

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

Факультет гуманітарних наук

Кафедра літературознавства

Магістерська робота

освітній ступінь – магістр

на тему: **«ФУНКЦІЇ БУКВЕННОГО СИМВОЛІЗМУ
В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ»**

Виконала: студентка 2-го року навчання
спеціальності: *035.01 Філологія*
(*українська мова та література*);
освітньо-наукової програми: *Теорія, історія*
літератури та коІтаративістика

Плахіної Поліни Андріївни

Керівник: Кісельова Л. О.,
кандидат філологічних наук, доцент

Рецензент: Пашко О. В.,
кандидат філологічних н., старший викладач

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою « _____ »

Секретар ЕК _____

« _____ » _____ 2022 р.

Київ – 2022

Зміст

Вступ.....	3
Розділ 1. Магія писемних знаків та символічне значення літер у тексті	6
1.1. «Писаний світ» культури	6
1.2. Основні функції буквенного символізму	21
2. Культурно-історичні контексти розуміння функції буквенного та новітні форми їхнього використання.....	32
2.1. Причини актуалізації буквенного символізму.....	32
2.2. Слова роз'єднують, зображення об'єднують: «Книга з неба» та «Книга із землі» Сюй Біна.....	33
2.3. Україна проти Z.....	38
Висновки.....	41
Список літератури.....	42

Вступ

Із поширенням таких сучасних технологій, як персональні комп'ютери та мережа Інтернет, здавалося б, могла настати нова епоха глобальної реміфологізації культури, оскільки об'єднання усіх, часто радикально відмінних, людських досвідів буття в одну переплетену, взаємопроникну систему трансформуює нашу до цього хронологічно та просторо лінійну реальність у вимір симультанності, одночасності. Маршал Маклуен описує нашу дійсність як «глобальне село», коли будь-яка людина може налагодити стосунки з іншим сусідом по планеті за лічені секунди, як і дізнатися про будь-які лиха чи катастрофи, співпереживаючи тим, кого може ніколи не пізнати у реальному житті. Золота доба інформації, якою переповнений світ, залучає до постійного, нескінченного потоку, у якому людина може як розчинитися, так і викристалізуватися, віднайшовши самотні практики не тільки взаємодії з іншими, але й самопізнання. Здавалося б, усі ці процеси могли б стати ледь не утопією возз'єднання усіх людей на планеті у племінноподібному суспільному формуванні, але існування як культурних, так і політичних та світоглядних розбіжностей для деяких людей може бути сприйняте як загроза їхньої самості. Мова є одним із факторів розрізнення у дихотомії «свій — чужий» та «свій — інший», і попри спроби створення штучних вселюдських мов чи поширення англійської із західною культурною інтеграцією та уніфікацією як мови глобального спілкування, людство все ще лишається далеким від певної мовної утопії.

Та це питання приймає зовсім інших відтінків, коли воно переходить у площину екзистенційної загрози існування як окремого індивіда, так і цілої нації. Актуальність цього дослідження для нас особисто визначилося реаліями сьогодення. Від початку російської агресії вражала дивна буквена навала: літери «Z» та «V» запанували не лише на військовій техніці рашистів, а й у всьому цивільному просторі Російської Федерації (на приватних автомобілях, на куртках та футболках, на балконах будівель — скрізь з'являлися ці

неросійські буквені знаки, які викликали тривогу). Чому саме? Тому, що ці літери постали як абрєвіатури чогось невідомого, а відтак загрозового; як певні магічні символи, небезпечні саме за прихованою своєю сутністю. Хоча існує чимало дешифрувань зазначених літер (від знаку Зорро до фашистської символіки, від початкової літери у слові «victory» до відтворення відповідного жесту), та це не зменшує тривоги, бо спрацьовує архетипне сприйняття букви як живої першосутності, що формує світ. Тож ми вирішили, спираючись на свої попередні дослідження семантики й символіки букви у творах західноєвропейського авангарду та в поезії українських модерністів, проаналізувати генезу та розвиток відповідних тенденцій і причини сучасної актуалізації буквенного символізму. Тому первісний задум роботи дещо змінився. Її метою стало дослідження причин та наслідків актуалізації буквенного символізму в сучасних текстах культури.

Теоретичною базою дослідження є праці з теорії семіотики (В. Топоров [21], Ю. Лотман [9; 10; 11], Р. Барт [29]), дослідження семіотики авангарду (Ю. Степанов, В. Феценко, В. Иванов, [19]), міфопоетичні студії з буквенного символізму (М. Маковський [12]), праці з історії літератури та письма (М. Пухнер [17]) та розвідки про вплив медіа як засобу комунікації (М. Маклуен [31; 32; 33]).

Мета роботи — проаналізувати можливості використання буквенного символізму в різних культурно-історичних контекстах.

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

- виявити архаїчні уявлення про букви як першоджерела смислу, характерні для багатьох культур;
- окреслити культурно-історичні контексти розуміння та етапи розвитку буквенного символізму;
- визначити основні функції буквенного символізму в культурному тексті.

Об'єктом дослідження є буквенний символізм в різних культурних традиціях.

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

Робота орієнтована на системний аналіз із залученням ко17аративного та культурно-історичного методів на основі семіотичного, герменевтичного і міфопоетичного підходів.

Розділ 1. Магія писемних знаків та символічне значення літер у тексті

1.1. «Писаний світ» культури

Існує чимало досліджень з історії письма, які пояснюють передумови його виникнення, розкривають технічні нюанси питання та пояснюють, як воно вплинуло на подальший розвиток людської культури. Та нам важливо проаналізувати, як писемність та різні пов'язані з нею технології, зокрема алфавіт, вплинули на розвиток літератури. У своїй праці «Писаний світ» Мартін Пухнер досліджує розвиток історії літератури крізь призму здобутків і втрат від письменства, його впливу на історію, релігії та політичні концепції людської цивілізації [17]. На цьому дослідженні ми вважаємо за потрібне зупинитися для детального ознайомлення з питанням.

Починає своє дослідження М. Пухнер з історичного факту: експедиції американських астронавтів Френка Бормана, Джеймса Ловелла та Вільяма Андерсона на кораблі «Аполлон-8», який вперше доставив людей на місячну орбіту в різдвяний Святвечір 1968 року. Оскільки вони були першими, хто наблизився до орбіти супутника Землі, вони мали робити фотознімки, але задля найбільшої точності фіксації побаченого з командного центру їх попросили описати, що вони бачать: «Якщо це можливо, нам би хотілось отримати від вас якомога детальніший *поетичний опис*» [17, 11. Курсив наш — П.П.]. Попри те, що астронавти не були поетами, М. Пухнер простежує в описах Бормана, Ловелла та Андерсона риси американського імажизму, піднесеного стилю та літератури екзистенціалізму кшталту Жана-Поля Сартра [17, 11-12]. Комунікація із Землею була уривчастою, оскільки повідомлення доходили із затримкою, та перед виконанням фінального маневру і поверненням додому команда астронавтів звернулася до центру в Г'юстоні із повідомленням до усіх мешканців нашої планети. У своєму зверненні, яке транслювалося на 500-мільйонну аудиторію, Борман, Ловелл та Андерсон зачитали фрагменти із Книги Буття, адже політ у відкритий космос був, як вважає М. Пухнер,

«ідеальною позицією для найвпливовішого міфу творення, винайденого людством» [17, 15]. Цікавим, на думку М. Пухнера, є також те, що люди без літературної освіти виразили абсолютно новий для людства загалом досвід через власні слова та через слова стародавнього, основоположного тексту. Можемо вважати, що першою космічною війною людства була війна ідей та текстів, оскільки троє американських астронавтів зачитували уривок із Біблії у Святвечір після того, як перша людина, яка побувала у космосі, громадянин Радянського Союзу Юрій Гагарін після повернення на Землю сказав: «Я дивився, дивився, але Бога не побачив» [17, 17]. Той факт, що позаземний досвід людства виявився так тісно пов'язаним з літературою, говорить про те, що література пронизала усе наше життя. Та, як зазначає М. Пухнер, література з'являється тільки тоді, коли усне оповідання історій переплітається з писанням [17, 17].

М. Пухнер розглядає еволюцію літератури через історію окремих основоположних текстів та їхніх авторів або записувачів. На думку дослідника спочатку у сфері літератури панували невеликі групи писарів, які студіювали перші складні системи письма, а отже «контролювали тексти, зібрані ними в оповідачів» [17, 19]. Серед таких текстів М. Пухнер називає «Епос про Гільгамеша», гебрейську Біблію та «Іліаду» й «Одіссею» Гомера [17, 19]. Перш ніж перейти до їхнього аналізу, мусимо пояснити, що М. Пухнер має на увазі під «основоположними текстами». Серед їхніх властивостей М. Пухнер зазначає на тому, що такі тексти розрізняють громаду від інших, охоплюють її колективний досвід, розкривають історію походження і витримують випробування часом, зокрема завдяки володінню ресурсами для її підтримки, таких як школа та книжники [17, 81]. Та найголовнішою особливістю основоположних текстів М. Пухнер вважає їхню здатність змінювати «спосіб нашого бачення світу, а також спосіб нашої діяльності в ньому» [17, 25]. Також, на думку М. Пухнера, саме основоположні тексти найчастіше виявляються першопрохідцями нових технологій письма [17, 195]. Так, наприклад, як вказує М. Пухнер, потужним поєднанням стала «Іліада» та грецький алфавіт, який

ґрунтується на звуку, а тому добре підходив до розміру, яким співалися історії Троянської війни, тобто гекзаметру [17, 36-37]. І хоч ім'я писаря, який увіковічив грецького барда та його твір, лишилося невідомим, «Іліада» стала текстом, за яким вчилися читати й писати, «головним засобом поширення грецької мови й алфавіту» [17, 40]. Як пише М. Пухнер, це сприяло еллінізації Азії у походах Александра Македонського, який був не просто відданим читачем цього основоположного тексту греків (копію тексту він зберігав у скрині, яку завжди мав із собою), а ще й сформував інфраструктуру, потрібну для його збереження: наприклад, запустив в обіг аттичну монету, на якій були викарбувані його обличчя та грецькі літери, а також створював бібліотеки [17, 41]. Так революція алфавіту просувалася все далі на схід, впливи чого простежуються навіть в Індії, поступово знищуючи давніші системи письма, як єгипетські ієрогліфи, які греки не розуміли й вважали, на думку М. Пухнера, «джерелом стародавньої мудрості», чи шумерський клинопис, яким був створений інший основоположний текст — «Епос про Гільгамеша» [17, 45].

