

Міністерство освіти і науки України  
Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису


**ГНАТЕНКО СЕРГІЙ ОЛЕКСАНДРОВИЧ**

УДК 82.0:7.038.6(043.3)

**ДИСЕРТАЦІЯ**  
**АРХІТЕКТОНІКО-СЕМАНТИЧНА ТРАНСФОРМАЦІЯ ТЕКСТУ:**  
**ПРИЙОМ СТИРАННЯ (ERASURE) В ЛІТЕРАТУРІ ФОРМАЛЬНИХ**  
**ОБМЕЖЕНЬ**

Спеціальність 035 Філологія  
Галузь знань 03 Гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії  
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

 С. О. ГНАТЕНКО

Науковий керівник: ВОЛКОВИНСЬКИЙ Олександр Сергійович,  
доктор філологічних наук, професор, професор кафедри журналістики  
Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Кам'янець-Подільський – 2024

## АНОТАЦІЯ

*Гнатенко С. О.* Архітектоніко-семантична трансформація тексту: прийом стирання (erasure) в літературі формальних обмежень. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії з галузі знань 03 Гуманітарні науки зі спеціальності 035 Філологія. – Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, МОН України. Кам'янець-Подільський, 2024.

Наукова новизна дисертаційної роботи полягає в тому, що це – перша спроба у вітчизняному літературознавстві системного дослідження особливостей архітектоніко-семантичної трансформації тексту, що зумовлюється застосуванням прийому стирання (erasure) в літературі формальних обмежень. На сьогодні існують різні варіанти реалізації erasure, а саме: «вितिрання», «замальовування», «затемнення», «зафарбовування», «притлумлення». У дисертації під стиранням розуміється свідоме та раціоналізоване вилучення частин з оригінального тексту задля створення нового архітектоніко-семантичного словесного варіанта. У категоріальному вимірі пропонуємо визначати стирання не як метод чи жанр, а як прийом, що є одним із засобів створення мистецьких продуктів у літературі формальних обмежень. У вітчизняній філологічній науці актуальною є розробка й удосконалення методології аналізу явищ літератури формальних обмежень. Особливо це стосується практичного втілення прийому стирання, майже не вивченого в українському літературознавстві.

У дослідженні архітектоніка розглядається як упорядкована загальна цілісність тексту і твору, що забезпечується гармонійними взаємозв'язками між змістовно-формальними елементами. Розбір специфіки формування і подальшої еволюції уявлень щодо архітектоніки проведено в діахронному аспекті, що доводить універсальний сенс цього поняття.

Визначено, що усвідомлене використання стирання як прийому

розпочинається в добу постмодернізму. Існують генетичні зв'язки між активізацією в застосуванні цього засобу й діяльністю представників УЛПО та конкретної поезії. Автори, які дотримувалися концепції літератури формальних обмежень і використання прийому стирання, прагнули відстежити потенціал слова в його архітектоніко-семантичній комбінаториці. Відбувалося поєднання, здавалося б, зовсім несумісних речей: математики і поезії, легковажної гри і виснажливої праці, серйозного і смішного. Через архітектонічні зіткнення народжувалися нові контексти та смисли.

Встановлено, що успішному функціонуванню літератури формальних обмежень і використанню прийому стирання сприяють певні умови. Серед них особливо важливими визначено:

- 1) обов'язкова наявність оригінального тексту (першоджерела, гіпотексту);
- 2) проведення операцій з архітектоніко-семантичних перетворень первинного тексту;
- 3) експериментально-креативна діяльність постмодерністського автора;
- 4) присутність комунікативно-інтелектуальної гри;
- 5) культивування ускладнень архітектоніки тексту, що призводить до його семантичного поглиблення.

Архітектоніко-семантичне оновлення тексту стимулюється втіленням концептуальних засад літератури формальних обмежень і прийому стирання. Результатом авторської діяльності стають тексти, утворені за наперед визначеними лімітованими правилами. Вимоги можуть стримувати чи забороняти використання означених засобів, нав'язувати тверді формальні чи змістовні умови, проте сповідування встановлених обмежень є добровільним. Автор їх приймає без зовнішнього (каузального) тиску. Обмеження визначають ще до початку створення тексту, вони стають свідомим вибором заради актуалізації та деавтоматизації словесного матеріалу.

Доведено, що експресивність новотворів, що з'являються завдяки стиранню, не може зводитися виключно до візуальних ефектів. Технологія стирання передбачає активацію імпліцитних і експліцитних складових. Процеси кодування

й декодування інформації супроводжуються посиленням ігрового начала. Через стирання текстових частин із першоджерела в новотворах формуються ознаки інтермедійності, інтертекстуальності, гіпертекстуальності, конвергентності та мультикультуризму.

Використання прийому стирання має декілька модифікацій. Оригінальний текст (гіпотекст) можуть частково видаляти, забілювати, притлумлювати. Текстові результати стирання фактично стають гіпертекстуальними утвореннями, їх розглядаються як прояви естетичного еkleктизму, притаманного постмодерністській літературі. Стирання частин гіпотексту призводить до появи нового архітектоніко-семантичного продукту. Постмодерністські автори через прийом стирання руйнують догму недоторканості автентичних текстів.

Використання прийому стирання супроводжується константними ознаками: 1) наявність гіпотексту; 2) вилучення з нього словесних елементів; 3) формування між залишеними елементами з першоджерела нових архітектоніко-семантичних і гіпертекстуальних зв'язків.

У дисертаційній роботі подано класифікацію текстів, витворених шляхом стирання, за двома принципами: 1) продукти стирання систематизуються відповідно до природи гіпотекстів, які можуть бути прецедентними чи маловідомими («Утрачений рай» Джона Мілтона чи «Людський документ» Вільяма Меллока); 2) результати стирання поділяються в залежності від архітектонічних особливостей – повне чи часткове вилучення гіпотексту («Radi Os» Рональда Джонсона, «Пані з моєї рідні» Джанет Холмс), його вибілювання («Маленька біла тінь» Мері Руфл), фізичне вирізання («Дерево кодів» Джонатана Сафрана Фоера), притлумлення («Сітки» Джен Бервін, «Усілякі види хутра» Маргарет Йокон), перетворення залишків гіпотексту на арт-об'єкт («Хумумент» Тома Філіпса) чи новий ілюстрований наратив («З Ягня» Маттеа Гарві).

Автори, які використовують прийом стирання, не прагнуть тотального знищення первинних текстів. Навпаки, архітектоніка новотворів організовується так, щоб уцілілі словесні елементи семантично наближалися одне до одного й ставали оптимальними смисловими ланками. Завдяки стиранню кількісно та

інформаційно розлогі словесні ряди з першоджерел скорочуються до визначеного автором мінімуму. Зауважимо, що завдяки актуалізації внутрішньої форми слова, поширенню асоціативних зв'язків між загальнокультурними елементами, посиленню алюзії та символізації мовленнєвий лаконізм новотворів парадоксальним чином спричиняє розширення імпліцитного змісту. Сучасний реципієнт повинен мати високий естетичний, емоційний і культурний досвід, щоб зрозуміти текст, перевести невиказане в площину сказаного.

Використання прийому стирання супроводжується стихією текстової деконструкції. У такій рисі можна вбачати втілення філософських засад постмодернізму – неоднозначні й множинні інтерпретації прихованих суперечностей стають більш яскравими та переконливими завдяки різким архітектоніко-семантичним змінам. Вони посилюються на контрастах між узвичаєною лінійністю гіпотекстів і графічно хаотичним розташуванням словесних елементів, які залишаються після стирання.

Для поезики стирання важливою є наявність архетипу. В одних випадках він невербально виявляється як відгомін гіпотексту («Утрачений рай», «Людський документ»), в інших – актуалізується новітніми авторами («Сітки», «Дерево кодів»). Безкомпромісне скорочення першоджерел не послаблює, а посилює архетипну символіку.

Здебільшого автори, які використовують прийом стирання, демонструють шанобливе ставлення до оригінальних текстів. Це посвідчується тим фактом, що в новотворах залишені слова зберігають своє попереднє архітектонічне розташування. При цьому зростає роль графічних пробілів і ритмічних пауз, які набувають імпліцитного семантичного наповнення. Простір сторінки тяжіє до автономності та самодостатності, а в його межах словесні елементи комбінуються в різних поєднаннях часто з порушенням лінійного принципу прочитання. Тексти зі стиранням можна читати навмання з будь-якого місця, гортати сторінки в довільному порядку без чіткого регламентування. У функціональному плані такі процеси нагадують гіпертекстові операції.

Автори літератури стирання протиставляють ідеалізованому й романтичному

змалюванню художньої дійсності силу раціоналізованих експериментів та пошуків. Закони діалектичної єдності сприяють глибокому осмисленню пройденого людством загальнокультурного шляху, що супроводжується захопливою грою з кодування / декодування інформації. Читання доповнюється акцентованою самоіронією, іронією, почасти – сарказмом. Використання прийому стирання зумовлює критично-глузливе ставлення до гіпотексту, що посилює плюралістичну перцепцію реальності.

Тексти з використанням прийому стирання одночасно націлені на елітарну й масову аудиторію. Посилення деконструкції виявляє суперечності буденного та філософського сприйняття. Наявність апропріації та реконтекстуальності працюють на переосмислення попередньої читацької культури й літературно-мистецького досвіду. У поезиці стирання важливими є такі атрибути: фрагментарність, культ пропусків, пошана до мовчання, ігрові форми й карнавалізація, відмова від мімезису, стильовий синкретизм, інтертекстуальність, архітектонічна видовищність і театральність, принципова налаштованість на створення ефекту одивнення.

У застосування прийому стирання доцільно виокремлювати власне технологічну складову. З авторською майстерністю взаємопов'язується система технічних засобів, режими їх використання, послідовність і способи проведення операцій. Прийом стирання змінює первинний текст і продукує нову (іншу) словесну цілісність. Упродовж півстолітньої історії технологія стирання удосконалюється і модифікується. Наразі використання прийому стирання підлаштовується під загальний розвиток науково-технічного прогресу: сучасний високий рівень друкарських технологій, розвиток Інтернету, масова діджиталізація.

В українській філології поняття стирання, його дефініція ще не набули поширення; бракує робіт, присвячених особливостям літератури формальних обмежень і використання прийому стирання, хоч напрацьовано теоретичний матеріал завдяки вивченню різних проявів експериментальної літератури. Це дозволяє відгукнутися на актуальний запит щодо ознайомлення сучасної наукової

спільноти і читацької аудиторії з кращими здобутками з поетики стирання і літератури формальних обмежень.

Системне вивчення архітектоніко-семантичних особливостей тексту в літературі формальних обмежень і використання прийому стирання лише розпочинається у вітчизняній філологічній науці. Перспективними є дослідження, об'єктом і предметом яких ставатимуть різні явища літератури формальних обмежень і використання прийому стирання в зарубіжних і вітчизняних текстах.

Практичне значення отриманих результатів дослідження полягає в тому, що вони ставатимуть у нагоді для вивчення літератури формальних обмежень у її багатоманітних проявах і становитимуть ґрунт для подальших пошуків дієвого використання прийому стирання. Основні положення дисертації, фрагменти аналізу ілюстративних матеріалів можуть бути використані в освітньому процесі для написання науково-дослідних робіт різних рівнів, для підготовки і проведення лекційних та практичних занять із теорії літератури, історії зарубіжної літератури, порівняльного літературознавства. Матеріали дисертації можуть використовуватись у написанні монографій, підручників, навчально-методичних посібників, укладанні антологій і хрестоматій.

Робота містить вступ, чотири розділи, висновки, список використаних джерел і додатки. У першому розділі розглядаються такі базові поняття, як архітектоніка й література формальних обмежень. Другий розділ присвячений детальному висвітленню прийому стирання, подається його дефініція, проводиться класифікація різних проявів, робиться огляд академічних досліджень із проблематики стирання. У третьому розділі йдеться про формування поетики стирання в контексті загального літературного розвитку постмодернізму в останній третині ХХ століття. У четвертому розділі висвітлюються особливості, що супроводжують процес трансформації прийому стирання в американській літературі початку ХХІ століття.

*Ключові слова:* архетип, архітектоніка, гіпертекст, жанр, інтертекст, композиція, наратив, образ, поетика, пробіл, рецепція, стирання, структура, текст, трансформація.

## ABSTRACT

*Hnatenko, Serhiy.* Architectonic and semantic text transformation: erasure technique in constrained writing. – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the field of knowledge 03 Humanities in the specialty 035 Philology. – Kamianets-Podilskyi Ivan Ohiienko National University, Ministry of Education and Science of Ukraine. Kamianets-Podilskyi, 2024.

The novelty of the thesis lies in the fact that it is the first attempt at systemic research into the features of architectonic and semantic text transformation, wrought by the use of erasure technique in constrained writing in Ukrainian literary studies. Currently, numerous practices of erasure exist, such as: erasing, painting over, obscuring, blacking out and dimming. In the thesis erasure is defined as any conscious and rationalized exclusion of parts from the original text in order to create a new architectonic and semantic verbal unity. The thesis argues that erasure should be categorized as a technique rather than method or genre, and this technique is one of the means of creating art in constrained writing. The topicality of developing and refining the analysis methodology of phenomena in constrained writing is seen throughout domestic philological research. This is particularly true concerning the practical application of the erasure technique, which is almost entirely unexplored in Ukrainian literary studies.

In this research, architectonics is understood as the organized general entirety of a text and work of art, which is reached by harmonious connections between content and form components. The review of the specific features of development and further evolution of ideas concerning architectonics was conducted in the diachronic aspect, which proves the universality of this concept.

It was determined that the intentional use of erasure as a technique starts in the postmodern era. The thesis established genetic relations between the rise of this technique use, concrete poetry, and the activity of the Oulipo group. The authors, who adhered to



the constrictive writing concept and use of erasure technique, strived to investigate the potential of the word in its architectonic and semantic combinatorics. Thus occurred the joining of seemingly incompatible things: mathematics and poetry, frivolous play and exhausting work, the serious and the funny, as new contexts and senses were born due to architectonic collisions.

The thesis argues that certain circumstances facilitate the successful functioning of constrained writing and the use of erasure technique. The most significant among them are:

- 1) the mandatory existence of the original text (source, hypotext);
- 2) the conduction of operations to forge the architectonic and semantic changes of the source text;
- 3) experimental and creative activity of the postmodern author;
- 4) the presence of communicative intellectual play;
- 5) the cultivation of architectonic complications of the text leading to its semantic enrichment.

Architectonic and semantic text updating is stimulated through the embodiment of conceptual foundations of constrictive writing and erasure technique. Texts created according to a limited set of predetermined rules become the result of an author's activities. The requirements can restrict or ban the use of listed means and enforce rigid formal or sense conditions. Nevertheless, the adherence to the set restrictions is voluntary. The author accepts them without external (causal) pressure. The restrictions are defined before the creation of the text starts and become a choice aimed at the actualization and deautomation of the verbal material.

The expressiveness of the new works of art that appear due to erasure cannot be viewed solely as the result of visual effects. The erasure technique involves the activation of both implicit and explicit components. The processes of coding and decoding of information are accompanied by intensification of gamification. Due to the erasure of parts of the source text, signs of intermediality, intertextuality, hypertextuality, convergence and multiculturalism are shaped in the new text.

The use of erasure technique has several modifications. The original text (hypotext)

can be partially deleted, whitewashed, or dimmed. The textual results of erasure practically become hypertextual creations and are viewed as the manifestations of aesthetic eclecticism, intrinsic to postmodern literature. Erasure of parts of the hypotext results in the emergence of a new architectonic and semantic product. By the erasure technique postmodern authors demolish the dogma of the inviolability of authentic texts.

The use of erasure technique is accompanied with constant features: 1) the existence of hypotext; 2) excision of verbal elements from it; 3) shaping of new architectonic and semantic and hypertextual connections between the remaining elements of the source text.

Within the thesis, texts resulting from the use of erasure are classified by following two principles: 1) the products of erasure are systemized according to the nature of their hypotexts, which can be precedent or virtually unknown (John Milton's *Paradise Lost* or William Mallock's *A Human Document*); 2) the results of erasure are classified depending on their architectonic features – total or partial excision of the hypotext (Ronald Johnson's *Radi Os*, Janet A. Holmes' *The Ms of My Kin*), its whitewashing (Mary Ruefle's *A Little White Shadow*), physical cutting out (Jonathan Safran Foer's *Tree of Codes*), dimming (Jen Bervin's *Nets*, Margaret Yocom's *All Kinds of Fur*), transformation of the remnants of the hypotext into an art-object (Tom Phillips' *A Humument: A treated Victorian novel*) or into a new illustrated narrative (Matthea Harvey's *Of Lamb*).

Authors using the erasure technique do not aim to fully eliminate the source texts. On the contrary, the architectonics of the new texts is organized in such a way that the remaining verbal elements are brought semantically closer and become optimal sense links. Quantity- and information-wise, ample verbal structures of the source texts are shortened to the minimum, set by the author, through erasure. Nevertheless, due to the actualization of the internal form of the word, enrichment of the associative connections between general culture elements, deepening of allusion and verbal laconicism of the new texts all paradoxically facilitate the amplification of the implicit sense. The modern recipient requires significant aesthetic, emotional and cultural experience to understand the text, to bring the unspoken into the domain of the spoken.

The use of the erasure technique is closely associated with text deconstruction. This

feature may arguably embody the philosophical foundations of postmodernism: polysemantic and multiple interpretations of the hidden contrarities become more pronounced and convincing due to different architectonic and semantic changes. They are strengthened by the contrasts between the conventional linearity of the hypotexts and the graphically chaotic placement of the verbal elements, left after the erasure.

The presence of archetype bears high significance for the poetics of erasure. In certain examples it is invisibly present as a reverberation of the hypotext (*Paradise Lost, A Human Document*). In others, it is actualized by contemporary authors (*Nets, Tree of Codes*). Uncompromising shortening of the source texts does not weaken the archetypal symbolism, but on the contrary, strengthens it.

In their vast majority, the authors who use the erasure technique demonstrate a deferential treatment of the original texts, as attested by the fact that the words remaining from the source texts keep their places in the new works. In the meantime, graphical blanks and rhythmic pauses play an even larger role, as they gain implicit semantic meaning. The space of a page gravitates towards autonomy and self-sufficiency. Within it, verbal elements are combined in different junctions, often violating the principle of linear reading. The erased texts can be randomly opened, pages be perused in random order without precise regulation. Functionally, such processes are similar to hypertextual operations.

The authors of erasure literature contrast the power of rationalized experiments and pursuits to the idealized and romantic depiction of the fictional reality. The laws of dialectic unity bring together the deep comprehension of humanity's universal cultural path, accompanied with the captivating game of coding and decoding information. Reading is complemented with condensed self-irony, irony and oftentimes sarcasm. The use of erasure technique causes critically ironic attitude towards the hypotext, intensifying the pluralistic perception of reality.

Texts created with the use of the erasure technique are simultaneously aimed at elitist and mass consumers. The reinforcement of deconstruction bares the conflict of mundane and philosophical perception. The presence of appropriation and recotextualization benefit the reinterpreting of preceding culture of reading and literary

and art experience. The following attributes are notable in the erasure poetics: fragmentality, the cult of blank spaces, the respect for silence, game forms and carnivalization, abjuration from mimesis, stylistic syncretism, intertextuality, striking and theatrical architectonics, and a general predisposition to creating the effect of defamiliarization.

It is reasonable to distinguish a purely technical side in the use of the erasure technique. An author's skill is interconnected with the system of technical means, modes of their use, sequence and ways to conduct the operations. Erasure technique changes the source text and produces a new (different) verbal unity. During its fifty-year long history, the erasure technique has been perfected and modified. Currently the use of erasure technique tries to fit into the general pace of scientific progress: the development of printing technologies, evolution of the Internet and mass digitalization.

In Ukrainian philology the concept and the definition of erasure still have not gained circulation, domestic research lacks works devoted to the features of constrained writing, including the use of erasure, although there are theoretical materials obtained from studies on various manifestations of experimental literature. It allows to meet the topical demand for familiarizing the contemporary scientific community and readership with the top achievements of erasure poetics and constrained writing.

Systemic analysis of architectonic and semantic features of the texts created in the field of constrained writing and erasure technique is only emerging in domestic philology. The research works the subject and object of which are comprised of various phenomena of constrained writing and erasure technique use in domestic and foreign texts show significant promise.

The results of this research may find practical application in studying constrained writing in its multifaceted displays and will pave the way for further investigations into practical use of erasure technique. The key points of the thesis as well as elements of analysis of the material can be used in the academic process. They will be valuable for writing research papers of various qualification levels, for preparing and conducting lectures or practical classes on literary theory, history of world literature and comparative literature. The obtained results can be used in writing monographs, textbooks and

methodological manuals, compiling anthologies and chrestomathies.

The thesis consists of an introduction, four chapters, conclusions, references and annexes. The first chapter focuses on such basic concepts as architectonics and constrained writing. The second chapter is dedicated to the detailed elucidation of the erasure technique, namely, its definition is provided, classification of its various manifestations is offered, the overview of academic works on erasure is done. The third chapter delineates the shaping of erasure poetics in the general context of literary postmodernism as it evolved over the final third of the 20th century. The fourth chapter outlines the features that accompany transformation of erasure in American literature in the early 21st century.

*Keywords:* archetype, architectonics, hypertext, genre, intertext, composition, narrative, image, poetics, space, reception, erasure, structure, text, transformation.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Гнатенко С. Різновеликі пробіли як графічна реалізація цезури в поезії Трейсі М. Атсітті. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 41. Том 1. С. 136–140.

URL: [http://www.aphn-journal.in.ua/archive/41\\_2021/part\\_1/22.pdf](http://www.aphn-journal.in.ua/archive/41_2021/part_1/22.pdf)

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/41-1-20>.

#### Фахове видання.

2. Волковинський О., Гнатенко С. Виникнення і формування поняття «архітектоніка» в загальнокультурному і науковому аспектах. *Іван Огієнко і сучасна наука та освіта*. 2022. Вип. XIX. С. 89–99.

URL: <http://ohiienko.kpnu.edu.ua/article/view/281456>

DOI: 10.32626/2309-7086.2022-19.89-99

#### Фахове видання.

3. Волковинський О. С., Гнатенко С. О. Використання прийому «стирання» в молодій американській поезії початку XXI ст.: архітектонічно-структурна трансформація сонетного канону. *Питання літературознавства*. 2023. Вип. 107. С. 30–42.

URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl\\_2023\\_107\\_6](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_2023_107_6)

DOI: 10.31861/pytlit2023.107.030

#### Фахове видання.

4. Волковинський О., Гнатенко С. Виразальний потенціал слова в літературі формальних обмежень. *Іван Огієнко і сучасна наука та освіта: науковий збірник*. Серія історична та філологічна / [редкол.: Людмила Марчук (голов. ред.), Олег Рарицький (відп. ред.) та ін.]. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2023. Вип. XX. С. 163–173.

URL: <http://ohiienko.kpnu.edu.ua/issue/view/17110/10573>

DOI: 10.32626/2309-7086.2023-20.163-173

**Фахове видання.**

**Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:**

1. Гнатенко С. Сучасна американська випадкова поезія. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: збірник за підсумками звітної наукової конференції викладачів, докторантів і аспірантів.* [Електронний ресурс]. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2023. Вип. 22. С. 547–549.

2. Гнатенко С. Рецептивна трансформація сонету в збірці Джен Бервін. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: збірник за підсумками звітної наукової конференції викладачів, докторантів і аспірантів.* [Електронний ресурс]. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2022. Вип. 21. С. 257–258.

**Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:**

1. Hnatenko S. Images of Nature in Speculative Flash Fiction. *Naturing Cultures / Culturing Natures: Humans and the Environment in Cultural Practices: Book of Abstracts.* Nicolaus Copernicus University in Toruń, 2022. P. 17.

