (що особливо яскраво виявляється у середньовічній книжній культурі). В культурі бароко сакральний ореол букви зберігається, проте поширюються «ігрові» практики використання літер як засобів кодування тексту.

З відродженням міфопоетичної свідомості в літературі відновлюються й актуалізуються уявлення про онтологічність та самодостатність букви, виявляються виразні тенденції до її семантизації в художньому тексті.

Розділ 2. Засоби семантизації літер та функції буквенного символізму в поезії європейського авангарду

2.1. Синестезійне сприйняття літер Артюром Рембо. «Голосівки» як «символістський маніфест»

З усієї творчості французького символіста Артюра Рембо нашу увагу у контексті питання семантизації літер привернув невеликий вірш «Voyelles» («Голосівки» у перекладі Григорія Кочура). Цей текст, як зазначають В. Гінзбург та С. Мецидакіс, після друку у 1883 році викликав великий інтерес у мистецьких колах свого часу [62, 225], що було зумовлено рядом причин, які ми розкриємо далі.

Найперша з них – епатаж, викликаний заявою А. Рембо про те, що він вигадав кольори голосних (на думку Франсуа Мельтзе, це закодовано у загадку сонета [65, 344]). Інша причина активної уваги до невеличкого вірша молодого поета полягає у тому, що поширилася думка помилкового використання ним ряду голосних, які йшли майже за алфавітом, окрім двох літер, «O» та «U» [62, 225]. І хоча деякі дослідники вбачали у цьому порядку певну анаграму, про що ми ще скажемо, та на думку В. Гінзбурга та С. Мецидакіса, порушення алфавітного порядку літер могло бути зумовлене бажанням А. Рембо не вітворювати точно їх порядок, а створити новий, власний, тим самим самостверджуючись у ролі Творця чи Деміурга (на яку зазіхали символісти) [62, 227]. Щоправда дослідники зазначають, що це міг бути порядок, завчений поетом у школі [62, 227-228]. Схожу думку поділяє О. Ніколенко, також вважаючи, що в А. Рембо кольори були прив'язані до звуків саме завдяки кольоровому буквареві, за яким він учився читати [26, 102]. Проте В. Гінзбург та С. Мецидакіс вважають, що причина могла бути пов'язана з такою проблемою поезики, як зіяння, яке б утворилося за правильного порядку в

поезії: "...O bleu U vert", – в усіх поетик аж до середини ХІХ ст. авторів застерігали уникати такого ефекту [62, 228. Цит. там же].

Отже, новий порядок голосних мав такий вигляд: «A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu» [66]. Інша версія такого розміщення літер – можлива актуалізація поетом-символістом греко-романського походження французького алфавіту, що проявилось у використанні літери «О» як Омеги, перетворюючи таким чином вірш на замкнений цикл – від Альфи до Омеги, – що також є апокаліптичною візією Христа як початку та завершення людської історії [62, 227]. В. Гінзбург та С. Мецидакіс зазначають, що сам Рембо ніколи не давав пояснень щодо свого відчуття синестезії у «Голосівках», тому автори вважають, що поет просто намагався надати літерам нового семантичного навантаження [62, 228-229]. У той же час, на думку дослідників, важливим є інтертекст Святого Письма і той факт, що надалі Рембо створює «ідеальний образ майбутнього поета як Пророка» [62, 230 – Пер. наш]. Адже у кінці сонета, коли, як ми зазначили вище, замикається коло початку-кінця, з'являються очі Бога, «Ses Yeux» [66], що також вписує у твір пропущену голосівку «Y» й утверджує поета як Господнього Пророка [62, 230]. Можливо, навіть не Пророка, а нового Творця?

Хоча В. Гінзбург та С. Мецидакіс у своєму дослідженні більше зорієнтовані на проблемі порядку літер, ніж на кольористиці, вони вважають, що сукупність кольорів у сонеті утворює «цілу зачаровану веселку», у якій А. Рембо «купав своє особисте чудове бачення повністю очищеного та абсолютно оновленого Всесвіту: символічно насиченої мети, спроектованої справді революційним художником для власного прагнення до раю на землі» [62, 233 – Пер. наш]. Таким чином, наспраді йдеться радше не про Пророка, а про нового «Творця».

На противагу попередньому дослідженню, Ф. Мельтзе вважає «Голосівки» складним комплексом, у якому важливу роль відіграють містична нумерологія, астрологія, апокаліптична символіка та «буквене скерцо» [65, 345]. Дослідник вказує, що, за свідченням Дені Саро, його сучасники, Бодлер і

Рембо, багато своїх ідей черпали із кабали, хоча у доволі спрощеному вигляді [65, 345]. Проте Ф. Мельтзе присвячує свій аналіз «Голосівок» саме кольористиці твору, надаючи їй метафізичного значення. Він пов'язує згадані в тексті кольори з алхімічною традицією (на що звертали увагу інші дослідники, обмежуючись однак обговоренням важливості кольору в тексті «лише з погляду алхімічного процесу виготовлення еліксиру; те, що не враховується, – це духовні аналоги тих кольорів в алхімічній традиції» [65, 345 – Пер. наш]). Науковець зазначає, що алхімія входила до кола зацікавлень символістів, які вбачали у ній поєднання наукового зацікавлення та духовних проблем метафізики, і це зацікавлення було викликане загрозою зникнення містицизму у позитивістську добу, епоху дарвінізму, атомної теорії, розвитку науки про генетику людини, яка «розтинає таємницю особистості, поки вона, здавалося, не зникне зі сфери об'єктивної вірогідності» [65, 345-346 – Пер. наш]. На думку Ф. Мельтзе, на час написання сонету «Голосівки» сімнадцятирічний А. Рембо захоплювався окультизмом; він вірив, що тим, хто оволодіє магією, буде запропоновано багатство усього світу; що чарівникові будуть розкриті всі закони природи, справжнє Царство Небесне; що майбутній поет стане нарівні з богом, Божественним Творцем [65, 346]. Тому, застосовуючи набуті езотеричні знання, Рембо намагається створити «поетичний «еліксир» [65, 346]. Перший кольорообраз представляє літера «А», якій поет приписує значення чорного кольору, що традиційно символізує смерть, а в алхімії асоціюється з гниттям [65, 349]. Проте Ф. Мельтзе вважає, що у контексті вірша чорний колір, розміщений на початку, означає не смерть, а відсутність кольорів до початку поезії, тобто до початку світу [65, 348]. (Власне, за містичним богослів'ям, саме «Божественний Морок» є осердям Усесвіту та місцем перебування Бога (за Діонісієм Ареопагітом); звдси походить і апофатична богословська традиція). Тому зрозуміло, що наступною йде літера «Е» зі значенням білого кольору – символ чистоти в алхімії, а також повітря [65, 349-350]. Наступна літера – червона «І» – означає вогонь і водночас кров, що згортається, тобто має потенціал лікувальний і дарує зцілення, тим самим символізуючи Христа [65,

350]. «U» отримує у сонеті значення зеленого кольору – в алхімії він означає воду, яка дає життя; тому серед зелених образів у А. Рембо виринають пасовища, але і спокій зморшок [62, 226]. Остання літера «O», Омега, прирівнюється поетом до синього кольору, який в алхімічній традиції є еквівалентом чорного [65, 351]. Таким чином ми проходимо повне коло і через графіку літери, і через кольороряд, що, на думку Мельтзе, є алюзією на Апокаліпсис, означає новий початок, що народжується з кінця [65, 352]. За вченням алхімії, останній етап спагіричного процесу, так звана фіксація або досягнення золота, має своїм духовним аналогом явлення Бога, що засвідчує успішне приготування поетичного «еліксиру» [65, 352]. У такий спосіб А. Рембо здійснює, як пише Ф. Мельтзе, «самопроголошене і самовизначене посвячення в культ магії», освячує себе як «майстра алхімічної праці» [65, 353]. Настільки великою є його віра у себе, що він перетворюється у цій тексті на первосвященника, який опановує обряди містичного переходу власної душі, аби відкрити цей шлях іншим. Відтак вірш постає як сакралізований, а водночас і нарцисистичний та епатажний автопортрет А. Рембо [65, 353-354].

Нас у цьому тексті цікавить насамперед синестезій не сприйняття літер та міфологічний синкретизм присвяченого їм тексту. Адже сама назва зосереджує увагу на звучанні (те, що лінгвісти, зокрема І. Бодуен де Куртене [5], називають поєднанням «акусми» та «кінєми», тобто фізіологічного сприйняття фонєми та її психологічного асоціативного засвоєння).

Влучний переклад Г. Кочура – «Голосівки» – увиразнює цей аспект тексту: букви постають як галасливі сутності, тобто звук є першим сигналом у нашому сприйнятті літер. Далі – рух: послідовність представлення «голосівок», як уже зазначалося, асоціюється з образом кола, руху від початку світу до есхатологічного кінця, за яким мають з'явитися «нове небо і нова земля». Самі ж барви та їхня символіка завершують синкретичний образ «голосівок», апелюючи до кольорів реального земного світу та їх метафізичної символіки.