«Епос про Гільгамеша», який був розкопаний разом зі стародавнім містом Ніневія англійцем Остеном Генрі Леярдом у 1845 році, — це пам'ятка клинопису, який винайшли у Месопотамії п'ять тисяч років тому і який спочатку використовувався лише для економічних та політичних цілей, а саме централізації влади в містах та віддалених регіонах, як зазначає М. Пухнер [17, 52]. Та згодом, через сотні років від винайдення клинопису, один з писарів, який знову ж таки лишився невідомим, записав «Епос про Гільгамеша», і тоді вперше, як зазначає М. Пухнер, «оповідання історій — усна царина бардів — сплелось з письмом, цариною дипломатів і рахівників» [17, 53]. Цей твір цікавий також і тим, що на відміну від інших епосів, які побутували в усній формі, «Гільгамеш» узаконив письмо», як пише М. Пухнер, оскільки у творі оспівується писемність як найголовніший культурний здобуток і сам персонаж стає автором власної історії: «Про того, хто бачив усе, оповім я світу, // Про того навчу, хто звідав його глибини, // Хто країни усі побачив, // [...] // В дальню путь ходив, та знеміг і змирився, // *Оповідь про труди вкарбував у камінь*» [Цит.

за 17, 56. Курсив наш — П. П.]. Саме місто Ніневія, повне різноманітних написів на вулицях, у якому правив цар Ашшурбанапал, шанувальник «Епосу про Гільгамеша», «було однією великою глиняною табличкою, що чекала на розшифрування» [17, 57]. Ашшурбанапал, який навчався у школі писарів, розумів важливість грамотності на шляху до влади, оскільки знання дозволяли прочитувати певні прикмети, які віщували майбутнє та не тільки це [17, 61]. М. Пухнер зазначає:

Для навчених очей писарів не лише будівлі Ніневії, а й увесь світ повнився слідами, які можна було прочитати. Можна було знайти письмові повідомлення в нутрощах баранів, а в небесах — таємні письмена богів. *Письмо було настільки могутнім, що люди уявляли, ніби ця технологія поширилася скрізь, зрозуміла тим, хто навчені читати її знаки.* Письмо, що зародилося як техніка для підрахунків, змінювало спосіб сприйняття людьми довколишнього світу [17, 61]. Курсив наш — П. П.].

Так писемність, як зауважує М. Пухнер, виявилася тісно пов'язаною з централізованим міським життям, територіальними історіями й історіями, які дедалі більше ставали писаними [17, 67]. Проте це ще не були священні тексти. Основоположні тексти, на думку М. Пухнера, ставали священними, коли вони прив'язували до себе людей та вимагали від них служіння та смирення [17, 71]. Чи не найкраще це поняття розкривається М. Пухнером у його аналізі витоків гебрейської Біблії.

Цей зріз людської історії вже може назвати ім'я писаря, який зробив основоположний текст священним — ним був пророк Езра, який народився у вигнанні після того, як вавилонський правитель Навуходоносор II підкорив Юдею. Коли це сталося, як пише М. Пухнер, близько чотири тисячі юдеїв були змушені мігрувати, проте у новій громаді вони мали змогу зберегти свою мову, спосіб життя та культурну пам'ять [17, 69-70]. На думку М. Пухнера, найважливішим наслідком запровадження письма було надання читачам

доступу до минулого [17, 69]. Так для громади юдеїв-вигнанців були надважливі для збереження сувої, у яких «зберігалися ритуали та практики минулого, зосереджуючи в собі мудрість і деталізуючи правила, що покривають усе — від богослужіння до приготування їжі» [17, 73]. Писемність була настільки важливою у питанні збереження культурної пам'яті, що у найважливішому для книжників-вигнанців епізоді Біблії вони, як зазначає М. Пухнер, зробили Бога книжником, коли він вручив Мойсею кам'яні скрижалі, на яких були викарбувані Богом слова [17, 73-74]. М. Пухнер вважає, що так книжники також створили найвідомішу частину Біблії — міф творення [17, 75]. Якщо до цього давньогебрейські міфи про створення Всесвіту були пов'язані з ручною працею, наприклад, у них Господь ліпив світ із глини, то у Книзі Буття, як зауважує М. Пухнер, «[в]ін просто породжує цей світ за допомогою абсолютної сили слів і нізвідки конкретно. Таким творення уявляли собі книжники, які сиділи без ручної роботи і чия праця зосереджена в (усній) мові, що діяла на великих відстанях» [17, 75].

Езра, як й інші вигнанці, прагнув повернутися в Єрусалим, і саме його перський цар Артаксеркс I послав на батьківщину для контролю віддаленого району і Ієри [17, 76]. Та в Єрусалимі, омріяній домівці, книжники побачили, що їхня культура занепадала, ритуали були недбалими, а мова поступалася арамейській, спільній мові Близького Сходу [17, 79]. Тоді Езра вирішив запропонувати гебреям скласти нову обітницю, а щоб закріпити її він явив людям сувої, перед якими вони схилили голови, хоча вони не були у храмі й Езра не постав перед ними священником, він просто тримав сувій [17, 79-80]. Як зазначає М. Пухнер, «[у]перше люди поклонилися своєму Богові у формі тексту» [17, 80]. Так основоположний текст став священним предметом для поклоніння [17, 81]. Водночас, пише М. Пухнер, це викликало протистояння між книжниками та священниками, які за традицією мали виключні права на проведення ритуалу [17, 81]. Проте ситуація змінилася, коли 70 року н. е. римляни напали на Єрусалим та знищили храм, який старанно відбудовували вигнанці, і це означало, що богослужіння у храмі стало неможливим [17, 82].

На думку М. Пухнера, за таких обставин «рішення Езри створити переносне Писання як засіб поклоніння своєму Богові виявилось вирішальним» [17, 82]. Так усі священнодійства перенеслися із втрачених храмів у синагоги, де їх будуть здійснювати вже не священники, а рабини, тобто книжники, які читали і тлумачили Святе Письмо [17, 82]. М. Пухнер підкреслює, що не тільки для юдаїзму, а й для християнства та ісламу, ідея священних текстів стала головною, так що ми й сьогодні вважаємо ці віровчення «релігіями книги» [17, 84]. Та практики читання вголос і тлумачення написаного, яке було необхідне, тому що у сфері священного завжди лишалося щось непізнаване, а самі сакральні слова не могли сприйматися буквально, стали невіддільною частиною нового релігійного досвіду, який, втім, дедалі більше перетворював «релігію на предмет літератури», як зауважує М. Пухнер [17, 84-85]. Однак М. Пухнер вважає, що тлумачити тексти все ще могла лише обмежена уповноважена група, яка вважала ці тексти «незмінними та зафіксованими» [17, 88]. Для дослідника ці риси є проявом текстового фундаменталізму, який полягає також у тому, що ці тексти суворо прив'язують групу читачів до минулого, «до букви тексту» [17, 87]. Проте в історії письма та літератури були випадки, коли автори вчень не бажали записувати власні тексти або взагалі не використовували письмо. Так народжувалася література учнів, записана їхніми учнями.

Серед таких вчителів М. Пухнер виокремлює постаті Будди, Конфуція (що є латинізованим йменням, справжнє ж ім'я філософа було Кун, а частина Фуцзи означала «майстер» або «вчитель»), Сократа та Ісуса, які хоч і жили в різних епохах та контекстах з різними системами письма, проте мали одну спільну рису — вони уникнули створення літературних творів. Зосереджуючись на прямому зверненні до людей і прагненні передати їм свою мудрість, своє просвітлення, ці, як називає їх М. Пухнер, «харизматичні вчителі» повчали, поки жили, і часто їхні слова були записані через багато років після їхньої смерті [17, 90]. За часів Будди в Індії найважливішими текстами у сфері літератури та релігії були стародавні гімни та історії Вед, які поширювалися

усно складною системою розподілу фрагментів до запам'ятовування [17, 96]. У такий спосіб, як пише М. Пухнер, жодна людина не знала всі священні тексти напам'ять, і лише колективно браміни зберігали їх у максимальній точності та забезпечували переказ наступним поколінням [17, 96]. Так у записі священних піснеспівів не було потреби навіть після запровадження писемності [17, 96]. «Але навіть після запровадження писемності ці жерці уникали її, побоюючись, що все зміниться, щойно сакральні слова будуть зафіксовані на письмі», — пише М. Пухнер [17, 96]. Згодом, коли буддисти будуть намагатися поширити вчення свого наставника, записані ними сутри будуть вважатися сакральними писаннями, і навіть вельми зужиті серед них не будуть підлягати викиданню або знищенню, а будуть запечатані у печерах [17, 122].

У часи іншого мислителя Азії, Конфуція, письмо у Китаї вже достатньо довго функціонувало й поширилося на різноманітні аспекти життя — «від релігійної ворожби до державної бюрократії та створення літературного канону» [17, 101]. Особливістю біографії Куна є те, що він займав державну посаду, проте через політичні міжусобиці вирушив у вигнання і під час своїх подорожей почав навчати [17, 98]. Хоча Конфуцій відійшов від писемності та бюрократичного ладу, впорядкованість навіть у словесній сфері мала велике значення:

Коли імена неправильні, сказане звучатиме нерозумно; коли сказане не звучить розумно, справи не завершаться успіхом; коли справи не завершаться успіхом, не процвітатимуть ні обряди, ні музика; коли не процвітатимуть ні обряди, ні музика, злочини залишаться непокараними; коли злочини залишаться непокараними, простий люд не знатиме, куди ступати ногою і до чого прикладати руку [Цит за 17, 100].

Тобто у свідомості філософа писемність впливала на усю сферу людського життя в цілому.

Думка ж давньогрецького філософа Сократа стосовно письма була негативною, як пише М. Пухнер [17, 107]. Хоча політична система сучасної йому Греції гарантувала кожному громадянину, навіть із найнижчого прошарку і, як припускає М. Пухнер, можливо, навіть невільникам, мігрантам та жінкам, право навчитися читати й писати, а алфавіт спростив процес вивчення у порівнянні з іншими системами письма, Сократ в одному діалозі з Федром висловився проти письма [17, 106-107]. У своїх поясненнях Сократ звернувся до витоків письма, які для греків означало згадати єгипетську ієрогліфіку, складну, незрозумілу для них систему письма, яка містила загадкові сенси для посвячених, та до єгипетської легенди про походження письма [17, 107-108]. У цій легенді Бог подарував письмена фараону, обіцяючи, що ця нова технологія допоможе перетворити «леткі слова на довговічні», але фараон відмовився від них, оскільки вважав, що без постійних вправлянь у запам'ятовуванні, покладаючись на писаний текст, мислення людей погіршиться [17, 108]. Для кращого розуміння свої позиції співрозмовником Сократ пояснив, що для нього письмо це просто техніка, яка фіксує мову, але «без їхнього звучання, їхнього дихання та їхньої душі» [17, 108]. Також письмо для Сократа означає розрив між написаним і його автором, оскільки фрагменту письма не можна поставити запитання, не можна гарантувати, що слова не будуть вирвані з контексту, та й загалом зафіксоване письмо переживе автора, «тож він і не зуміє спростувати помилкові тлумачення», як додає М. Пухнер [17, 108].