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	18
РОЗДІЛ 1. АРХІТЕКТОНІКА І ЛІТЕРАТУРА ФОРМАЛЬНИХ ОБМЕЖЕНЬ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНЕ ТЛУМАЧЕННЯ ПОНЯТЬ .....	27
1.1. Концептуальна еволюція поняття «архітектоніка»: загальнокультурний, науковий і літературознавчий аспекти .....	27
1.2. Пошуки виражального потенціалу слова й архітектоніко- семантичних можливостей тексту в літературі формальних обмежень .....	42
<i>Висновки до розділу 1</i> .....	60
РОЗДІЛ 2. КОНЦЕПТУАЛЬНА СУТНІСТЬ СТИРАННЯ ЯК ЛІТЕРАТУРНОГО ПРИЙОМУ В ДОБУ ПОСТМОДЕРНІЗМУ .....	63
2.1. Стирання як поняття, його основні типологічні моделі ....	63
2.2. Прийом стирання як об'єкт і предмет наукового вивчення .	79
<i>Висновки до розділу 2</i> .....	95
РОЗДІЛ 3. ФОРМУВАННЯ ПОЕТИКИ СТИРАННЯ В АСПЕКТІ ЗАГАЛЬНОГО РОЗВИТКУ ПОСТМОДЕРНІЗМУ .....	98
3.1. Стирання прецедентного тексту як прикметна риса літератури постмодернізму .....	98
3.2. Використання прийому стирання для створення нових мистецьких об'єктів на основі маловідомого гіпотексту .....	144
<i>Висновки до розділу 3</i> .....	175
РОЗДІЛ 4. ТРАНСФОРМАЦІЯ ПРИЙОМУ СТИРАННЯ В СУЧАСНІЙ АМЕРИКАНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ .....	178
4.1. Закономірність використання прийому стирання у жанрі сонета .....	178



4.2. Модифікація прийому стирання у книзі-гіпертексті	
Дж. Сафрана Фоера «Дерево кодів» .....	200
<i>Висновки до розділу 4</i> .....	224
ВИСНОВКИ .....	227
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....	232
ДОДАТКИ .....	252

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Загальний розвиток літературного мистецтва супроводжується перманентним експериментаторством. На різних еволюційних етапах відбуваються спроби модифікації системи з уявлення вербальних засобів, що функціонують із меншою чи більшою інтенсивністю. Авангардною силою, як правило, виступає плеяда молодих і завзятих митців, які прагнуть принципового оновлення мистецтва слова. Для них найбільш привабливим потенціалом вирізняється версифікація, яка тонко і помітно реагує на зміни в архітектонічному і семантичному аспектах. Подальший розвій експериментаторства торкається також прози та міжвидових утворень.

Спроби оновлення словесного мистецтва стають особливо виразними через принципові зміни в архітектонічному оздобленні тексту. Це неодмінно призводить до смислових трансформацій. Новоутворена знакова система набуває максимальної виразності, коли автор-експериментатор спрямовує зусилля до модифікації прецедентних текстів або ж намагається надати мистецької ваги маловартісним об'єктам. У добу постмодернізму автори добровільно ускладнюють творчі завдання через встановлення різноманітних лімітувань.

Складні трансформаційні процеси, спрямовані на дослідження виразного потенціалу слова, спостерігаються в літературі формальних обмежень. Серед численних засобів, апробованих у царині цього явища, особливу популярність серед авторів і реципієнтів отримує прийом стирання (erasure). Його застосування сприяє глибокому розумінню текстового інваріанта, осмисленню новоутворень, специфіки сприйняття мистецьких об'єктів.

Реалізація стирання як прийому, а не як процесу редагування чи правки, можлива лише в межах літератури формальних обмежень. Річ у тому, що використання прийому стирання, потрібно мати те, що можна витирати. Інакше кажучи, – першотекст (гіпотекст). А він завжди буде формальним обмеженням із

функціональної точки зору.

Розвиток словесного мистецтва в добу постмодернізму характеризується створенням оригінальних літературних об'єктів, до яких залучаються різні архітектоніко-семантичні системи. У результаті з'являються твори, що репрезентують іноді принципове оновлення традиційних уявлень про текст літературно-художнього продукту. З 1960-х років у різноманітних словесно-текстових інноваціях лідерство переходить до літератури формальних обмежень.

**Актуальність** розробки й удосконалення методології аналізу явищ літератури формальних обмежень гостро відчувається у вітчизняній філологічній науці. Сучасна актуалізація архітектоніко-семантичних зв'язків потребує ретельного вивчення і теоретичного узагальнення. Особливо це стосується практичного втілення прийому стирання – категорії, майже зовсім недослідженої в українському літературознавстві.

Виходячи з проголошених тез, варто наголосити на тому, що здобутки літератури формальних обмежень із використанням прийому стирання потребують ґрунтового вивчення. **Актуальність** такого дослідження також мотивується наявністю досить багатого й оригінального матеріалу, що вимагає академічного розгляду. До системних досліджень застосування прийому стирання в літературі формальних обмежень із особливою зацікавленістю ставляться автори-експериментатори, науковці, реципієнти як на вітчизняних, так і на світових теренах. Знайомство зі специфікою архітектоніко-семантичної трансформації первинних текстів із використанням прийому стирання здатне суттєво доповнити уявлення про загальний розвиток літературного мистецтва в добу постмодернізму.

Представники літератури формальних обмежень активно апробують різноманітні засоби модифікації та архітектоніко-семантичного вираження тексту. Сформовано достатньо багатий арсенал засобів, що підвищують експресивну дієвість словесного мистецтва. Філологічна наука може похизуватись якісними дослідженнями, що торкаються проблем використання розмаїтих графічних і візуальних прийомів, площинного розміщення текстових елементів, численних експериментів у сучасній поезії та прозі. Проте відчутно бракує

досліджень (у вітчизняній філології вони майже відсутні), автори яких би скрупульозно розглядали проблеми літератури формальних обмежень і використання в ній прийому стирання.

Також набуває **актуальності** створення загальної моделі продукування смислу в багатоманітних його проявах через застосування прийому стирання. Площина змісту тексту, організованого шляхом стирання, нерозривно пов'язана з системою формально-експресивних засобів. Стирання як прийом має пластичне і фізичне вираження. Це надзвичайно ускладнює характер взаємозв'язків між архітектонікою, змістом й образністю. Дослідження окреслених проблем зберігає свою актуальність у річищі розвитку світової і вітчизняної філологічної науки.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано на кафедрі історії української літератури та компаративістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка в межах наукової школи «Проблема традицій та новаторства в літературі: компаративні аспекти». Тему дисертаційної роботи затверджено на засіданні Вченої ради Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (протокол № 10 від 29 жовтня 2020 року) й уточнено на засіданні Вченої ради Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (протокол № 12 від 26 жовтня 2023 року).

**Мета дослідження** полягає в системному вивченні головних теоретичних засад і літературно-мистецької практики в річищі літератури формальних обмежень за активного використання прийому стирання в аспекті архітектоніко-семантичної трансформації тексту.

Реалізація означеної мети вимагатиме виконання конкретних **завдань**:

- встановити головні теоретичні засади дослідження і схарактеризувати сучасні підходи до вивчення особливостей застосування прийому стирання в літературі формальних обмежень;
- обґрунтувати і чітко окреслити поняття «література формальних обмежень» і «стирання»;
- розглянути прийом стирання як типовий засіб літератури

постмодернізму у взаємозв'язках з інтертекстуальністю, гіпертекстуальністю, грою;

- випрацювати системну методику аналізу мистецьких об'єктів, створених зі застосуванням прийому стирання;
- з'ясувати специфіку архітектоніко-семантичних трансформацій тексту в літературі формальних обмежень із використанням прийому стирання;
- виявити механізми жанрово-видових трансформацій у першотекстах і новотворах під впливом прийому стирання.

**Об'єктом дослідження** обрані тексти доби постмодернізму, які утворювалися в літературі формальних обмежень із використанням прийому стирання за авторством Рональда Джонсона, Тома Філіпса, Джен Бервін, Джоната Сафрана Фоера та інших.

**Предмет дослідження** становлять архітектоніко-семантичні особливості, що характеризують текстові трансформації під тиском формальних обмежень і під впливом прийому стирання, а також процеси деавтоматизації слова та його актуалізації в інтертекстуальних, гіпертекстуальних та ігрових аспектах.

**Теоретико-методологічний ґрунт** дисертаційної роботи склали праці з проблем архітектоніки від моменту формування поняття (Платон, Арістотель, Марк Вітрувій), його визначення в естетиці Відродження (Філіп Сідні, Джордж Паттенхем), у просвітницькій (Іммануїл Кант) і класичній філософії (Г.-В.Ф. Гегель, Вільгельм фон Гумбольдт), і до етапів модернізму (Освальд Шпенглер, Ніколай Гартман) та постмодернізму (Роман Інгарден, Жан-Поль Сартр, Моріс Мерло-Понті, Жиль Делез та інші). Вивчення налаштованості літературної еволюції на експеримент спиралося на праці Лесі Генералюк, Тамари Гундорової, Юрія Завадського, Григорія Клочека, Василя Костюка і Вадима Денисенка, Світлани Підпригори, Юлії Починок, Миколи Сороки, Оксани Стогній, Богдана Сторохи, Алли Татаренко, Уляни Худяк, Марини Юр та інших. Вивчення літератури формальних обмежень відштовхувалося від праць головних речників «УЛІПО»: Раймона Кено, Жака Рубо, Франсуа Ле Ліонне, Жоржа Перека. Розбір текстів, у яких використано прийом стирання, здійснювався з урахуванням тих

напрацювань, що зробили Браян МакХейл, Жак Деріда, Тревіс Макдональд, Кая Марчевська, Джон Найман, Сара-Джейн Койл.

**Методи дослідження** зумовлюються метою, завданнями, вибором об'єкта і предмета вивчення. Головним способом аналізу обрано *структурний* метод для аналізу текстових утворень, що виникають із використанням прийому стирання, як організованої системи взаємопов'язаних елементів. Також *структурний* метод використовувався для розкриття інтертекстуальних і гіпертекстуальних утворень, характерних для постмодерністської літератури. З метою детального вивчення архітектоніко-семантичних особливостей гіпотексту і новотворів на його основі, виготовлених з ужитком прийому стирання, застосовувався *контактно-генетичний* метод. Виявлення архітектоніко-семантичних трансформацій проводилося за допомогою *порівняльно-типологічного* методу. Розбір концептуальної специфіки літератури формальних обмежень і використання в ній прийому стирання проводився *цілісним* методом. Діахронічний розгляд особливостей гіпотекстів і їхньої трансформації під впливом стирання в аспекті загальнокультурної еволюції здійснювався *культурно-історичним* методом. Прояви літератури формальних обмежень у конкретних зразках зі стиранням розглядалися за допомогою *формального* методу. Моделювання прикмет перцепції текстів зі стиранням відбувалося завдяки *рецептивному* методу. Тлумачення і пояснення прикладів із літератури формальних обмежень і стирання здійснювалося *герменевтичним* методом. Також прислужилися *семантичний* і *семіотичний* аналіз під час розгляду незвичних словесних комбінацій, що з'являлися після стирання гіпотексту. Синтетичний характер використання означених методів забезпечив поглиблене і системне вивчення текстів, утворених шляхом стирання, в естетичній парадигмі літератури формальних обмежень.

**Наукова новизна отриманих результатів** визначається тим фактом, що це перше дослідження у вітчизняному літературознавстві з системним вивченням архітектоніко-семантичної трансформації тексту, що досягається застосуванням прийому стирання в літературі формальних обмежень. Визначено, що усвідомлене використання стирання як прийому саме розпочинається в добу постмодернізму.

Простежено генетичні зв'язки між активізацією в застосуванні прийому стирання і діяльністю представників УЛПО та конкретної поезії.

Встановлено, що вдаль функціонування літератури формальних обмежень і прийому стирання можливе за певних умов. Серед них особливо важливими визнаються:

- обов'язкова наявність оригінального тексту (першоджерела, гіпотексту);
- проведення операцій з архітектоніко-семантичних перетворень первинного тексту;
- експериментально-креативна діяльність постмодерністського автора;
- присутність комунікативно-інтелектуальної гри;
- культивування архітектонічних ускладнень тексту, що призводять до його семантичного поглиблення.

Доведено, що експресивність новотворів, які з'являються після стирання, не зводиться виключно до візуальних ефектів. Технологія стирання передбачає активацію імпліцитних і експліцитних складових. Процеси кодування й декодування інформації супроводжуються посиленням ігрового начала. Через стирання текстових частин із першоджерела в новотворах формуються ознаки інтермедійності, інтертекстуальності, гіпертекстуальності, конвергентності та мультикультуризму.

Встановлено, що прийом стирання використовується в декількох модифікаціях. Оригінальний текст (гіпотекст) може частково видалятися, забілюватися, притлумлюватися. Текстові результати стирання фактично стають гіпертекстуальними утвореннями і розглядаються як прояви естетичного еklektизму, притаманного постмодерністській літературі.

Доведено, що використання прийому стирання супроводжується константними ознаками: 1) наявністю гіпотексту; 2) вилученням із нього словесних елементів; 3) формуванням між залишеними елементами з першоджерела нових архітектоніко-семантичних і гіпертекстуальних зв'язків.

Удосконалено класифікацію текстів, отриманих шляхом стирання, за двома

принципами: 1) відповідно до природи гіпотекстів, які можуть бути прецедентними чи маловідомими (наприклад, «Утрачений рай» Джона Мілтона чи «Людський документ» Вільяма Меллока); 2) залежно від архітектонічних особливостей – повне чи часткове вилучення гіпотексту («Radi Os» Рональда Джонсона, «Пані з моєї рідні» Джанет Холмс), його вибілювання («Маленька біла тінь» Мері Руфл), фізичне вирізання віконць на сторінках («Дерево кодів» Джоната Сафрана Фоера), притлумлення («Сітки» Джен Бервін, «Усілякі види хутра» Маргарет Йокон), перетворення залишків гіпотексту на арт-об'єкт («Хумумент» Тома Філіпса) чи новий ілюстрований наратив («З Ягня» Маттеа Гарві).

До наукового вітчизняного обігу вводиться значна кількість творів із поетики стирання. Уперше подаються переклади текстових фрагментів, утворених шляхом стирання, що набули популярності серед мистецьких надбань у країнах Західної Європи і США.

**Теоретичне значення дисертаційної роботи** реалізується через наведення власних дефініцій таких понять як «література формальних обмежень» і «прийом стирання». Означені явища розглядаються в парадигмі розвитку постмодерністського мистецтва, що дозволяє робити масштабні узагальнення щодо закономірностей еволюційного характеру. Також поглиблюються теоретичні засади вивчення архітектоніко-семантичних текстових трансформацій. Подаються теоретичні викладки, що торкаються проблем архетипу, гіпертексту, жанру, інтертексту, поетики, постмодернізму, структури, тексту. Вагомими для теорії літератури є результати розгляду яскравих зразків із використанням прийому стирання в аспекті загальної доктрини літератури формальних обмежень.

**Практичне значення** дисертаційної роботи полягає в тому, що отримані результати дослідження ставатимуть у нагоді для вивчення літератури формальних обмежень у її багатоманітних проявах і становитимуть ґрунт для подальших пошуків із дієвого використання прийому стирання. Основні положення дисертації, фрагменти аналізу ілюстративних матеріалів можуть використовуватись у навчальному процесі. Вони стануть у нагоді для написання науково-дослідних робіт різних кваліфікаційних рівнів, для підготовки і проведення лекційних чи



практичних занять із теорії літератури, історії зарубіжної літератури, порівняльного літературознавства. Отримані результати можуть використовуватись у ході написання монографій, підручників, навчально-методичних посібників, складання антологій і хрестоматій. Також знайомство з дисертацією сприятиме започаткуванню і подальшому використанню прийому стирання в українській літературі, що збагатить її новими проявами загальносвітового розвитку літературної теорії та практики.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертаційна робота є науковою працею, виконаною одноосібно. У ній втілюється авторський підхід до постановки і системного вирішення наукової проблеми. Усі ключові положення, головні ідеї стосовно наукової новизни роботи, результатів дослідження і загальних висновків автором отримані самостійно. Провідні дослідницькі концепти з архітектоніко-семантичних трансформацій тексту через використання прийому стирання в літературі формальних обмежень уперше розглянуто системно і комплексно. Доктрини, теорії, ідеї інших науковців, на які опирається автор дисертаційної роботи, наводяться з відповідним підтвердженням через посилання і внесення у список використаних джерел. З опублікованих у співавторстві праць використовуються лише результати безпосередньої роботи здобувача. Конкретний внесок автора дисертаційної роботи зазначається в рубриці «Публікації».

**Апробація матеріалів дисертації** здійснювалася у формі доповідей і виступів на міжнародних, всеукраїнських і вузівських конференціях: «Science, Research, Development» (м. Лондон, Великобританія, 30 – 31 серпня 2021 р.); «Міжнародна весняно-літня наукова конференція XXIV Міжнародної Школи Відкритого Розуму» (м. Кельце, Польща, 7 липня 2021 р.), «XIII Наукова конференція молодих вчених» (м. Кам'янець-Подільський, Україна, 2 – 3 листопада 2021 р.); «Міжнародна наукова конференція «Перетин мов і літератур: славістичний вимір» (м. Ужгород, Україна, 9 червня 2022 р.); «Наукова конференція викладачів, докторантів і аспірантів за підсумками науково-дослідної роботи у 2021 році» (м. Кам'янець-Подільський, Україна, 1 – 2 березня 2022 р.); «International conference Naturing Cultures / Culturing Natures: Humans and the

Environment in Cultural Practices» (Nicolaus Copernicus University in Toruń, Polska, 22 – 23 September 2022); «XIV Наукова конференція молодих вчених» (м. Кам'янець-Подільський, Україна, 1 листопада 2022 р.); «Міжнародна літературознавча конференція «Література: маркери успіху»» (м. Чернівці, Україна, 25 листопада 2022 р.); «Наукова конференція викладачів, докторантів і аспірантів за підсумками НДР у 2022 році» (м. Кам'янець-Подільський, Україна, 1 – 2 березня 2023).

**Публікації.** Результати дослідження викладені в 7-и наукових публікаціях. Чотири оприлюднені праці розміщені на сторінках фахових видань України (категорія Б). Три з цих статей написані у співавторстві, у них внесок роботи дисертанта складає 80 %. Також 2 публікації засвідчують апробацію матеріалів дисертації, а одна додатково відображає наукові результати дисертації (оприлюднена в закордонному виданні).

**Структура й обсяг роботи.** Структура цієї дисертаційної роботи мотивується логікою теоретичного розгортання концептів стирання і літератури формальних обмежень, а також здійсненням практичного розгляду об'єкта і предмета дослідження. Дисертація містить вступ, чотири розділи з відповідними підрозділами, висновки, список використаних джерел (223 позиції), додатки. Загальний обсяг дисертаційної роботи складає 254 сторінки, з них 214 сторінок припадає на основний текст.

## РОЗДІЛ 1. АРХІТЕКТОНІКА І ЛІТЕРАТУРА ФОРМАЛЬНИХ ОБМЕЖЕНЬ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНЕ ТЛУМАЧЕННЯ ПОНЯТЬ

### 1.1. Концептуальна еволюція поняття «архітектоніка»: загальнокультурний, науковий і літературознавчий аспекти

Створення міцного підґрунтя для формування уявлень про архітектоніку розпочалося ще в добу грецької античності. Визначальними стали вчення Платона (428/427 до н. е. – 348/347 до н. е.), фундатора майбутнього ідеалізму, та Арістотеля (384 до н. е. – 322 до н. е.), засновника формальної логіки. Попри принципів відмінності між доктринами цих титанів мислення, у їхніх концепціях можна знаходити і спільні риси. Платон й Арістотель прагнули систематизувати спостереження, уявлення, знання за чіткою структурою. У їхньому мисленні особливої вартості набули погляди щодо системності та цілісності світобудови. Такі похідні явища як платонізм, неоплатонізм, арістотелізм намагалися досконально вивчати ці якості.

Платон виводив поняття «Єдине», «єдність» як категорії, що визначали сенс окремого і загального буття. Означеним якостям надавалася здатність до сутнісного впливу структурування і принципову організацію різноманітних видів реальності. «Єдине, за Платоном, – це принцип (сутність, субстанція) буття; принцип істинності й пізнаваності, адже лише те, що визначене – усвідомлюване, пізнане; принцип цінності, оскільки саме обмеження спричиняє порядок і вдосконалення» [38, с. 8]. За Платоном, Єдине впоряджує безліч елементів у чітку конфігурацію, надає частинам відповідні форми і взаємопов'язується з сутністю існування та впорядкованістю буття. Уперше саме Платон створив організовану і цілісну систему макрокосмосу на гармонійних засадах. Теоретичний спадок Платона доречно вважати достеменно важливим для вирішення і розгляду проблем, пов'язаних з «універсаліями» [146]. «Єдине», «Гармонія», «Ідеї

(«Форми»)), «Універсалії» стануть важливими категоріями для наступних поколінь мислителів, міркування яких стосуватиметься архітектоніки.

У трактаті «Поетика» (з 335 до н. е.) Арістотель демонструє глибоке осягнення літературно-естетичного досвіду, набутого людством на момент давньогрецької класики. Цю працю, на думку англо-американського дослідника античного спадку Р. Янко (R. Janko), слід вважати найпершою серед тих, що збережені в царині теорії літератури [79, с. ix]. Арістотелю вдалося успішно реалізувати в «Поетиці» спроби щодо систематизації та структурування літературно-теоретичних понять. Ідеї цілісності та системності відчутно просякають арістотелівський трактат. «Для прекрасного – і живої істоти, і всякої речі, що складається з будь-яких частин, – треба, щоб ці частини не тільки були впорядковані, але й мали не випадково взяту величину. Адже прекрасне виявляється у величині і порядку» [2, с. 51].

Арістотелівські роздуми про прекрасне супроводжуються розробкою концептів «ціле» та «єдність» в аспекті загальної теорії мімезису. «В інших наслідувальних мистецтвах єдність полягає у відтворенні чогось одного; так і фабула, коли вона є наслідування дії, повинна відтворювати одну – і до того ж суцільну – дію, а частини подій повинні бути так сполучені, щоб з перестановкою або упущенням будь-якої частини порушувалося і мінялося ціле, бо те, що своєю наявністю або відсутністю не вносить помітних змін, не становить органічної частини цілого» [2, с. 52]. Фактично, Арістотель створив міцний ґрунт для понятійного формування архітектоніки, хоча сам він цей термін ще не використовував. Максимально давньогрецький мислитель наблизився до впровадження терміну, коли підкреслював важливість не лише структурних частин створеного, але й зв'язків між ними. Особливої ваги Арістотель також надавав не стільки співмірності віршових рядків, скільки особливостям сполучення віршових розмірів, тобто способам висловлювання. Арістотель у своїй «Поетиці» ще й створив засади для формування жанрової теорії. Передбачалося виокремлення тих чи інших жанрів у відповідності до функціональних ознак конкретних моделей. Основні положення з «Поетики» Арістотеля стануть предметом рецепції в

наступних періодах. Це стосуватиметься давньоримської античності, доби Відродження й епохи Просвітництва, різних етапів розвитку модернізму і постмодернізму.