2.2. «Глоссолалія» Андрія Белого: мова й Усесвіт

Для розгляду поеми Андрія Белого «Глоссолалія» вважаємо за потрібне на початку сказати і про явище глоссолалії. Кристина Пранич вважає глоссолалію поширеним феноменом російської культури, що має свої прояви і у сфері релігії (часто глоссолалія пов'язана із сектанською містикою), а також у літературі, лінгвістиці та навіть психопатології [27, 209]. Саме слово «глоссолалія» грецького походження і, як пише К. Пранич, складається із «glossa», тобто «мова», та «lalia» – «говорити» (Володимир Феценко уточнює друге значення: «лепетання, невиразне говоріння» [45, 506]), але йдеться не про вміння говорити, а про здатність розмовляти «іншими» – невідомими або незрозумілими мовами [27, 209]. Як явище, глоссолалія позначає беззмістовне вимовляння слів або лише звуків, здійснюване, як уже зазначалося, у містичних екстазах або психопатологічних станах, коли людина не контролює, що говорить [27, 212]. Проте історично цей феномен мав зовсім інше значення: Володимир Феценко пише, що за біблійним міфом після розділення мов людства у Вавилоні глоссолалія постає як єдина, спільна для усіх мова спілкування із Всевишнім; у той же час у Діяннях Апостолів вона прирівнюється до дару пророцтва, виявляючи у собі характер таємної мови, недоступної для пересічної людини [45, 507]. К. Пранич також вказує на важливість цього дару як такого, що відновлює здатність людей розуміти одне одного у просторі «багатоголосся або культурної поліфонії» [27, 212].

На початку ХХ ст. глоссолалія актуалізується у контексті мовних експериментів авангардистів. Віктор Шкловський проводить аналогію між заумною мовою та глоссолалією, завдяки священному значенню якої «заумної мови не соромилися, пишалися нею і навіть записували її зразки» [28, 402 – Пер. наш]. Сама глоссолалія для літературознавця є беззмістовною, заумною звукомовою [28, 402]. Переходячи до Андрія Белого, варто зазначити, що поет критикував підхід, викладений В. Шкловським; наприклад, у своїй статті «Жезл Аарона» він порівнює глоссолалію футуристів зі «зриванням плодів дерева слів, дерева сенсів для корисливого, хижого поїдання матерії звуку», яка, на думку

поета, має бути посаджена у «землю тиші», аби зійшло «нове слово поезії» [33, 416 – Пер. наш]. На думку В. Феценка, А. Бєлий у цих рядках протестує проти радикальних заумних технїк футуристів [45, 510]. Тож стратегія обрання саме такої назви тексту очевидна: як продовжує В. Феценко, намагаючись збагатити мову новими значеннями, А. Бєлий переосмислює бїблійний мїф про глоссолалїю, аби створити власну теорїю «зв'язку мови зї смислом у їх історичнїй еволюцїї через усю історїю мови і на матеріалї рїзних мов» [45, 510 – Пер. наш]. І хоча А. Бєлий у своїй поемі залучає ряд лїнгвістичних праць для пїдтвердження своєї гїпотези про спорїдненїсть індоевропейських коренїв, на думку В. Феценка, бїльшїсть етимологїзацїй у творі фантастичнї [45, 510]. Дослїдник також вважає, що А. Бєлий їмітує у творі методи компаративних граматик [45, 510]. Проте митець у коментарї до друку «Глоссолалїї» називає свій твір «їмпровїзацїєю на декїлька звукових тем», «фантазїєю звукообразїв» [3, 3 – Пер. наш]. Андрїй Бєлий за власною суб'єктивною їмпровїзацїєю прихований «поза-образний, несуб'єктивний їх корїнь» [3, 3 – Пер. наш]. І все ж він представляє свій твір не як теорїю, а як «поему про звук» [3, 4 – Пер. наш].

Крїстїна Пранич вважає, що поема А. Бєлого є художнїм вираженнєм поетового вїдчуття творення мови (увесь текст пронизаний образом порожнини роту як «вєлїчезного Космосу», «храму уст», куди поет їде, аби «пїдгледїти свїтобудову мови» [3, 6; 30; 58 – Пер. наш], а водночас процес створення свїту та людини через мовне вираження [27, 210]. Стан юностї слова поет зїставляє їз землею, коли вона ще була лавою; ї, як полум'я скував камїнь, «бурю розтоплених ритмїв звучання смислу» покрила товща «кремнїстих коренїв» [3, 4 – Пер. наш]. Значення лїтери у А. Бєлого є невід'ємним вїд поняття звука (в їншїй своїй працї, «Вїтер з Кавказу» він говорить саме про переживання алфавїту «в аналогїях вїдчуттїв» [2, 290], тому для поета семантизацїя лїтер, у першу чергу, є способом вїднайдення первїсних значень звукїв. На думку Бєлого, утворення фрїкативних приголосних вїдбувається їз «горючих туманностей газу», тому за ними закрїплюються такі значення, як тепло (w),

енергія (r), повітря холодне (v) і тепле (h), світло (s) і вогонь (r); сонорні ж приголосні утворюються із «повітря вологи», тому вони – l, m, n – рідкі; проривні майже тверді, бо «b» – в'язка, «d» – дзвінка, а «g» – пухка й розсипчаста, як земля; глухі «k», «t» і «p» для поета тверді, але й мають різні значення: перша є символом кристалів, друга – рослин, а третя – тварин [3, 8-9 – Пер. наш]. Це є підтвердженням думки К. Пранич про те, що у «Глоссолалії» А. Белого наявний пріоритет тілесності, фізіології над семантикою [27, 211]. Для Белого мова – це танцівниця із шаллю [3, 7], у чому К. Пранич вбачає вплив мистецтва евритмії, у якому органічно поєднуються танець, пантоміма як мова жестів, література та музика [27, 211]. Андрій Белий вважає, що людський язик «підгледів» рухи її рук і намагається їх відтворити «мімікою звуків» [3, 3; 9 – Пер. наш]. Матерія звуків через свій рух дає можливість людині, промовляючи, відтворювати процес сотворення світу та людини зі слів [3, 10]. Промовляючи «звукослів'я», поет отримує досвід, який дозволяє народитися вдруге, поставши із себе самого (з власного роту – згадаємо, що це символ активного творчого начала за М. Маковським [19, 54]) [3, 24; 58 – Пер. наш]. А. Белий вказує, що ми створені зі слова і маємо притаманну йому силу творення, реалізуючи її через найменування – «алхімічний досвід поєднання звуків» [3, 91 – Пер. наш]. Звертаючись до алхімічних знань, Андрій Белий по-новому семантизує звуколітери, надаючи їм значень фізичних процесів, наприклад, «зігрівання: проведення градації звуків до w, r, h; охолодження: ch-l-n-d-t, r-l-n-d-t, r-l-g-k"; хімічної якості, як у «солі (проривні) та кислоти (h, s)»; з них можуть утворюватися рослини та такі тварини, як птахи (f), риби (m) та змії (ph) [3, 94; 105 – Пер. наш]. Також в алхімічному процесі проявляються кольорові значення звуків (червоні (kr), жовті (gl), зелені (ln) тощо) та створюються почуття (гнів (p), лінь (l), сон (h) та ін.) [3, 105 – Пер. наш]. Ілюструючи свою теорію, А. Белий дає читачеві рецепт любові: у процесі її створення треба змішати літери «л, ю, б, о, в, ь», проте окремо кожна з літер не містить у собі любові – на його думку, «якщо сенс в елементах (молекулах, атомах, буквах), – любові немає в л, ю, б, о, в, ь, тут дано поєднання «л» з «ю»,

плюс «б» з «о», плюс «в» з «ь» [3, 82 – Пер. наш]. Для здійснення подібної словесної магії ми маємо не просто вміти читати, що для поета дорівнює складанню понять, але означає невміння мислити; ми повинні перестрибнути «до позапонятійних смислів через «л, ю, б, о, в, ь» до сенсу «любовь», яка «є полум'ям, є життям» [3, 82-83 – Пер. наш].

«Глоссолалію» автор пояснює авторським міфом про древню країну Аерію, Аеру, у якій ми колись жили як «звуко-люди», що були «звуками видихнутих променів світла», які досі живуть в нас і які ми іноді виражаємо «звукослів'ям, *глоссолалією*», і тоді у роті, цьому «зародку всесвіту», утворюється те, що нам розкриється, коли зміниться світ і «відбудеться друге пришествя Слова» [3, 14; 95; 121 – Пер. наш].

Отже, як пише К. Пранич, «казка звуків» А. Белого, його версія «Глоссолалії» у своїй суті має динаміку та гру, а не спробу розробити світову мову [27, 210]. На думку дослідниці, глоссолалія у поемі Белого є способом мовного дійства, «перформативності без ангажементу» [27, 215 – Пер. наш]. У «Глоссолалії» А. Белий поєднує уявлення про звуколітери як атоми із авторською міфологією та сучасними для нього лінгвістичними дослідженнями.