Важливість правильних тлумачень тексту розумів й останній з перелічених М. Пухнером вчителів — Ісус. В одному з епізодів історії цього вчителя, а саме під час сорокаденного посту в пустелі, диявол намагався спокусити Ісуса, проте той витримав випробування, бо він знав текст Святого Письма, а отже, вмів його читати [17, 110]. М. Пухнер вважає, що Ісус приймав наявне писання, тому своїм вченням він не намагався створити якийсь новий священний текст, але він явив себе тим, про кого пророкували у писаннях: «Має сповнитись на мені, що написано» [Цит за 17, 113]. Тобто він був живим утіленням писання — «І Слово стало тілом» [Цит за 17, 113]. Хоча Ісус був

знайомий з гебрейською Біблією, сам він говорив арамейською, яка, як ми вже зазначали, була спільною мовою Близького Сходу [17, 116]. Та його учні для запису речень свого вчителя використали, як зазначає М. Пухнер, «найпрестижнішу мову регіону, яку приніс Александр, — грецьке койне» [17, 116]. Так породилося протистояння між християнами та євреями, але не тільки у питанні мови, а ще й форматами, оскільки останні використовували традиційний папірусний сувій, подібний до того, який Езра презентував людям в Єрусалимі для поклоніння [17, 119]. Християни ж використовували дешевшу альтернативу папірусу — пергамент, — який поєднали із римським codex-ом, тобто звичним нам книжковим форматом [17, 120]. Ця «війна форматів» триває і донині.

Для поступового наближення до Гутенбергового винаходу, мусимо ще повернутися до Китаю, адже цій країні, як пише М. Пухнер, приписують чотири винаходи, які змінили світ, — ко17ас, порох, папір і друк — тобто два з них стосуються технології письма [17, 125]. Друк, як і деякі інші письмові технології, спочатку використовувався для адміністративних цілей, але буддисти, які прагнули поширити вчення свого просвітленого наставника, швидко засвоїли, зокрема для копіювання «Діамантової сутри» [17, 124]. Утім, на думку іншого дослідника писемних технологій та комунікації Маршала Маклуена, друк став альтернативою молитовного барабана, тобто об'ємного порожнистого виробу, всередину якого вкладалися написані на папері молитви, які розташовували біля храмів [33, 34]. Такі барабани спрощували і навіть механізували процес молитви, оскільки будь-яка людина попри свою неграмотність могла прокрутити барабан і це вважалося, що людина прочитала молитву стільки разів, скільки у барабані папірців із молитвами. Друк значно спрощував процес примноження таких письмових молитов, але також важливим тут був папір — технологія, яку в Китаї довгий час тримали у секреті. Серед переваг цього нового матеріалу М. Пухнер вважає те, що «[й]ого гладка поверхня й тонкість дозволили зосередити набагато більше інформації в невеликому просторі», і водночас «його здатність вбирати чорнило

уможливлювали небачену раніше чіткість письма, що й спричинило розквіт каліграфії» [17, 123; 172]. Особливо каліграфія розвинулася у Японії, яка за власним бажанням запозичила китайську писемність, адаптуючи її під власну фонетику [17, 139]. У міжособистісній комунікації японців важливе місце відігравала поезія, яка пов'язувала світ людської культури із природою, а буддистське походження письма вплинуло на те, що адаптований японський алфавіт учні запам'ятовували, декламуючи буддистського вірша, у якому використані всі знаки абетки [17, 142]. Поезія набула такої ваги та розквіту в японській культурі, що будь-яка паперова поверхня — віяла, ширми, інший побутовий інвентар, а іноді навіть одяг, — були «запрошенням до поезії», як пише М. Пухнер [17, 135]. Мистецтво каліграфії поширилося і в арабській культурі, яка здобула від захоплених у полон китайських воїнів секрет виготовлення паперу, і де воно викликало появу складних стилів, пов'язаних з тиражуванням Корану [17, 175]. Хоча інший китайський винахід, друк, арабські писарі оминули увагою, оскільки вони послуговувалися скорописом, що «ускладнювало фіксацію літер в окремих шрифтах», як зазначає М. Пухнер [17, 178]. Загалом новий матеріал, папір, виявився дуже продуктивним для розвитку літератури, оскільки, з одного боку, сприяв формуванню високої культури, ґрунтованої на складних каліграфічних якостях письма, а з іншого — утворенню популярної культури завдяки широкодоступності паперу [17, 178]. Для того, аби на папері друкували тексти у тому вигляді, у якому ми знаємо ці технології сьогодні, друк мав удосконалитися та поширитися завдяки своїй простоті, яку поліпшив Йоганнес Гензфляйш, більш відомий за місцем свого проживання, а саме — як Гутенберг [17, 185-186].

Як вже зрозуміло, Гутенберг не був першовідкривачем технології друку, але саме йому ми завдячуємо тим, що він, як професійний ливарник, започаткував масове виготовлення літер, що створило умови для масового випуску книжок високої якості [17, 191]. Перед тим, як дійти до рішень, що вдосконалили технологію друку, Гутенберг вивчав рукописні книжки, аби виявити, що писарі використовують великі літери, пунктуацію, скорочення та

диграфи [17, 190], що засвідчує нам, до якого рівня розвитку еволюціонувало рукописне письмо, яке на початку історії свого функціонування виглядало як суцільний текст, без розділових знаків і навіть без поділу на слова (подібне до автоматичного письма авангардистів, та про цю паралель ми ще скажемо згодом). Після розробки нової технології відливання літер перед Гутенбергом постала питання, що друкувати, і, як вважає М. Пухнер, перша друківана книжка мусила бути невеликою за обсягом (все ж це був експеримент), але мала мати великий попит [17, 192]. Так вибір видавця пав на «Донатус» — найпопулярніший на той час підручник з латини, яку вивчали і якою користували усі верстви освічених європейців [17, 192]. Книжка мала значний успіх, але поки Гутенберг готував її, назрів новий запит на друк. 1453 року турки захопили Константинополь, «східний бастион християнства» [17, 192]. Аби зупинити просування турків, церква мала зібрати потужну армію, так був розроблений ефективний спосіб фінансування, який обіцяв в обмін за певну плату відпущення гріхів жертводавця, — так виникли індульгенції [17, 193]. Оскільки в індульгенціях використовувалася одна й та сама формула, можна було почати їх масовий друк, лишивши місця під її рукописне дозаповнення священником [17, 193]. Окрім військового протистояння, церква ще мала розгорнути антитурецьку пропаганду, і тут теж став у пригоді друк — Гутенберг надрукував на замовлення церкви трактат, який закликав до боротьби з турками [17, 194]. Так нова технологія письма дедалі більше перепліталася із церквою, тому очевидно, що наступний реалізований Гутенбергом проєкт був видання Біблії. Цей виклик не був простим, оскільки нова друківана Біблія мала скласти гідну конкуренцію вишуканим та елегантним екземплярам, які створювали вправні писарі, які часто присвячували цій справі все своє життя, вважаючи ручне відтворення Книги Книг своїм священним обов'язком, гідним найвідданіших ченців [17, 196; 198]. Гутенберг намагався створити друківану Біблію максимально схожою на рукописну, та він перевершив власне завдання: «Вона виглядала набагато краще, досягнувши рівня точності та симетрії, який і не снився навіть найпобожнішому ченцю. [...] Так машина перемогла людську

руку», — пише М. Пухнер [17, 197]. Окрім створення нового стандарту оформлення й оцінки книжок, новий метод видавця гарантував скорочення великої кількості помилок, які робили копіювальники, що, звичайно ж, було неприйнятним у священному тексті [17, 199]. Та це ще не наблизило друк до загального користування, оскільки, як зазначає М. Маклуен, друк сприймався як ще одна, механізована, форма письма, а майстерні копіювальників продовжували свою діяльність [33, 154].

Справжня революція друку відбулася після розгортання реформістської полеміки Мартіна Лютера. На думку М. Пухнера, спочатку Лютер писав свої тези від руки й був не особливо зацікавлений у новому форматі публікацій, який здійснили його друзі, яким він надсилав свої твори, вказуючи на зловживання у церковному середовищі, особливо щодо індульгенцій, які, як ми вже зрозуміли, випускалися масово [17, 203-204]. М. Пухнер пише: «Поволі Лютер усвідомив, якою зброєю може стати друкарський прес для такого автора, як він — без інституційної влади, але з прихильною до нього громадською думкою» [17, 205]. Адже тексти Лютера ставали дедалі популярними й аудиторія його прихильників росла, адже у новому світі друку не мало значення, чи є автор Папою Римським (який, вочевидь, «програвав» у полеміці), тепер важило тільки те, наскільки цікавим був автор [17, 206]. І це, як зазначає М. Пухнер, поступово формувало те, про що й не думав Гутенберг, намагаючись просто забезпечувати доволі обмежений попит на Біблії для церков та монастирів, — масову аудиторію [17, 209]. Так механічна доба літератури поступово змінювала і сфери застосування друку: крім публікацій художніх текстів, почали з'являтися такі нові дешеві формати, як газети й плакати, що залучало все більше людей до сфери літературного [17, 261]. Наш час позначений ще однією революцією письма: як вважає М. Пухнер, персональні комп'ютери та мережі, які з'єднують їх між собою, змінили як процеси написання літератури, так і способи її поширення й навіть читання, адже через дві тисячі років після переходу від папірусного сувою до пергаментної книги ми знову прокручуємо тексти [17, 386; 393]. «Так само

люди не писали на табличках сотні років, але тепер ми бачимо їх усюди», — вважає М. Пухнер [17, 393]. Які зміни на нас ще чекають та як вони вплинуть на подальший розвиток культури? Відповідь на це питання ми лишимо майбутнім дослідникам.

Перш ніж перейти до аналізу функцій літер у художніх текстах, ми хочемо додатково звернутися до праці Маршала Маклуена «Галактика Гутенберга», оскільки у цьому дослідженні автор розкриває питання, як писемні технології зробили можливими такі важливі характеристики модерного періоду західної культури, як індивідуалізм, демократія, протестантизм, капіталізм та націоналізм [33]. М. Маклуен вважає, що до появи писемності на думки та поведінку людей впливала «сила» слів», тобто їхнє магічне звучання могло нав'язувати певні сенси [33, 19]. Поява писемності в суспільстві, на думку дослідника, змінила уявлення про слова як про «дзвінки, живі, активні, природні сили», звівши у свідомості людини поняття слів до «значення» та «змісту» [33, 19. Пер. наш — П. П.]. Адже слова, стаючи видимими на письмі, переходять у вимір відносної байдужості до реципієнта, де магічну «силу» слова абстраговано [33, 20]. Як зауважує М. Маклуен, фонетичний алфавіт абстрагує значення від звуку та переводить звук у візуальний код, і цей новий досвід трансформує людей: «Жоден піктографічний, ідеографічний чи ієрогліфічний спосіб письма не має такої детрибалізаційної сили (the detribalizing power), як фонетичний алфавіт» [33, 22. Пер. наш — П. П.]. До того, як письменність позбавила мову її багатовимірного звучання, кожне слово саме по собі є поетичним світом, «миттєвим божеством» чи одкровенням», як вважали дописемні люди [33, 25]. Та фонетичний алфавіт утворив розрив між оком та вухом, тобто між семантичним значенням і візуальним кодом, перевівши тим самим людину з племінного устрою в цивілізацію і давши їй око за вухо, як пише М. Маклуен [33, 27]. Хоча у період рукописного розвитку літератури, вона все ще була «інтенсивно аудіально-тактильною» у порівнянні з друком [33, 28]. Прикладом цього може слугувати те, у культурі Стародавнього Риму практика публічної декламації була основною формою видання книг [33, 84].