Міметична теорія Арістотеля була підхоплена її прибічником і продовжувачем Марком Вітрувієм (Marcus Vitruvius, бл. 80 – 70 pp. до н. е. – бл. 15 р. до н.е), давньоримським архітектором і вченим-енциклопедистом. Марк Вітрувій, так само як і Арістотель, сповідував доктрину, за якою мистецтво взагалі, й архітектура зокрема, постали в результаті наслідування природі. Тут доречно пригадати той факт, що антична наука тяжіла до набуття універсального характеру. Звуження галузей і виокремлення спеціалізацій відбувалися згодом. Тому Марк Вітрувій охоче послуговувався науковими напрацюваннями з різних галузей. Так само здобутки Марка Вітрувія органічно використовували в розмаїтих царинах науки. Найбільшої популярності набув трактат «Десять книг про архітектуру» (*De architectura libri decem*, між 30 – 20 pp. до н.е.). Це ледь не єдина праця з основ архітектури, що зберіглася з доби античності. У часи Відродження і наступні за ними періоди «Десять книг про архітектуру» стали сприйматися як початок архітектурної теорії, головне джерело щодо встановлення канонів із класичної архітектури [147].

Давньоримський учений розробив теорію пропорцій. Її символізує відомий малюнок, що має назву «Вітрувіанська людина» і виконувався в численних варіаціях. Марк Вітрувій встановив універсально-об'єктивне значення, характерне для числових закономірностей та пропорційного співвідношення складових частин Всесвіту і людської тілобудови. За принципом взаємовідповідності Марк Вітрувій вивів три основних архітектурних закони: 1) міцність (витривалість); 2) користь (зручність); 3) краса [218, с. 17]. Проголошені принципи мали відчутну універсальну природу, могли застосовуватися для вивчення і розуміння різних видів мистецьких творів. А ось у розборі архітектурних особливостей Марк Вітрувій активно використовував категорії зі сфер музичного мистецтва і риторики.

Архітектоніка як будівельне мистецтво тлумачиться Марком Вітрувієм із

залученням уже згаданих трьох якостей – міцності, користі, краси. Виняткової важливості набули міркування давньоримського вченого про незастережні взаємозв'язки, що існують між зовнішнім оформленням будівлі та її внутрішнім змістом. Згідно з ученням про архітектурну тріаду споруда повинна вирізнятися не лише практичною, але й художньою вартістю. Такий підхід створив органічні передумови для подальшого наповнення поняття «архітектоніка» універсальним змістом і досить широкого використання в літературознавстві та мистецтвознавстві.

Уявлення про самодостатність літературного твору та його відносну естетичну відокремленість від об'єктивної дійсності посилюються в добу Відродження. Автономність мистецького витвору пов'язувалася з баченням єдності структурних елементів та їхньою загальною цілісністю. У такому аспекті вартісної уваги набуває видатний трактат «Захист поезії» («The Defence of Poesy»; відомий ще за назвою «Захист поезії або апологія поезії» – «Defence of Poetry or An Apology for Poetry»), що належав перу англійського поета і теоретика літератури Філіпа Сідні (Philip Sidney, 1554 – 1586). Він змальовував поетичного автора як творця, особливого значення надавав концепції метафоричності мови. Поезія, на думку Філіпа Сідні, здатна нагадувати «картину, яка промовляє». Виняткова роль відводилася гармонізації всіх змістовних і формальних складників твору [див.: 209]. Досить показово, як і загалом для доби Відродження, що поняття «гармонія», «творіння», «цілісність» у концепції Філіпа Сідні зберігають античну генезу й органічно співвідносяться з архітектонікою твору. Вибудовуючи апологію поезії, англійський автор виокремив три її види: 1) головна – це релігійна поезія (намагалася відтворювати сакральну досконалість); 2) філософська (роздуми над загальними особливостями буття); 3) творча (писалася «правильно», повчала і приносила радість) [209]. Легко переконатися в тому, що тези Філіпа Сідні безпосередньо перегукуються з уявленнями Марка Вітрувія. Англійський теоретик, так само як і давньоримський учений, наповнював мистецький твір рисами міцності, користі та краси. Такий підхід створював ґрунт для подальшої класицистичної доктрини, у якій уявлення про досконалість естетичного об'єкта

стали домінуючими.

У тритомній роботі «Мистецтво англійської поезії» (*The Arte of English Poesie*, 1589) Джордж Паттенхем (George Puttenham, 1529 – 1590) розглянув питання, що стосувалися: 1) поета і поезії; 2) пропорцій; 3) прикрас (орнаментів) [див.: 194]. Спочатку Джордж Паттенхем викладає загальну історію поетичного мистецтва, а далі подає характеристику різних засобів міри у версифікації. Розбираються категорії метру, цезури, рими, фоніки та інші. Автор використовує геометричні діаграми для ілюстрації вдалих прикладів пропорцій у поетичному мистецтві. Фігури мовлення і стильові особливості розглядаються у третій частині названої праці. Там доводиться, що орнаментальність і гармонійність поетичного тексту має ґрунтуватися на чіткій структурованості й виваженій точності. Джордж Паттенхем намагається надати більшій доказовості проголошеній тезі. Задля цього автор порівнює метричні форми з арифметичними, геометричними і музичними структурами. Вирішальне значення отримує довжина віршів й обсяг строф. Кількісні виміри цих елементів природно пов'язуються з особливостями поетичних жанрів і стилів. Такі міркування Джорджа Паттенхема залишаються актуальними для сучасного вивчення особливостей, що стосуються трансформації архітекtonіки тексту і його семантики.

Науково-філософська модернізація поняття «архітекtonіка» відбувається в епоху Просвітництва. До цієї категорії звертається німецький мислитель Іммануїл Кант (*Immanuel Kant*, 1724 – 1804). Концепт «архітекtonіка» стає ключовим у процесі створення універсальної системи знань і світобудови. Пряме визначення архітекtonіки знаходиться у праці «Критика чистого розуму» (*Kritik der reinen Vernunft*, 1781). Третій розділ роботи має назву «Архітекtonіка чистого розуму». Там Іммануїл Кант пропонує визначення поняття: «Під архітекtonікою я розумію мистецтво [побудови] систем. Позаяк [саме] систематична єдність є тим, що вперше перетворює звичайне знання на науку, тобто з простого агрегату знань на систему, то архітекtonіка є вчення про Наукове в нашому пізнанні взагалі, і, отже, вона необхідно належить до методології» [31, с. 470]. За Іммануїлом Кантом, архітекtonіка максимально наближається до уявлень про цілісність, системність

структурованість. Більше того, архітектоніка має методологічне значення, тобто здатна бути загальним принципом діяльності та її організації. У функціональному аспекті Іммануїл Кант наблизив архітектоніку до системного-пріоритетного поняття, яким варто послуговуватися під час вивчення багатьох явищ, зокрема й мистецьких. Дослідження архітектонічних властивостей, характерних продуктам творчої праці, здатне призводити до встановлення константних закономірностей. Німецький філософ вважає, що випадково і ненароком сприйнята спорідненість («немовби навмання») має суто технічну природу [31, с. 478]. Проте саме архітектоніка здатна посилити сутнісні та істотні взаємовідношення між частинами системи. Продовженням цих думок може стати теза про те, що будь-які архітектонічні трансформації обов'язково призводитимуть до семантичних змін. І, навпаки, провести сутнісні зміни змісту можливо лише за умови архітектонічних перетворень.

Поняття «архітектоніка» у ході аналізу численних і розмаїтих штучних форм, які виникають завдяки діяльності людини, використовував Георг Вільгельм Фрідріх Гегель (1770 – 1831). Він продовжив справу обґрунтування архітектонічного принципу. За ним архітектура синтезувалася з садово-парковим мистецтвом, зміненим ландшафтом із метою формування цілісної картини навколо людини. Так виникає концепція архітектонічно цілісної «другої природи» [18, с. 34]. Г.-В.Ф. Гегель підняв тлумачення архітектоніки на новий щабель. Це поняття поєднувалося з уявленнями про естетичне. На основі такого підходу формувалося подальше осмислення архітектоніки.

Міркування про самодостатність і цілісність твору мистецтва поділяв Вільгельм фон Гумбольдт (1769 – 1859). Для пояснення природи цілісності німецький мислитель звертався до символіки замкненого кола. З ним порівнювався майстерно виготовлений продукт творчості: «поет стирає в ньому риси, що ґрунтуються на випадковому, а все інше приводить до взаємозв'язку, за якого ціле залежить виключно від самого себе» [27, с. 170]. Отож, ключову роль у формуванні художньої реальності Вільгельм фон Гумбольдт відводив автору. Він сприймався справжнім деміургом архітектонічних особливостей твору. Продовжуючи думки



німецького філософа, сучасні дослідники роблять висновок, що Вільгельм фон Гумбольдт сповідував тезу: «усі елементи твору рівноцінні» [35]. Інакше кажучи, між компонентами твору організовуються тверді системні зв'язки. Саме вони стають надзвичайно важливими для остаточного втілення творчого задуму і загального смислу.

Інтерпретації архітекtonіки з боку Іммануїла Канта, Г.-В.Ф. Гегеля, Вільгельма фон Гумбольдта стали предметом рецепції в культурологічних працях Освальда Шпенглера (1880 – 1936) і Ніколая Гартмана (1882 – 1950).

У двотомній роботі «Присмерк Європи» (*Der Untergang des Abendlandes*, 1918 – 1922) Освальд Шпенглер наводить міркування щодо стилю. Це поняття пропонується вживати лише тоді, коли йдеться про цілісні утворення. «Феномен стилю, хто вміє розуміти значення цього слова, той не відноситиме до всеосяжної визначеності стилю уривчасті та хаотичні твори мистецтва первісної людини. Стиль притаманний лише мистецтву великих культур, що справляють цілісне враження; до того ж він притаманний не одному мистецтву» [71, с. 242]. Завдяки ідеям завершеності, єдності, цілісності складових елементів взаємо наближувалися поняття «стиль» і «архітекtonіка», посилювався їхній універсальний зміст. На думку Освальда Шпенглера, між цілісністю стилю і цілісністю архітекtonіки встановлюються нерозривні зв'язки: «Єгипетський стиль абсолютно архітекtonічний аж до того, що тут вичерпується єгипетська душа» [71, с. 242]. Отож, стиль і архітекtonіка є взаємозалежними. Саме завдяки стилю і архітекtonіці стає можливим втілення глибинного внутрішнього змісту. Непродуманість чи випадковість у застосуванні стильових і архітекtonічних способів здатні обернутися відчутними втратами ґрунтового смислу.

У 1953-му році була посмертно видана праця Ніколая Гартмана «Естетика». У ній наголошувалося на виростанні архітекtonіки з традиції. «Традиція форми і відчуття форми зберігаються в силу того, що саме відчуття форми підтримується традицією» [17, с. 284]. Вочевидь, на думку Ніколая Гартмана, архітекtonічна форма здатна корелювати із загально-духовною формою. Учений також підкреслював, що всі архітекtonічно вартісні елементи мають нести неоднозначне

і вагоме семантичне навантаження.

Речник феноменологічної естетики Роман Інгарден (1893 – 1970) [22] розробив концепцію, за якою мистецький твір має багатопланову організацію. Це положення стосується архітектурних, живописних і літературних творів. «З матерії і форми окремих планів впливає суттєвий внутрішній зв'язок між усіма планами, через це – власне формальна цілісність самого твору» [1, с. 141]. Внутрішній зв'язок гармонізує всі компоненти вертикального (зміст, мовленнєво-звуковий шар, образ, предметне зображення) і горизонтального (послідовність у розгортанні тексту) вимірів. Роман Інгарден посилив універсальне тлумачення архітектоніки, поширив застосування цього терміну в різних мистецьких сферах. Також польський дослідник активно оперував категоріями «конкретизація» і «схематичність». Вони поєднувалися з уявленнями про архітектоніку, що дозволяло вивчати літературні твори з урахуванням численних взаємовпливів між витворами архітектури і образотворчого мистецтва.

В естетичній системі, яку запропонував Георг (Дьєрдь) Лукач (1885 – 1971), спростовувалась необхідність політичного контролю за художнім самовираженням [119]. Угорський вчений активно використовував поняття «архітектонічний принцип», «архітектонічне начало» та інші похідні терміни. Георг (Дьєрдь) Лукач відстоював думку про те, що архітектонічний принцип доречно вважати панівним. Ужиток цього поняття виводився за межі архітектури і використовувався для аналізу літературних творів.

Французькі дослідники Жан-Поль Сартр (1905 – 1980), Моріс Мерло-Понті (1908 – 1961), Жиль Делез (1925 – 1995) присвятили свої праці вивченню поняття «структура» в різних проявах. Національна традиція у французькому науковому дискурсі сприяє ужитковому заміщенню архітектоніки на структуру. Процеси щодо актуалізації поняття «структура» посилювались з розвитком таких явищ, як структуралізм і постструктуралізм. Однак багатьма енциклопедично-довідковими виданнями у Франції зафіксована практика апроксимації, що функціонально наближувала поняття «структура» й «архітектоніка». Так у популярному виданні «Le Petit Larousse» міститься пояснення: «Архітектоніка. 1. Організація, структура

художнього твору. 2. ФІЛОСОФІЯ. У Канта – мистецтво систем, теорія того, що є науковим у пізнанні взагалі» [153, с. 82]. Тому багаті напрацювання французького структуралізму і постструктуралізму доречно застосовувати й за оперування поняттям «архітектоніка».

Теоретичне осягнення архітектоніки супроводжується широкою практикою вжитку цього терміну. Наприклад, дослідники намагалися вивчити питання, пов'язані з «втраченою архітектонікою» «Слова о полку Ігоревім» [37]. Іван Огієнко (1882–1972) свого часу запропонував варіант архітектонічного розподілу збереженої редакції. Український дослідник для створення художньої реконструкції «Слова о полку Ігоревім» відштовхувався від особливостей сюжетного розвитку і віршування. У такий спосіб на практиці втілювалася думка, за якою всі змістовно-формальні компоненти пов'язуються і скріплюються архітектонікою твору. За такого підходу Іванові Огієнкові вдалося виконати оригінальний поетичний переспів, який він назвав «Слово про Ігорів похід» [43]. Віршований переспів ілюструє надзвичайно уважне ставлення з боку Івана Огієнка не тільки до теоретичного осягнення поняття «архітектоніка», але і до практичного її втілення задля створення гармонійної естетичної єдності.

На сьогочасному етапі засвоєння і розвитку важливих теоретичних категорій особливу актуальність отримує встановлення чітких термінологічних меж у практиці використання концептів «архітектоніка», «структура», «композиція». Деякі вітчизняні дослідники не вважають за потрібне розмежовувати ці поняття. Теоретико-літературознавче розмежування термінів «архітектоніка» та «композиція» в інших наукових галузях не вбачається принциповим.

До прикладу, А. Рудковська неодноразово використовує вислів, за яким композиція й архітектоніка виступають ледь не одним поняттям: «Предметом дослідження стали композиційно-архітектонічна структура французької готичної новели; провідні текстові категорії та їх роль у формуванні готичної текстової структури» [51]. Проте, використана формула «композиційно-архітектонічна структура» не може сприйматися без низки зауважень. По-перше, в один ряд ставляться три термінологічних позначення – композиція, архітектоніка,

структура. По-друге, у подібних підходах важко уникнути плутанини і можна досить спрощено у структурі твору вбачати якийсь частковий композиційно-архітектонічний щабель чи шар твору. По-третє, термінологічна недбалість призводить до буквального ототожнення композиції з архітектонікою.

Однак у подальших твердженнях дослідниця майже спростовує власну формулу «композиційно-архітектонічна структура»: «французька готична новела – це наративний текст особливого типу зі стійкою ускладненою композиційною структурою, що обумовлюється домінантною роллю категорії художньої події, структурні компоненти якої – передподія, власне готична подія та постподія – визначають особливості як кожного з композиційних рівнів – змістового (власне композиційного), формально-змістового (рівень композиційно-мовленнєвих форм), формального (архітектонічного) та образного, так і особливості лінгвостилістичної організації твору» [51]. У такій інтерпретації композиція й архітектоніка начебто розмежовуються. Тлумачення композиції піддається апроксимації зі змістовним рівнем, а архітектоніки – з формальним. Попри таку поляризацію утверджується теза, за якою архітектоніка інтерпретується лише як один із композиційних рівнів. Тоді логіка співвідношення понять організовує таку ієрархію: композиція – це щось всеохопне, загальне, а архітектоніці відводиться роль окремого, тільки одного з композиційних рівнів. З подібними положеннями доволі важко погоджуватися.

Розмиття змістовного наповнення понять «архітектоніка» і «композиція», яке традиційно вкоренилося в літературознавстві, суперечить усталеним світовим та європейським традиціям. Непродумане чи неприципове використання категорій «архітектоніка» та «композиція» може деформувати уявлення про названі категорії або ж нівелювати їхній дефініційний зміст. Твердження, за якими притлумлюється принципова різниця між архітектонікою, композицією, структурою, демонструють не надто високий рівень теоретичної культури окремих дослідників. Довільний і безвідповідальний ужиток означених понять може призводити до суттєвих методологічних і методичних похибок у здійсненні досліджень різних рівнів.

Прикметно, що сучасна архітектурна наука зберігає традиційні уявлення

стосовно мистецької завершеності будівлі, що характеризується її архітектонікою. Особлива значимість загальної єдності підкреслюється за вивчення сакральних споруд: «В архітектурі храму світло – явище архітектонічне, взаємодіючи з поверхнями і формами святині, виконує роль формотворчого і комунікативного елементу просторової структури храму» [75]. Як бачимо, архітектоніка витлумачується здатною забезпечити гармонійне поєднання змістовно-символічних і матеріально-формальних елементів.

У розвитку різних галузей сучасної науки стає відчутною тенденція до комплексного вивчення архітектоніки. Часто її специфіку розглядають у порубіжних аспектах: «Дослідження проводиться автором на межі кількох наукових напрямків, а зокрема: дослідження аспектів архітектоніки сакральних храмових споруд та їх символічно-образного вираження в історії та теорії архітектури» [26]. Абсолютно логічне зрощення історії та теорії в дослідженні архітектоніки здатне забезпечити вартісні наукові результати. Авторіві вдається серед домінантних якостей «формування архітектоніки баневої структури» віднайти втілення принципів відповідності, виразності, збереження, єдності [26]. Подібні тези доречно вважати універсальними. Запропонований перелік засадничих якостей виправдано становить основний методологічний ґрунт для вивчення архітектоніки твору мистецтва, незалежно від його видової приналежності.

Наведемо ще приклад міркувань, які варто вважати важливими не лише за дослідження архітектури, але й під час спостережень за іншими мистецькими явищами. «Архітектоніка баневого простору в структурі української церкви виражена співвідлеглістю та співзалежністю внутрішніх і зовнішніх об'ємів як в площинному, так і у висотному вимірах» [26]. Такі категорії, як «співвідлеглість» і «співзалежність» доречно вважати цілком прийнятними для тлумачення смислової сутності архітектоніки. Також допустимими є гатунки на кшталт «взаємозв'язок» і «взаємообумовленість», що характеризують організацію внутрішніх і зовнішніх структурних елементів у творі.

На особливу увагу заслуговують міркування про семантичну близькість у

наповненні поняття «архітектоніка» в літературознавчій і архітектурній науках. «Архітектоніка літературного твору, яка розглядається в міфопоетичному контексті, виявляє властивості, спільні для явищ літератури й архітектури» [30]. Зазначена універсальність термінологічного вжитку розширює функціональне застосування архітектоніки в дослідженнях різноманітних тематичних і галузевих спрямувань. І за таких умов природно зберігається первинний зміст поняття «архітектоніка».

Наведемо приклади, які доводять вдалу рецепцію архітектоніки в аспекті універсального використання цього терміну. Сучасне вітчизняне журналістикознавство пропонує розглядати архітектоніку як один з головних критеріїв, що може застосовуватися для аргументованого оцінювання видань [52; 68]. Саме поняття вважається спроможним пояснити природу цілісності журналістських продуктів: «Архітектоніка охоплює структуру і композицію, поєднує смисловий, структурний та зображальний аспекти видання через змістові та конструктивні зв'язки» [68]. У подібних підходах досить вдало вибудовується ієрархія категорій. Цілком виправдано архітектоніці надається головна роль у забезпеченні загальної цілісності інформаційного продукту, що може різнитися за масштабом і обсягом. В. Шевченко відзначає: «Спорідненість функцій архітектоніки в різних галузях дає змогу користуватися працями вчених з мистецтвознавства, архітектури, історії, формоутворення, дизайну і, зрозуміло, оформлення друкованих видань, зокрема, книг» [68]. До цього наведеного переліку досить органічно можуть додаватися інакші гуманітарні наукові галузі, наприклад, теорія літератури, літературознавство, філологія.

Вітчизняна лінгвістика розглядає архітектоніку як багаторівневе і складне явище. «За тематичною ознакою «пам'ять» належить до антропоморфних ментальних концептів, що за своєї загальнолюдської універсальності позначений і національними рисами. Він має складну архітектоніку, в якій виділяємо поняттєвий, ціннісний і образний компоненти» [39]. Мається на увазі, що названі компоненти поєднані між собою стійкими функціональними взаємозв'язками.

У галузі юриспруденції поняття «архітектоніка» застосовують для

характеристики специфіки авторського права, що поширюється на мистецькі та літературні твори, з урахуванням особливостей правового поля України та Європейського Союзу. «Порівняльно-правове дослідження» [57] ретельно висвітлює складові авторського права, взаємодію між ними.

Одним із важливих етапів літературознавчого вжитку терміну «архітектоніка» стала праця опозиційного до радянської влади науковця М. Бахтіна. У його роботі «Проблема змісту, матеріалу і форми в словесній художній творчості» ґрунтовно розмежовуються поняття «композиція» і «архітектоніка». «М. Бахтін виявляє специфічність архітектоніки шляхом чіткого розмежування понять: архітектоніка впорядковує цінності змісту і становить собою «структуру естетичного об'єкта», а композиція це структура твору, яка організовує матеріал і таким чином втілює естетичний об'єкт» [9, с. 25].

Відповідно до намагань формалістів чітко відмежувати поняття «сюжет» і «фабула» М. Бахтін наполягає на термінологічній автономії «архітектоніки» і «композиції». Питання щодо співвідношення архітектоніки і композиції стає одним із головних у літературознавчому дискурсі.

Серед прибічників концептуального розмежування архітектоніки і композиції є багато сучасних дослідників: О. Бердник [5], В. Буряк [8], О. Волковинський [10], Н. Водолеєва [9], С. Гнатенко [14], А. Краснящих [36] та інші. За цими та іншими працями вдається встановити сучасне тлумачення архітектоніки і композиції. Більшість дослідників під архітектонікою схильні розуміти здатність забезпечувати загальну збалансованість усіх елементів твору і тексту, їхню цілісність. Досягається це завдяки гармонійному і мистецьки виваженому поєднанню змістових і формальних компонентів. За композицією закріплюється сфера внутрішнього впорядкування матеріалу через його послідовне введення до тексту літературного твору.

У сучасному літературознавстві під архітектонікою часто розуміють щось стале, метафізичне. «Архітектонічне вираження (фіксованість)» [16] передбачає збереження структурних елементів і стабільність взаємозв'язків між ними.

У сучасному вітчизняному віршознавстві під архітектонікою найчастіше

розуміють загальну систему формальних елементів, функціональна єдність яких уможливило унікальність семантики тексту. Ось один із типових доказів на користь цієї думки: «Збагачено архітектоніку вінків – вперше запроваджено різні способи «сплітання» окремих сонетів у вінок (передостаннім рядком – 8 вінків, третім рядком від кінця – 8 вінків, четвертим від кінця – 1 вінок). Новаторським є практично єдиний у своєму роді приклад написання вінка виключно чоловічими римами («П'ятнадцять раз про крилища без голови»). З 20 вінків 14 написано шестистопним ямбом і лише 6 – п'ятистопним. Перевага шестистопного ямба, очевидно, з'ясовується тим, що більшість вінків написано у формі медитацій, авторських роздумів, які вимагали довших, більш розгорнутих ритмічних форм вираження» [74]. У цій розмові про архітектоніку віршованого тексту цілком виправдано беруться до уваги строфічні, метричні та фонічні особливості. Особлива увага акцентується на функції архітектоніки як комплексу засобів поєднання віршованих фрагментів (строф-сонетів) у змісто-семантичну цілісність.