2.3. Очуднення букви Олексія Кручених

Творчість Олексія Кручених є унікальним явищем у плані того, що поет здійснює і теоретичний виклад власних теорій, і їх практичне втілення, яке часто використовує для ілюстрації розроблених ним ідей. Контекст, у якому творить поет – це поширені серед футуристів практики деформації мови, які для кожного окремого митця мали різні смислові навантаження. Так, наприклад, порівнюючи заум Веліміра Хлебнікова й Олексія Кручених, О. Черняков підкреслює, що пафосна теорія першого про створення світової мови вказує на закритий характер мови заумної; у той же час Кручених, який спочатку, співпрацюючи з Хлебніковим, був з ним повністю солідарним, згодом декларує заум як відкрити, конвенціональну систему [51, 71 – Пер.

наш].. У її основі поет вбачає «не діахронічну, а ситуативну обумовленість», тобто заум актуалізується у процесі кожного індивідуального говоріння, її головною властивістю є «акційність» [51, 74 – Пер. наш]. У «Декларації слова як такого» О. Кручених обумовлює використання художником слова не тільки у загальному або виключно авторському використанні, але з абсолютно незрозумілими значеннями, тому що «думка і мовлення не встигають за переживанням натхненного» (одна з численних ілюстрацій цієї думки: «го оснег кайд») [28, 71].

О. Черняков вважає, що для Олексія Кручених заум реалізується у сфері поетичного (творення) і спочатку вона є виключно індивідуальним засобом самовираження «творця»-заумника» (у чому проявляється її монофункційний характер), однак згодом він вбачає у заумі також надіндивідуальні форми, що реалізують її поліфункційний характер, тобто вона може застосовуватися у різних стилях мови і навіть претендує на роль світової мови [51, 73-75 – Пер. наш]. Ще одне розрізнення між теорією В. Хлебнікова і О. Кручених дослідник вбачає у створенні першим «словника/тезаурусу» своєї «зоряної» мови, у той час як Кручених більше уваги приділяє саме практичній реалізації, «промовлянні», власного заумного «словника» [51, 75 – Пер. наш]. Більше того Олексій Кручених розробляє заум як концепцію «голосових вправ» [51, 75 – Пер. наш] для акторів театру («Фонетики театру»), вважаючи, що за сильного емоційного переживання, тобто повного занурення актором у свою гру, усі слова розбиваються «на друзки» [КрФ, 7 – Пер. наш]. Людина, що говорить у пориві пристрасті не контролює слова, плутає їх, перекручує, але при цьому їх емоційна сторона не порушується, навпаки «звукообраз живе, як ніколи» [КрФ, 7 – Пер. наш]. Також поет пов'язує виникнення театру з хором, який, будучи аналогією до стихійних масових дійств народу, має спільні риси із заумною мовою [КрФ, 7 – Пер. наш]. Так стає зрозумілий образ одного з віршів «Помади», написаних авторською мовою О. Кручених: «фрот фрон ыт // не спорю влюблен»

Творчість і В. Хлебнікова, й О. Кручених пов'язана із прийомом «очуднення», за визначенням В. Шкловського [55]. Проте О. А. Ханзен-Льове вважає, що заум Хлебнікова, як «всесвітня мова», у процесі свого звукового вираження «долучається до універсальних законів всього космосу», тоді як Кручених пропонує більш спрощений варіант заумі, що обмежується «актом очуднення граматичної або семантичної неправильності», «конструктивною трансформацією наявних граматичних та семантичних структур» [48, 109 – Пер. наш]. Це стосується і погляду О. Кручених на літери.

У «Декларації слова як такого» Олексій Кручених говорить про те, що приголосні звуки виражають «побут, національність, тяжкість», тоді як голосні поет вважає «вселенською мовою» і наводить приклад поезії виключно з гоосних: «оаа иееи аее» [28, 71 – Пер. наш]. У поезії митець вбачає ряди глосних і приголосних, іноді несвідомі, але точно «недоторканні» [28, 71 – Пер. наш]. Для О. Кручених краса звичайних слів втрачена, і він має відновити її: наприклад, прекрасну квітку лілію він не може позначати словом «лілія», «замацаним і «згвалтованим»; натомість він називає квітку «еуы», відновлюючи тим її первісну красу [28, 71 – Пер. наш]. Ширше розкриття теми літер О. Кручених містить написана разом з В. Хлебніковим декларація «Буква як така», у якій поети пишуть про становище літери у сучасних їм книжках: «витягнуті в ряд, скривджені, підстрижені, і всі однаково безбарвні і сірі – не букви, а клейма! Але ж запитайте будь-якого з «речарей» (неологізм, імовірно, В. Хлебнікова, утворений від російського слова «речь» – Прим. наша), і він скаже, що слово, написане одним почерком або набране однієї свинцевою, зовсім не схоже на те ж слово в іншому зображенні» [28, 80 – Пер. наш]. О. Черняков вважає, що таким чином митці вводять у план змісту поетичного знаку такий компонент, як почерк або типографіка, при цьому не розрізняючи звук і літеру [51, 34]. Про це також пише І. Бодуен де Куртене, критикуючи теорії «слова як такого» та «літери як такої» [28, 446]. На думку М. Мартинова, рукописність тексту для футуристів відновлює свободу творчості та зберігає літери від знеосібнення, уніфікації [20, 170]. Т. Ф. Сем'ян вважає, що імітація

рукописності (або ж, у випадку авангардистів, поширення власне рукописів) може створювати ефект авторської присутності [34], що для В. Хлебнікова та О. Кручених було особливо важливим, – адже вони хотіли поєднати життя із літературою. Юрій Лотман вважає, що у рукописних почерках ми маємо справу із варіантами літер, а букви як постають як структурні інваріанти, тобто ідеальні конструкти, що можуть мати різну кількість варіантів у реальних текстах, зберігаючи при цьому одне й те саме його значення [17, 20]. Можливо, саме тому О. Кручених не бачить повноти творчої реалізації виключно у стратегії семантизації літер і вдається до прийому «здвигу» (що не можна перекласти як «зсув»).

Олексій Черняков, пояснюючи «мову здвигу» О. Кручених, пише, що вона «прагне до створення такої семіотичної рядності, де знак зливається з іншим знаком, а тому не здатний володіти стійкими дистинктивними ознаками і вступати в стосунки значущості (цінності)» [51, 84]. Сам же О. Кручених у «Здвигології російського вірша» зазначає, що звуковий «здвиг» – це злиття двох звуків або двох слів як звукових одиниць в одну «звукову пляму» [12, 34-35]. Ціллю цього «здвигу» має бути «звукова несподіванка» [28, 76], як, наприклад, вже згадана назва лілії «еуы» або складний до прочитання фрагмент вірша «Возропщем» – «р л м к т ж г р б в м п м ш» [13, 64]. Один з головних принципів творчості Олексія Кручених – писати так, щоб «писалося туго і читалося туго, незручніше змазаних чобіт або вантажівки у вітальні» [28, 76 – Пер. наш]. Саме такими постають літери у творах поета, і читач перечіпляється об них, мов каміння або ту ж «вантажівку у вітальні».

Таким чином, поет не надає буквам певних міфологічних значень або фізичних властивостей (як це робить Хлебніков, а частково і Бєлий). Натомість О. Кручених «очуднює» букви, тим самим визнаючи їхню автономність і самодостатність.

2.4. Гео (або Гео) Шкурупій: авторські стратегії графічної трансформації букви

Виявлення семантизації літер у поезії Гео Шкурупія можна розпочати від самого імені митця. Як зазначає Ярина Цимбал, Шкурупій, трансформувавши своє ім'я Георгій до більш екстравагантного Гео, підписував свої твори і як Гео, і як Гео [50]. Загалом дослідниця нарахувала дванадцять видань, підписаних Гео, проти восьми як Гео [50]. У цьому факті ми можемо вбачати не тільки прагнення до самоствердження або відділення себе від інших футуристичних течій (наприклад, російських), а й звичайну тенденцію до типографських експериментів у текстах авангарду. Я. Цимбал пише, що такий «елемент епатажу», як незвичайна літера, був дуже поширеним серед українських футуристів, хоча насправді літери «г» не було у типографських наборах, через що митці самі домальовували звичайній «г» гачечки, – наприклад, в «апараті панфутуристів» «Семафор у майбутнє» [50]. Проте серед українських футуристів поширюється також ідея використання латинки, і тоді вірш «Автопортрет» з першої збірки Гео Шкурупія «Психетози. Вітрина третя» вводить ще одне самонаймення автора: «гео», що є анаграмою латинського «ego» [58, 4]. Цікавим є вказаний Я. Цимбал факт, що цей вірш, який ми детально розглянемо далі, у прижиттєвих збірках поета не передруковувався, ймовірною причиною чого могла бути складна типографіка [50]. Причиною могло бути також те, що, як пише С. М. Холодинська, дев'ятнадцятирічний Шкурупій «відпрацював» чимало деталей і в тексті, і в оформленні видання, які б підкреслювали незвичність, нетрадиційність цих книжок», таким чином заявляючи про себе як про поета футуристичного [49, 31], але відходячи від естетики цього напрямку у подальших збірках [49, 36], про що ми ще також зазначимо.