Як зазначає М. Маклуен, лише після впровадження масового виробництва, однотипного та повторюваного, відбулося розщеплення відчуттів людини, виокремлюючи візуальний вимір [33, 54]. Основними характеристиками цього нового візуального світу, що виник з аудіально-тактильної матриці, стали однорідність, одноманітність і повторюваність [33, 58].

Ще одним наслідком винайдення алфавіту, як і винайдення колеса, на думку М. Маклуена є те, що він переклав або скоротив складну, органічну взаємодію просторів у єдиний простір [33, 45]. Як пише Мірча Еліаде у своїй праці «Священне і мирське», для релігійної людини простір не однорідний: у ньому можуть бути розриви, тріщини, і кожна його частина відрізняється від решти інших [4, 12]. Попри тенденцію до секуляризації культури та повсякдення загалом, М. Еліаде вважає, що жодна людина не може повністю десакралізувати світ і подолати релігійну поведінку та світовідчуття, тому світ досі повниться «святими місцями», хоч це і прояви «крипторелігійної» поведінки мирської людини у приватному просторі [4, 13-14]. У сфері літератури перехід у єдиний простір вплинув на появу наголосу на «точку зору», тобто фіксовану позицію читача («з того місця, де я сиджу») [33, 111]. Друк підвищив візуальне навантаження, візуальну інтенсивність сторінки до повної однорідності та повторюваності [33, 111]. М. Маклуен зауважує, що редукція звучання поетичних форм призвела до витворення простої візуальної лінійності прози, що згодом також вплинуло на перехід від усного навчання до мовчазного читання [33, 62; 82]. Як ми вже згадували, стародавня та середньовічна рукописна література була аудіально-тактильною, оскільки її читання вголос сприяло синестезії та тактильності [33, 83]. Утім, М. Маклуен вважає, що саме ці відчуття як спосіб самоусвідомлення художньої мови та літератури Західної Європи усувалися технологією Гутенберга [33, 231]. Проте дослідник пише, що у сучасному світі цей тип синестезійно-тактильний тип свідомості повертається, погоджуючись тим самим із такою думкою Рут Нанди Аншен:

Мова свідчить про свою реальність через три категорії людського досвіду. Першу можна розглядати як значення слів; другу — як ті значення, що закріплені в граматичних формах; і третю [...] — як ті значення, що лежать за межами граматичних форм, ті значення, які таємничим і чудесним чином відкриті людині. [...] мова стає недосконалою та неадекватною, коли вона залежить виключно від простих слів та форм і коли існує некритична довіра до адекватності цих слів та форм як до кінцевого змісту та обсягу мови. Бо людина — це істота на землі, яка не має мови. Людина і є мовою. [Цит. за 33, 231. Пер. наш — П. П.]

Задля підтвердження своєї тези М. Маклуен звертається до роману Джеймса Джойса «Поминки за Фіннеганом», у якому Джойс, прагнучи змалювати «грім» або «крик на вулиці», що вказує на важливу фазу колективної дії, використовує слово так само, як воно писалося у стародавньому манускрипті: «*The fall (bababadalgharaghtakamminarronnkonnbronntonnonnerronntuonnnthunntrovarrhounaw nskawntooohooardenenthurnuk!)* of a once wallstrait oldparr is retaled early in bed and later on life down through all christian minstrelsy...» [33, 83-84. Курсив наш — П. П.]. За відсутності наочних підказок до прочитання, читач змушений вдаватися до того, що робили читачі в Античності та Середньовіччі, — читати вголос (або принаймні проговорювати вираз про себе) [33, 84]. А так М. Маклуен пояснює виникнення білого вірша: «Пісня — це уповільнення мови, щоб насолодитися нюансами. Білий вірш виник в епоху, яка вперше розділила слова та музику на частини і яка рухалася до спеціальної автономії музичних інструментів» [33, 200]. Однак, на думку науковця, невіддільні від культури друку перспектива й організацію простору, що є її частиною, є несумісними з сучасною нам електронною одночасністю, яку породжують нові технології, і це «втягує західну людину в нову тривогу століття» [33, 214]. Та не через книгу, а саме через розвиток масової преси і таких технологій, як телеграф, поети знайшли нові художні підходи до світу одночасності та сучасного міфу [33, 267]. М. Маклуен вважає, що модерний мистець більше не

повинен керуватися індивідуальним сприйняттям судженням, він має досліджувати і передавати масове несвідоме колективної людини [33, 269].

Хоча М. Маклуен писав свою «Галактику Гутенберга» у 1962 році до появи персональних комп'ютерів та Інтернету, він висловлював певні передбачення про те, що наступний медіум перетворить телебачення на форму мистецтва [33]. А комп'ютер як інструмент дослідження та комунікації, на думку М. Маклуена, у майбутньому мав вивести з ужитку організацію масових бібліотек, зосередивши у собі енциклопедичну функцію, і перетворився б на приватну лінію для швидкої адаптації даних, які можна продати [33]. Як можемо побачити, М. Маклуен був доволі точний у своїх передбаченнях.

1.2. Основні функції буквенного символізму

Розгляд історії письма та його впливу на свідомість людини наблизив нас до виокремлення основних функцій буквенного символізму в художньому тексті, серед яких ми можемо назвати сакральну, символічну, емблематичну, інтермедіальну та функцію нульового прийому.

Сакральна функція літер бере свій початок із самого зародження письма, оскільки спершу саме звук вважався символом божественного створення Всесвіту і, зокрема, безсмертя, а писмена були божественними створіннями, тісно пов'язаними зі звуком [12, 54]. У словнику міфологічної символіки М. Маковський зазначає, що літера «р» («рот») символізувала дітонародження і також мала семантику активного творчого первня [12, 54]. На думку дослідника, така комбінація значень не випадкова: слово (звук) були символами божества, що творить [12, 59]. Писання та читання текстів уподібнювалося ритуалам, сакральним актам, у яких люди могли оволодівати вербальною магією, яка також трактувалася як «буквенна алхімія» [12, 62]. Таким було уявлення про літери до поширення саме алфавітної системи письма, яка, хоч і позбавила слова їхньої магічної сили, але упорядкувала Всесвіту. Тому другою важливою ознакою алфавіту для древніх, як зазначають Ю. Степанов та С.

Проскурин, було уявлення (або ж відчуття, якщо ми маємо справу з рівнем міфологічної свідомості) про нього як про модель світу [20, 75]. Ця риса особливо простежується у давньогрецькій культурі, де домінувала ідея порядку, космосу. Тому, наприклад, зазначене Степановим Ю. та Проскурином С., латинське слово *elementum*, складене з літер, які знаходяться в абсолютній середині латинського алфавіту, що мало значення «буква як знак, першопочаток, елемент, первинна матерія, стихія» [20, 77]. І хоча, на думку М. Маклуена, лише в дописемну епоху слова самі по собі були поетичним світом [33, 25], з переходом на алфавітне письмо ця інтенція нікуди не зникла, трансформувались у дві стратегії: за однією алфавіт сам по собі вважався текстом, а за іншою кожна літера, як зазначає Світлана Неретіна, «кожна буква мала таємний зміст, тягнучи, витягуючи або втягуючи слово як ціле», що найбільше проявиться у культурі Середньовіччя [14, 150]. Хочемо також звернути увагу на думку Топорова про те, що мовні елементи самі по собі є потенційний «поетичним» матеріалом, бо в практичному застосуванні вони зазвичай не актуалізуються, «не виступають в ряді додаткових функцій, не передбачають звернення на самих себе (і, отже, позбавлені метамовних потенцій)» [21, 217. Пер. наш — П. П.].

Вплив міфологічної архаїки на розвиток сучасної культури зумовлений активізацією архетипних структур художнього мислення, зокрема дослідженням Н. Фраєм рухом літератури від міфу до міфу. При цьому дедалі глибша взаємодія різних культур зумовлює контамінацію гетерогенних традицій, насправді дуже відмінних. Наприклад, іконічний модус мислення християнського художнього світу, де увага зосереджена на образі, радикально протилежний каліграфічному модусу художнього мислення ісламу. В ісламі, як відомо, зображення людини табуйовані, однак це не поширюється на використання букв, які можуть набувати антропоморфного вигляду з частинами тіла чи навіть елементами одягу. Це відбиває традиційне для ісламу усвідомлення букви як медіатора між божественним та людським світами. У суфійській поезії є вірш, який це ілюструє: у ньому молитовні пози людини

означені тими літерами, з яких складається ім'я Адама, тобто спілкування людини з Богом запрограмоване самими буквами: «Коли ти стоїш, утворюється *аліф*, // Схиляєшся — і диви — виходить *дал*. // Коли ти простягаєшся ниць, *мім* набуває форми: // І в цьому, кажу я тобі, прозирається людина — Адам» [27, 160. Пер. і курсив наш — П. П.].

Цікаво, що навіть поширена традиція випікання печива у вигляді літер пов'язана із традицією, описаною С. Аверінцевим: греки для поліпшення процесу навчання змивали вином з пергаменту записані на ньому літери абетки й давали їх випити дитині — з вірою, що так вона не лише засвоює алфавіт, а й долучається до божественної премудрості [2, 209]. Також С. Аверінцев описує, як на долонях розкаяної грішниці з'являються чотири латинські літери «P» і «R», тобто початкові у словах «*peccata*» (грішна) і «*renata*» (відроджена) [2, 108]. Таке проступання літер на людському тілі якоюсь мірою корелює зі стигматизацією — появою христових ран на тілі вірних як свідчення повноцінного *imitatio Christi* (наслідування Христа). З утвердження нової парадигми про Всесвіт не як космос, а як «олам», потік часового звершення, що несе в собі всі речі, або світ як *історія*, на що вплинуло поширення Біблії, змінилося і сприйняття літер [2, 94. Курсив наш – П. П.]. Священний текст мислиться як ритуал знаходження за сумісністю, а літера виступає частиною слова, яке становить священний текст. Юдаїзм та іслам дотримувалися доктрини про передвічне буття сакрального *тексту* — Тори чи Корану відповідно — як дочасної норми для ще не створеного світу; але в християнстві подібне місце займає вчення про передвічне та дочасне буття Логоса, який мав персоніфіковані риси [2, 207]. Так, наприклад, сформувався також принцип «нотарікона», найвідомішим випадком використання якого є звичай ранніх християн тлумачити слово «*Ιχθύς*» («риба») як абrevіатуру священної формули «Ісус Христос, Син Божий, Спаситель» [2, 211]. І хоча тут ми можемо вбачати прагнення до втаємничення, та згодом у традиції богослів'я простий аркуш з написаним на ньому ім'ям святого вважається повноцінною іконою [22, 162].