Проблемам вивчення архітектоніки саме поетичного тексту присвячено низку спеціальних робіт. І. Барчишина проаналізувала різноманітні архітектонічні моделі, які організовані за принципом тезису та функціонують у віршованих текстах [4]. Законом звукової архітектоніки поетичного тексту присвячена праця Т. Беценко. Дослідниця підкреслює чотири головні закономірності в архітектонічному впорядковуванні звукової організації віршованого тексту: «1) закон звукової гармонії поетичного тексту; 2) закон звукових асоціацій; 3) закон звукової естетики як основи поетичного текстотворення; 4) закон відповідності звукової організації ідейно-тематичному та художньо-образному змісту тексту» [6, с. 156]. Дія цих законів ілюструється численними прикладами з українського поетичного мистецтва XIX – XX ст. Можна зробити припущення, що визначені закони мають універсальний характер і стануть у нагоді під час вивчення явищ стирання в літературі формальних обмежень.

Актуальними також можна вважати питання взаємодії між архітектонікою та жанровими формами. Г. Табакова з'ясовувала роль архітектонічних і композиційних засобів у жанрових трансформаціях ліричної прози [59; 60]. Однак



подібні спостереження доречно поширювати й на інші жанрові утворення.

Архітектоніка і жанрові особливості твору взаємопов'язані та взаємообумовлені. Цю тезу можна підтвердити численними прикладами з історії словесного мистецтва. Одним із найхарактерніших зразків у такому аспекті доцільно вважати книгу У. Голдінга «Шпиль». Складна жанрова природа цього твору гармоніює з не менш розвиненою архітектонікою. Такий стан речей доволі закономірний: «причина архітектурної переконливості роману Голдінга в архітектонічності словесної творчості: автор літературного твору є і його архітектором» [30]. Тому жанрова дифузія того чи іншого твору обов'язково віднайде втілення в суто архітектонічних засобах.

Між архітектонічними засобами і жанровою специфікою встановлюються зв'язки за принципом взаємозалежності. До прикладу, для твердих строфічних форм (сонет, рондо) засоби архітектоніки стають надто відчутними і виконують роль жанрових домінант. Кількість строф у сонеті, їхні особливості, способи римування є головними для визначення різних жанрових різновидів сонета. В астрофічних текстах вже важче віднайти взаємозв'язки між загально-зовнішньою організацією твору та його семантично значущим наповненням.

Твори певного жанру характеризуються особливими ознаками, що реалізуються через відповідні архітектонічні засоби. Тому навіть жанрова дифузія може лише на перший погляд здаватися хаотичним і некерованим явищем. Розмивання звичних жанрових канонів також підпорядковується певним законам. Будь-яке послаблення жанрових домінант, змішування жанрових ознак обов'язково віддзеркалюватимуться в архітектонічних особливостях. І навпаки – зміна компонентів архітектоніки чи зв'язків між ними неодмінно позначатиметься на жанровій природі твору. До того ж, вивчаючи поетичні зразки жанрової дифузії, доконче потрібно співвідносити їх із традиційними взірцями. Саме так можна семантизувати архітектонічні засоби жанрової дифузії. Через порівняння з усталеними канонами можна збагнути авторську мотивацію до відмови від збереження чітких жанрових меж.

Здійснення аналізу архітектонічних особливостей у співвіднесенні з рисами

жанрової дифузії передбачає проходження декількох етапів. Насамперед визначаються найбільш характерні складові елементи архітекtonіки. Потім простежуються особливості їх функціонального навантаження в творі. Далі встановлюються зв'язки між елементами архітекtonіки – від закономірностей взаємодії до загального об'єднання в естетичну цілісність.

Цілком природно, що з плином часу в науковому дискурсі відбуваються процеси переосмислення, інтерпретації, модифікації термінів і понять. Збагачується і оновлюється зміст дефініцій. Визначення отримують смислові уточнення. Усе це робиться задля більш ефективного, об'єктивного й адекватного використання відповідних термінів і понять. Та іноді, на жаль, новітні варіації тлумачення наукових категорій здатні розмивати їхнє семантичне ядро. Тоді знову виникає необхідність уточнення змістовного наповнення понять, щоб забезпечити їх вдале використання під час проведення досліджень. Подібні міркування сприяють окресленню загальних закономірностей, що простежуються в концептуальному та функціональному розвитку терміну «архітекtonіка».

## **1.2. Пошуки виражального потенціалу слова й архітекtonіко-семантичних можливостей тексту в літературі формальних обмежень**

Цілком імовірно, що з самого моменту зародження літератури як виду мистецтва, її супроводжують розмаїті формальні обмеження. Найперше відділення поезії від прози проходило зі встановленням певних нормативів. А надалі кожна історична доба характеризується доволі сталими і цілісними художніми системами, у яких відбувалося регламентування творчої діяльності. Особливої виразності формальні канони набували в поетиці таких явищ, як античність, бароко, класицизм, модернізм, авангардизм, постмодернізм. Щоразу практики і теоретики літературної творчості звертали увагу на складну діалектику, що обумовлювалася посиленням формальних обмежень і відповідним розкриттям виразного архітекtonіко-семантичного потенціалу словесного матеріалу.

У вітчизняному літературознавстві поняття «література формальних

обмежень» ще не отримало концептуального і цілісного вивчення. Натомість є чимало робіт, автори яких торкаються питань загальної налаштованості літературного розвитку на експеримент. Серед таких виділяються роботи В. Костюка та В. Денисенка [34], Ю. Починок [48], У. Худяк [67], С. Підпригори [45], М. Юр [73] О. Стогній [55] та інших. Проте до системного вивчення особливостей літератури формальних обмежень справа в українському літературознавстві не доходила. Зразки цього явища не ставали ні об'єктом, ні предметом дослідження на теренах вітчизняної філології.

Задля успішного визначення поняття «література формальних обмежень» доречно здійснити історичний екскурс. Він буде стосуватися дотичних категорій, функціональне засвоєння яких готувало ґрунт для впровадження терміну «література формальних обмежень».

Варто розпочати з того, що в добу античності будь-які продукти ремісничої та художньої діяльності позначалися терміном «техне». *Техне* (грец. *τέχνη* – *майстерність, мистецтво, уміння*) – «діяльність митця, яку антична естетика ототожнювала з діяльністю столяра, коваля, ткача, гончара та ін.» [58, с. 480]. Ті речі, які створювалися у стані навіювання чи натхнення або ж інтуїтивно не класифікувалися як *техне*. Констатувалося, що мистецтво повинно ґрунтуватись на вміннях. А вони, у свою чергу, випрацьовувалися і корегувалися згідно з раціонально встановленими вимогами і правилами.

Уявлення про такі властивості, як міра і співмірність, гармонія й упорядкованість, симетрія та пропорційність, склали міцну основу для мистецтва *техне*. Власне, це були ті самі якості, що стануть складовими елементами у формуванні поняття про архітекtonіку. «Платон, чия теорія форм здається найяскравішим прикладом чистого теоретичного знання, все ж захоплюється ідеєю свого роду *technê*, яка базується на знанні форм» [184]. Наріжним каменем для розуміння мистецтва *техне* одразу стають уявлення про формальну досконалість витвору і майстерність його автора.

Арістотель у своєму трактаті «Поетика» (Περὶ ποιητικῆς, бл. 335 р. до н.е.) наполягав на тому, що вправний майстер мистецтва це той, хто сповідує строгі

правила формального, упорядкованого і систематизованого характеру. Арістотель класифікував техне як «стан, що включає справжній розум, пов'язаний з виробництвом» [98, с. 3]. Таким чином, одним із найважливіших принципів мистецтва техне стає необхідність дотримання встановлених формальних правил і законів.

Протягом багатьох століть закони техне визначались у відповідності до вимог риторики. Написання і проголошення промов служили досягненню суто утилітарної мети. Майстерно зроблений виступ міг уплинути на ухвалення жаданого рішення в судовому впровадженні чи в побутовій суперечці. Теофраст (371–287 до н.е.) наблизив риторику до стилістики. Йому вдалося розробити вчення, згідно з яким важливого значення набував майстерний відбір слів і фраз.

За давньоримською традицією вдалося систематизувати сприйняття мистецтва як наслідку виконання встановлених правил і використання апробованих прийомів. Їхній набір диктувався знаннями про природу і набутий (емпіричний) досвід. Митець брав на себе зобов'язання щодо раціонального вибору функціональних мовленнєвих засобів для того, щоб організувати розповідь про прикметні процеси і предмети з об'єктивного світу. Саме така практика враховується в сучасному понятті «технологія», тлумачення якого наповнюється змістом про практичне застосування знань.

Під впливом культури християнського середньовіччя відбулася трансформація риторики в богословські тлумачення та пояснення Священного Писання. Означені процеси відбувалися в контексті віри, її масового поширення. Тому автори християнських промов досить ретельно структурували і вивіряли будь-яке висловлювання задля більшої переконливості та заради максимального посилення віри.

Період Відродження з універсальним характером культурного розвитку призводить до появи уявлень про «другу (іншу) риторику». Нею стає віршування. Специфіка поезії усвідомлювалася через розуміння її як оригінального естетичного продукту.

Митці і теоретики барокової епохи акцентували особливу увагу на

дотепності. Вона сприймалася як неодмінна властивість будь-якого вправного автора. Дотепність у мистецтві бароко набуває домінуючих ознак після оприлюднення праць Бальтасара Грасіана «Мистецтво винахідливості, трактат про дотепність» (*Agudeza y arte de ingenio*, 1643) й Емануеле Тезауро «Телескоп Аристотеля» (*Il cannocchiale aristotelico*, 1654).

Бальтасар Грасіан зосередився на пошуках, кінцевою метою яких було прагнення подолати труднощі мови завдяки лаконічній виразності. Для нього ідеальним бачився стислий вираз, у якому б за мінімально можливої кількості слів могла виражатися максимальна семантична значимість. Неабияку цінність отримували вислови для формування понять чи створення предметів за відсутності між ними прямої або ж видимої подібності. Тоді дотепність інтерпретувалася як «акт розуміння, що виражає взаємне співвідношення двох об'єктів» [165, с. 271]. Між ними, як правило, існували формально-логічні протиріччя. Сміслові зближення віддалених об'єктів посилювало парадоксальність фрази, що робило її привабливою через незвичність і неоднозначність. Дотепність і парадокс поширюються в багатьох жанрах доби бароко. І ось на такому ґрунті з'явився концептизм – стиль, у якому багатоманітне смислове значення передавалося у вельми лапідарній формі, а концептуальні хитросплетіння ставали більш популярними за складні лексичні сполуки [88, с. 424 – 426].

Емануеле Тезауро намагався надати теоретичну основу для революційних перетворень у царині художньо-поетичного мовлення подібно до того, що зробив Галілео Галілей (1564 – 1642) в астрономії [89, с. 234]. Трактат Емануеле Тезауро «Телескоп Аристотеля» – один із найяскравіших проявів барокового літературознавства. Сама назва є оксюмороном [100, с. 54]. У ній поєднуються дві протилежні думки. Одна стосується цілком матеріального предмета – телескопа, що був найвизначнішим науковим винаходом початку XVII століття. Друга – Аристотеля, вплив якого на тогочасну науку був беззастережним. Авторитет Аристотеля використовувався для обґрунтування революційних змін у художньому мовленні та легітимізації концептистського стилю.

У формальних аспектах Емануеле Тезауро розробляв теорію риторичного

мистецтва, антропологічні витоки метафори і дотепності. На думку Емануеле Тезауро, дотепність і концепт вирізняються сакральною природою. Ці поняття доволі зримо реалізують себе через словесний матеріал на аркуші паперу. «Для барокового мислення Тезауро концепт має візуальне вираження» [163, с. 582]. У метафорі з особливою яскравістю втілюється дотепність. Таким чином, концепт, метафора, дотепність посилювали архітектонічні зв'язки між «воєдино віддаленими і відокремленими уявленнями про запропоновані об'єкти», сприяли «знаходженню подібності в несхожих речах» [208, с. 85]. Головна кінцева мета – викликати подив у читача і проникнути в різноманітність буття.

Провідники бароко гаряче спростовували естетичні постулати своїх сучасників і попередників. Тим самим речники бароко доклали зусиль до створення власної системи обмежень і правил. Хоча постулати й проголошувалися у блискучому метафорично-афористичному викладі. Культивування дотепності – головного способу барокового мислення – дозволяло невимушено переходити від одного виду мистецтва до іншого. На цьому ґрунті поезія здобувала променисті прояви у фігурних віршах, графічних експериментах, виразній візуалізації текстів, зорових образах. У таких аспектах спадщина бароко ставатиме досить близькою до формальних пошуків у царині авангардного й постмодерністського мистецтва. Доречно пригадати, що традиції сучасної української літератури експериментального спрямування пов'язані з вишуканими зразками барокової поезії XVII – XVIII століть [див.: 53; 64].

Генетично наближеним до засад літератури формальних обмежень став показовий трактат головного речника класицизму Нікола Буало (Nicolas Boileau-Despréaux, 1636 – 1711). Його теоретична праця «Мистецтво поетичне» (*L'Art poétique*, 1674) була написана у віршованій формі (олександрійськими віршами) і в жанрі поеми. Такі особливості можуть вважатися добровільними зобов'язаннями, які прийняв автор і які відчутно звужували вибір засобів для висвітлення результатів його розсудливо-поміркованої праці. У межах чотирьох пісень Нікола Буало прагнув оприлюднити головні засади аналітичної регламентації та раціоналістичної філософії. Де-факто відбулися суперечливі зіткнення між

жанровим змістом форми поеми і смыслом тверезо-розважної систематизації. Це й становить парадоксальний ґрунт «Мистецтва поетичного». У поемі сюжет розгортається за механізмом «поміркованої захопленості» словесним мистецтвом. У формальних аспектах «Мистецтво поетичне» демонструвало таку саму дотепність, що пропагувалася речниками бароко.

Класицизм підготував появу тотального культу Розуму в добу Просвітництва і подальшого піднесення класичної філософії. Панівними упродовж XVIII і значної частини XIX століття стають раціоналізовані пошуки істини. Означені тенденції мали вплив на розвиток мистецтва слова. Доволі часто створювалася схоластична регламентація і встановлювалися механістичні правила. Цілком закономірно, що на противагу вихолощеному раціоналізму з'явилася бурхлива і шквальна реакція у вигляді романтизму. На загальнокультурні знамена вписуються авангардні чи дещо призабуті для того часу поняття: «інтуїція», «екзотика», «незвичне», «натхнення».

Могло здатися, що подальше домінування романтизму, а згодом ще реалізму і натуралізму, здатне знищити будь-які спроби, спроможні призвести до появи літератури формальних обмежень. За часів панування названих напрямів зникла повага до обов'язкового дотримання риторичних правил. Під приматом емоційного пафосу і змісту на другий план відтіснялася формальна майстерність.

Та вже на зламі XIX – XX століть настає доба модернізму. Митці слова повертаються до активних пошуків і експериментів у сфері форми. Принципово революційний характер демонструє практика, притаманна багатьом авангардистським явищам – футуризму, сюрреалізму та іншим.

Найсучасніше та найінтенсивніше оновлення словесного мистецтва відбувається у другій половині XX-го і на початку XXI століття. Для розвитку літератури прикметними стають шукання задля встановлення автентичного смислу. Для цього здійснюються різноманітні експерименти з літературною формою і на межі різних видів мистецтв. Достеменність зразків – не суть обов'язкова. Сьогочасні митці радше прагнуть до оригінальності і креативного використання прийомів виразності. Головне, щоб завдавався удар по усталеним, схематизованим або ж тривіальним зразкам. Теперішні майстри літератури

сповідують дивергентний підхід. Це призводить до неочікуваних і нестандартних з точки зору пасивної більшості результатів.

Дещо несподіваним і парадоксальним чином зазначені особливості перетнулися у творчій діяльності об'єднання, яке сміливо можна називати найоригінальнішим. Йдеться про виникнення «УЛПО» (Oulipo – **O**U voir de **L**ttérature **P**O tentielle – майстерня літератури потенційної). З 1960-го року в цій французькій літературно-дослідницькій групі об'єдналися математики, поети, письменники. Діяльність «УЛПО» справедливо вважається поворотним моментом у розвитку постмодернізму, що зумовило численні еволюційні наслідки в різних видах творчості.

Біля самих витоків роботи об'єднання були письменник-експериментатор Раймон Кено (1903–1976) і математик та інженер-хімік Франсуа Ле Ліонне (1901–1984). Також до об'єднання увійшли знані літератори Італо Кальвіно (1923–1985), Жорж Перек (1936–1982), Жак Рубо (1932) та художник-скульптор Марсель Дюшан (1887–1968). «Місія групи від самого початку була подвійною: відкривати та сприяти створенню нових літературних форм та оживляти вже існуючі тексти, застосовуючи різні наукові методи та обмеження» [162]. Учасники «УЛПО» звернули на себе увагу культивуванням добровільних, проте досить жорстких, художніх (насамперед, формальних) самообмежень. На їхню думку, встановлені правила і нормативи не лише не суперечать творчому процесу, а навпаки – здатні сприяти поглибленню і збагаченню вишуканого мистецтва. Літературне експериментування отримало чітку систематизацію. Її ґрунтом стало професійне поєднання історії літератури з математичними знаннями.

Представники «УЛПО» декларували необхідність заміни застарілих риторичних правил на нові. Відштовхувались уліпівці від знань про числа і від простих математичних законів. Як особливий різновид формальної системи створювалася самобутня аксіоматика. «Формальна теорія – це аксіоматична система (зазвичай сформульована в рамках теорії моделей), яка описує набір речень, який є закритим за логічного припущення» [221]. Задля ефективної роботи такої системи вимагалася чітка взаємовідповідність між усіма її компонентами.



Підбір первинних аксіом ґрунтувався на впорядкованості та максимальній можливій організованості.

Речники «УЛППО» відмовлялися від ужитку сюрреалістичного поняття «автоматизм», за яким стан натхнення нібито був похідним від несвідомості творця. Натомість із певною категоричністю стверджувалась теза про те, що відчутні інновації та якісні зміни в літературній формі здатні найповніше реалізовуватися завдяки чітко встановленим обмеженням і свідомому їх виконанню. Продукування тексту вимагало вольової практики і беззастережного виконання визначених правил і норм. Самонакладені обмеження набували ознак своєрідних аксіом із різними ступенями складності. Обмежувальні постулати не завжди і не одразу могли помітити реципієнти. Тоді автор за допомогою алюзій і підказок у тексті спонукав реципієнта не тільки і не стільки до пасивного прочитання, скільки до активних спостережень над творчими технологіями. Реципієнту пропонувалася роль ініціативного й діяльного співтворця, який міг увійти в авторську лабораторію. Доречно звернути увагу на ще одну прикметну рису: твори представників «УЛППО» залишалися привабливими одночасно і для шанувальників традиційного читання, і для любителів розв'язування головоломок, логогрифів, ліпограм, шарад тощо.

Один із помітних учасників об'єднання Жак Рубо стверджував: «обмеження – це аксіома тексту» [201, с. 59]. З такої тези випливало, що математична аксіоматика здатна відіграти роль притлумлених традицій від витоків техно. Здійснювалося повернення до коренів класичної писемницької вправності, що ґрунтувалась на визначених і певних правилах. «Уліпівський метод наслідує аксіоматичний метод, він є його перенесенням у царину літератури» [201, с. 59]. Тому поетові не варто побоюватися науки. Навпаки, мистецький автор повинен розуміти хоча б найпростіші речі в математиці. Один із фундаторів «УЛППО», Раймон Кено, наводив приклад, за яким поет працює над олександрійським сонетом. У такому випадку, як мінімум, автор має вміти порахувати хоча б до цифри «сто шістдесят вісім», оскільки дванадцять складів помножується на чотирнадцять рядків [195, с. 329]. Так наводився елементарний приклад, за яким

досить легко знаходилися точки дотику між математичною наукою і поетичним мистецтвом.

У більш широких узагальненнях «число є творцем форми та пам'яттю для тексту» [83]. Особливої актуальності така теза набуває в аспекті поетичної еволюції. Стверджувалося, що віршована форма загалом та окремі її складники (розмір, метр, архітектоніка рими) були започатковані у відповідності до математичного бачення таких якостей, як гармонія, співмірність, пропорційність. Першоелементом у творенні поетичної форми проголошувалося число. Саме воно робить можливим конструювання варіантів на основі інваріанту, забезпечує комбінаторику у версифікаційному мистецтві. «Але самої лише форми недостатньо: щоб був вірш, має бути форма-значення. Тож числа є відправною точкою для роздумів про мову, яка сама по собі є поєднанням слів. Вона повинна мати творчу силу, але вона також повинна бути вписана в пам'ять» [83]. Число в літературному мистецтві отримує оптимальний відповідник – ритм. Ця властивість однаково присутня як у віршованому, так і у прозовому мовленні. Ритм здатен продукувати відповідну семантику незалежно від форми мовлення. Новоутворена тріада, що складається з форми, числа і ритму, забезпечує яскравість і оригінальність літературно-художнього мовлення та втілює вартісне смислове значення.

Представники «УЛШО» поділяли думку про те, що від самого моменту зародження літератури як виду мистецтва її супроводжують формальні обмеження. І дійсно, хто з авторів (минулого чи сучасності) не намагався здолати проблеми адекватного добору словесних елементів з-поміж безлічі лексико-семантичних різновидів. Навіть фіксація авторської уваги на привабливій для нього темі або ж прагнення вербалізувати складні емоції та думки одразу сигналізують про зустріч із різноманітними обмеженнями. Усвідомлені формальні обмеження становлять діалектичну пару до творчої незалежності. Раймон Кено проголошував: «свобода, що полягає у сліпому дотриманні будь-якого імпульсу, дійсно є справжнім рабством. Класик, який пише свою трагедію, дотримуючись певної кількості відомих йому правил, більш вільний, ніж поет, який пише все, що спадає йому на

думку, і виявляється рабом інших, невідомих йому правил» [197, с. 94]. Звідси, формальні обмеження, свідомо встановлені автором, парадоксальним чином здатні сприяти справжньому збагаченню літературного мистецтва.

Для учасників об'єднання «УЛППО» ще одним концептуальним поняттям стало «натхнення». Воно традиційно вважається обов'язковою передумовою літературної творчості. Натомість, уліповці спростовували тезу про необхідність натхнення для удосконалення літературної майстерності. На чільне місце ставилися уявлення про систематичну і наполегливу працю, яка протиставляється натхненню чи окриленню. А ось відсутність досконалої форми знаменувала відсутність смаку через брак глибокого розбору непростих взаємостосунків між багатьма поняттями або ж явищами.