Особливу увагу ми хочемо приділити вже згаданій поезії «Автопортрет» [58, 4]. Тут Гео Шкурупій не проявляє особливої оригінальності на рівні футуристичних пошуків, адже, як вказує С. М. Холодинська, творчі поривання

поета збігаються зі спробою М. Семенка «виокремили й зафіксували індивідуалізовану модель митця нового часу» [49, 34]. Та поети обирають для цього різні стратегії: Семенко обіграє літери власного імені, переставляючи їх місцями для створення певних анаграм [Sem]; натомість Шкурупій, також виокремлюючи частину свого імені, проєктує її на весь світ через такі науки, як геометрія, геологія, і найголовніше – географія (розриваючи назви на кшталт «geograf і // ja»), яка постає матеріально через назви континентів (Європа, Африка, Азія, Америка, Австралія), тобто проєкція авторового «ego» зростає до масштабів планети [58, 4]. Вписування Шкурупієм власного імені та «ja» підтверджує думку А. Білої, що ліричним героєм поета є особистість «і приватно-чутлива, і публічно-планетарна (людина Всесвіту)» [4, 160]. Улюблений образ футуристів «бродяги-клошари» актуалізується у вірші «Я», де Г. Шкурупій, говорячи про мінливість сучасного йому світу, пише: «сьогодні король завтра пройдисвіт» (на обкладинці збірки автор самотитулувався до «короля футуโรปерій»); «сьогодні король // футуровиробництв футуротрестів // синдикатів // завтра робітник» [58, 5]. Така подвійність, власне амбівалентність, образу авторського «Я» віддзеркалюється у перетворенні літери – вона роздвоюється, означена двома малими літерами чужомовного алфавіту: «ja».

Як «король футуровиробництва», Гео Шкурупій «переплавляє слова чудесні» і «виставляє у вітринах» [58, 5], що пояснює назву цієї і наступної збірок. Загалом виявляється поетове ставлення до письменства як до «Виробництва»: «у фабриках заводах майстернях // мої машини і механізми // розуму // слова вироблюють» [58, 27]; поруч з поезіями розміщені малюнки станків, а у самому кінці «Психетозів» навіть розміщена реклама, товаром якої були пропоновані поетом «слова [...] // форфорові і залізні // автомобілі і танки // аеропляни // срібні дзвоники і статуетки» [58, 27], окрім звичайного переліку вже надрукованих творів. У кінці автор застерігає: «Бережіться підробок» [58, 29], стверджуючи авторську позицію витворення оригінальності, характерної для футуризму.

Попри активне залучення автором типово футуристичних образів, таких як телеграф («Телеграфую» [58, 11]), внесення у футуристичний рух власних візій (довіданим від батька-машиніста словом «семафори», як пише Я. Цимбал, Шкурупій «приніс у поезію «залізничну» образність» [50]) та залучення не тільки близького йому українського або російського футуристичного досвіду (у його поезіях постають М. Семенко та В. Маяковський), але й здобутків західних авангардистів, зокрема дадаїстів (вірші «Ляля» [58, 11], «Дада» [58, 17]), – попри усе вищезгадане А. Біла вважає, що творчість Г. Шкурупія є радше футуристичною стилізацією, про що свідчить і «чистота» технічних прийомів, включно із застосованими в «заумній» ліриці» [4, 189]. У наступній збірці «Барабан. Вітрина друга» ще зберігається тяжіння до графічного оформлення тексту та оспівування техніки, проте вже стає відчутним відхід від «поетики трампів», з'являються громадянські та суто ліричні мотиви («Барабан» з назви, який міг означати шум, гуркіт, ритм, виявляється «Барабаном печалі» [56, 25], що відбиває стукіт серцець). Про третю збірку, «Жарини слів», С. М. Холодинська пише як про неоромантичну, в якій Г. Шкурупій позбавляє «власні поезії зайвого декларатизму й гасловості», намагається «надати їм рис інтимності [...] і привнести в поезію елементи сповідальності» [49, 36]. Тут ми спостерігаємо відмову від колишніх прийомів та футуристичних образів: вірш «Дада» із «Психетозів» [58, 17] стає у «Жаринах слів» «Колисковою» [57, 26]; «Аерокоран» із «Барабану» [56, 28] в третій збірці втрачає графічне оформлення слів великими літерами [57, 30]. У поезії «Машина» звуконаслідування техніки набуває техно-апокаліптичних мотивів: «Там, тут // тут і там // – спів і свист смерти. // Дня нема, // ночі нема, // мруть діти, // мре мати, // ритм-сказ рве нитку // твого, мого, його життя» [57, 21].

Цікавою для спостереження семантизації літер Г. Шкурупієм є квазіпоема «Лікарепопініада» зі збірки «Барабан. Вітрина друга» [56, 28]. Цей твір є перетином світоглядних трансформацій від поета-футуриста до поета, який намагається через критику та комізм зобразити проблеми та висловити

ставлення до українського народу. У пролозі автор створює образ світу, де панує ворожнеча між державами за історію, яка зводиться до банального агресивного галасування-протиставлення «свій-чужий»: «Я, а не ти! // Не ти, а я! // О-о!...» [56, 45]. Тотальна розруха і водночас надія людей на чудо, «смерть слів» геніїв минулого та «здача в оренду» їхніх ідей спонукають автора розповісти повчальну казку про «маленьку літеру – О», яка «з друкарні втікла» і «покотилася в степ» [56, 47]. Хоча далі по твору Гео Шкурупій буде розкривати різні значення, які він приписує цій літері, у цій частині важливо виділити те, що про Україну поет говорить як про «саме безголовля!» [56, 47]. Тоді можливо зрозуміла алюзія на літеру, що втекла з друкарні, – так автор символізує занепад і літератури, і суспільства; відсутність «голови», що десь котиться степом: «Україна соборна, // обкрадена // і згвалтована // – багато імен у неї // і справжні всі!» [56, 48]. Що це за імена? Можливо автор має на увазі усіх тих, хто схоплює літеру «О». Спочатку це був піп, що передано через протяжні «Го-о-о-спо-о-о-ди-и» [56, 50], але він постає як антигерой, його віра продажна, він охоче її змінює задля наживи, молючись за «потіючих в постелях // і пуховиках» [56, 52]. І тоді семантика літери набуває апокаліптичних мотивів, темних відтінків: Літера – О // – тріснуте шкло // свічад. // Літера – О // – чудовисько з чорною // пащою, // [...] безумне око // кривавих плес [56, 52-53]. Далі літера з церкви потрапляє до людини і «із – О вийшло довге // О-ох! // і багато маленьких охів» [56, 53]. Цим Шкурупій засвідчує безпорадність українців, оточених «Москвою» і «поляками», між якими «прямо шибениця!..» [56, 54]; петля є візуальним втіленням «О». Далі йдеться про культурний та духовний занепад, нібито прикритий відомими історичними постатями Залізняка, Гонти, Мамає, навіть Шевченка, – хоча, коли літера «О» потрапляє до професора, він «крім дірки з бублика // нічого не побачив» [56, 56]. Навіть революція не допомогла склеїти «кожде – О», що «було бите» [56, 56]. Наступний образ літери «О» в «Лікарепопиніаді» – алюзія на вигуки закоханих, які почали вивчати «ліжки, тапчани, // постілі, // пуховики, сінники, // матраси» [56, 56]. Тобто Г. Шкурупій пише про сексуальну емансипацію, яка викликала

появу лікаря, і він ставить діагноз, «що літера – О // це гроші», «злотий» [56, 58]. Наступними під критику потрапляють спекулянти, після чого увесь бруд, усі негідники, описані Шкурупієм, об'єднуються у «Блохотанці» – так утворюється своєрідний ритуал, після якого «совість, честь, // любов, геройство і слава // пролізли крізь маленьку літеру - О // і стали примарою» [56, 59]. Тут ми маємо зазначити, що в оригіналі Г. Шкурупія обрис літери «О» більше схожий на нуль, «0». Тобто, стаючи порталом, літера «О» як нуль виконує чарівну функцію знецінення чеснот. Останнім «літеру – О // у великих степах // людської дурости // спіймав печальний поет», який під «Блохотанець» починає декламацію-зітхання, тобто «матеріалізує» літеру, перетворюючи її на жалісне зітхання [56, 61]. Сам же Шкурупій наприкінці бере на себе місію розповідати казку про літеру «О» [56, 62].

У програмному вірші «Avtoportret» велика літера «О», що є симетричною віссю для двох з малої написаних «ego», наприкінці руйнує весь текст, роз'єднуючи літери («geo O ge ego» [58, 4]). Таким чином графічне накреслення букви – коло, котре має символізувати єдність, повноту і цілісність, стає знаком анігіляції, обнуління.