Ці значення поступово сприяли виокремленню **символічної** функції літер у текстах. Як відомо, знаки — це об'єкти, предмети або явища, які вказують на інші об'єкти, предмети або явища. Ч. С. Пірс визначає знак як усе, що визначає щось інше (тобто свій інтерпретант) як те, що відсилає до об'єкта, до якого подібним способом відсилає воно саме; водночас інтерпретант також стає знаком і так далі [16, 93]. Символи ж являють собою різновид знаку, але на відміну від знаку, який може бути штучним утворенням довільної форми, символ має соціальне значення і є емоційно навантаженим, оскільки знакові, щоб стати символом, потрібно трансформуватися в образ. Символ містить у собі знакову складову, але до самого знаку не зводиться. Як зазначає Ю. Лотман, «Символ відрізняється від конвенційного знака наявністю іконічного елемента, певною подобою між планами вираження та змісту» і «виступає хіба що конденсатом всіх принципів знаковості й водночас виводить за межі знаковості. Він — посередник між різними сферами семіозису, а також між семіотичною та позасеміотичною реальністю» [11. Пер. наш — П. П.]. Символ є полісемантичним, оскільки він викликає численні, іноді протилежні асоціації. С. Аверінцев вважає, що символом може бути будь-що, усе на світі може бути символом [1, 300]. Так, наприклад, за С. Аверінцевим, загадка як один найпоширеніших символів середньовічної культури трактувалася з позиції, що Церква як виразниця «істинної віри», на відмінку від «невірних», знала розгадку світобудови: «Ввірені їй «ключі Царства Небесного» — це одночасно «ключ» до космічного шифру і до скриптурального шифру, до двох видів «тексту»: до універсуму, що читається як енігматична книга, і до «Книги» (Біблії), яка розуміється як цілий універсум — *universium symbolicum*» [2, 147. Пер. наш — П. П.]. Цікавою у цьому контексті є процитована М. Маклуеном думка Гуго Сен-Вікторського про зв'язок символічності святого письма із літерами:

Містичний сенс впливає лише з того, що сказано в літерах.

Дивно, як люди наважуються пишатися вчителями алегорії, коли вони не знають основного значення букви. «Ми читаємо Святе

Письмо, — кажуть вони, — але ми не читаємо букву. Буква нас не цікавить. Ми вчимо алегорії». Як же ти читаєш Святе Письмо, якщо ти не читаєш літери? Відніміть букву і що залишиться? «Ми читаємо літери, — кажуть вони, — але не відповідно до них. Ми читаємо алегорію, і ми пояснюємо літери не буквально, а алегорично...; як лев, згідно з історичним змістом означає звіра, але алегорично це означає Христа. Тому слово лев означає Христос [Цит за 33, 111].

Як зазначає М. Маклуен, для людини усної культури письмо є інклюзивним, бо містить усі можливі значення та рівні [33, 111]. «Слухове поле одночасне, зорове — послідовне», — пише М. Маклуен [33, 111. Пер. наш — П. П.]. Так саме поняття «рівнів екзегези», тобто буквального, образного, топологічного чи аналогічного, на думку дослідника, є сильно візуальним [33, 111]. Усі згадані тенденції, що сформувалися у добу середньовіччя, зберігалися не тільки за часів бароко, але й проявилися в епоху модернізму, а саме у символістському світобачення, яке передбачало, що дійсність була таємним, загадковим символом і лише він може вмістити в себе таємницю буття.

Для нашого дослідження у питанні символічної функції літер у тексті цікавими є думки Георгія Крючкова про символізацію фонографічного письма [ГК]. У сучасному світі, на думку Г. Крючкова, є дві протилежні тенденції: перша — «символізувати прості, звичайні речі», а друга — «прагнення спростити фігуративний абсолют до звичайного знака» [7, 221]. Символ, на противагу знаку, не є «порожнім», бо він зберігає у собі рештки природного зв'язку між позначеним і позначенням [7, 221]. Як пише Г. Крючков, «Комбінаторика літер використовується для створення символічних та ідеографічних знаків. Фонографічне письмо має такі недоліки, а ідеографічне — такі переваги, що перше ніколи повністю не замінить друге, тому що все повинно мати своє символічне, образне вираження» [7, 221]. Таким символом, наприклад, є хризма — монограма з літер «Х» та «Р», початкових в імені Христа, що є більш семантично навантаженим, ніж просте поєднання цих

літер. Тут же ми вбачаємо підтвердження до думки Г. Крючкова про те, що символічний образ має естетичну досконалість, знак же спрощує фігуративність [7, 223]. Загалом у сучасному світі, як й упродовж усієї історії, зберігається, як зазначає Г. Крючков, «підсвідоме прагнення людства постійно перетворювати літери в ідеограми та навпаки» [7, 224].

Із символічною функцією пов'язана **емблематична**, оскільки емблема є різновидом символу, але відрізняється від нього більшою конкретизацією сенсів. Серед ознак емблеми, яка, на думку С. Аверінцева, є видовим символічним поняттям, дослідник виділяє навмисне підкреслену символічність та каліграфічність, а також «свободу від імперативу емоційної гармонії між означальним й означуваним, тяжіння до заміни зв'язку за емоційною відповідністю зв'язком за емоційним контрастом» [1, 300. Пер. наш — П. П.]. Ю. Лотман вважає, що емблема передбачає еквівалентний переклад з однієї мови (наприклад, словесної) на іншу мову (наприклад, графічну) [11, 417]. Так, на думку науковця, між емблемою та її значенням формується відношення взаємної перекладності [11, 417]. «Символ також ґрунтується на ідеї перекладу, проте переклад мислиться тут як щось парадоксальне. Символ має на увазі переклад знаків з однієї мови на іншу, але при цьому обидві мови перебувають у стані взаємної неперекладності», — зауважує Ю. Лотман [11, 417. Пер. наш — П. П.]. Емблематичний елемент – це елемент якогось конкретного символічного тексту, логічний за своєю природою [11, 417]. Як зазначають Ю. Степанов і С. Проскурин, «Алфавіт – це водночас код і текст, що викладає цей код» [20, 40. Пер. наш — П. П.]. Християнська поезія вбирає в себе таке розуміння літер, яким, особливо в епоху бароко, надається особливе значення, що проявлялося у жанрі алфавітних віршів, де «графіка літер сприймалася як явище адекватне до графіки світу» [2, 130]. А. Морозов вважає, що «на емблематичне зображення ніби накидається сітка можливих значень, у результаті виникає пучок кількох значень, що розвинувся з первісного метафоричного переосмислення» [13, 22. Пер. наш — П. П.]. У бароковій літературі емблема навіть стає окремим жанром, який є, як пише архієпископ

Ігор Ісіченко, зразком синкретичної творчості, у якій відбивається взаємодія між графічним образом, ритмомелодійною схемою поезії, прозовим текстом й епіграфом [40, 367]. У ній «відобразилася тенденція до театралізації мистецтва, творення у вимірах полісемантичного тексту власного художнього світу» [40, 367]. Архієпископ Ігор Ісіченко також зазначає: «Емблема — динамічний художній комплекс, який функціонує у складі об'ємнішої текстової системи, інформативний потенціал якого реалізується у взаємодії словесних і графічних елементів. Особливо важливу роль відіграє емблема у структурі барокової книги, відповідаючи такому властивому епосі прагненню до символічно-алегоричного осмислення образів і мотивів, тем і сюжетів» [40, 367]. Це перегукується з висловленими Тетяною Назаренко думками про те, що такі традиції оформлення текстів, як виділення ініціалів у вигляді окремих композицій чи мініатюр, які стояли окремо від основного тексту, або інші декоративні елементи: різнокольорові малюнки, орнаменти, ілюмінації тощо, — які часто «врізалися в текст і навіть втручалися в сам дискурс», значною мірою вплинули на сприйняття читачем тексту як невіддільної частини всього твору [34, 6]. Та кожен бароковий текст мав додаткові семантичні поля, що проявлялося в «алюзії до відповідного біблійного тексту й залучало його до семіотичних механізмів реалізації змістового потенціалу цього тексту в перебігу його сприйняття читачем (рецепції)» [40, 368]. Оскільки, як зазначає Т. Назаренко, емблематична поезія походить від жанру епіграми, який тяжіє до синтезу візуальних і словесних і17ульсів творчості [34, 17]. Епіграма в українській бароковій літературі трансформувалася не тільки в емблематичну поезію, яка використовувала аналітичний спосіб створення візуального образу, а й у курйозні вірші з синтетичним способом творення [34, 17]. Поступово серед нових, розроблених у добу бароко жанрів постала візуальна поезія, яка, на думку Т. Назаренко, «вимагає реалізації одного з фундаментальних принципів барокової метафоричної мови, а саме перетворення абстрактних ідей і понять в очні форми» [34, 24. Пер. наш — П. П.].

Це підводить нас до розгляду **інтермедіальної** функції літери у художньому тексті. Як можна зрозуміти із викладеної нами вище історії впровадження письма і пов'язаних з ним технологій та його впливу на розвиток літератури, процеси писання, тобто створення літератури, текстів, були пов'язані з різними сферами мистецтв: хоч і написане, але спочатку слово фіксувалося для співу або читання вголос; розвиток же рукописної літератури, що згодом вплинув і на типографію як мистецтво оформлення та оздоблення друкованого тексту, вплинув на розуміння букви не тільки як символу, але й як художнього зображення, посиливши живописний вимір тексту. У такий спосіб літера може бути сприйнята як полігенетичний матеріал, який можна використати на перетині різних видів мистецтв. Упродовж історії літератури були різні тенденції до інтермедіальності — наприклад, як зазначає Г. Крючков, розроблені Кирилом та Мефодієм графічні репрезентації кирилических літер мали «інтегровані до кожної букви малюнки» [7, 222-223] (така тенденція до поєднання літер із пов'язаними з ними зображеннями зберігається у дитячих абетках, де на кожну літеру подаються слова, які з нею починаються, та ілюстрації цих слів для кращого запам'ятовування та опанування дітьми грамоти). Та найбільше прагнення до синтезу мистецтв виявили модерні та авангардні творці, які у своїх практиках прагнули створити щось абсолютно нове. Загалом мистецтво цього періоду можна охарактеризувати взаємопроникністю мистецтв — часто поети мали художню освіту та малювали, а професійні художники замість пензля брали перо і створювали тексти. Наприклад, російський поет Велимир Хлебніков висловлювався, що «Живопис завжди говорив мовою, зрозумілою для всіх» [19, 516. Пер. наш — П. П.]. Натомість український художник, представник кубізму та супрематизму Казимир Малевич писав, що поет, «якого ніколи не можна бачити, бо він, поет, закутий формою, тим виглядом, що ми називаємо людиною. Ця видима форма є такий самий знак, як нота, буква, і лише», і що вірші всіх поетів можна уявити «як грудку зібраних усіляких речей, маленькі й великі ломбарди, де добре згорнуті жилети, подушки, килими, дармовиси, кільця і шовк, і спідниці, і

карети покладені в ряди ящиків за відомим порядком, законом і основою» [19, 525. Пер. наш — П. П.]. Можна зрозуміти, що основною поетичною проблемою для авангардистів було змертвіння, каталогізація мови, у якій літери були на кшталт музейних артефактів: «Промені нового поета висвітлили букви, але їх назвали набором слів. Що можна легко набрати скільки хочеш» [19, 527. Пер. наш — П. П.].