У такому підході вбачається продовження традицій класичної філософії. Зокрема Г.-В.Ф. Гегель у праці «Феноменологія духу» («*Die Phänomenologie des Geistes*», 1807) виказав певні побоювання щодо результатів праці, здобутих у стані осяяння, інтуїтивної здогадки, без задіяння авторського розуму. «Аж ніяк не втішно бачити, як неосвіченість і нерозвиненість розуму, позбавленого і форми, і смаку, нездатного зосередитися думкою на якомусь абстрактному судженні, а ще меншою мірою — на взаємозв'язку багатьох суджень, зухвало претендують то на свободу й толерантність мислення, то на геніальність. Ця геніальність, як тепер у філософії, колись була, як відомо, страшенно популярною в поезії, проте замість поезії її зусилля, якщо вони взагалі мали якийсь сенс, продукували тривіальну прозу або, якщо виходили за її межі, божевільні казання. Тож так само й філософування в душі природи, яке вважає себе надто піднесеним, щоб удаватися до мислення, зіпертого на поняття, і внаслідок браку такого мислення гадає, нібито йому властиве інтуїтивне та поетичне мислення, – таке філософування породжує тільки довільні комбінації виображень, що їх мислення лише дезорганізує: витвори, що не є ні рибою, ні м'ясом, ні поезією, ні філософією» [19, с. 62 – 63]. Відсутність форми означає відсутність смаку і неможливість глибокого аналізу складних взаємозв'язків між багатьма явищами чи поняттями. Так само, учасники «УЛППО» досить насторожено сприймали нібито щирі авторські зізнання в тому, що вони

можуть творити лише у стані окрилення і без раціонального контролю. Г.-В.Ф. Гегель підсумовував, що лише клопітка і тривала праця здатна перетворити Раба (наляканого навколишнім світом і своїм становищем у ньому) на власне Людину. «Таким чином, хоча значна частина нашої сучасної оцінки літератури все ще пронизана романтичними поняттями «геніальності» і «натхнення», ці традиційні критерії частково суперечать стратегіям обмеженого письма, значною мірою тому, що загальноприйнятий погляд на традиційне (романтичне, натхненне) письмо полягає в тому, що воно значною мірою позначене очевидною відмовою від самоусвідомлення» [80, с. 617]. М'яко кажучи, стан натхнення посувався в бік божевілья. А це віддаляє від мистецької майстерності. І, навпаки, у літературі формальних обмежень є потенціал для посилення рефлексивної складової творчого акту. Митець-майстер зацікавлений не лише в отриманні результату. Автор також переймається особливостями творчого процесу.

Процедура текстової організації за свідомо визначеними обмеженнями є дещо парадоксальною. Процес написання набуває ознак амбівалентності. «Треба сказати, що поет ніколи не буває натхненим, якщо під цим розуміти функцію натхнення від настрою, температури, політичних обставин, суб'єктивної випадковості чи підсвідомості. Поет ніколи не буває натхненим, тому що він контролює те, що здається іншим натхненням. Він не чекає, що натхнення впаде з неба, як смажені ортолани, він читає з полюванням і практикує беззаперечно прислів'я «допоможи собі сам і небо допоможе тобі». Він ніколи не буває натхненим, тому що він постійно натхнений, тому що сили поезії завжди в його розпорядженні, підпорядковані його волі, підпорядковані його власній активності» [197, с. 126]. Цитата свідчить про те, що «УЛШПО» враховувало досвід футуристів, дадаїстів, сюрреалістів. Вони теж декларативно нехтували правилами класичного мистецтва. Та їхня практика чудово ілюструє поступове створення власної системи мовленнєвих засобів, що теж ставало проявом формальних обмежень. Просто одні правила і нормативи заміщувалися іншими. Різні художні системи наповнювалися і впорядковувалися у відповідності до свідомо проголошеної мети. На всіх етапах творення є присутньою раціональна складова.

У виготовленні продуктів літератури формальних обмежень і в їхньому функціонуванні важливого значення набуває ігровий момент. Динамічне комбінування аксіом, виписування конкретних правил, систематизація угод – усі ці риси притаманні мистецтву техне, науковій діяльності, забавці. «Поезія у своїй первісній культуротворчій якості народжується у грі і як гра – священна, безперечно, гра; але завжди, навіть у своїй священності, вона вступає на грані веселого самозабуття, жарту й розваги» [20, с. 141]. Суворі аксіоматизація літературної творчості та її формалізація покликані долати нудотність, механістичність, рутину, які властиві клопіткій праці. Обов'язковість обробки форми супроводжується задоволенням і радісним сприйняттям, що продукуються автором в атмосфері гри. «Очевидно, що УЛППО не має наміру нав'язувати жодних тез: він задовольняється тим, що ставить проблеми і, за необхідності, пропонує рішення, які дозволяють будь-кому сконструювати текст, літеру за літерою, слово за словом. Створити структуру – акт, що його виконує УЛППО – означає запропонувати новий спосіб організації лінгвістичних об'єктів» [84, с. 104]. Отримані наслідки креативної праці приносять незбагнену розраду і насолоду, які майже повністю компенсують доволі марудну тяглість численних формальних процедур.

Підсилення ігрових складників допомагає інтенсифікації спостережень над окремим словом і загальним мовленням. Вони стають об'єктами питливої уваги з боку автора-експериментатора. Гра сприяє реалізації творчих потенцій автора, що вписуються в чітко визначені правила. Гра раціонально впорядковує взаємовідносини між різними предметами й об'єктами, наближає до глибокого пізнання світу та людини в ньому. Робиться це через одивнення словесних знахідок і посилення мовленнєвих експериментів. «У своїх розвиненіших формах гра пройнята ритмом і гармонією, найшляхетнішими з дарів естетичного чуття, які тільки дісталися людині. Сув'язі, що лучать гру з красою, численні й тісні» [20, с. 13]. Гармонія і ритм як найблагородніші ігрові якості яскраво проявляються в літературному тексті, що продукується за правилами формальних обмежень. Поштовхи до впорядкування форми можуть бути співвимірними з тенденціями

та імпульсами, які спонукають до поживлення гри і до максимально повної реалізації невичерпного потенціалу слова.

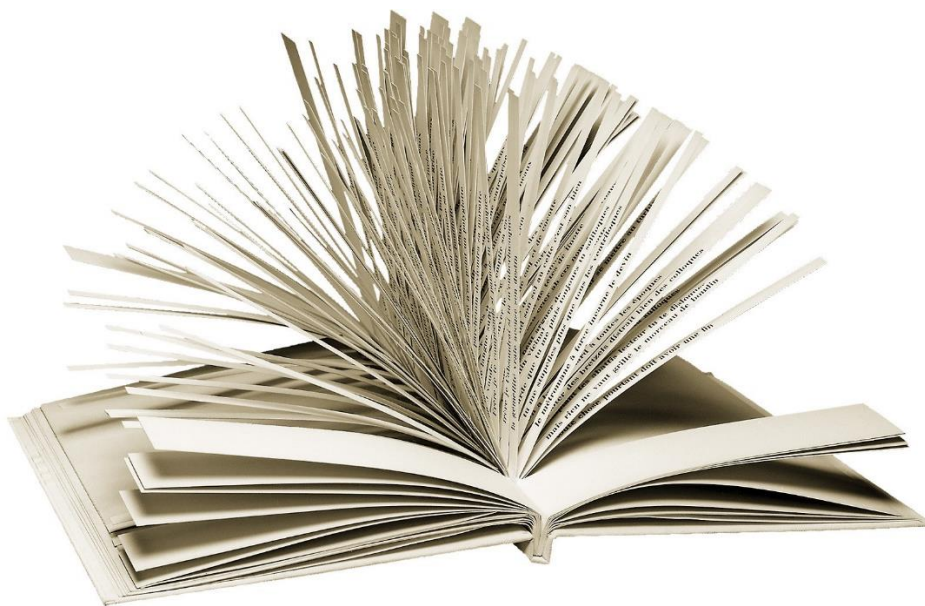
Будь-яка гра привертає увагу своєю динамічністю, результативністю. А вони можуть досягатися завдяки чітко встановленим правилам. У літературно-експериментальній творчості функцію правил і нормативів виконують прийнятні формальні обмеження. Так посилюється частка напруги, елемент якої «надає ігровій діяльності, що, власне, виходить за межі добра і зла, певної етичної цінності, бо він випробовує гравця з усіх боків: його сміливість, витривалість, винахідливість і разом його моральні якості – «чесність», бо ж він, хоч як палко бажає виграти, мусить дотримуватися правил гри» [20, с. 18]. Аналогічний елемент напруги стає відчутним тоді, коли визначаються формальні обмеження і виникає потреба їх дотримуватися у ході написання конкретного тексту.

Магістральні атрибути гри доречно використовувати для характеристики тих якостей, що властиві літературі формальних обмежень. Ознаки спільності рис спостерігаються в добровільно прийнятих правилах, у позірності усталеного ладу, у відмежуванні від матеріального зиску чи каузального тиску, у домінуванні настроїв напруги і піднесеності. «Гляньмо тепер: навряд чи можна заперечувати, що ці риси притаманні також поетичній творчості. По суті, визначення, яке ми допіру дали грі, цілком може послужити й за визначення для поезії. Ритмічна чи симетрична організація мови, досягнення бажаного акцентування римою чи асонансом, зумисне приховування смислу, штучна й мистецька побудова фрази – усе це може бути виявами ігрового духу. Хто назве поезію, слідом за Полем Валері, грою, в якій граються словами й мовою, той насправді удасться не до метафори, а схопить точну, буквальну істину» [20, с. 152]. Додаймо, що літературно-авторська майстерність демонструється під впливом формальних обмежень і приносить насолоду від результатів її діяльності також і реципієнтові.

Члени «УЛІПО» досить органічно поєднували теоретичне декларування з практичною діяльністю. У результаті з'являлися оригінальні та самобутні витвори. Найкращі зразки з-поміж них демонструють чималі знахідки і досягнення в аспекті максимальної реалізації архітектонічних і семантичних спроможностей слова.

Раймон Кено, один із лідерів «УЛПО», у 1961 році здійснив у своєму роді унікальне видання. Це збірка сонетів «Сто тисяч мільярдів віршів» («*Cent mille milliards de poèmes*»). Найменування ґрунтується на буквальному семантичному значенні. Збірка дійсно складається зі ста тисяч мільярдів віршованих рядків. Така кількість забезпечується незвичною архітектонікою книги. Кожна сторінка книжки розрізалася на смужки. Будь-який сонетний рядок отримував автономність і ставав об'єктом комбінування в цілком довільному порядку.

А далі – трішки математики. Раймон Кено створив 10 сонетів. Традиційна архітектоніка сонета складає 14 віршів. Тоді виходить, автором було написано 140 рядків. Це дозволяло утворити  $10^{14}$  віршів. У підсумку дійсно виходило те число комбінаторних поєднань, що анонсувалося в назві книги, – 100 000 000 000 000 рядків. Однак уся збірка склала 38 сторінок. Її кількісні масштаби збільшувалися парадоксальним чином завдяки комбінаторній структурі, що нагадує форму пазлів. Читач, чи то з розваги, чи то з жаги до експерименту, може гортати окремі смужки, поєднуючи їх у нових текстових варіаціях:



[97].

У дусі постмодерністського підходу Раймон Кено стверджував, що подібні книжки може робити кожен. Винайдений прийом називався «машиною для створення віршів, але в обмеженій кількості» [196]. Попри те, що кількість початкового матеріалу дійсно обмежена, обсяг читання за рахунок гіпертекстових переходів неймовірно збільшувався. «В одному тонкому томі можна прочитати

більше сонетів, ніж всі коли-небудь написані сонети, або, якщо вже на те пішло, більше тексту, ніж коли-небудь було написано всіма людьми на той час» [118, р. 987]. Математичні підрахунки дозволили досить точно встановити межу вірогідних варіацій. Якщо забезпечити процес безперервного читання (тобто – усі 24 години доби), тоді на рецепцію книги «Сто тисяч мільярдів віршів» знадобиться двісті мільйонів років. Ось так парадоксально працюють кількісні закони в літературі формальних обмежень, забезпечуючи значний обсяг рецептивного матеріалу за незначних словесних витрат. Не без іронії Раймон Кено зауважував: «Порахувавши 45 секунд, щоб прочитати сонет, і 15 секунд, щоб змінити віконниці 8 годин на добу, 200 днів на рік, ми маємо понад мільйон століть читання, а читаючи весь день 365 днів на рік, протягом 190 258 751 років плюс кілька підказок і придирок (без урахування високосних років та інших деталей)» [155, с. 64]. Цей коментар демонструє, що йдеться не стільки про виробництво окремих віршів, скільки про створення загального продуктивного алгоритму.

Усі сонети зі збірки Раймона Кено написані славнозвісним олександрійським віршем. Мимоволі згадується метрика трактату Нікола Буало «Мистецтво поетичне». Можна говорити про дієву рецепцію однієї нормативної поетики іншою. У збірці «Сто тисяч мільярдів віршів» рими організуються також у відповідності до класичної архітекtonіки: АВВА АВВА ССD EDE. Це традиційне комбінування суголось доповнюється новими варіаціями. «Два чотиривірші та дві терцини, або чотирнадцять віршів, утворюють чотирнадцять текстонів, розрізаних на чотирнадцять горизонтальних смуг на кожному з десяти переплетених у зошиті аркушів»: «скриптон отримують, вибираючи одну смужку з десяти для кожного вірша останнього сонета» [155, с. 64 – 65]. Фактично, Раймон Кено створив паперовий і друкований аналог майбутніх гіпертекстових об'єднань. Такий досвід стане в нагоді багатьом митцям, які працюватимуть над трансформацією текстів із використанням прийому стирання.

По суті, первинні паперово-друковані гіпертексти маніпулюють неподільними інформаційними одиницями. Ними можуть бути віршовані рядки. Подібні монолітні одиниці інформації, які запам'ятовуються системою, дослідник



людології та літератури Еспен Дж. Арсет (Espen J. Aarseth) запропонував назвати текстонами. Коли текстони збираються в більш масштабний формат для читання, вони утворюють скриптиони [76]. Поєднання текстонів, або ж керування інформаційними потоками, має довільний характер. Цей композиційний принцип забезпечує максимальну свободу в комбінаторній кількості текстонових поєднань і величезні можливості потенційного вибору з боку реципієнта. Проте, все одно працюють певні обмеження. В уявній практиці ніби нескінченного прочитання «Ста тисяч мільярдів віршів» не вдасться подолати кордони, що встановлюються наявними сонетними віршами.

Ще одна особливість збірки Раймона Кено полягає в тому, що дев'ять із десяти сонетів схожі між собою за граматичною структурою. Тематична єдність меншою чи більшою мірою проглядається в межах кожного окремого сонету. А ось комбінування різних рядків із різних сонетів руйнують тематичну єдність. Натомість формуються нові та несподівані семантичні зв'язки. Вони призводять до утворення нового і ще більш неочікуваного змісту. У сонетах зі «Ста тисяч мільярдів віршів» спостерігається стилістична неоднорідність. У текстах змішується лексика високого стилю з жаргонними словами. Між собою також переплітаються численні синоніми, багатозначні слова, ідіоматичні вислови. Це відчутно збагачує тексти сонетів динамічними асоціаціями і додатковими смислами.

За словами представників УЛППО, обмеження використовуються для того, щоб краще збагнути та «дослідити і розширити поле літератури» [118, с. 987]. Концепція УЛППО тлумачить обмеження в якості «генеративного інструменту, що уможливорює конфлікт, необхідний для оновлення поетичної форми» [106, с. 656]. Подібні тези суперечили практиці сюрреалізму з його автоматичним письмом. Також представники УЛППО культивували літературу формальних обмежень на противагу сучасному письму з його виснажливою відкритістю. Означені концептуальні конфлікти підживлювали «продуктивне тертя між обмежувальним алгоритмом і прагненням автора до сенсу» [135, с. 114] і дозволяли митцям «максимізувати свої можливості, мінімізуючи свій вибір» [214, с. 96]. Своєрідна

візитівка поезики УЛППО – особлива композиція обмежувального матеріалу [77, с. 1]. Багато з цих рис стануть характерними для текстів, що з'являтимуться завдяки використанню прийому стирання.

Практика втілення обмежень в уліповських текстах мала різні прояви і масштаби. «Загалом, обмеження УЛППО поділяються на дві категорії: ті, що зібрані та розроблені на основі обмежень, уже наявних у літературі, та ті, що розроблені незалежно, часто на основі моделей, запозичених із математики, з явною метою перевірки їхньої продуктивності. Поетика обмежень УЛППО однаковою мірою стосується форм, доступних для вірша, поеми в прозі, художньої прози та театру» [118, с. 987]. Зумисне визначення обмежень сприяло поглибленню смислових можливостей слова. Тексти з твердою архітектонічною формою (наприклад, сонет) отримували додатковий семантичний вимір. Суворо регламентована форма сонету (фіксована кількість віршованих рядків, традиційно встановлені схеми римування, строфічний набір) потенційно сприяє впровадженню поезики обмежень.

Література формальних обмежень має численні прояви у вигляді творів, що написані за різноманітними завчасно визначеними правилами. Винахід нових обмежень в УЛППО еволюціонував від простих композиційних прийомів, таких як «S 4 + 7» (коли письменник переписує текст, замінюючи всі іменники в обраному тексті сьомим за порядком іменником з обраного словника), до використання декількох обмежень в одному творі, а останнім часом – до перформативних або концептуальних форм обмежень [118, р. 987].

Наведемо декілька найбільш яскравих прикладів з практики УЛППО, що створені за правилами формальних обмежень. Найчастіше використовувалися анаграма, акростих, тавтограма, ліпограма, зворотна ліпограма, паліндром.

Жан Лескюр (Jean Lescure, 1912 – 2005) винайшов метод «S 4 + 7», іноді зустрічається варіант «N+7». Ідея полягала в тому, що з будь-якого тексту можна було створювати новий текст, замінюючи кожен іменник (дієслово чи прикметник) на сьомий від нього за порядком в обраному словнику. Першотексти, словники, числові показники могли змінюватись. До прикладу, Раймон Кено таким чином переписав назву відомої байки Жана де Лафонтена (Jean de La Fontaine, 1621 –

1695). І славнозвісне найменування «La Cigale et la Fourmi» («Цикада і Мураха») перетворилося на «La Cimaïse et la fraction» («Картинна рамка і фрагмент»).

Жорж Перек написав роман-ліпограму «Зникнення» («*La Disparition*», 1969). Ліпограма передбачає зумисну відмову від використання певної літери упродовж розгортання всього тексту. І ось у романі «Зникнення» обсягом понад 300 сторінок жодного разу не зустрічається літера «Е». А це – найчастотніша літера у французькій мові. Проте замість літери «Е» присутні в романі її символи чи алюзії на неї: число 5 (Е – п'ята літера французького алфавіту), позначення білого кольору (ремнісценція з поезії Артюра Рембо «Голосні», де за «Е» закріплюється білий колір), алюзії на графічну форму літери «Е» («е»). У романі «Зникнення» – 78 000 слів і приблизно 297 000 знаків [93, с. 104]. Відсутність літери «е» оцінюється як літературний експеримент, що розглядає письмо як дослідження винахідливості мови, а не як плід натхнення, походження і результати якого є невизначеними [204].

Особливо привабливим об'єктом для літератури формальних обмежень стає поезія. Її природа характеризується своєрідними формальними лещатами. До них варто віднести такі засоби творення ритму, як розмір, метр, римування. Тверді архітектонічні форми (сонет, секстина, рондо, хайку та інші) також вносять обмеження за різними параметрами. Свідченням того, що поети прагнули звільнитися від ланцюгів форми задля максимально повного вираження змісту стало торжество верлібру. Та навіть такий свобідний вірш не зміг знищити форму та її обмеження (наприклад, залишається поділ на віршовані рядки). З'ясовується, що форма не зникає, вона піддається процесам трансформації. Митці усвідомлюють, що суттєве поглиблення змісту відбувається не тільки шляхом порушення формального канону. Навпаки, чітко визначені формальні обмеження надають більшої інтенсивності пошукам оригінального змісту.

Підвищена зацікавленість словесними експериментами і формальними структурами нерідко спостерігається в порубіжних зіткненнях різних літературних епох та явищ. На таких етапах усталеній традиційній культурі письма опонує нова доба. Саме на подібних перетинах бурхливого розвитку зазнає література формальних обмежень. Появі цього складного явища передували виразні умови.

Для функціонування літератури формальних обмежень особливо важливими є: 1) відштовхування від оригінального (переважно прецедентного чи за змістом чи за формою) тексту; 2) архітектоніко-семантична трансформація первинного тексту; 3) креативно-експериментальний характер літературної практики сучасного автора; 4) пошук нових комунікативно-інтелектуальних форм; 5) культ додаткових і супровідних ускладнень.

### **Висновки до розділу 1**

Проведений розгляд поняття «архітектоніка», основних моментів у його діахронічному розвитку від передумов і моменту формування до сучасності створює міцний методологічний ґрунт для належної дефініції. Сьогодні під архітектонікою доречно вбачати впорядковану загальну єдність і цілісність тексту та твору завдяки гармонійному співвіднесенню всіх змістовно-формальних складників.

Доцільно наголошувати на тому, що головне функціональне призначення архітектоніки зводиться до впорядкування структурних елементів тексту і твору та перетворення їх на загальну цілісність. Відбуваються такі процеси завдяки гармонійному співвіднесенню всіх наявних змісто-формальних компонентів. Композиція забезпечує внутрішню організацію словесного матеріалу через його послідовне введення в текст літературного твору.

Архітектоніка встановлює і корелює відбір окремих частин в аспекті загального характеру організації тексту. Наявність або ж відсутність тих чи інших компонентів, особливості їх функціонального призначення утворюють специфіку структури. Композиція знаходить реалізацію шляхом послідовного і підпорядкованого розміщення елементів з огляду на внутрішню організацію наявних структурних компонентів у тексті чи творі.

Скрупульозний розбір концептуальної еволюції поняття «архітектоніка», проведений у загальнокультурному, науковому і літературознавчому аспектах, доводить універсальний характер ужитку поняття. У наш час архітектоніка стає

цілком органічним і прийнятним терміном для успішного вивчення численних мистецьких продуктів у різноманітних наукових галузях.

У літературі формальних обмежень стимулюється перманентне оновлення архітектоніки та різних прийомів, що цьому допомагають. Результат ефективної діяльності автора в річищі літератури формальних обмежень проявляється в текстових продуктах, які створюються у відповідності до завчасно визначених лімітованих правил. Вимоги можуть стримувати або ж навіть забороняти використання конкретних засобів. Також цілком допустимим є нав'язування певних умов. Проте встановлення обмежень носить суто добровільний характер. Автор погоджується приймати обмеження не через тиск каузальних (зовнішніх) чинників, а в силу свідомого вибору заради реалізації творчих імпульсів із метою максимально здійсненого розкриття виражального потенціалу слова й архітектоніко-семантичних можливостей тексту.

У літературі постмодернізму від моменту заснування групи «УЛШПО» і до сьогодні проводяться інтенсивні роботи щодо інвентаризації словесного матеріалу та мовленнєвого потенціалу. Автори новотворів намагаються дослідити ресурси графічного письма й одивненого мовлення. У цих творчих процесах відбувається цілком природне звернення до встановлення обмежень і норм. Іноді до уваги беруться раніше відомі правила, які доводяться до граничної межі їхнього креативного потенціалу. Або ж можуть пропонуватися невідомі обмеження, що визначаються системними пошуками. За будь-якого варіанту використання комбінаторики і звернення до аксіоматичного методу стають тенденційними напрямками у пошуках незвіданого потенціалу мови. Продуктивне зіткнення різних смислів і контекстів відбувається завдяки поєднанню, здавалося б, несумісних речей: математики і поезії, легковажної гри і клопіткої праці, серйозного і смішного. Також знаходяться перетини між ніби недотичними величинами, які нагадують елементарні частки з чималою стрімкістю. Вибухають і народжуються абсолютно незнані смисли. Вони унаочнюють невичерпність потенціалу, що є властивим для словесного мистецтва. Експериментальні спостереження за визначеними правилами здатні наближати до глибокого

розуміння закономірностей розвитку, законів гармонії та порядку. У перспективі загальної еволюції література формальних обмежень також торує свій шлях через пошуки омріяної та універсальної істини.

Доречно наголосити на тому, що в Україні системне дослідження креативного потенціалу літератури формальних обмежень лишень розпочинається. Вивчення вітчизняних і зарубіжних зразків літератури формальних обмежень є досить перспективним і актуальним.

Положення першого розділу цієї дисертації викладені у таких публікаціях: [14], [15].