Отже, Гео Шкурупій у своїй поезії семантизує літери за різними стратегіями: футуристичного письма, метою якого є епатаж, самоствердження; та символічною, покликаною узагальнити критичне ставлення до суспільства, з яким автор себе асоціює, незважаючи на космополітизм та глобалізаційні інтенції футуризму. При цьому він, з одного боку, вдається до ігрової трансформації букви, ілюструючи множинність та багатомовність «Я» поета-футуриста (як, наприклад, і Семенко – «Хайль семе нкоми» [31, 35]); з іншого – спирається на питому барокову традицію, де збільшення зображення чи графічне виділення літери означало її «плотоносність» та вказувало на певні символічні значення.

2.5. Поезія Павла Тичини: звучання літери як засіб відтворення «музики космічних сфер»

Молодий Тичина створив яскраві зразки авангардної лірики, у якій звучання літер пов'язується з «дологічним», стихійним станом буття («музика, що напружується до Логосу», за О. Лосєвим [16]). Тичинівська ономатопея, звуконаслідування, покликане пов'язати першозвуки «літер» космологічного міфу з реальним життям та культурно-історичним текстом. Так, літера «О» у вірші «Лю» [39, 12] символізує коло буття, єдність мікрокосму й макрокосму. А літера «І» (на початку першого слова у вірші чи на початку рядка) нагадує про Книгу Буття, з її версій ним повторенням: «І створив...», «І сказав...» тощо. (Наприклад, у вірші «Іще пташки» [41, 27] або у циклі «Сотворення світу» [40, 23]). Тичина ніби перетворює звичні літери на систему нотних знаків і володіє здатністю чути та відтворювати всесвітнє «звукописання». Тому саме *духовим* інструментом означає поет свою творчість: «Сонячні кларнети» породжують його «кларнетизм».

«Кларнетизм» Павла Тичини був, є і, певно, ще буде предметом для не стільки досліджень, скільки, як пише Григорій Грабович, тавтологій, штампів [8], хоча, беззаперечно, це унікальне явище в українській поезії. На думку В. Моренця, на витворення Тичиною власного стилю повпливав досвід ранніх українських модерністів, зокрема шукання М. Вороного, Гр. Чупринки, О. Олеся та ін. [22, 40]. З чого ж утворився такий складний синтез Тичинівської поетичної мови, який називають «кларнетизмом», що дав змогу поетові виражати пізнані універсальні сутності? Людмила Кісельова розглядає поезію П. Тичини через призму концепту «логодіцеї», тобто «виправдання слова» [10, 114]. Важливим, на її думку, є факт оновлення «мономіфу рятівного життєдайного Слова» [10, 115], що зумовлене рядом епістемологічних змін сучасної поетові доби, а саме пошуком нової раціональності через кризу позитивізму та переорієнтацією «з ідеї розуміння світу як предмета пізнання (пафос Нового часу) на ідею взаємного розуміння людини і світу» [10, 118]. Л.

Кісельова вважає, що це формує для людини як істоти розумної нове завдання, що полягає в «осягненні взаємин життя і слова» [10, 118], що диктує необхідність логодіцеї, виправдання слова, заради його переосмислення й утвердження його статусу «медіатора» між «видимим і невидимим світами» [10, 119-120]. Це співголосно із античною, платонівською антитезою «розумного світу» та «ідеальної сутності», що, як пише дослідниця, актуалізувало теорію «відповідностей» у культурі символізму [10, 117]. Цю теорію Микола Зеров використовував, говорячи про поетику першої збірки П. Тичини, яку критик вважає чисто символічною; ця теорія «дозволяє одні відчуття перекладати на мову других», що, на думку М. Зерова, дозволяє Тичині впливати на читача більше силою звуків, ніж змістом [Цит. за 8]. Втім, у творчості П. Тичини різні дослідники простежують риси й інших мистецьких течій. Г. Грабович вважає зведення усієї ранньої поезії Тичини до символізму проблемним питанням, адже вже у «Замість сонетів і октав» та «Плузі» відчутний відхід від синестезії, пуантилізму, імпресіоністичності до плакатності та поетики гасел [8]. В. Моренець вважає, що тичинівське утворення є синтезом символістських, імпресіоністичних та експресіоністичних технік письма, об'єднаних тяжінням до синестетизму [21, 97]. Г. Грабович також помічає у «Замість сонетів та октав» та у «Плузі» сюрреалістичні риси в «образах гротескового, а то й апокаліптичного насильства, образах темного аспекту революції» [8]. Також дослідник говорить про вплив поетики футуризму на творчість Павла Тичини, що проявляється у використанні футуристичних прийомів та засобів, як вже згадана «риторика гасел і «плакатності»; також у поезії відчутні «програмове використання космічних образів» та «революційний запал» [8].

Розлогий опис спостережених різними авторами рис різних мистецьких течій у поезії П. Тичини дає нам можливість виявити його домінуючі світоглядні позиції, які вплинули на авторську семантизацію літер та звуків. Ми вважаємо, що у поезіях Тичини це нероздільне поєднання, адже, як пише Людмила Кісельова, він «був музично настроєний на божественний камертон –

об'єктивну присутність неземної «слави» в іменах і речах земного світу» [10, 124]. Поєднуючи у своїй творчості, як зазначає науковиця, фольклорну традицію з середньовічним, бароковим й авангардно-модерністським досвідом, П. Тичина по-новому, по-іншому переживає єдність природи і людини – через звучання світу й слів [10, 124]. О. О. Мошка пише, що для поета музична сутність світу – це природа, стихія, діонісійський первень, що звертається до сфери чуттєвого, яка, «за Г. Сковородою, є первинною, бо сприймає безпосередньо» [23, 22]. Як ми зазначали вище, найпершими етапами мовлення людини були наслідування звуків природи, які з часом семантизувалися. Ми вважаємо, що у своїй творчості Павло Тичина, на відміну від інших модерних поетів, не намагається створити нову всесвітню мову – він намагається почути архаїчну «музику космічних сфер», «космічний оркестр», чію мову він намагається опанувати, аби стати «виконавцем «вічних мелодій» [21, 86]. Але оскільки поет володіє лише людською мовою, він, як пише Л. Кісельова, проєктує своє слово на реальність через ритуал [10, 121], який є певним циклом, ритмом, і ці поняття вказують на музичність текстів Тичини, які зображають всесвіт як цілісність «ритмічно організованих законів досконалої краси» [23, 24]. Поки поет вчиться мови музики у природи, він намагається вийти з нею на контакт: наприклад, у вірші «У собор. II» зі збірки «Сонячні кларнети» відбувається такий діалог (навіть полілог): «Ромашка? - здрастуй! // І вона тихо: здрастуй. // І згучить земля // Як орган» [41, 36]. На думку Л. Кісельової, події Священної Історії змінили світ, однак і сама природа здатна переживати, «сприймати Логос»; здатність є споконвічною [10, 127]. У вірші «Із циклу «Сотворіння світу. I» ми дізнаємося, що за першого дня створення світу «хоче думать туман», але «зашумів океан», що засвідчує древність мови-музики природніх шумів; а за передостаннього дня («Із циклу «Сотворіння світу. III»), коли відбувається революція, звучить «Всім краям – // Марсельєза!» [40, 23; 25]. «Геній Тичини ніби вихоплює слово в самому процесі його постановня із «космічного оркестру», – пише Л. Кісельова [10, 130].

У цьому сенсі цікавою для спостереження є поема Павла Тичини «Золотий гомін» [41, 61]. Л. Кісельова вказує, що «цей «гомін» пронизує увесь текст: «ріки дзвону», «струни» Дніпра, «зерна кришталевої музики», «акорди» у «повнозгучнім храмі», «молитви», «сміх» [10, 135]. Особливим у цьому ряді є образ сміху, який, як пише науковиця, є «інтенцією Слова, радісним його передчуттям, і лише людина здатна сміятися» [10, 135]. Проте проте і природа по-своєму сміється: «Ласкою Божою в серце зранений // Входить Андрій Первозванний. // Ступає на гори //: Благословенні будьте, гори, і ти, ріко мутная! // І засміялись гори, // Зазеленіли... // І ріка мутная сповнилася сонця і блакиті – // Торкнула струни...» [41, 61], – тобто у Тичини, за Л. Кісельовою, «і Дніпро, і квіти, і тополі олюднюються: природа, пронизана «золотим гомоном», уже не тільки «сміється», грає чи співає – вона розумно говорить» [10, 139]. Про силу сміху також читаємо у поезії «І буде так...» зі збірки «Плуг»: «Фальшиве небо сміхом хтось розколе. // І стане світ новий і люде як боги. // І скрізь, де буде поле, - // Плуги, плуги...» [40, 16]. І якщо усмішка вказує на олюднення, то і сам автор оволодіває такою силою, говорячи, наприклад, весні, що вона – весна (божественна сила найменування), після чого у неї з'являється посмішка, яка зникає у душі весни [40, 14]. Можна сказати, що звук сміху стає «фонемою», яка позначається невидимими «літерами» у бутті земному й позаземному, природному й божественному, – Тичина прагне вийти за межі людської мови, подолати «словникові холоднини» та розгадати знаки «першобукв-першозвірів».