Ці прагнення до синтезу мистецтв зберігають і в постмодерній епосі. Як зазначає Тамара Гундорова, інтермедіальні студії, які це вивчають «фіксують актуальність нових культурних практик, в яких руйнуються межі мистецтв і здійснюються різноманітні форми обміну засобами вираження та естетичними конвенціями між різними мистецтвами – малярством, музикою, літературою, кіно, дигітальним мистецтвом тощо» [8, 9]. Та, на думку дослідниці, дослідження інтермедіальності пов'язані з вивченням медіа через актуалізацію комунікативних аспектів функціонування мистецтва [8, 9]. Найновіші дослідження на цю тему спростовують популярні у ХХ ст. «уявлення про герметичність мистецтва і протиставлення мистецтва та життя» [8, 9]. У сучасній культурі інтермедіальність тісно пов'язана з інтертекстуальністю, адже будь-який текст, як пише Т. Гундорова, «є полем перетину різноманітних дискурсів, і тому слід говорити не про запозичення і впливи (як у порівняльному літературознавстві), а про своєрідну трансформацію різних мовних структур і утворень, що включаються в новий смисловий і мовний контекст» [8, 10].

Постання нового «медійного ландшафту» в останній третині ХХ ст. Наталя Висоцька описує як перехід (або переліт) із «Галактики Гутенберга», що є уже згаданим нами терміном Маршала Маклуена [33], до «Галактики Інтернету», вислів запропонований Мануелем Кастеллсом [8, 97]. Однією з характеристик цього переходу є те, що саме поняття «література» виявляє себе як «історично рухливе» і таке, яке «може істотно змінювати своє наповнення з плином часу» [8, 97-98]. Іншою ознакою переходу є потенціал створення «універсальної між-мистецької «мови», до чого прагнули модерні та авангардні

мистці [8, 101]. «У цій точці два проблемні поля — кібертекстуальність та інтермедіальність — взаємно накладаються, бо йдеться про десубстанціацію творів мистецтва в електронному середовищі, в результаті чого вони (art objects) трансформуються на цифрові коди, набуваючи, на думку Р. Ленгема, онтологічного статусу слів», — пише Н. Висоцька [8, 101]. На думку дослідниці, електронізація мови призводить до того, що вона набуває полісенсорності та фізичної багатомірності; водночас вона уможливорює «схоплення думки у мить її вербального оформлення чи навіть дословесного життя мозку», а також створення «Супертексту, що містив би у собі всі можливі тексти» [8, 102].

Останньою функцією літер у художньому тексті, яку ми хочемо розглянути, є **нульовий прийом**. Ролан Барт у своїй роботі «Нульовий ступінь письма» зазначає, що після буржуазно-демократичної революції у Франції в 1848 році, яка спричинила розкол між соціальним становищем письменника і його інтелектуальним покликанням, почали множитися різні види письма, серед яких Р. Барт називає вишукане, популістське, нейтральне, розмовне тощо [29]. І хоча письменник вільний у виборі стилю, проте він зводиться суто до словесної техніки, яка дозволяє увиразнювати мову і робити її більш відповідною соціальним нормам, проте вона позбавлена «оприлюдненості людських переживань» і лише проявляє внутрішню думку в зовнішній формі [29]. Проте сам факт примноження різновидів письма є проявом прагнення Літератури, створюючи свою мову, стати утопією мови [29]. На думку Р. Барта, «Мова — це не так запас матеріалу, як горизонт, тобто водночас територія та її межі, одним словом, простір, де можна почуватися впевнено. Письменник буквально нічого не черпає в мові; радше, мова для нього подібна лінії, перехід через яку відкриває, можливо, надприродні властивості слова; мова — це майданчик, заздалегідь підготовлений для дії, обмеження та одночасно відкриття діапазону можливостей» [29]. Прагнення до мовної утопії, особливо актуальне для авангарду, не завжди втілювалося у реальність, і розчарування, викликане неспроможністю подолати омертвіння мови, могло проявлятися як її

тотальне заперечення. У літературі це проявилось виокремленням нульового прийому, або мінус-прийомом, як його називає Ю. Лотман [9, 24]. Розрізнення між «нулем» та «мінусом» полягає у тому, що художня структура є активною, і відсутність у ній певного елемента є його запереченням, що не дорівнює його не-існуванню — наприклад, в античній поезії немає рими, бо її ще не існує як такої, а відсутність рими у сучасному верлібрі, яка входить у читацькі очікування, є наявністю не-рими, «мінус-рими» [9, 24]. Ю. Лотман трактує мінус-прийоми як «систему послідовних і свідомих, читацько відчутних відмов» [9, 24. Пер. наш — П. П.]. За цією теорією поезія є більш елементарною системою, ніж проза, оскільки її елементи значною мірою виражені в тексті, а не реалізуються у якості мінус-прийомів, тоді як художня проза мислиться за формулою «текст + мінус-прийоми» [9, 26].

Буква у тексті може бути реалізована як нульовий прийом через її десемантизацію, що ми можемо спостерігати у творчості Олексія Кручених, де літери, хоч очуднюються до рівня «вантажівок у вітальні» [6], проте не мають свого звичного семантичного значення, стаючи рядом різних символів без сенсу. Іншим прикладом такої семантизації літери як нульового прийому є вірш Луї Арагона «Самогубство», який має вигляд латинського алфавіту в його звичній послідовності, розбитого на п'ять рядків [30]. І хоча у цьому тексті є, як пише Ю. Лотман, «установка на граничну невиразність структурних засобів», саме графічна розбивка алфавіту на рядки дає нам змогу сприймати цей твір як поезію [9, 71-72]. Іншою стратегією семантизації літер як нульового прийому є повна відмова від них із залученням інших не-літерних графічних знаків, наприклад, надрядкових чи знаків пунктуації, піктограм або ідеограм, що ми зможемо простежити далі у творчості китайського мистця Сюй Біна.

2. Культурно-історичні контексти розуміння функції буквенного та новітні форми їхнього використання

2.1. Причини актуалізації буквенного символізму

У своїх попередніх дослідженнях я аналізувала функції буквенного символізму в поезії європейського авангарду та у творах українських авангардистів. Актуалізація буквенного символізму на початку ХХ ст. була зумовлена «новою великою ерою міфотворчості», як про це писали вчені. Буква знову почала сприйматися як першоелемент світу і магічний знак. Водночас есхатологічне світовідчуття, перетворило букву на знак розпаду, ентропії. Саме знаком занепаду світу, неминучого наближення Хаосу є буква в тексті Луї Арагона. Власне графічне зображення буквенного самогубства є свого роду викличним антитекстом; свідченням того, що світ як текст приречений на руйнацію. Графічну, візуальну роль букви по-новому осмислює Гійом Аполінер. Живописні зображення в його текстах при пильному розгляді виявляються створеними непомітними маленькими літерами, з яких утворено поетичні тексти. Тут буква не втрачає, а лише приховує свої структуротвірні можливості. Однак вона стає засобом візуалізації, а не носієм смислу. Це своєрідне переосмислення буквенних функцій: перетворення букви з носія смислу на візуальний компонент світу.

В поезії українського авангарду спостерігаємо зв'язок з питомою традицією, вплив барокового та середньовічного осмислення букви. За допомогою літер М. Семенко також створює власний часо-простір, у якому усі країни об'єдналися в одне ціле і здійснюють світову (радше, всесвітню) пролетарську революцію. 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.

Але цікаво простежити, як сприймається буквенний символізм носіями ієрогліфічного письма, що за своєю природою є зображальним. Крім того, ієрогліфом може бути позначений як окремий звук, так і слово та навіть ціле речення. Вочевидь, в китайській традиції саме зображальна роль ієрогліфа є ключовою, тож візуально-вербальний символічний контекст тут набуває ключового значення.

2.2. Слова роз'єднують, зображення об'єднують: «Книга з неба» та «Книга із землі» Сюй Біна

Цікавими для дослідження функцій літер у художньому тексті є дві роботи китайського мистця Сюй Біна, а саме його «Книга з неба» [39] та «Книга з землі» [38]. Хоча обидва твори називаються книгами, їхня реалізація не обмежується книжковим форматом, і нюанси кожного твору ми розкриємо далі.

«Книга з неба» [39] — це не просто книга, а інсталяція, що складається із цілої зали заповненої книжками, довгими сувоями та великими аркушами паперу, у яких споглядачі можуть побачити ієрогліфи. І хоч символи подібні до китайських, а великий формат аркушів, розвішених по залі, ніби імітує публічні газети, які можна знайти у Китаї, все ж усі ієрогліфи є штучно створеними Сюй Біном. Процес створення цього мистецького твору зайняв чотири роки, адже Сюй Бін не просто вигадав усі знаки, а ще й надрукував представлені в експозиції псевдотексти, вирізьбивши для цього понад чотири тисячі рухомих штампів із дерева. Також ці матеріали містять зміст, покажчики та глосарії, щоб, як зазначає Ебігейл Сіз, вони були максимально подібними до справжніх, реальних книг [36]. Чим же є цей твір — культурним концептом,

політичною заявою, спробою «активної деконструкції мови чи коментарем щодо обструкції значення» [36]?

Якщо ми звернемося до форми цього твору, то, на думку Е. Сіз, вона є естетично консервативною, оскільки усе виражено через суворе зображення ієрогліфів, написаних чорним чорнилом на білому папері [36]. Важливою є також організація текстів перед потенційним читачем: книжки розкладені так, ніби очікують прочитання, сувої, натягнуті понад стелею, зациклюють цей паперовий простір, а аркуші, що вкривають стіни виглядають, «ніби неживий папір ожив» [36] і вирішив заповнити собою увесь простір. Е. Сіз вважає, що основним почуттям, яке викликає це масштабне квазілітературне видовище, є внутрішній неспокій: «Зважаючи на те, що символи не можуть бути прочитані ніким, відбувається дестабілізація не лише простору, а й написаного слова» [36]. Дослідниця також зауважує, що люди можуть відчувати розгубленість, бо можуть сприймати ко17озицію так, ніби їм відмовляють у наданні інформації, незалежно від того, якою тривіальною вона є [36]. Цьому також і17онує відчуття анонімності написаного, адже художник як автор «відсутній» у творі, що мінімізує вплив заданого мистцем напрямку інтерпретації [36]. Хоча ознайомлення з біографією Сюй Біна та культурно-історичним контекстом Китаю дає певні підказки до інтерпретації.