## РОЗДІЛ 2. КОНЦЕПТУАЛЬНА СУТНІСТЬ СТИРАННЯ ЯК ЛІТЕРАТУРНОГО ПРИЙОМУ В ДОБУ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

### 2.1. Стирання як поняття, його основні типологічні моделі

На сьогодні сміливо можемо констатувати той факт, що «стирання» («erasure») як літературний прийом набув особливої популярності. «За минулі п'ятдесят років і значною мірою під впливом подібних прийомів у візуальних мистецтвах (див. «Стертий рисунок де Кунінга» Роберта Раушенберга), з'явилася нова форма редуکتивної поетики, яка зосереджена на навмисному видаленні (чи закриванні) слів на сторінці, а не на їх безпосередньому розташуванні на ній» [162]. Це очевидне визнання того, що прийом стирання вже став надбанням постмодерністської культури взагалі та літератури – зокрема.

Проте, високий рівень зацікавленості не обернувся точністю й однозначністю тлумачення цього поняття. Ужиток терміну в роботах деяких дослідників поки що викликає певні сумніви, призводить до появи розбіжних прочитань. У різних науково-дослідницьких інтерпретаціях семантична амплітуда «erasure» включає такі можливі значення: «витирання», «притлумлення», «затемнення», «замальовування», «зафарбовування». Також існують більш чи менш стійкі асоціативні зв'язки, за якими стирання наближається до застарілої друкарської дефініції слова «облітерація». Цей термін мав на увазі «ненадруковані літери».

З точки зору Ендрю Кінга, найменування «стирання» («erasure») є дещо неточним, коли йдеться про «опис поетичної техніки» [142]. Адже узвичаєно-побутова семантика слова «стирання» може наводити на думку про видалення первісного тексту. Але це не завжди так. Інколи первинний текст не витирається цілковито. Оригінальний текст, який слугує джерелом до створення зразків з літератури формальних обмежень, може видалятися лише частково, забілюватися або ж притлумлюватися. «Найголовніший імператив стирання полягає в тому, щоб

автор – або виконавець, якщо ми не хочемо ототожнювати авторство «оригінального» твору зі створеним завдяки стиранню – деконструював матеріал тексту, щоб викрити, виявити або змінити» [142] що-небудь у новоствореному словесному матеріалі. Фактично, маємо справу з естетичним еkleктизмом, що властивий культурі та літературі в добу постмодернізму.

Тексти, що постають як результат застосування прийому стирання, відчутно залежать від оригіналів. Вибір хронологічно ранніх зразків для їх препарування шляхом застосування прийому стирання одразу встановлює формальні обмеження. Новітньому автору відкриваються терени для свободи творчості на архітектонічному і семантичному рівнях. А ось повністю вийти за межі словесного матеріалу, що був створений попередником, забороняється. Звісно, характер цих табу не є примусовим і вкрай обов'язковим. Неухильні правила встановлюються цілком з доброї волі постмодерністського автора й у відповідності до природи літератури формальних обмежень.

Важливою умовою для стирання як літературного прийому є власна воля митця, його особисте бажання вилучити частину оригінального матеріалу з метою створення нового тексту. З таким стиранням не має нічого спільного насильницьке пошкодження тексту – з примусу влади (цензура) чи в силу об'єктивних обставин.

Особливої уваги заслуговує питання про категоріальну визначеність стирання. Існує практика, за якою стиранню надають статус метода [наприклад, див.: 164, с. 10], ба більше – «деконструктивного метода» [105, с. 380], чи окремого жанру [174, с. 55]. Тому потрібно побудувати дефініцію стирання з розставленням важливих акцентів.

Поняття «метод» окреслює основні шляхи чи способи пізнання, визначає загальну стратегію досягнення конкретної мети. Це реалізується через систематизовану сукупність покрокових дій із обов'язковою опорою на головні принципи щодо розуміння природи мистецтва й акту творіння, ролі індивідуального начала і тексту як загальнолюдського надбання. За такими ознаками, методом виступає література формальних обмежень. Стирання – лише один із багатьох кроків, якими послуговуються митці-експериментатори. Тому



наполягаємо на тому, що стирання доречно розглядати як прийом – один із багатьох засобів реалізації концептуальних засад літератури формальних обмежень.

Поняття «жанр» передбачає стійку взаємодію між особливостями змісту і форми, що вкладається в певну модель чи визначений тип літературного твору. Про таку константність у цілеспрямованому використанні стирання говорити досить важко. Єдину чітку модель, за якою реалізується стирання, не вдається вивести ні архітектонічно, ні семантично. Різноманітність і різноплановість уже розпочинаються з того, який текстовий об'єкт обирається для подальшої трансформації. Першоджерелами можуть бути тексти прозові чи поетичні, відомих чи невідомих авторів, високого художнього рівня чи популярної літератури, навіть – політичні чи спортивні звіти. Також різними є матеріальні способи стирання. Іноді це перекреслення слів з першотексту або ж повне їх вилучення. Деколи це притлумлювання прецедентного тексту, а на його тлі акцентування слів, що можуть утворювати нові фрази. Новітні автори використовують вибілювання, зафарбовування, вирізання, комбінування та інші засоби з метою трансформації вихідного тексту. Але жодним чином не йдеться про створення уніфікованої та сталої моделі для втілення характерних взаємозв'язків між елементами змісту і форми, що властиво жанру як такому.

Головна експериментальна і функціональна сутність прийому стирання реалізується через приховування частини гіпотексту. Використовуємо цей термін у тому значенні, яке за ним закріпив Жерар Женетт (*Gérard Genette*, 1930 – 2018). Розмірковуючи про природу гіпертекстуальності, французький учений визначив характерним для цього явища будь-який зв'язок, що «пов'язує текст Б (який я називатиму гіпертекстом) з попереднім текстом А (який я, звісно, називатиму гіпотекстом), до якого він прищеплюється у спосіб, відмінний від способу коментування» [114, с. 13]. Під терміном «гіпотекст» так само маємо на увазі початковий текст, який належить якомусь літературному попереднику і піддається обробці з використанням прийому стирання. Завдяки цій процедурі з гіпотексту постає нове архітектоніко-семантичне утворення, що за своєю функціональною сутністю наближується до гіпертекстової структури.

Застосування прийому стирання призводить до появи «нового» твору, який є результатом авторського виділення осібних слів та їхнього осучасненого комбінування. Поняття «новий твір» є дещо умовним, оскільки основу сконструйованої текстової єдності складає гіпотекст. Сучасний автор не створює повністю новий текст в абсолютному значенні цього процесу. Автор за використання прийому стирання у добу постмодернізму стає радше майстром комбінаторики. Поєднання окремих слів із гіпотексту в новітніх асоціативно-сміслових ланцюгах дійсно призводить до появи раніше не існуючої архітектоніко-семантичної конструкції. Тому вжиток прийому стирання цілком виправдано розглядати як «засіб співпраці, створення нового тексту зі старого і тим самим початок діалогу між ними, або як засіб конфронтації, виклик уже існуючому тексту» [111]. Разом із тим, трансформація прецедентних текстів минулого зі застосуванням прийому стирання може розцінюватися як виклик авторитетам. А це, у свою чергу, може розглядатися як симптом розвитку постмодерністської літератури взагалі [див.: 134, с. 202 – 203]. Природа літературного розвитку постмодернізму так само, як і прийому стирання, проявляється в приблизно такій тезі: якщо минуле не може бути знищеним, тоді його доречно переосмислити і трансформувати під більш сучасні потреби.

Ендр Кінг вважає, що прийом стирання практикується з цілої низки причин. Це може здійснюватися з метою «безпосередньо зробити зі старого нове» або ж шляхом повторного залучення «надати історії новіший, свіжіший майданчик презентації». Привабливим для постмодерністських авторів також стає мотив протиборства з «догмою недоторканих» текстів, щоб «кинути виклик значенням, традиціям, спадщині та пропозиціям не на другорядному полі бою критики чи творів-реакцій, а в битві на самій сторінці», а надто заради відображення «вибірковості сприйняття читачем» [141]. Постмодерністські автори не заперечують того, що фрагментацію світу, культури і літератури неможливо подолати. Митець у такому процесі – безсилий. Єдиний вихід із ситуації та протидія тотальній фрагментації бачиться у грі. «У постмодернізмі гра стає центральною, а фактичне досягнення порядку і сенсу стає малоімовірним» [158, с.

124].

У використанні прийому стирання є ще один досить проблемний момент. Річ у тому, що стиранню піддаються гіпотексти без дозволу їхніх авторів. Це дає підстави вважати прийом стирання явищем виключно постмодернізму: «Апропрійовані твори мистецтва принаймні частково функціонують в опозиції до принципів модернізму, які підкреслюють перевагу унікальності. Деякі митці апропріюють і змінюють книги різною мірою, від простого виділення до маніпулювання до майже повної невпізнаності. Методи зміни включають друкування, вирізання, замальовування, маскування, складання, зміну форми, нашарування і створення колажів» [94, с. 255]. Формування і розвиток прийому стирання «торкається трьох ключових аспектів постмодернізму: фрагментація суб'єктивності; впровадження нових форм наративу; і просторові детермінації політичної дії в русі від приватної до публічної критики» [220, с. 93].

Численні варіації змін гіпотексту не руйнують постійних головних ознак, що залишаються константними в застосуванні прийому стирання: 1) наявність первинного тексту; 2) його трансформація через вилучення словесних елементів; 3) встановлення нових архітектоніко-семантичних зв'язків між тими вербальними одиницями, що залишилися від гіпотексту.

Отже, стирання – це прийом літератури формальних обмежень для препарування первинного тексту (гіпотексту) шляхами або повного вилучення з нього певного словесного матеріалу або його притлумлювання задля організації нової текстової єдності, що вирізняється архітектоніко-семантичною своєрідністю. Прийом стирання позбавлений характеру випадковості, його застосування є досить вивіреним і свідомим, раціонально й емоційно обґрунтованим. Важливими і значущими залишаються усі частини тексту – як експліцитні, так й імпліцитні. Часто прийом стирання гармонійно поєднується з грою.

Архітектоніко-семантичний підхід дозволяє виділити формальні і смислові різновиди у використанні прийому стирання. Будь-які архітектонічні особливості в організації «підтертого» тексту взаємопов'язані зі змінами його змісту. Науковий аналіз різновидів прийому стирання забезпечує міцний ґрунт для систематизації

матеріалу. Виділення спільних ознак призведе до створення теоретичних типів (моделей). У них фіксуватимуться найістотніші архітектонічні, функціональні та семантичні особливості.

На сьогодні накопичено достатню кількість прикладів зі застосування прийому стирання. Це здебільшого – англомовні тексти. Та у перспективі відчувається розширення сфер використання прийому стирання в різних національних варіантах літератури формальних обмежень. «Потреба в порівняльно-типологічних студіях набуває особливої актуальності тоді, коли дослідження та узагальнення торкаються методологічно важливих проблем. Порівняльно-типологічні моделі у таких випадках структурують саме літературознавство, підкреслюють його внутрішню цілісність та наукову системність» [11, с. 52]. Тому вивчення зразків із використанням прийому стирання важливо й для української культури, яка у своєму розвитку стрімко наздоганяє західну практику.

Попри спільну природу, існують різні модифікації зовнішньої та внутрішньої організації тексту з використанням стирання. Типологію прийому стирання можна здійснювати за двома основними параметрами. «Простота двокласової класифікації не завадить вирішенню й найскладніших завдань систематизації», «оскільки передбачає можливість виділення менш масштабних утворень» [11, с. 45]. Виокремлення двох моделей із використання прийому стирання є достатнім доказом масштабності цього явища і дозволяє проводити системний аналіз менш об'ємних видозмін.

В основу першого принципу класифікації береться характер первинного тексту, що підлягає стиранню. Задля максимально повної функціонально-семантичної реалізації прийому стирання постмодерністські автори в якості джерела формальних обмежень можуть обирати: 1) прецедентні тексти і 2) маловідомі чи невідомі для сучасного читача тексти з метою їх перетворення на модерний мистецький об'єкт.

Другий принцип класифікації ґрунтується на зовнішньо-формальних особливостях новоутворених текстів. Якщо брати до уваги суто архітектонічний

аспект, тоді доречно говорити про: 1) власне стирання (як вибілювання чи перекреслення попереднього тексту) і 2) актуалізацію (акцентування) елементів новотвору на тлі притлумленого тексту з першоджерела.

Визначимо загальні особливості кожної з чотирьох означених моделей у теоретичному аспекті. Їхня більш детальна характеристика буде представлена в наступних розділах цієї роботи і впливатиме з наведених тут узагальнень.

Поціновувачі прецедентних текстів зосереджують увагу на зразках високого словесного мистецтва за авторством Вільяма Шекспіра (1564 – 1616), Джона Мільтона (1608 – 1674), Емілії Дікінсон (1830 – 1886) та інших відомих авторів. У цих випадках новотвори стають продовженням певних традицій. «Такі твори, як «Radi Os», «Nets» і «The MS of My Kin», спираються на найбільш усталені фігури англomовного канону не для того, щоб знищити їх чи порушити ієрархію (риса, яка неодноразово сприймалася як важлива для постмодернізму), а в спосіб, що залежить від цієї ієрархічної позиції. Насправді всі ці три роботи конкретно апелюють до свого роду постійних відносин із авторами джерел. Джонсон порівнює свій процес із процесом Блейка, пропонуючи продовження проекту романтизму. Бервін пише, що «коли ми пишемо поетичні твори, історія поезії з нами, задалегідь написана на білому кольорі сторінок» («Working Note to Nets»). А Холмс стверджує, що ідея її твору виникла з рядків Дікінсон, які вона використовує як епіграф. Крім того, вона використовує як «назви» своїх поезій дати первинних текстів Дікінсон, привертаючи увагу до постійної взаємодії з історією літератури» [101, с. 21]. Такий стан речей більш властивий літературі модернізму, ніж постмодернізму. Це призводить до того, що впровадження прийому стирання ускладнює літературні стосунки вже й між цими двома явищами.

Стирання частин прецедентного тексту становить своєрідний діалог між класикою і сучасністю. «Лінгвокреативна діяльність людини організована таким чином, що когнітивні механізми створюють можливість варіювання асоціативних зв'язків, які актуалізуються нестандартним використанням мовного знака, відповідно до комунікативних потреб. Використовуючи прецедентні феномени з метою ретроспекції або акумуляції інформації, автор посилається на прецедентну

ситуацію, що дозволяє актуалізувати в свідомості реципієнта його асоціативний ряд» [63, с. 253]. Ремінісценції та алюзії, що супроводжують такий асоціативний ряд, пожвавлюють першотекст. До цього додається специфічна риса у використанні прийому стирання. Постмодерністський автор не просто віддає данину пошани чи вдячності авторитетному попереднику. На його тлі сучасний автор демонструє власну оригінальність, претендує на роль співавтора вже відомих, але архітектонічно і семантично трансформованих, текстових зразків.

Використання прецедентних текстів у якості першоджерела формальних обмежень характеризується поліфункціональністю. Насамперед, реалізується номінативне значення: вказується ім'я попередника і назва його твору. «Актуалізація прецедентного тексту відбувається шляхом апеляції до прецедентного імені, прецедентної ситуації, прецедентного висловлювання чи їх поєднання» [41, с. 182]. Це може відбуватися прямо чи опосередковано. У цьому аспекті стирання наближається до онтологічної сутності порівняння і перифразу. Сучасний читач постійно порівнюватиме відомий текст першоджерела з тим, що йому пропонує постмодерністський автор. Парадоксальність ситуації полягає в тому, що скорочення (а не кількісне збільшення) словесного матеріалу призводить до створення нових варіантів пояснення чи опису. Лаконічні вирази, які з'являються в результаті застосування прийому стирання, тяжіють до афористичності та фразеологічної сталості. Це – прикметна риса перифразу [див.: 49]. А сучасному читачеві полегшується робота в мнемонічному аспекті: не потрібно запам'ятовувати розлогі та семантично складні висловлювання класиків. Достатньо фіксувати яскраві та виразні новоутворені варіанти фраз, які наповнюються більш сучасним смисловим значенням.

Звернення до відомих текстів минулого посилює таку типову функцію для літератури формальних обмежень, як ігрову (лудичну). Стирання принципово змінює архітектоніку відомого тексту. У такий нестандартний спосіб посилюється експресивність і емпатичність словесного матеріалу – того, що залишається після стирання, і того, що піддається стиранню. Новітній автор пропонує читачеві інтуїтивно вловити виразність, віднайти її в збережених і стертих фрагментах.

Реципієнт захоплюється мовною грою, здатністю вільно поводитися з архітектонікою тексту, створювати власні комбінації фраз зі слів відомих попередників. Реалізується можливість переосмислення першотексту і новотвору, їх наповнення оригінальним змістом.

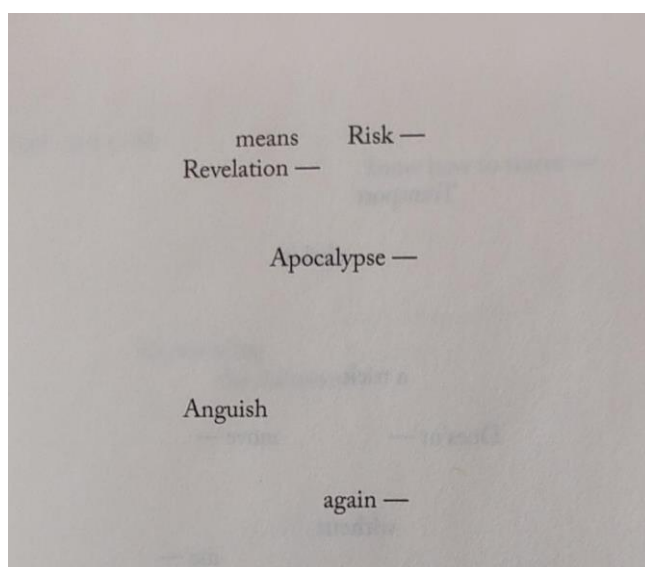
Прецедентні тексти, трансформовані завдяки прийому стирання, привертають увагу читачів, які тяжіють до прийняття групової ідентичності. Реципієнт прагне стати «своїм» гравцем і діяти за тими правилами, що йому пропонує постмодерністський автор. Парольна апеляція за своїм призначенням наближається до своєрідного обряду ініціації, за проходженням якого «чужий» перетворюється на «свого». Відчувши себе учасником команди, реципієнт (свідомо чи несвідомо) відчуватиме постійну потребу у продовженні запропонованої йому гри з кодування і декодування прецедентного тексту.

Автор доби постмодернізму, який трансформує текст відомого попередника шляхом стирання його частин, також реалізує персуазивну функцію. З метою впливу на реципієнта задіюється потенціал авторитету письменника-класика. Проводяться постійні паралелі між семантикою першотексту і його новітньою редакцією. Виказане через прийом стирання з мінімізованими текстовими залишками і з посиланням на класичний авторитет виглядає більш переконливо для сучасного читача.

Другу групу текстів, що обираються сучасними авторами як джерела формальних обмежень, становлять невідомі або маловідомі масовому читачеві твори. Як приклад, можна назвати «A Humament», «A Little White Shadow», «Sports». У таких творах історія літератури чи збереження її традицій не мають принципового значення. Сучасні автори, як правило, обирають випадкову книгу, текст якої становитиме основу для використання прийому стирання. Акцентування такої випадковості стає постмодерністським «послабленням історичності» [136, с. 6]. Підкреслена випадковість вибору означає, що будь-який текстовий артефакт минулого підходить для використання у якості джерела формальних обмежень. «Таке руйнування часового порядку породжує і своєрідне ставлення до минулого. Відкидаючи ідею прогресу, постмодернізм відмовляється від будь-якого відчуття

історичної неперервності та пам'яті, водночас розвиваючи неймовірну здатність грабувати історію і поглинати все, що він знаходить у ній, як певний аспект сьогодення» [122, с. 54]. Стирання маловідомих текстів надає авторам більшої свободи. Вони не зв'язані авторитетами, високим рівнем художності канонічних текстів. У таких випадках постмодерністський автор намагається заступити свого попередника або не розглядає його як гідного співрозмовника. Маловідомий автор із минулого виступає альтер-его («невідомим я»). Сучасні митці стирання не ставлять собі за мету прославляти попередників. У кращому разі, є намагання «оживити» текст у відповідності до сьогодення.

Стирання оригінального тексту може бути повним. Мається на увазі, що слова, які не цікавлять новітнього автора, неможливо прочитати. Залишаються лише ті фрагменти, які актуалізує сучасний автор. Тоді читач не має змоги одразу пригадувати текст першоджерела. До прикладу, ось так виглядає сторінка з повністю стертими віршами Емілі Дікінсон. Від них залишаються лише ті слова і фрази, що обирає Джанет Холмс (Janet Holmes).



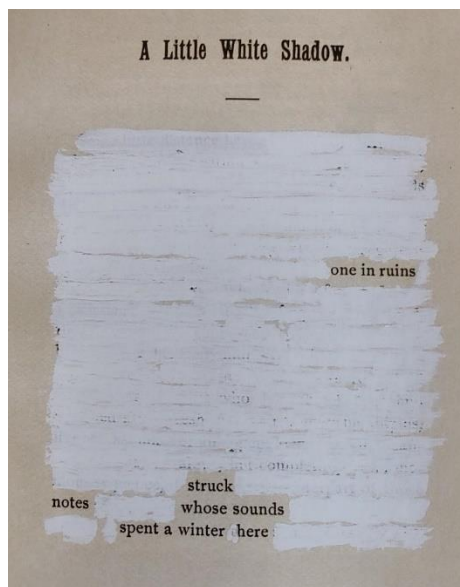
[132, б.с.; фото моє – С. Г.]

Однак звертаємо увагу на те, що залишені слова зберігають архітектонічне розташування таке саме, як і в оригінальному варіанті. Новоутворений текст не стає лінійним і слова в ньому не позбавляються фіксованої відстані. Інша справа, що такі проміжки не заповнюються графічними знаками. Вони виглядають як пустоти, за якими криється вилучений фрагмент.

Іноді цю модифікацію стирання називають вибілюванням. Текст



першоджерела залишається в імпліцитному стані. Новітній автор зафарбовує першотекст коректором – вибілює. Ось так це зробила Мері Руфль (Mary Ruefle).



[202, с. 3; фото моє – С. Г.]

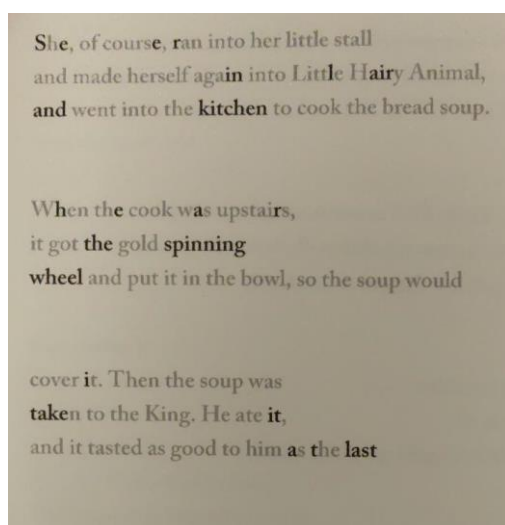
Архітектоніка повного стирання свідчить про те, що застосування цього прийому «виступає як творчий акт, у якому, здавалося б, «нічого» не залишається» [101, с. 28]. Однак це «ніщо» залишається присутнім в імпліцитній формі та несе певне семантичне навантаження. За бажання, стерті слова все одно можна відновити. Це вимагатиме певних зусиль. Потрібно ж віднайти оригінальний текст і співставити його з тим, що залишилось після стирання. Підказкою для цього стають залишені пробіли, які набувають очевидної промовистості. З іншого боку, наявність пробілів архітектонічно посилює семантику тих слів, що ніби провисають на просторі книжкової сторінки. «Ніщо», яке стирається, «є саме тим тлом, завдяки якому щось залишається чимось» [101, с. 29]. Ще раз звернімо увагу, що навіть за повного стирання залишені слова архітектонічно розташовуються на тих самих місцях, де вони були і в оригінальному тексті.