Наступна збірка «Замість сонетів і октав», яку О. О. Мошка вважає симфонією, позначена впливом поглядів Григорія Сковороди на світ; на думку дослідниці, у збірці виявляються три основні тематичні комплекси: «макрокосм – великий світ, увесь світ і, як його частина, Україна; мікрокосм – людина, український народ; і третій – символічний світ, але не Біблія, а поезія, культура. Ці тематичні комплекси контрапунктивно розгортаються у ліричній симфонії «Замість сонетів і октав» [23, 23-24]. Це відчутно навіть на рівні літер, коли у поезії «Лю» П. Тичина пише: «Півні (вікно) і повинь зеленого пива (кріз вікно) -

// все згучить на О» [39, 12], – тобто літера як мікрокосм стає вмістилищем макрокосму. У третьому вірші циклу «В космічному оркестрі», де «підвладно все одній руці», ми знаходимо співставлення космічної музики із літературним твором: «Пливе етер, струмує вітер, // джерела бють нових поем, // встають сузір'я в формі літер // з навколо сяючим огнем...» [38, 2]. Проте один з «Листів до поета» (II), писаний ніби-то від читачки Тичини, критикує творчість поета, як неживу: «Чи я у полі, чи в лісу - // усе мені здається: // у Вас у книжці неживе, // а тут живе, сміється...» [40, 27]. Певно, тому для митця є важливим зазначити, що він ніколи не покохає жінку, «якій бракує слуху» [39, 15]. Втім, це не особиста образа, а декларація свого світогляду, який Тичина спроектує і на тему революції: «Доречі: соціалізм без музики ніякими гарматами не встановити» [39, 15]. Для поета здатність людиною чути звуки, музику космічного оркестру означає «не ставати звіром» («Замість сонетів і октав» [39, 7]), бути у потоці життя і знати про його дива. Так, наприклад, образ Великодня у різних поезія митця представлений певним грандіозним звучанням: «А над усім містом величезний рояль грав... // І зрозумів я - настав Великдень» («Найвища сила» [39, 14]). Згодом цей образ сакрального свята переноситься на тему революції: «не Воскресіння, не Різдво - нове, новітнє торжество шумить і наближає» [37, 72]. Налижає до чого? До «Першого травня на Великдень» («Вулиця Кузнечна»): «Аж тут враз! враз! // врізався оркестр: // не Христос воскрес – // Робітничий Клас» [37, 72]. Проте П. Тичина стверджує, що «Іще музики в нас не досить. І серце в кожного глухе» («Живем комуною. IV» [37, 49]), що процес трансформації людини не може бути здійснений через «гру Скрябина тюремним наглядачам» [39, 29]. Про це О. О. Мошка пише так: «Відсутність у соціалізмі музики, а в людини — слуху та почуття ритму унеможлиблює «наповнення» динамічної схеми життя і надання їй руху. Це також призводить до фрагментарності, роз'єднаності і утворення порожнечі як ознак онтологічного розриву внаслідок трагічної реалізації революційного пориву на усіх буттєвих рівнях» [23, 25]. Дедалі більше втягуючись, як зазначає В. Моренець, «у власне політику, громадянське «служіння» в ім'я існуючої

влади Тичина як творець поетичного тексту мало не зник, він «утратив голос» [Оксим, 63]. Втім, можливо, що Тичина не втратив голос, а просто перестав говорити мовою-музикою космічних сфер, проте зберіг у собі здатність чути цю музику. Про це ми прочитуємо у «Фузі» (зринає ще один музичний жанр, який, як відомо, є формою поліфонічної музики, де загальна мелодійна лінія багатоголосого твору «перебігає» з одного голосу в інший): «Прислухаюсь: // голос, що вкруг росте, // в собі я ношу. // Живе - давно розпалось на клітини, // клітина - в землю, в зелень, шум. // І той протест, і той огонь, що був у них - // тепер він зелень, шум...» [37, 79]. Тут виникає асоціація з живим поетовим словом, що також «розпалось на клітини», – однак букви-звуки з'єдналися з шумами та кольорами землі, яку продовжують жити собою.

Висновки до другого розділу

Отже, процес семантизації літер активно розгорнувся ще в останній чверті XIX ст. у творчості французьких символістів. У програмному сонеті А. Рембо «Голосівки» яскраво виявилися характерні для символізму риси міфологізації – і у синестезійному зображенні літер, і в авторському самозвеличенні, в образі поета як Пророка, Деміурга чи навіть нового Творця.

Метафізичну сутність букв та їхню спорідненість з фізичними законами світу утверджував Андрій Бєлий у поемі «Глоссолалія». «Жести» букв і жести людей засвідчують, як вважає поет, їхню спільну двоприродність та спільне походження – від божественного звуку.

Для російського футуриста-заумника Олексія Кручених основним завданням семантизації є очуднення букви. А для українського футуриста Гео Шкурупія семантизація літер є засобом утвердження множинності поетового «Я»; буква постає як аббревіатура цілого ряду понять і явищ. Помітні у нього й сліди української барокової традиції.

Осібнo в ряду представлених поетів стоїть Павло Тичина. У його ранніх поетичних текстах буква може набувати символічних значень, пов'язаних як з глибокою архаїкою, так і з давньою книжною культурою. Водночас до букв поет ставиться як до нотних знаків – партитури космічного оркестру, і він семантизує звукове значення літер. Ніби ілюструючи Євангельський вислів «Буква вбиває, дух животворить», П. Тичина вивільняє звук як духоносну сутність букви, а цей звук має єднатися з природою та животворити її.

Висновки

Аналіз поетичних текстів різних представників європейського авангарду засвідчив виразну тенденцію до міфологізації літери, а відтак її семантизації. Вбачаємо у цьому, перш за все, сліди архаїчної традиції, спільної для багатьох культур. Буква сприймалася в давнину як онтологічна сутність і першоелемент світобудови, їй приписували магичні властивості (це стосувалося і накреслення літер, і озвучення, вимовляння). Існували перекази про створення букв богами чи деміургами. Процеси сакралізації алфавіту мали свої особливості та підстави в різних культурах, однак скрізь це було відлунням міфу про божественну природу букв.

Семантизація букви та надання їй символічних значень поетами авангарду пов'язані з актуалізацією міфу в культурній свідомості кінця ХІХ - поч. ХХ ст.. Водночас багатий арсенал різноманітних засобів семантизації літер засвідчує вплив ідеології різних поетичних течій, демонструє переважання ігрової або магичних практик, наявність близьких чи віддалених зв'язків з національною традицією. Тут також відіграють важливу роль характер творчого обдарування поета, особливості його світосприйняття. Тож у представлених у роботі авторів сосстерігаються різні засоби семантизації букви, яка отримує в текстах незвичні функції.

«Прокляті поети» французького символізму, до яких належав Артюр Рембо, демонстративно порушували усталені норми, прагнули створити нову мову опису світу. Водночас вони тяжіли до міфологізації цього світу – адже екзагезою будь-якого символу є міф. Звідси і притаманні міфу синкретизм та синестезія, на яких заснована семантизація літер у вірші А. Рембо «Голосівки». Тут букви і звучать, і рухаються, утворюючи метафізичне коло, і мають символічні кольори. При цьому сакральний та окультний підтексти поєднуються з епатажним самоутвердженням поета як нового Творця, який на власний розсуд змінює алфавітний порядок, оновлюючи в такий спосіб Усесвіт.

Російські «молодші» символісти зосередили увагу на невидимих ноуменальних сутностях. Реальні літери (спрофанізовані друкарським верстатом) сприймалися ними як скам'янілі відбитки вічно живих першоелементів буття. У «Глоссолалії» Андрія Белого розвивається наскрізна для всієї його творчості ідея єдності звуку та думки. Семантизація кожної графеми здійснюється на основі поєднання «жестів», динамічних образів букви, та її внутрішнього смислу. Крім того, Бєлий розвиває думку про «алхімічний досвід поєднання звуків», приписуючи їм властивості фізичних процесів; а також створює авторський міф про «звуколюдей». Його семантизація літер побудована на основі міфологізації звуку, який прагне повернути собі світотвірну потугу.

У творчості Олексія Кручених є важливим принцип писати так, «писалося туго і читалося туго, незручніше змазаних чобіт або вантажівки у вітальні» [28, 76 – Пер. наш]. Для здійснення своїх творчих задумів поет вдається до прийому очуднення та авторської «здвигології». Таким чином, поет не надає буквам певних міфологічних значень або фізичних властивостей (як це робили його сучасники). Натомість О. Кручених «очуднює» букви, тим самим визнаючи їхню автономність і самодостатність.