Сюй Бін зростав у часи Культурної революції у Китаї, яка позначилася на відчутті мови наступних поколінь, оскільки саме мова була потужним інструментом пропаганди й влади [36]. В одному інтерв'ю мистець розповів, що у часи Революції можна було визначити, які повідомлення були важливішими за різними стилями написання на плакатах, а за допомогою каліграфічного стилю та ретельного вибору символів було створено тип ієрархії повідомлень [36]. Його батьки були представниками інтелігенції, проти якої й спрямовувала свої сили Культурна революція [36]. І для того, аби реабілітуватися у очах партії, Сюй Бін деякий час працював в Управлінні пропаганди в Пекіні, використовуючи свої навички каліграфії для малювання політичних плакатів [36]. Та на думку мистця, каліграфія є виразною та

емоційною, тому в «Книзі з неба» він намагався уникнути її використання і зробити роботу максимально серйозною у виконанні й подібною до сучасних газетних стилів друку [36]. Ці знання все ж є додатковим контекстним нашаруванням, який пересічний споглядач «Книги з неба» може й не знати. До того ж людям, які не володіють китайською мовою, важко відрізнити, чи є символи справжніми. Проте у будь-якому випадку їхні очікування виявляються зруйнованими, а сам текст, як пише Е. Сіз, створює «бар'єри у звичному мисленні» [36]. На думку дослідниці, кожен реципієнт може транслювати на твір свою тривожність та незахищеність через відчуття, що твір *має щось сказати* й що має бути таємне значення, шукати яке потрібно у самому творі [36]. Також, як пише інший дослідник «Книги», Венні Тео, західні теоретики медіа постійно розглядали форму китайського письма як модель нової писемності загалом [37, 9].

Утім, як зазначає В. Тео, «делікатні, псевдолінгвістичні візуально-вербальні збірки Сюй Біна «схожі» на китайське письмо і «означають» його, але насправді позбавлені семантичного змісту», у них відбувається «руйнування різниці між знаком і значенням, словами та образами» [37, 10]. На думку дослідника, з його технічною витонченістю та традиційним процесом виготовлення, здавалося б, Сюй Бін у «Книзі з неба» повернув мові її формальну складність і матеріальну щільність, з одного боку; але, одночасно позбавляючи мову її видимого значення, автор змушує читача брати участь в акті декодування та деконструкції [37, 12]. Хоча ми могли б думати про «Книгу з неба» як про *tabula rasa*, на яку реципієнт може спроектувати своє світобачення, сам акт споглядання твору втягує людину в акт криптографії — «тобто вивчення кодів або мистецтва письма і їх вирішення», що, як вважає В. Тео, можна вважати метафорою для екфразису самої історії мистецтва [37, 13].

«Книга із землі» постає вже як справжній літературний твір, із головним персонажем, сюжетом, поділенням на глави, однак він написаний піктографічною мовою із залученням символів, логотипів та емограм (також

відомих як емоджі), якими переважно користуються в мережі Інтернет. Сам Сюй Бін так характеризує ці два твори: «Обидві книги однаково ставляться до читача. Тоді як «Книга з неба» була книгою, яку ніхто не міг прочитати, «Книга із землі» — це книга, яку практично кожен може прочитати. «Книга з неба» була вираженням сумнівів і тривоги щодо наявних систем письма; «Книга із землі» виражає ідеал єдиної, загальнозрозумілої мови та моє відчуття напрямку сучасної комунікації» [38]. Як пише Маршал Маклуен, ідеограма навіть більше, ніж ієрогліф, є «складним гештальтом», який залучає всі органи чуття одночасно і не допускає між ними поділу та спеціалізації, тобто розриву між зображенням, звуком та значенням, що характерно для фонетичного алфавіту [33, 34-35]. На думку М. Маклуена, піктографічне письмо є «балетом таких поз», що ваблять нашу сучасну упередженість стосовно синестезії та аудіально-тактильного досвіду набагато більше, ніж абстрактна алфавітна форма [33, 47].

У своєму аналізі «Книги із землі» Сюй Біна В. Тео спирається на думку Отто Нейрата про те, що слова роз'єднують, а зображення об'єднують [37, 8]. У контексті другої «Книги» Сюй Біна цей вираз може вказувати на комунікативну безпосередність піктограм, гліфів та інфографіки, якими багата сучасна культура зручного для користувача інтерфейсу на хвилі цифрової революції [37, 8]. Хоча ці знаки, як зауважує В. Тео, виникають у тимчасових просторах обігу, споживання та масової комунікації, на кшталт супермаркетів, аеропортів, автомагістралей та готелів, де вони відразу знайомі, але позбавлені особистого значення, втілюючи «парадоксальну недомашність нашого гіперзв'язку «глобальне село» [37, 9], концепт якого розробив М. Маклуен [33]. Так постає мова, зведена до гасел і символів корпоративного брендингу та реклами, знаків пошуку шляху та логотипів, які формують наш досвід «суперсучасності» [37, 9]. Натхненням для Сюй Біна у створенні «Книги із землі» послугували піктографічні інструкції з безпеки на борту літака, у яких використана «найменша кількість слів для пояснення важливих і складних ситуацій» [37, 9]. Мрія мистця про те, «щоб усі люди могли вільно спілкуватися без перешкод», була також зумовлена викликами, які постали перед його

рідною мовою: як зазначає В. Тео, у 80-х роках минулого століття були активні дебати щодо алфавітизації китайської мови, викликані впровадженнями нових технологій та несумісністю китайського письма і графічного інтерфейсу на основі клавіатури у все більш ко17'ютеризованому та глобалізованому світі [37, 10]. Також свій травматичний відбиток лишила всеохопна політизація мови під час Культурної революції [37, 10]. Тому вибір мови для нового твору був зроблений із акцентом на її повсюдність й утилітарність, «зручність для користувача», а також її посилену іконічність [37, 13]. Усе згадане можна звести до «універсальної розбірливості» ідеографічного письма, яка базується на нашій звичній здатності визначати знаки, які дозволяють нам орієнтуватися в сучасних глобалізованих мережах, шляхи яких простягаються через віртуальний і реальний простори, вулицю та екран, реальні та уявні спільноти [37, 13]. Тобто такі знаки, які ми бачимо в «Книзі з землі», потребують від нас мінімальної кількості інтерпретацій для їхнього розшифрування, як пише В. Тео [37, 13].

Розібравшись із формальним рівнем «Книги із землі», мусимо також сказати про її сюжет — це погодинна розповідь про один день із життя містера Блека (умовно позначеного чоловічком чорного кольору), офісного працівника 28-ми років [38]. Ми бачимо, як головний герой прокидається від співу пташок; снідає; їде у тісняві метро на роботу; ходить на каву з колегами; шукає кохання на сайті знайомств; обирає, у якому закладі пообідати; йде на побачення; стоїть у заторах і стає свідком дорожньо-транспортної пригоди; годує kota; не може заснути через комара, що кружляє по кімнаті — усе це доволі буденний для сучасного світу досвід. Також, як зауважує В. Тео, розповідь пронизана попкультурними покликаннями, логотипами брендів та нав'язливими новинами про катастрофи [37, 14]. «Остання година оповіді занурюється в сексуальний світ снів головного героя, перш ніж його будильник знову задзвонить, сигналізуючи про початок ще одного дня в абсолютно нічим не примітному існуванні», — пише В. Тео [37, 14]. Через універсальний характер проживання повсякдення у сучасну цифрову епоху та відсутності у головного героя

особливих, унікальних рис така історія може прочитуватися доволі схематично, «як навчальний посібник» або інструкція, як тільки зникає відчуття новизни та гри [37, 14]. Особливо сприяє цьому те, що для передачі різних настроїв і реакцій головного героя на речі, з якими він стикається, використовуються фіксовані вирази емодзі, що позбавляють індивідуальних рис: «У всьому цьому є типографічна ляльковість», — як пише В. Тео [37, 14].

Хоча мова «Книги із землі» не є ідеальною, її ми все ж легше інтерпретуємо, аніж ту, що використана у «Книзі з неба». Загалом, як пише М. Маклуен, у нас більше немає труднощів із розумінням тубільного чи неписьменного досвіду просто тому, що ми відтворили його в електронному вигляді в межах нашої власної культури [33, 46]. Ця теза важлива, оскільки після «Книги із землі» Сюй Бін створив спеціальний застосунок-перекладач, який дозволяє не просто читати його книжку, але й самостійно перекладати з англійської або китайської на ідеографічну мову, розроблену мистцем.

2.3. Україна проти Z

Коли почалося повномасштабне вторгнення армії Російської Федерації на територію України, серед населення поширювали інформацію про те, як відрізнити ворогів від солдатів ЗСУ. Якщо на рівні міжособистісної комунікації у нашій ситуації двомовності радили використовувати шібболет «паляниця» (і подібні слова: полуниця, криниця, синиця тощо), то у плані визначення ворожій техніки спочатку ситуація була не настільки очевидна. Допоки на ворожій техніці не почали з'являтися літери.

Хоча спочатку для українців значення літер-позначок на ворожій техніці не було зрозумілим, однак воно одразу стало маркером «чужого». Згодом у медіа почали поширювати трактування про те, що позначки на ворожій техніці означали напрямок наступу різних формувань — «Z» як захід, а «V» як схід («восток»), — однак за спостереженням українців часто вони не відповідали дійсності. Чому так? Олександр Алфьоров вважає, що через планування

командною верхівкою російської армії короткотривалого наступу символам не надавалося жодного особливого значення, окрім як маркування техніки «своїх» [41]. Історик припускає, що ці позначки могли змінюватися за планами, однак із провалами російської армії, першою інформацією про загиблих солдатів зі сторони ворога і, як наслідок, поширенням стурбованих настроїв серед російського населення, одурманеного пропагандою про неабияку успішність «спеціальної операції» (не війни!), постала потреба у новій піар-кампанії «операції» [41]. Так почалася хвиля пропагандистського поширення нав'язаних російськими піар-технологами значень літер «Z» та «V», про що ми скажемо далі.