Практикуючі автори стирання намагаються розширити межі експериментів у відповідності до новітніх реалій загальнокультурного розвитку. Так, Кеннет Голдсміт (Kenneth Goldsmith) у своїй роботі «Нетворче письмо» («Uncreative Writing», 2011) розмірковує про можливості, притаманні числовим віршам. Він запитує: «Комп'ютерний код, що складається з цифр – одиниць і нулів – не може мати жодної літературної чи естетичної цінності. Чи може?» [117, с. 19]. Ще один парадоксальний висновок Кеннет Голдсміт робить після спостережень над

естетичним прочитанням коду Вікіпедії: «Він показує нам, що навіть, здавалося б, безглузді і випадкові набори буквено-цифрових символів можуть бути наповнені поетичними якостями. Хоча ця мова передусім займається трансформацією з одного стану в інший (з коду в іконку), ті ж самі трансформаційні якості – мова, що діє на мову, – є основою для більшої частини нового письма» [117, с. 22]. За такої логіки, пробіли і пустоти, що виникають після повного стирання первинного тексту, можуть уважатися досить красномовними. До того ж, неважко переконатися, що автори у використанні прийому стирання продовжують концептуальні традиції УЛПЮ в поєднанні математичного і поетичного мовлення. Окремі літери, слова наближаються до створення своєрідного коду. Його розв'язання, у свою чергу, наближується до більш динамічної гри.

За повного стирання вихідний словесний матеріал кількісно скорочується. Складні наративи з першоджерел зводяться до літерально-словесних кодів. На перший погляд, новотвори з затертими шматками тексту стають незбагненими. Здавалося б, скорочений словесний матеріал має приваблювати легкістю і простою сприйняття. Однак його семантика дещо парадоксальним чином збагачується, а її розуміння вимагає дедалі більших зусиль і часових витрат.

За другою архітектонічною моделлю стирання передбачається залишення першотексту. Він може притлумлюватися, відтіснятися на другий план.



[223, с. 57/58; фото моє – С. Г.]

Але за бажання первинний текст досить легко прочитується. Нова текстова система утворюється шляхом актуалізації (акцентування) окремих елементів на тлі візуально ослаблених літеральних знаків із першоджерела.

Якою б не була кінцева мета авторів, що використовують прийом стирання, які б твори вони не обирали в якості джерела формальних обмежень, які б архітектонічні різновиди не застосовували, завжди буде присутньою ще одна спільна властивість. Тексти, утворені прийомом стирання, часто набувають ознак інтертекстуальності і гіпертекстуальності. Новотвори виконують роль своєрідних коментарів до оригінальних текстів. Розуміння одного стає неможливим без іншого. Окрім того, задля максимально повного сприйняття доводиться актуалізувати зв'язки з суміжними текстами конкретної історичної доби, з різними культурними артефактами.

Прийом стирання дозволяє постмодерністським авторам вилучати рядки маловідомих чи видатних митців-попередників. Можна викреслити, забілити, притлумити рядки першоджерела. Однак неможливо повністю знищити літературний і культурний шлейф, що неодмінно залишатиметься й у новотворах.

Надмірний для сучасного автора і читача текст стирається. За рахунок цього новітнім текстам надається надзвичайна динаміка. Прискорюється майже все: оповідь, дія, сам процес прочитання і сприйняття інформації. Прискорюється також гра з читачем. Розлогі тексти першоджерел, обсяг яких дещо відлякує читача доби постмодернізму, трансформуються через стирання на досить лаконічні фрази і вислови.

Стирання посилює взаємозв'язки між фабулою і сюжетом, між фабульним і сюжетним часом. Фабулою виступає першотекст, сюжетом – те, що від нього залишається після стирання. Тобто, тим, що було насправді, виступає оригінальний текст. А ось те, як про нього дізнався сучасний читач і як про нього оповідає постмодерністський автор, стає сюжетом. Сюжет втрачає лінійність, перетворюється на концентричний, навіть дещо хаотичний. Розміщення одного фрагмента тексту поруч з іншим викликає у читача бажання до віднайдення їхнього «зв'язку або підпорядкування певному сюжету» [95, с. 3]. Виконання завдання зі встановлення чи відновлення причинно-наслідкових зв'язків перекладається на читача, залежить від його здібностей і рівня освіченості.

Фабульний час – необхідний для прочитання першоджерела. Він досить

об'ємний і потребує багато суто кількісних зусиль. Сюжетний час витрачається на прочитання лаконічних фраз і висловів, що залишаються після стирання. Цей прийом прискорює та інтенсифікує дію, рух, зміну фрагментів. Окремі слова набувають надзвичайної ваги і можуть виконувати функцію сюжетних елементів.

Порушення лінійності тексту призводить до втрати емпіричних зв'язків. Натомість зростає роль візуального, тактильного сприйняття. Встановлюється «чуттєва взаємодія» з об'єктом не лише словесного мистецтва, але й матеріальної культури. Реципієнт починає звертати вагому увагу на текстуру книги [193, с. 81], розташування окремих елементів і взаємозв'язки між ними. У читача виникає відчуття не випадковості в загальній організації видимих і стертих компонентів. Вони сприймаються як впорядкована цілісність.

Експресивна сила видань, заснованих на стиранні, не може зводитись лише до візуальних ефектів. Усі архітектоніко-семантичні елементи вимагають активації та взаємодії. Сенсорні аспекти обов'язково поєднуються «з уявою й емпатією» [193, с. 81]. Скероване почуття не лише ґрунтується на раціональній інтерпретації, але й на основі емоційного співпереживання. Емоційний резонанс, що виникає між автором першотексту і новотвору, оригінальним текстом і його модифікацією, а також реципієнтом може утворитися тоді, коли долається бар'єр нерозуміння. Інтенсифікується бажання збагнути, розгадати текстовий код, знайти в ньому творчу інтенцію. Глибоке розуміння текстів, які були препаровані прийомом стирання, виходить за межі формальних аспектів і узвичаєних кордонів літератури. Такі тексти вимагають інтегрованих підходів задля віднайдення певного змісту, що знаходиться не на лінійній поверхні.

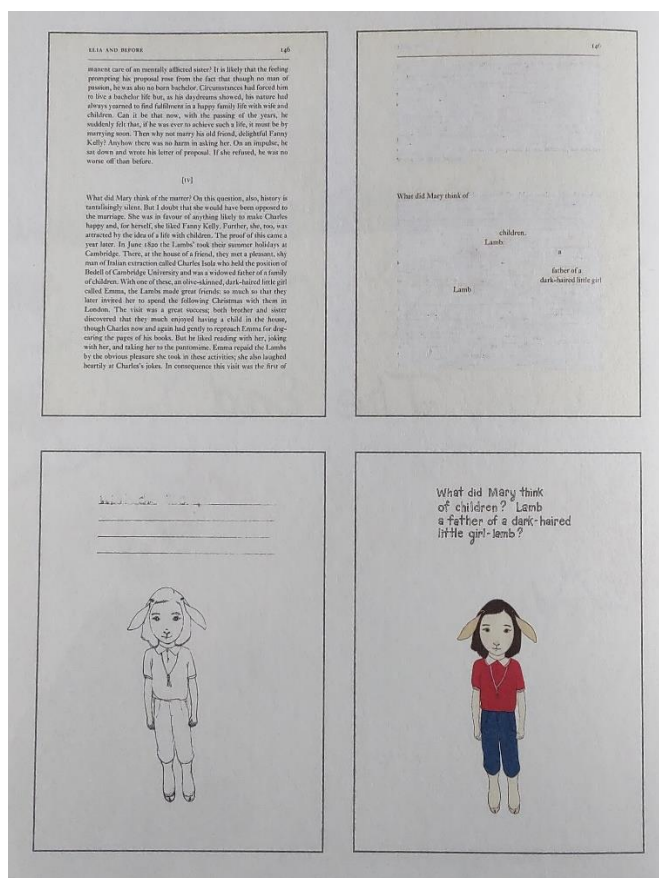
Осучаснене використання прийому стирання надає текстам-новотворам таких рис, як інтермедійність, конвергентність і мультикультуризм. Існують спроби, щоб перенести тексти з використанням прийому стирання в Інтернет-середовище. Стів Клей, засновник нью-йоркського видавництва «Granary Books» (спеціалізується на рідкісних книгах та архівах із перетином слова, зображення і сторінки), каже, що «книгоподібні твори в Інтернеті – це просто книгоподібні твори, розширення форми, подібно до того, як живописний твір, що існує в

Інтернеті, не є живописом. Матеріальна форма має вирішальне значення» [94, с. 259]. Марта Вілсон, засновниця «Franklin Furnace Archive» (мистецької організації, що популяризує авангард), стверджує, що «Деякі ідеї будуть належним чином виходити в мережу, а інші ідеї будуть належним чином утримуватися між двома обкладинками. Нам не потрібно хвилюватися, що книга помре. Світ просто матиме більше вибору, й одним із цих варіантів будуть книги» [180, с. 124]. Усе це відбуватиметься через нерозривні зв'язки з оригінальними текстами, на які опираються автори, застосовуючи прийом стирання. Він стимулює реципієнта заповнювати різноманітні шпарини, розширювати семантику алюзій і ремінісценцій, активізувати досвід із різних галузей, зокрема й зі сфери цифрових технологій.

Роботу Рут Лакссон [151], яка часто винахідливо поєднує і зіставляє слова, наративні фрагменти, образи, графічні елементи та символи, описують як «семантичне порушення» і «видиму мову» [90, с. 82]. Цей приклад вказує на багатий комунікативний, експресивний та естетичний потенціал мистецьких творів, які поєднують різні способи спілкування, а не одиничний чи автономний прийом, який використовується за узвичаєного лінійного письма. Такими різними способами тексти зі стиранням пов'язуються з іншими вимірами на додаток до суто літературних.

Маттеа Гарві (Matthea Harvey) створила новий ілюстрований наратив «З Ягня» («*Of Lamb*»). Поетеса розповідає нестандартну історію про ягня, яке прагне бути простою людиною. За принципом амебейної композиції ведеться також наратив про людину, яка хоче любові ягняти. Авторка зізнається у своєму захопленні роботами Тома Філіпса «Хумумент» і Джен Бервін «Сітки». Маттеа Гарві також купує першу-ліпшу книжку за три долари, щоб використати її як об'єкт стирання. Такою книгою став примірник «Портрета Чарльза Ламба» («*A Portrait of Charles Lamb*», 1983), написаний британським біографом Девідом Сесілом (David Cecil). Трансформуючи гіпотекст, Маттеа Гарві «почала підкреслювати слова» і «з радістю виявила, що, оскільки у Чарльза була сестра на ім'я Мері, слова «Ягня» і «Мері» з'являються майже на кожній сторінці» [123, б. с.]. Використання прийому

стирання призвело до того, що літературно-наукова біографія трансформувалася в дитячі віршики. До них додавалися кольорові ілюстрації. Ось як цей процес демонструє сама авторка:



[123, б. с.; фото моє. С. Г.].

Процес стирання Маттеа Гарві супроводжувала алюзіями і ремінісценціями, що виконували інтертекстуальні функції. Авторка зізнавалась: «я терла цей текст під впливом віршика Сари Джозефи Хейлз ХІХ століття «У Мері була маленька овечка», реальної історії про те, як Мері Сойєр принесла до школи свою домашню овечку» [123, б. с.]. Поетка також порівнює свою книгу «З Ягня» з телефонною грою або археологічними розкопками, «де кожен наступний шар бере щось від попереднього і трансформує його» [123, б. с.]. Звернемо увагу на ще одну особливість. Маттеа Гарві залишений після стирання текст переводить в лінійну архітектоніку. І тоді дійсно з'являються рядки, аналогічні віршам. Однак новоутворені семантичні зв'язки все одно містять пам'ять про гіпотекст, яка не перебивається навіть яскравими ілюстраціями.

Маттеа Гарві викладає курс зі стирання в американському гуманітарному Коледжі Сари Лоуренс (Sarah Lawrence College). Цей навчальний заклад

вирізняється жорсткими академічними стандартами, індивідуалізованим навчанням, низьким рівнем співвідношення між кількістю викладачів і студентів. І ось у такому престижному закладі стирання отримує статус окремої дисципліни: «Першим, що я роблю на заняттях курсу зі стирання, це прошу всіх стерти одну й ту саму сторінку. Ні в кого не виходить однаково, і часто їх стирання виявляють їхню особистість – і це чудово, бо всі вони починають із одного мовного поля. Написання поезії – це завжди процес віднімання: починаючи, маєш у доступі всю мову, аобираєш менше поле. Зі стиранням ти береш оригінальний текст й просіюєш ті слова через сито власної свідомості, тож те, що застрягає, зазвичай утворює своєрідний автопортрет» [181]. Виходить, що використання прийому стирання в літературі формальних обмежень здатне індивідуалізувати процеси сприйняття тексту і його трансформації.

Прийом стирання надає також певної сакральності як оригінальним текстам, так і новоутвореним. Набутий досвід і нові знання посилюються символізованими формами. Ігнорувати чи спростовувати тексти, утворені прийомом стирання, означає нехтувати вагомою частиною літератури формальних обмежень і доби постмодернізму, яка є посиленням архітектонічного та художньо-семантичного вираження.

## **2.2. Прийом стирання як об'єкт і предмет наукового вивчення**

Перші наукові розвідки (майже у буквальному значенні цього слова) щодо використання прийому стирання – рецензії та огляди на книги. Кількість серйозних наукових праць про стирання зростала у пропорційній залежності від збільшення зразків застосовування цього прийому і від поступової вивченості літератури формальних обмежень. Процес далеко ще не завершений, досить динамічний і діалектичний. З'являються нові приклади у використанні прийому стирання – отримується імпульс для активізації його вивчення. Завдяки такому перебігу подій настав час для вивіренних теоретичних підсумків і узагальнень.

Автором одних із перших академічних праць з проблематики стирання став

Браян МакХейл (Brian McHale). Ще в 1987 році він опублікував монографію «Художня література постмодернізму» («Postmodernist Fiction»). У ній вміщено третю частину, де назви двох підрозділів перекреслені:

### Part Three: Construction

7: Worlds under erasure	99
<del>Something happened</del>	101
<del>Something exists</del>	103
Excluded middles, forking paths	106
The sense of a (non-)ending	109

[170, с. viii; фото моє – С. Г.].

Назви цих структурних частин «Щось сталося» («Something happened») і «Щось існує» («Something exists») автор монографії піддав своєрідному стиранню. Але перекреслення дозволяє їх прочитати. Вони одночасно ніби й вилучені, а ніби й залишаються присутніми, перегукуються з подальшими авторськими поясненнями: ««Я стираю його»: «Де-проекція» Дейла Майором нагадує практику Жака Дерріди, який ставив певні вербальні знаки *sous rature*, тобто під стиранням» [170, с. 100]. Така гра Браяна МакХейла дійсно повторює практику Жака Деріди зі застосуванням перекреслення окремих слів: «*le signe est cette chose mal nommée*» [107, с. 31]. За такого архітектонічного оформлення фраза має амбівалентне прочитання. У скороченому варіанті (з вилученням викреслених слів) вона означає: «*le signe cette mal nommée... – знак цього зла названий ...*». Коли ж відновити перекреслені словесні одиниці та повернути їх на місце, тоді вже прочитується «*le signe est cette chose mal nommée ... – знак це щось, що погано назване...*». Жак Дерріда вдавався до такого прийому, щоб пояснити тезу про неможливість тотального авторського контролю над смислом створеного тексту. Також перекреслення посилюють відчуття того, що текст виступає як самостійний об'єкт. Якщо продовжити ці думки, то можна стверджувати, що стирання посилює ефект неоднозначності дискурсу і спонукає до вивчення семантичних суперечностей.

Досвід Жака Дерріди допоміг Браяну МакХейлу унаочнити концептуальну сутність стирання. «Фізично вилучені, але все ще читабельні під цим вилученням,



ці знаки *sous rature* (під стиранням – *C. G.*) продовжують функціонувати в дискурсі навіть тоді, коли вони виключені з нього. Мета Дерріда, коли він використовує цей типографічний трюк, звісно, полягає в тому, щоб нагадати нам, що певні ключові поняття західної метафізики – такі як, у даному випадку, існування та об'єктність – продовжують залишатися незамінними у філософському дискурсі, навіть, якщо цей самий дискурс демонструє їхню нелегітимність. Обидва поняття не можуть бути визнані, але не можуть і бути виключені; тому він ставить їх *sous rature*. Звісно, постмодерністські художні тексти, такі як «*Reflex and Bone Structure*», піддають стиранню не знаки понять у філософському дискурсі, а репрезентовані об'єкти у проєктованому світі; і їхня мета не в тому, щоб, як у Дерріда, викрити апорії західної метафізики, а в тому, щоб викрити процеси, за допомогою яких читачі у співпраці з текстами конструюють художньо-літературні об'єкти і світи» [170, с. 100]. Таким чином, Браян МакХейл ще наприкінці 1980-х років пов'язав поняття стирання з уявленнями про особливості формального і змістовного розвитку постмодернізму. Однак стирання в інтерпретації Браяна МакХейла більше стосується викреслювання понять, ніж їхніх вербальних позначень. Тобто стирання ще не сприймається на функціональному рівні як прийом, направлений на суттєві архітектоніко-семантичні зміни.

Майже через декілька десятиліть, у 2005 році, Браян МакХейл повертається до проблем стирання і публікує статтю «Поезія під стиранням» («*Poetry under Erasure*»). У ній автор продовжує розглядати стирання у філософсько-методологічному контексті і наближає це поняття до категорії стильового елементу. «Схоже, стирання є новітнім тропом постмодерністської поезії. Назви, які часто слугують зовнішніми показниками теми, є тією мірою, яка виявляє його статус як тропу. Тож, наприклад, Рональд Ревелл називає поетичну збірку «Стирання» (1992), а Берретт Ваттен назвав поезію завдовжки зі збірку «Під стиранням» (1991), і хоча остання значно повніше заслуговувала на свою назву, ніж перша, сам факт, що слово взагалі вважається гідною назвою поетичної збірки вказує нам на його актуальність. Окрім явної тематизації назв, тим не менш, троп стирання привернув увагу низки поетів-постмодерністів, які по-різному

застосували його» [169, с. 278 – 279]. Поступово автори постмодернізму переходили від семантики поняття стирання до його функціонального застосування. Це призводило до того, що «форма майже демонтується» [175, с. 205].

Та все ж, Браян МакХейл у своєму дослідженні більше переймається не формальними особливостями стирання, а тематичними. Ще точніше – стирання розглядається як один із провідних мотивів постмодернізму. «Але навіть на перший погляд легковажні чи грайливі жести стирання набувають додаткової серйозності через свою історичну ситуацію» [169, с. 280]. Такою поважною обставиною для Браяна МакХейла стає тематичний мотив Голокосту. Навіть еліпсис, який функціонально міг би наблизитись до формального вилучення фрагментів тексту, Браян МакХейл розглядає як засіб тематизації стирання і переведення його в образну площину. Також звертається увага на семантичні протиріччя у творах письменників постмодернізму, коли наступна фраза за своїм значенням перекреслює або заперечує попередню.

Розгляд прикладів із різними варіаціями стирання Браян МакХейл неодмінно переводить у площину фундаментальних проблем існування. «Вірші, наполовину стерті або пронизані пробілами; слова, переписані іншими словами; вірші, які «розкладаються» на ходу, рядок за рядком, речення за реченням, розділ за розділом – усі ці практики спричиняють певну онтологічну нестабільність світу вірша, якщо говорити про його світ. Коли смислові цеглинки вірша піддаються стиранню, його світ коливається або мерехтить – між одним станом речей та іншим, навіть між буттям і небуттям, чимось і нічим» [169, с. 290]. Саме на такій «онтологічній нестабільності постмодерністської поезії» Браян МакХейл і зосереджує переважну увагу. Архітектонічні чи структурні особливості у застосуванні прийому стирання майже не цікавлять дослідника.

Очевидно, системне і цілеспрямоване дослідження розпочинається також із роботи Тревіса Макдональда (Travis Macdonald) за назвою «Коротка історія поетики стирання» («A Brief History of Erasure Poetics», 2009). І це абсолютно логічно, оскільки на момент публікації цієї статті-есе вже з'явилося достатньо

літературного матеріалу. Його використано в якості об'єкта вивчення і піддано аналізу з метою проведення певних узагальнень. «Це дослідження намагається простежити і визначити ключові моменти і рухи у створенні поезики стирання і, таким чином, виступити в ролі путівника для майбутніх практиків цієї все більш важливої форми» [162]. Таке зауваження підтверджує усвідомлення Тревісом Макдональдом важливості прийому стирання і його поширення в літературній практиці доби постмодернізму. Автор також демонстративно-підкреслено визначає власну роботу як путівник для практиків і дослідників поезики стирання. Певним чином так і станеться. Ледь не всі тези, проголошені Тревісом Макдональдом, так чи інакше будуть підхоплюватись у наступних дослідженнях. Тому доречно розглянути цю роботу досить детально.

Природі стирання надається універсальне значення. Її витоки, на думку Тревіса Макдональда, сягають найдавніших часів із набуття людством писемності. Усі найдавніші пам'ятки, які не збереглися в повному обсязі, можуть розглядатися як продукти стирання. Причому, під таке твердження потрапляють не лише писемні артефакти. Тревіс Макдональд під історично-природне стирання підводить фресковий живопис, скульптуру, архітектуру. Оскільки сучасна людина може отримати уявлення про них тільки за тими частками, що не витерті. Додаймо, що й справді з семи чудес Стародавнього Світу, сьогодні можна бачити лише піраміди фараонів. Та навіть їхній стан суттєво відрізняється від того вигляду, який мали ці монументальні споруди в найдавніші часи. Піраміди, виходить, теж зазнали певного стирання. «Тож цілком природно, що перша у світі поезія стирання була написана самою стихією та дійшла до нас через залишки вивітрених кам'яних різьблень і папірусних сувоїв – артефактів, що їх старанно відкривали, збирали та перекладали вчені кожного наступного покоління» [162].

Далі Тревіс Макдональд наводить приклад з історії збереження текстів античних авторів. «Якщо ви коли-небудь читали слова Сафо або Есхіла, то ви вже добре знайомі з основами поезики стирання. Через крихкість первісного носія (папірусних сувоїв) вченим вдалося врятувати зі смітника історії лише розрізнені фрагменти творчості кожного митця. І все ж, якщо ви мали нагоду просіяти ці

фрагменти, ви, ймовірно, отримали більш-менш повне уявлення про їхню естетику й основні наміри їхніх авторів» [162]. Дослідник відштовхується від того, що значна частина стародавніх текстів дійшла до сучасності в неповному чи стертому вигляді.

Однак наявність явища стирання ще не означає надання йому статусу усвідомленого прийому. Це так само, як наявність емблем і символів у найдавніших мистецьких формах не дає підстав говорити про формування наряду символізму в добу, наприклад, античності. Справа тут не в появі того чи іншого явища, а в осмисленому його функціональному застосуванні.

Та рішучість Тревіса Макдональда незупинна. Він доходить до максимально масштабного узагальнення: «Поезія стирання всюди навколо нас. Під асфальтом, за газетними заголовками, на біл-бордах із нашаруваннями реклами і розмальованих графіті стінах наш суспільний ландшафт безперервно злущується й обклеюється папером. Сама його поверхня – це жива істота, що перебуває в постійній мінливості між процесами занепаду й оновлення, змушена в ім'я прогресу адаптуватися до змінних контекстних вимог культури, інакше її буде замінено, знищено, переосмислено. Хоча цей процес часом можна штучно відтягнути, ніщо не може вічно уникати його дії. Світ вимагає від своїх мешканців постійного й пильного перегляду форми» [162]. Тревіс Макдональд таким чином визначив головну рушійну силу загальнокультурної та окремої мистецької еволюції – постійний перегляд форми. І одним із таких універсальних засобів вважається прийом стирання, що забезпечує органічне злиття архітектоніки і значення та намагається покрити наповнення візуальної порожнечі імпліцитним змістом.