Український футурист Гео Шкурупій у своїй поезії семантизує літери з метою епатажу, самоствердження та потребою узагальнити критичне ставлення до суспільства, з яким автор себе асоціює. При цьому він, з одного боку, вдається до ігрової трансформації букви, ілюструючи множинність та багатомовність «Я» поета-футуриста; з іншого – спирається на питому барокову традицію, де збільшення зображення чи графічне виділення літери означало її «плотоносність» та вказувало на певні символічні значення.

У Павла Тичини звучання літер пов'язується з «дологічним», стихійним станом буття – з «музикою сфер» до сотворіння світу. Ономаopeя у його ранніх віршах покликана пов'язати першозвуки «літер» космологічного міфу з реальним життям та культурно-історичним текстом. Наприклад, літера «О» у вірші «Лю» [39, 12] символізує коло буття, єдність мікрокосму й макрокосму. А

літера «І» на початку першого у вірші слова чи рядка нагадує про Книгу Буття з її версейними повтореннями «І». Звичні літери поет прагне перетворити на систему нотних знаків, аби унаочнити духоносну сутність «звукописання». Тому саме духовним інструментом він означає свою ранню творчість – кларнетизм. Букви-звуки єднаються з шумами та кольорами землі, живлять її собою, як на початку творіння, – так поет долає «словникові холоди». Семантизація літер у П. Тичини поступається місцем семантизації звуку.

Загалом, семантизацію літер можна сприймати як заперечення прагматизму й уніфікації, як прагнення оновити світ шляхом очуднення чи одухотворення його «першоелементів». Букві (що поставала як тріада «графема - кінема - акусма» [5]) поети прагнули повернути її космологічне значення структуротвірного елементу тексту.

Список використаної літератури:

1. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. СПб.: Азбука-классика, 2004. 480 с.
2. Белый А. Ветер с Кавказа. Впечатления. Москва: Изд-во "Федерация"; Артель писателей "Круг", 1928. 294 с. URL: http://apsnyteka.org/3512-Bely_A_Veter_s_Kavkaza_1928.html (дата звернення – травень 2020 р.).
3. Белый А. Глоссолалия. Поэма о звуке. Москва: evidentis, 2002. 145 с. URL: <https://imwerden.de/publ-5641.html> (дата звернення – травень 2020 р.).
4. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Монографія. Видання друге, доповнене і перероблене. К.: Смолоскип, 2006. 464с.
5. Бодуэн де Куртенэ И. А. Избранные труды по общему языкознанию. В 2-х томах. Том 1. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. 384 с.
6. Борисенко К. Курйозні вірші Івана Величковського. *Київські полоністичні студії. Українсько-польські літературні контакти доби бароко*: Зб. наук. пр. Т. VI. К., 2004. С. 341–347.
7. Валуенко Б. В. Выразительные средства набора в книге. М.: Книга, 1976. 128 с.
8. Грабович Г. Тичина і модернізм. *Часопис*. Червень 2018. URL: <https://m.krytyka.com/ua/articles/tychyna-i-modernizm> (дата звернення – травень 2020 р.).
9. Заярная И. С. Эстетика русского авангарда в контексте традиций барокко. К.: Логос, 2007. 216 с.
10. Кісельова Л. О. Логодіця українського модернізму: Тичина, Свідзінський, Осьмачка. *Людина в часі (філософські аспекти української літератури ХХ - ХХІ ст.)*. Упоряд. В. Моренець, М. Ткачук; наук. ред. В. Моренець. К.: Унів. вид-во "Пульсари", 2010. С. 114-192. URL:

<http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/10899> (дата звернення – травень 2020 р.).

- 11.Крива Б. Пересотворення світу: українська поезія XVII-XVIII століть. Львів: Монастир Монахів Студійського Уставу, Видавничий відділ "Свічадо", 1997. 216 с.
- 12.Крученых А. Кукиш прошыякам: Фактура слова. Сдвигология русского стиха. Апокалипсис в русской литературе. Москва-Таллин: Гилея, 1992. 167 с.
- 13.Крученых А. Стихотворения, поэмы, романы, опера. Вступ. статья, сост., подг. текста, примеч. С. Р. Красицкого. СПб.: Академический проект, 2001. 480 с. URL: https://imwerden.de/pdf/kruchenykh_stikhotvoreniya_poemy_romany_opera_2001_osr.pdf (дата звернення – травень 2020 р.).
- 14.Крученых А. Фонетика театра: Книга 123-я. Вступ. Бориса Кушнера. М.: Тип. ЦИТ, 1923. 42 с. URL: <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/3501-kruchenyh-a-a-fonetika-teatra-kniga-123-ya-m-tip-tsit-1923> (дата звернення – травень 2020 р.).
- 15.Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда (сборн.). М.: Логос, 1997. 184 с.
- 16.Лосев А. Ф. Диалектика мифа. *Философия. Мифология. Культура*. М.: Политиздат, 1991. С. 21–186.
- 17.Лотман Ю. Анализ поэтического текста: Структура стиха. Ленинград: Издательство «Просвещение», 1972. 272 с.
- 18.Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. 272 с.
- 19.Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1996. С. 54-67.
- 20.Мартынов М. Язык и власть. Анархические практики русского художественного авангарда. *Зборник Матице српске за славистику*. књ.

84. Нови Сад: Матица српска, 2013. С. 159-173. URL: <https://www.academia.edu/35396893/%D0%AF%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B8%D0%B2%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%8C.%D0%90%D0%BD%D0%B0%D1%80%D1%85%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B5%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B8%D1%80%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%B0> Language and author ity. Anarchist practice of the Russian artistic avant-garde %D0%97%D0%B1%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%9C%D0%B0%D1%82%D0%B8%D1%86%D0%B5%D1%81%D1%80%D0%BF%D1%81%D0%BA%D0%B5%D0%B7%D0%B0%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BA%D1%83.%D0%BA%D1%9A. 84. %D0%9D%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%A1%D0%B0%D0%B4%D0%9C%D0%B0%D1%82%D0%B8%D1%86%D0%B0%D1%81%D1%80%D0%BF%D1%81%D0%BA%D0%B0 2013. %D0%A1. 159 173 (дата звернення – травень 2020 р.).

21. Моренець В. Без Тичини. *Сучасність*. 2000. № 1. С. 79-100.

22. Моренець В. Оксиморон: Літературознавчі статті, дослідження, есеї. К.: Аграр Медіа Груп, 2010. 528 с.

23. Мошка О. О. Музичність як основа стильового синтезу ранньої поезії П. Тичини (на прикладі збірки "Замість сонетів і октав"). *Наукові записки НаУКМА*. 2002. Том 20, Спеціальний випуск: у двох частинах. Частина 1. С.21-25. URL: <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/8731> (дата звернення – травень 2020 р.).

24. Науменко Н. Навколо літер та їхньої символіки. *Слово і час*. №11. 2007. С. 56-61. URL:

<http://dspace.nbuiv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/38964/09->

[Naumenko.pdf](#) (дата звернення – травень 2020 р.).

25. Неретина С. С. Слово и текст в средневековой культуре. История: миф, время, загадка. М.: Гнозис, 1994. 208 с.
26. Ніколенко О. М. Поезія французького символізму: Шарль Бодлер, Поль Верлен, Артюр Рембо. Посібник для вчителя. Харків: Ранок: Веста, 2003. 144 с.
27. Пранич К. Революция как глоссолалия: Андрей Белый, 1917. *Искусство и революция: сто лет спустя*. Сбор. ст.. Белград: Издательство филологического факультета, 2019. С. 208-215. URL: https://www.academia.edu/41466634/Revolution_as_Glossolalia_Andrey_Bel_y_1917_%D0%A0%D0%B5%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D1%8E%D1%86%D0%B8%D1%8F_%D0%BA%D0%B0%D0%BA_%D0%B3%D0%BB%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D1%8F_%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5%D0%B9_%D0%91%D0%B5%D0%BB%D1%8B%D0%B9_1917 (дата звернення – травень 2020 р.).
28. Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания. Сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. СПб.: ООО «Полиграф», 2009. 832 с. URL: <http://biblio.imli.ru/images/abook/russliteratura/Futurizm.pdf> (дата звернення – травень 2020 р.).
29. Савельева Л. В. Славянская азбука: дешифровка и интерпретация первого славянского поэтического текста. *Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX вв. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр*. Сб. науч. трудов. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского ун-та, 1994. С. 12-31.
30. Селезньов В. Кто ви така, «гражданко»? *UaModna*. 2 лютого 2018. URL: <https://uamodna.com/articles/hto-vy-taka-grazhdanko/> (дата звернення – травень 2020 р.).
31. Семенко М. Вибрані твори. Упор. Анна Біла. К.: Смолоскип, 2010. 678 с.