Чому взагалі були обрані саме ці літери, тим паче із латинського алфавіту, якщо одним із лозунгів війни Росії проти України була боротьба із експансією культурного та політичного впливу Заходу? Чому тоді не були використані літери старослов'янського чи давньоросійського алфавіту? О. Алфьоров вважає, що вибір саме латинської абетки був зроблений тому, що її знаки відрізняються від кириличної, яка використовується як українцями, так і росіянами, і вони «схоплюються нами як не розпізнавальні відразу знаки, тому привертають увагу» [41]. Також ці знаки, на думку О. Алфьорова, можна легко і швидко намалювати, не відриваючи і не відводячи при цьому руки від матеріалу, на якому малюють [41]. Також історик зауважує, що переодягання в чужі форми, вихід без прапорів або іншої розпізнавальної символіки є давньою традицією спочатку Російської імперії, потім Радянського Союзу, а тепер і Російської Федерації, яка є їхньою правонаступницею — традицією вести війну неправильно, не за міжнародними домовленостями, що фактично відбувається з часів Наполеонівських війн [41]. Та те, з якою легкістю ці символи на позначення стали символами пропаганди, є радше паралеллю із тим, що відбувалося у Європі в 20-30-их роках минулого століття — О. Алфьоров називає це «фашизацією мас», одним з елементів чого є вигадкування символіки [41]. Історик зауважує, що «Російській Федерації завжди не везло з символікою: вони вкрали двоголового орла свого часу [...] а у 2014 році вони почали

використовувати георгіївські стрічки у творенні своєї концепції «русского мира» (концепція, яка стала приводом до агресії). Не щастило мати звичайні символи, які можна було б намалювати, зробити собі тату просте, аби кожен громадянин міг намалювати його або показати жестом, патріотичного символу» [41].

Хоча літери за своїм графічним вираженням зручні для витворення певного образу, що переводить їх із рівня знаків до рівня символів, однак самого лише їхнього графічного написання не достатньо для цього. Тому машина пропаганди штучно нав'язала літерам їхні значення – «За Правду» (ніби усе це алюзія до роману Орвела «1984», де фігурує гасло «Правда – це брехня!») и «Сила V правде». Але, звичайно, правда на нашому боці.

Висновки

У даній роботі ми з'ясували, що для давніх людей алфавіт мав магічний характер, його промовляння було на рівні сакрального ритуалу. Також алфавіт, будучи порядком літер, що має свою синтагматику та парадигматику, сприймався як модель світу. Довгий час існувало ототожнення букв і звуків через ідеограмічний характер перших. Текст як певна реальність складався з найменших часток, літературних атомів, якими були букви.

Серед функцій буквенного символізму у художньому тексті ми виділили 5 основних: сакральна, яка пов'язана із давнім зв'язком літер та сакральних текстів, якими вони творилися; символічна, оскільки сама природа літер як знаків надає їм потенціалу символізації; емблематична, що бере свій початок із літератури бароко та надає літерам значення емблем світу; інтермедіальна, позначена авангардним та постмодерним прагненням до синтезу мистец³⁷, до витворення нової між-мистецької мови; та літера як нульовий прийом, тобто абсолютна десемантизація літер або можливість тексту із не-літерних знаків.

Останню функцію літери як нульового прийому ми змогли простежити в роботах китайського мистця Сюй Біна. У його «Книзі з неба» графеми, подібні до китайських ієрогліфів, не мають жодного значення, оскільки автор їх вигдав, а тому вони не можуть бути прочитані. Метою наступного твору, «Книги із землі», було витворення штучної мови ідеограм, яку зможуть прочитати всі не залежно від володіння мови реципієнтом.

Спроби російської військової пропаганди надати літерам «Z» та «V» певні псевдосакральні значення ми вважаємо абсолютно невдалими, оскільки ці процеси були штучно нав'язаними. Проте це засвідчує те, що у Російській Федерації відбувається «фашизація мас», оскільки це процес вимагає витворення символів. Якими б недолугими вони не були.

Список літератури:

1. Аверинцев С.С. Заметки к будущей классификации типов символов. *Проблемы изучения культурного наследия*. М.: Наука, 1985. С. 298-303
2. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. СПб.: Азбука-классика, 2004. 480 с.
3. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Монографія. Видання друге, доповнене і перероблене. К.: Смолоскип, 2006. 464с.
4. Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання (пер. Г. Кьорян, В. Сахна). К.: Основи, 2001. 592 с.
5. Криса Б. Пересотворення світу: українська поезія XVII-XVIII століть. Львів: Монастир Монахів Студійського Уставу, Видавничий відділ «Свічадо», 1997. 216 с.
6. Крученых А. Кукиш прошыкам: Фактура слова. Сдвигология русского стиха. Апокалипсис в русской литературе. Москва-Таллин: Гилея, 1992. 167 с.
7. Крючков Г. Символізація фонографічного письма. Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики. Вип. 20, 2011. С. 220-225
8. Література на полі медій. Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України / Ред. Гундорова Т. І., Сиваченко Г.М. – К. : 2018. – 633 с.
9. Лотман Ю.М., Анализ поэтического текста / О поэтах и поэзии, СПб, «Искусство-СПб», 1996 г., с. 36.
10. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. 272 с.
11. Лотман Ю.М. Между эмблемой и символом / Ю.М. Лотман; ред.-сост. Е.В. Пермяков // Лотмановский сб.: в 2 ч. – М.: «О. Г. И.»; Изд-во РГГУ, 1997. – Ч.2. – С.417.

- 12.Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1996. С. 54-67.
- 13.Морозов А.А. Эмблематика и ее место в искусстве барокко / А.А. Морозов, Л.А. Софронова // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. – М.: Наука, 1979. – С.22.
- 14.Неретина С. С. Слово и текст в средневековой культуре. История: миф, время, загадка. М.: Гнозис, 1994. 208 с.
- 15.Пинчук А. «ZaПацаноV». Как родился символ российского вторжения в Украину. Радио Свобода, 16 березня 2022. URL: <https://www.svoboda.org/a/z-kak-rodilsya-simvol-rossiyskogo-vtorzheniya-v-ukrainu/31754867.html> (дата звернення — червень 2022 р.)
- 16.Пирс Ч.С. Начала прагматизма; пер. с англ.: В 2 т. / Ч.С. Пирс. – СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. – Т.2. – Логические основания теории знаков. – С.93.
- 17.Пухнер М. Писаний світ. Як література формує історію. Пер. з англ. Андрія Бондаря. К.: Темпора, 2022. 460 с.
- 18.Семенко М. Вибрані твори. Упор. Анна Біла. К.: Смолоскип, 2010. 678 с.
- 19.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.
- 20.Степанов Ю. С., Проскурин С. Г. Константы мировой культуры. Алфавиты и алфавитные тексты в период двоеверия. М.: Наука, 1993. 158 с.
- 21.Топоров В. Н. Об “экстропическом” пространстве поэзии. *Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология.* Под редакцией проф. В. П. Нерознака. М.: Academia, 1997. С. 213-226.
- 22.Флоренский П. А. Иконостас. Подг. текста и коммент. А. Г. Дунаева. М.: Искусство, 1993, с. 162.

23. Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. М.: Прогресс, 1977. 488 с.
24. Шкурупій Г. Барабан. Вітрина друга. Київ: Panfuturysty, 1923. 63 с. URL: http://chtyvo.org.ua/authors/Shkurupii/Baraban_Vitryna_druha/ (дата звернення — червень 2022 р.)
25. Шкурупій Г. Жарини слів. Вибрані поезії. Харків: Книгоспілка, 1925. 40 с. URL: http://chtyvo.org.ua/authors/Shkurupii/Zharyny_sliv/ (дата звернення — червень 2022 р.)
26. Шкурупій Г. Психетози: вітрина третя. К.: Panfuturysty, 1922. – [28] с. URL: http://chtyvo.org.ua/authors/Shkurupii/Psykhetozy_vitryna_tretia/ (дата звернення — червень 2022 р.)
27. Шиммель А. Мир исламского мистицизма. Пер. с англ. Н. И. Пригариной, А. С. Рапопорт. 2-е изд., испр. и доп. М.: ООО «Садра», 2012. 536 с.
28. Apollinaire G. Calligrammes: Poems of Peace and War (1913-1916). A Bilingual Edition. University of California Press, 1980. 513 p.
29. Barthes R. Writing Degree Zero. New York: Hill and Wang. 1968, 88 p. URL: https://archive.org/details/writingdegreezer00rola_0/mode/2up (дата звернення — червень 2022 р.)
30. Bilyk V. Louis Aragon — Suicide: an old-fashioned dum-dum poem. September 24, 2018. URL: <https://medium.com/@volodymyrbilyk/louis-aragon-suicide-an-old-fashioned-dum-dum-poem-6f3fd9eabe43> (дата звернення — червень 2022 р.)
31. McLuhan, Marshall. The Invisible Environment: The Future of an Erosion. *Perspecta*, Vol. 11, the MIT Press. 1967. pp. 162-167.
32. McLuhan, Marshall; Powers, Bruce R. The Global Village: Transformations in World Life and Media in the 21st Century. Oxford University Press, 1989. 220 p.
33. McLuhan, Marshall. The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man. Toronto: University of Toronto Press. 1962. 293 p.

34. Nazarenko T. Contemporary visual poetry in Russian and Ukrainian: a critical study. Electronic thesis or diss., University of Alberta, 1999. 365 p. URL: <https://doi.org/10.7939/R3H12VK31> (дата звернення — червень 2022 р.)
35. Ray, Man. Alphabet for adults. USA, Beverly Hills [Calif.]: Copley Galleries. 1948, 39 p. URL: <https://www.guggenheim.org/blogs/findings/man-rays-alphabet-book-for-adults> (дата звернення — червень 2022 р.)
36. Sease, Abigail. Anxiety of the Unknown in Art: Xu Bing's A Book from the Sky (2014). *Undergraduate Research Awards*. Hollins University. December 4, 2013. URL: <https://digitalcommons.hollins.edu/researchawards/18> (дата звернення — червень 2022 р.)
37. Teo, Wenny. “Words divide, Images connect”: The politics of language and the language of politics in Xu Bing’s Book from the Sky and Book from the Ground. *Journal of Contemporary Chinese Art*, Volume 5, Number 1, 1 March 2018, pp. 7-19. URL: https://doi.org/10.1386/jcca.5.1.7_1 (дата звернення — червень 2022 р.)
38. Xu, Bing. Book from the Ground : from point to point. Cambridge, Mass.: MIT Press. 2013, 112 p. URL: <https://archive.org/details/bookfromgroundfr0000xubi> (дата звернення — червень 2022 р.)
39. Xu, Bing. Book from the Sky. 1987-1991. URL: <http://www.xubing.com/en/work/details/206?year=1991&type=year#206> (дата звернення — червень 2022 р.)
40. Ісіченко Ігор, архієпископ. Історія української літератури: епоха Бароко (XVII-XVIII ст.). Підручник для студентів філологічних факультетів університетів. Львів: Святогоріць, 2011. 568 с.
41. Алфьоров О. Знак Z — що це? Відеоматеріал. URL: https://www.youtube.com/watch?v=e-7pRA1xY7w&ab_channel=%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%90%D0%BB%D1%84%D1%8

[С%Д0%ВЕ%D1%80%D0%ВЕ%D0%B2](#) (дата звернення — червень 2022 р.)