32. Семенюк Л. Курйозні вірші Івана Величковського: єдність змісту й форми. *Волинь філологічна: текст і контекст. Явище синтезу мистецтв в укр. літературі*: зб. наук. праць. Упоряд. Т. Левчук, М. Хмелюк. Вип. 5. Луцьк: Вежа, 2008. С. 87-99. URL: <https://volyntext.eenu.edu.ua/index.php/volyntext/article/view/42>
33. Семиотика и Авангард: Антология. Ред.-сост. Ю. С. Степанов, Н. А. Фатеева, В. В. Фещенко, Н. С. Сироткин. Под общ. ред. Ю. С. Степанова. М.: Академический Проект; Культура, 2006. 1168 с.
34. Семьян Т. Ф.. Визуальный облик прозаического текста как литературоведческая проблема: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук: 10.01.08 Челябинск, 2006. С. 40. URL: <http://www.dslib.net/teoria-literatury/vizualnyj-oblik-prozaicheskogo-teksta-kak-literaturovedcheskaja-problema.html> (дата звернення – травень 2020 р.).
35. Сказания о начале славянской письменности. Ред. В. Д. Королюк, З. В. Удальцова; вступ. статья, пер. и коммент. Б. Н. Флори. М.: Наука, 1981. 198 с.
36. Степанов Ю. С., Проскурин С. Г. Константы мировой культуры. Алфавиты и алфавитные тексты в период двоеверия. М.: Наука, 1993. 158 с.
37. Тичина П. Вітер з України. [Харків]: Червоний шлях, 1924. 86 с. URL: http://chtyvo.org.ua/authors/Tychyna/Viter_z_Ukrainy/ (дата звернення – травень 2020 р.).
38. Тичина П. В космічному оркестрі. 2-ге вид. Львів: Нова культура, 1923. 9 с. URL: http://chtyvo.org.ua/authors/Tychyna/V_kosmichnomu_orkestri/ (дата звернення – травень 2020 р.).
39. Тичина П. Замість сонетів і октав. К.: Друкарь, 1920. 31 с. URL: http://chtyvo.org.ua/authors/Tychyna/Zamists_sonetiv_i_oktav_zb/ (дата звернення – травень 2020 р.).

40. Тичина П. Плуґ. К.: Вид. т-во «Друкарь», 1920. 43 с. URL: http://chtyvo.org.ua/authors/Tychyna/Pluh_zb/ (дата звернення – травень 2020 р.).
41. Тичина П. Соняшні кларнети. К.: Вид т-во «Друкарь», 1920. 67 с. URL: http://chtyvo.org.ua/authors/Tychyna/Soniashni_klarnety_zb/ (дата звернення – травень 2020 р.).
42. Топоров В. Н. Об «энтропическом» пространстве поэзии. *Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология.* Под редакцией проф. В. П. Нерознака. М.: Academia, 1997. С. 213-226.
43. Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995. 360 с.
44. Успенский Л. Слово о словах. Л.: Детская литература, 1971. 231 с. URL: <http://testuser7.narod.ru/School/Uspensky.pdf> (дата звернення – травень 2020 р.).
45. Фещенко А. «Глоссолалия» и глоссология Андрея Белого: идейно-исторический контекст. *Миры Андрея Белого.* Белград: Издательство филологического факультета в Белграде, 2011. С. 505-512. URL: https://www.academia.edu/42877292/%D0%93%D0%9B%D0%9E%D0%A1%D0%A1%D0%9E%D0%9B%D0%90%D0%9B%D0%98%D0%AF_%D0%98_%D0%93%D0%9B%D0%9E%D0%A1%D0%A1%D0%9E%D0%9B%D0%9E%D0%93%D0%98%D0%AF_%D0%90%D0%9D%D0%94%D0%A0%D0%95%D0%AF_%D0%91%D0%95%D0%9B%D0%9E%D0%93%D0%9E_%D0%98%D0%94%D0%95%D0%99%D0%9D%D0%9E-%D0%98%D0%A1%D0%A2%D0%9E%D0%A0%D0%98%D0%A7%D0%95%D0%A1%D0%9A%D0%98%D0%99_%D0%9A%D0%9E%D0%9D%D0%A2%D0%95%D0%9A%D0%A1%D0%A2 (дата звернення – травень 2020 р.).
46. Флоренский П. А. Иконостас. Подг. текста и коммент. А. Г. Дунаева. М.: Искусство, 1993, с. 162.

47. Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. М.: Прогресс, 1977. 488 с.
48. Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры. 2001. 672 с.
49. Холодинська С. М. Футуристична складова творчої спадщини Гео (Георгія) Шкурупія. *Гуманітарний часопис*. 2016. №3. С. 30-40. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/gumc_2016_3_6.pdf (дата звернення – травень 2020 р.).
50. Цимбал Я. Шкурупій від А до Я. *Тиждень.ua*. 02.06.2018. URL: <https://tyzhden.ua/Culture/214811> (дата звернення – травень 2020 р.).
51. Черняков А. Н. Метаязыковая рефлексия в текстах русского авангардизма 1910-20-х гг. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (10.02.01 — русский язык, 10.02.19 — теория языка). Калининград, 2007. URL: https://www.academia.edu/36080163/%D0%9C%D0%95%D0%A2%D0%90%D0%AF%D0%97%D0%AB%D0%9A%D0%9E%D0%92%D0%90%D0%AF%D0%A0%D0%95%D0%A4%D0%9B%D0%95%D0%9A%D0%A1%D0%98%D0%AF%D0%92%D0%A2%D0%95%D0%9A%D0%A1%D0%A2%D0%90%D0%A5%D0%A0%D0%A3%D0%A1%D0%A1%D0%9A%D0%9E%D0%93%D0%9E%D0%90%D0%92%D0%90%D0%9D%D0%93%D0%90%D0%A0%D0%94%D0%98%D0%97%D0%9C%D0%90_1910_20-%D1%85%D0%B3%D0%B3 (дата звернення – травень 2020 р.).
52. Чижевський Д. І. Історія української літератури. Нью-Йорк: Українська вільна академія наук у США, 1956. 511 с. URL: <http://diasporiana.org.ua/literaturoznavstvo/3704-chizhevskiy-d-istoriya-ukrayinskoji-literaturi/> (дата звернення – травень 2020 р.).

53. Шевчук В. Іван Величковський та Києво-Чернігівська поетична школа другої половини XVII століття. *Укр. мова та л-ра*. 2001. Ч. 43. С. 3-12.
54. Шиммель А. Мир ісламського мистицизму. Пер. с англ. Н. И. Пригаріной, А. С. Рапопорт. 2-е изд., испр. и доп. М.: ООО «Садра», 2012. 536 с.
55. Шкловський В. Б. Искусство как прием. *О теории прозы*. М.: Круг, 1925. С. 7-20. URL: <http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.html> (дата звернення – травень 2020 р.).
56. Шкурупій Г. Барабан. Вітрина друга. Київ: Panfuturysty, 1923. 63 с. URL: http://chtyvo.org.ua/authors/Shkurupii/Baraban_Vitryna_druha/ (дата звернення – травень 2020 р.).
57. Шкурупій Г. Жарини слів. Вибрані поезії. Харків: Книгоспілка, 1925. 40 с. URL: http://chtyvo.org.ua/authors/Shkurupii/Zharyny_sliv/ (дата звернення – травень 2020 р.).
58. Шкурупій Г. Психетози: вітрина третя. К.: Panfuturysty, 1922. – [28] с. URL: http://chtyvo.org.ua/authors/Shkurupii/Psykhetozy_vitryna_tretia/ (дата звернення – травень 2020 р.).
59. Шницер Я. Б. Иллюстрированная всеобщая история письмен. С-Петербургъ: Изд. А. Ф. Маркса. (Репринтное издание), 1995. 262 с.
60. Шукуров Ш. Искусство средневекового Ирана (Формирование принципов изобразительности). М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1989. 248 с.
61. Book of Hours. Miniature Editions. London: Phaidon Press, 1996. 160 p.
62. Ginsburgh V., Metzidakis S. On Rimbaud's "Vowels" Again: Vowels or Colors? *Athens Journal of Philology*. Volume 6, Issue 4. pp. 225-234. URL: <https://www.athensjournals.gr/philology/2019-6-4-1-Ginsburgh.pdf> (дата звернення – травень 2020 р.).
63. Logan R. K., McLuhan M. Alphabet, Mother of Invention. *ETC: A Review of General Semantics*. Vol. 34, No. 4 (December 1977), pp. 373-383. URL: https://www.jstor.org/stable/42575278?readnow=1&seq=1#metadata_info_tab_contents (дата звернення – травень 2020 р.).

64. McLuhan M. Understanding media: the extensions of man. Berkeley, California: Gingko Press, 2003. 478 p. URL: <https://www.scribd.com/read/352474002/Understanding-Media-The-Extensions-of-Man> (дата звернення – травень 2020 р.).
65. Meltzer F. On Rimbaud's «Voyelles». *Modern Philology*. Vol. 76, No. 4 (May, 1979), pp. 344-354. URL: https://www.jstor.org/stable/437694?seq=11#metadata_info_tab_contents (дата звернення – травень 2020 р.).
66. Rimbaud A. Voyelles. Poésies (1870-1871). URL: <https://www.poesie-francaise.fr/arthur-rimbaud/poeme-voyelles.php> (дата звернення – травень 2020 р.).