Найближчими провісниками перетворення стирання з випадкової операції на осмислений прийом Тревіс Макдональд вважає американського письменника Арманда Швернера (Armand Schwerner) з твором «Скрижалі» («*The Tablets*», 1968), поета Джексона Мак Лоу (Jackson Mac Low) з його «Біблійними віршами» («*Biblical Poems*», 1968) і групу письменників з об'єднання УЛІПО. Саме зусиллями останніх, на думку Тревіса Макдональда, «наполегливі експерименти і використання апропріації допомогли прокласти шлях майже для всього

постмодернізму» [162]. І додаємо, що саме уліповці допомогли торувати звивисті стежки для вдалого й ефективного застосування стирання як програмного прийому.

Наріжними каменями УЛПО і зразками відродження форми Тревіс Макдональд вважає твори Раймона Кена «Сто тисяч мільярдів віршів» і Жоржа Перека «Зникнення». Ці твори демонструють «розробку нових можливостей, невідомих нашим попередникам» [162]. Названі продукти творчості найпомітніших представників УЛПО є синтетичними за своєю природою. Вони намагалися відродити живе (справжнє) слово, що «втратило частину свого божественного блиску за останні півстоліття внаслідок надмірного використання, якщо не відвертого зловживання. Романи в м'якій обкладинці, журнали, газети, небажана пошта, а тепер й інтернет – усе це сприяло культурному занепаду текстового об'єкта» [162].

Другим вістрям, що наближало активне залучення прийому стирання в літературну практику, стало американське об'єднання «Мовні поети» («Language poets» або «L=A=N=G=U=A=G=E»). Члени цієї групи, об'єднані принциповою відмовою від ліричних почуттів та авторського нав'язування, допомогли нести факел нового формалізму через Сполучені Штати та за їхніми межами, неодноразово кидаючи виклик і розширюючи межі як сторінки, так і композиції у своїх спробах використати, експлуатувати та розкрити матеріальну природу самої мови» [162]. Між УЛПО і «Мовними поетами» Тревіс Макдональд вбачає радше типологічне сходження, ніж виразні генетичні зв'язки. Головне, що ці обидва явища працювали на впровадження літератури формальних обмежень і прийому стирання.

Безпосереднім початком формування поетики стирання Тревіс Макдональд вважає два твори. Перший – «Раді Ос» («Radi Os») Рональда Джонсона (Ronald Johnson) – був опублікований у 1977 році. Другий – «Хумумент : перероблений вікторіанський роман» («*A Humument : A Treated Victorian Novel*») Тома Філліпса (Trevor Thomas Phillips), який друкувався в шести редакціях з 1970-го по 2016-й роки. Тревіс Макдональд допускає, що походження цих двох робіт є незалежним одна від одної. Дослідник наполягав на принциповій типологічній схожості між

«Раді Ос» і «Хумумент» за технікою виконання і подібним процесом «ізоляції окремих слів і фраз» [162], а також на важливій ролі цих творів для літератури формальних обмежень. «Не в останню чергу завдяки значному внеску Рональда Джонсона і Тома Філіпса, вузька за своєю суттю сфера поетики стирання розширилася за останні роки, давши початок ряду інноваційних проєктів наступних поколінь письменників і художників» [162].

Для надання аргументованості такій тезі Тревіс Макдональд заключну частину своєї роботи присвячує аналізу більш сучасних зразків використання прийому стирання. Об'єктами його підкреслено пильної уваги стали твори «Сітки» («Nets») Джен Бервін (Jen Bervin), «Дощ-парад» («Parad e R ain») Майкла Кошкіна (Michael Koshkin), «Маленька біла тінь» («A Little White Shadow») Мері Руфл (Mary Ruefle), «Пані з моєї рідні» («MS OF M Y KIN») Джанет Холмс (Janet Holmes), низка книг від видавництва «Fact-Simile», «Викреслення з газет: книга» («Newspaper Blackout: the book») Остіна Клеона (Austin Kleon). На думку Тревіса Макдональда, ці «притоки нової літературної традиції» впливають із «переломних праць Джонсона і Філіпса» [162]. Наприкінці своєї роботи Тревіс Макдональд запрошує всіх охочих «спробувати свої сили в процесі стирання» [162] в спеціальній онлайн-програмі, створеній видавцями «Маленької білої тіні».

Значимість піонерських робіт Браяна МакХейла і Тревіса Макдональда полягає в тому, що стиранню надається особливий статус. Прийом стирання стає знаковим для літератури постмодернізму, формується поетика стирання. Отже, про прийом стирання можна і потрібно говорити серйозно. І справді, після Браяна МакХейла і Тревіса Макдональда про літературу стирання почали говорити вдумливо і розважливо.

Улітку 2013 року в паризькій Сорбонні в межах 20-го Конгресу Міжнародної асоціації порівняльного літературознавства (ICLA/AICL) відбувся семінар за назвою «Книга – Матеріал – Текст» («Book – Material – Text»). За його підсумками у 2017 році опублікували збірник праць. Головні питання, що були винесені на публічне обговорення, стосуються складних взаємозв'язків між різними компонентами під час матеріального втілення тексту. Книга – предметна

репрезентація тексту сприймається багатьма авторами цього збірника як засіб продукування «різноманітних семантичних шарів» [92, с. 11]. Стверджується, «що для літературознавців важливо розглядати матеріальне втілення текстів» [92, с. 11]. Саме під таким кутом зору у статтях збірника розглядаються приклади з літератури формальних обмежень і з використанням прийому стирання.

У 2015 році Кая Марчевська захищає дисертацію «Ітеративний поворот». Дослідницю цікавить концепція повторюваності в аспекті новітнього культурного стану. Для цього вивчаються явища не лише літературної природи. Увага звертається на матеріали з галузей медіа, філософії, теорії мистецтв, навіть із судової практики і правових досліджень. У чітко визначеному аспекті стиранню відводиться лише один розділ. «Мій аналіз ґрунтується на трьох експериментальних творчих підходах до письма, які, на мою думку, ілюструють низку ключових естетичних підходів, що домінують на сучасній авангардній поетичній сцені. Стирання, що розглядається в розділі 2, це метод творчого письма, заснований на видаленні елементів вихідних текстів, стиранні, викреслюванні або зафарбовуванні фрагментів для створення поетичних творів. Транскрипція (Розділ 3) — це метод письма, який полягає у передрукуванні повних текстів дослівно, як літературних творів. Подібно до стирання та транскрипції, кодова поезія, розглянута в розділі 4, заснована на використанні раніше опублікованого контенту для створення нових літературних творів, але з залученням мов та інструментів комп'ютерного програмування» [164, с. 10]. Дослідниця розглядає стирання як метод поряд із транскрипцією та кодовою поезією. У такому підході вбачається певна неточність. Ще раз варто наголосити, що функціонально і за багатьма ознаками стирання більш доречно розглядати як один із прийомів літератури формальних обмежень.

У 2018 році з'являється дисертаційна робота Джона Наймана (John Nyman) «Подвійне/викреслення: стирання в теорії й поезії» («Double/Cross: Er oss: Erasure in Theory and Poetry») [179]. Автор розглядає прийом стирання як закономірне продовження теорії та практики постструктуралістських і феноменологічних традицій. «Поезія стирання» визначається як упізнаваний жанр експериментальної

літератури [179, с. ii]. Варто зауважити, що у західній філології література формальних обмежень (частіше зустрічається в англомовних джерелах) і експериментальна література (нерідко вживається у франкомовних матеріалах) часто виступають як синонімічно наближені поняття. Ця практика має відлуння й у роботі Джона Наймана. Один із варіантів його визначення стирання передбачає «знищення наперед заданої форми» [179, с. 5]. Фактично, тут визнається, що стирання є прийомом саме літератури формальних обмежень.

Джон Найман розглядає специфіку стирання у двох аспектах. З одного боку – це суто текстологічні виміри, з іншого – авторська відповідальність за створення текстового продукту. «Я стверджую, що в усіх цих випадках подвійність стирання залишається критичним фактором, що визначає значення для філософського та літературного смислу. Але згідно з цією тезою моє дослідження цих підтекстів також здійснюється шляхом подвійного аргументу. З одного боку, я стверджую, що стирання – і як факт, і як можливість письма – забезпечує подвоєння текстів як усередині них самих, так і завдяки різним контекстам; таким чином, текстове значення розпорошується, розгалужується або згущується в численних вимірах, оскільки тексти утворюються в просторі та часі. З іншого боку, я стверджую, що ця розгалужена, децентралізована густина постійно протиставляється факту відповідальності конкретних людей за конкретні тексти, які вони пишуть. Ці два елементи, густина й відповідальність, радше не поєднуються чи врівноважуються, а асиметрично мобілізуються в певній герменевтичній ситуації» [179, с. 2].

Джон Найман намагається балансувати на межі різних практик і підходів до стирання. У переважній більшості його теоретичні узагальнення торкаються питань, що далеко виходять за межі філологічної науки. «Результати мого дослідження, тим не менш, часто стосуються питань онтології, етики й естетики та виходять за рамки філософського «письма під стиранням» та літературної «поезії стирання» у їхньому вузько визначеному, загальному розумінні» [179, с. 2].

З позицій діалектичного підходу Джон Найман визначає, що стирання реалізується за двох обов'язкових вимог. З одного боку має вилучатися існуючий текстовий фрагмент, з іншого – витерті частини гіпотексту остаточно не зникають



(вони ж залишаються в оригіналі) і за нагоди чи бажання піддаються відновленню [179, с. 2].

Яскравою особливістю роботи Джона Наймана є те, що він виступає як практикуючий автор стирання. І в дисертації він наводить власні зразки з використанням прийому стирання й особисті зауваження до них. Ми, дійсно, зустрічаємося з теорією та практикою стирання.

На сучасному етапі певні підсумки щодо розвитку літератури стирання підводить Сара-Джейн Койл (Coyle, Sarah-Jane) у досить розгорнутій статті «Викреслити задля реакції: деконструкція справедливості поезією стирання» («Redact to React: Deconstructing Justice with Erasure Poetry»). Насамперед, зазначається, що «поезія стирання переживає зоряний час» [105, с. 359]. Для підтвердження цієї тези нагадується факт про те, що «вірші-стирання, що мають вільний короткий та ілюстрований формат, призвели до сплеску саморобних стирань у соціальних мережах» [105, с. 359]. На думку Сари-Джейн Койл «Часто притаманні поезії стирання короткість і зображально-графічний формат призвели до сплеску саморобної поезії стирання у соцмережах. Багато критиків пов'язують цей тренд із виданням у 2010 році «Newspaper Blackout» Остіна Клеона, рекомендацій до створення поезії стирання з газетних вирізок, і його наступною книгою «Steal Like an Artist» (Кради як митець), яка заспокоїла побоювання щодо природи творчості, наголошуючи на тому, що «ніщо не є оригінальним» [105, с. 359 – 360]. Саме ця думка Остіна Клеона про отримання оригінального продукту з уже готових творів [145, с. 6] надихає багатьох людей на те, щоб спробувати власні сили в поезиці стирання.

Сара-Джейн Койл також констатує, що академічне вивчення стирання суттєво відстає від поширення самої практики. А тим часом через соціальні мережі література стирання виходить на культурний ринок, стає фактом сьогоденного масового опановування цим прийомом. І відставання академічної науки від розвитку цього явища може призвести до того, що суспільство не отримає об'єктивних пояснень. А це, у свою чергу, призведе до неупорядкованих процесів із непередбачуваними наслідками. Науці варто проілюструвати потенціал поезики

стирання для створення максимально демократичної архітектоніки з доволі потужним семантичним навантаженням.

Сара-Джейн Койл вписує прийом стирання в міцний філософсько-методологічний контекст. Дослідниця посилається на концепцію Жака Дерріди стосовно присутності значення навіть у порожньому текстовому просторі та вчення Мартіна Гайдеггера про «закреслене». Завдяки такому підходу скасовується опозиція «між присутніми та відсутніми словами; між тими, які нібито придатні, і тими, які були визнані непридатними» [105, с. 360]. Усе це має стати в нагоді для розуміння практики стирання як популярного явища сучасності. Авторкою особливо підкреслюється потенціал поетики стирання «для активізації постколоніальної літератури» [105, с. 380]. Остаточний висновок одночасно визначає і перспективи у дослідженні стирання: «Оскільки суспільний інтерес до поезії стирання не має жодних ознак згасання, а цифрові модальності, через які вона поширюється, продовжують розвиватися, наука повинна розвиватися разом із нею. Тому є сподівання, що ця стаття стане початком, а не кінцем розмови. Принаймні, є надія, що ця дискусія демістифікувала практику поетики стирання і заохотила до її використання в різних теоретичних і практичних сферах. Як теоретична за своєю суттю практика, поезія стирання матеріалізує складнощі постструктуралізму у спосіб, що позбавляє його напруженості на користь точності. Це створює нові способи розуміння того, як відсутність мови може досягти успіху там, де її присутність не може» [105, с. 380]. Дійсно, є сподівання, що ця та інші роботи привертатимуть увагу до поетики стирання. А вивчення особливостей використання прийому стирання перейде на наукові рейки.

Значна частина робіт, присвячених стиранню, мають суто прикладний характер. У таких працях не йдеться про теоретичну складову чи масштабні узагальнення. Вони присвячені конкретним авторам, які створювали тексти за допомогою прийому стирання. Найбільшу кількість публікацій зібрали книги «Раді Ос» Рональда Джонсона [138], «Хумумент» Тома Філіпса [188], «Сітки» Джен Бервін [86], «Дерево кодів» Джонатана Сафрана Фоера [113]. Детальніше знайомство з такими роботами доречно проводити у розділах, безпосередньо

присвячених аналізу конкретних творів із використанням прийому стирання.

В Україні майже відсутні публікації про використання прийому стирання в літературі формальних обмежень. Виняток становлять лише статті Олександра Волковинського і Сергія Гнатенка. Одна з них присвячена питанням архітектоніко-структурної трансформації сонетного канону в сучасній американській поезії [13]. Інша – проблемам пошуків виражального потенціалу слова в літературі формальних обмежень [15].

В одноосібних статтях автор дисертації розглянув декілька важливих моментів, що стосуються архітектоніки і поетики стирання, а також техніки продукування текстів у літературі формальних обмежень. Об'єктом дослідження ставали поетичні твори Трейсі М. Атсітті в аспекті експериментальної графічної реалізації цезури через різновеликі пробіли [24]. Проаналізовано також рецептивну трансформацію сонету через використання прийому стирання на прикладі збірки «Nets» американки Джен Бервін. У статті говориться про створення нових архітектонічних і смислових варіантів завдяки застосуванню прийому стирання до прецедентних сонетних текстів Вільяма Шекспіра [23]. Досліджено особливості сучасної американської випадкової поезії. Встановлено, що вірші, які створені з використанням випадкових операцій, опираються на оригінальний текст як початковий імпульс для творчості [див.: 25, с. 548].

Попри нестачу публікацій за авторством українських виконавців, у яких би безпосередньо розглядалась проблематика прийому стирання і літератури формальних обмежень, над створенням методологічного ґрунту для вивчення означених явищ працювали вітчизняні вчені, які досліджували словесне мистецтво в аспектах різноманітних експериментів. Анна Біла скрупульозно розглянула питання, пов'язані зі становленням, теоретичними засадами і практичними надбаннями вітчизняного літературного авангарду [7]. Дослідниця використала багатий фактологічний матеріал. Це забезпечило можливість унаочнити авангардну практику і подальшу плідність естетичних експериментів у ХХ сторіччі.

Смислотворчу роль зорового елемента в літературному тексті на прикладі

творів Тараса Шевченка ефективно вивчали Леся Генералюк [21] і Григорій Клочек [32]. Застосування інноваційних дослідницьких технологій забезпечили новітню інтерпретацію класичного тексту, важливі теоретико-літературознавчі узагальнення. Микола Сорока одним із перших утвердив точку зору про академічну серйозність і доцільність вивчення зорової поезії [54]. Комплексне дослідження конкретної поезії в аспекті художнього експерименту на прикладі представника австрійської літератури провів Богдан Стороха [56]. Наукову зацікавленість сучасною українською поезією демонструє Уляна Худяк. Дослідниця пропонує класифікацію вітчизняної зорової поезії з урахуванням функціонального навантаження вербальних і невербальних елементів [67].

Українські дослідники висвітлювали проблеми гіпертекстової та ергодичної літератури. Зокрема, Василь Костюк визначає фрагментарність як основу експериментального текстотворення, що призводило до деструктивних проявів у традиційній художній формі [33]. Юрій Завадський формує загальні підходи до вивчення зв'язків між літературним мистецтвом і віртуальним середовищем. Детально аналізуються такі поняття, як «мережева література», «зорова поезія», «нелінійний текст» [29]. Алла Татаренко констатує, що «новий синкретизм (поєднання мовних, візуальних та звукових елементів) дає змогу перетворити рецепцію на перцепцію. Текст тепер не є цілісністю, а сукупністю фрагментів, які читач-перцепієнт обирає і комбінує за власним вибором» [61, с. 37]. Спостереження дослідниці щодо особливостей поетики постмодернізму [62] також є важливими для вивчення літератури формальних обмежень і використання прийому стирання в ній.

В аспекті теми цієї дисертаційної роботи особливо пильну увагу доречно звернути на праці останніх років, що мають підсумковий і системний характер у дослідженні експериментальних проявів у вітчизняній літературі. У 2015 році Юлія Починок захищає кандидатську дисертацію на тему «Українська експериментальна поезія кінця ХХ – початку ХХІ століття: текст, контекст, інтертекст» [47]. Тоді ж друком виходить її однойменна монографія [48]. Цим підсумковим роботам передувало оприлюднення результатів із вивчення української експериментальної

поезії у численних статтях.

Юлія Починок «докладно подає широкий український літературний контекст зорової поетичної практики. Вперше вдається до опису явища українського перформансу в поетичному вимірі. Окреслює семантико-структурні експерименти Юрія Тарнавського, трансформацію візуальності в експериментальній поезії ЛуГоСад(у), а також мистецькі горизонти від поезографіки до мережевої поезії Юрія Завадського» [46, с. 18]. Зразки української експериментальної поезії розглядаються в міжнародному контексті. Проводяться паралелі між поетичним мисленням Юрія Андруховича й американських бітників, відтворюється гра контекстів Назара Гончара і Крістіана Льюїдла, висвітлюється характер генетично-контактних зв'язків Юрія Завадського і Тадеуша Ружеви́ча. Дослідниця робить цілком логічний висновок щодо входження українських експерименталістів у загальний літературний процес.

Цінність наукових праць Юлії Починок для цієї роботи полягає в тому, що дослідниця систематизувала численні прояви експериментальної поезії у вітчизняному словесному мистецтві. Сучасна експериментальна поезія України розглядається в європейському і світовому контекстах. Юлія Починок розширила об'єкт дослідження експериментальної поезії, а також дефініцію цього поняття. У дисертації аналізується «своєрідний пласт літературних вишуків, які базуються на особливому творчому підході до текстів. Сюди зараховуємо експерименти як у сфері мови на семантичному та фонетичному рівнях, так і у сфері поезографіки на основі поєднання живопису із графічним зображенням літер. Окремий пласт експериментування становлять текстові колажі як своєрідний зв'язок між буквою та річчю. Поезія, що твориться у комп'ютерному середовищі, розглядається як технічний експеримент і пов'язується із симультанним письмом та відкриттям супрематизму К. Малевичем, як-от піксельні зображення на білому тлі. І насамкінець, як поєднання різних видів мистецтва, від театру до комп'ютерної графіки, розглядаємо поетичні перформанси. Відтак експеримент змінює межі поезії, або мінімалізує текст до рівня однієї літери, або розширює його з допомогою різних видів мистецтв і новітніх технологій» [47, с. 46]. Дослідниця

аналізує декілька прикладів із «закресленими словами», гри «із порожніми місцями у квадратних дужках», «відкидання зайвого» [47, с. 81, 148, 172]. На жаль, поза межами вивчення залишилися проблеми, пов'язані з літературою формальних обмежень і з використанням прийому стирання. Це й цілком виправдано, оскільки такі питання не визначались як об'єкт і предмет дослідження. А ось розроблена Юлією Починок методологія аналізу експериментальної поезії може стати в нагоді під час вивчення літератури формальних обмежень і використаного в її межах прийому стирання.

У 2018 році публікується монографія Світлани Підпригори «Українська експериментальна проза ХХ – початку ХХІ століть: «неможлива» література» [45]. Ця праця створила підстави для успішного захисту докторської дисертації з такою ж назвою [44]. За типологічними ознаками можна сказати, що роботи Юлії Починок і Світлани Підпригори становлять своєрідну діалогію. В одній з її частин розглядається специфіка вітчизняної експериментальної поезії, а ось у другій – вітчизняної прози. Доводиться констатувати, що Світлана Підпригора теж не описує особливості літератури формальних обмежень і застосування прийому стирання. Та окремі тези цілком можуть використовуватися й у ході вивчення цих явищ. Наприклад, стверджується: «Експериментальний твір завжди спрямований на продуктивний діалог із реципієнтом, вимагає від нього активної співтворчої дії, уникає чітких відповідей та готових рішень. Новий художній код, запропонований експериментальним твором, часто справляє вражаючий ефект своєю невідповідністю загальновідомим правилам – як естетичним, так і етичним» [45, с. 20]. Подібні узагальнення часто перегукуються з тими висновками, які продукуються і при вивченні літератури зі застосуванням прийому стирання.

Експериментальну парадигму української прози Світлана Підпригора розглядає у структурно-семантичному прояві. Це теж робить названу монографію цінною в аспекті цього дослідження. Так само доречно звернути увагу на залучення дослідницею широкого поля історико-культурного і жанрово-стильового контексту. Продуктивними вбачаються перспективи визначення міжмистецької взаємодії в експериментальній прозі та динаміки сучасних процесів, що

супроводжують текстовий перехід із традиційного (друкованого) простору до новітніх (цифрових) площин.

Також можна погодитися з налаштованістю Світлани Підпригори на чітке розмежування понять у теоретико-методологічному аспекті: «Мистецьке експериментаторство варто відокремлювати від новаторства, окреслювати його сутність не в межах новаторства, а поряд із ним. Художній експеримент цілеспрямовано апробує мистецтво слова, мобілізує його приховані ресурси, досліджує естетичні можливості, відкриває готовність до пошуку того, чого ще не існує» [45, с. 21]. Так і в цій роботі зберігається прагнення встановити архітектоніко-семантичну специфіку текстів за умов використання прийому стирання і свідомого визначення автором формальних обмежень задля покращення літературно-мистецьких результатів.

Наведені положення ілюструють сутнісну близькість таких явищ, як експериментальна література і література з використанням прийому стирання. Більше того, прийом стирання можна визначати як засіб втілення літературного експерименту. Ця техніка налаштована на процедури, що повторюються, і на раціонально-логічні дії задля отримання результату. У перспективі література стирання також включатиметься в дослідження різних проявів експериментів у словесному мистецтві. Та навіть за таких умов стирання залишатиметься в полі досяжності літератури формальних обмежень.

## **Висновки до розділу 2**

Поняття «стирання» («erasure») отримує окремий статус в англійській науковій практиці. Різноманітні науково-дослідницькі інтерпретації включають до семантичної амплітуди тлумачення «erasure» такі варіативні значення: «вितिрання», «замальовування», «затемнення», «зафарбовування», «притлумлення». Під стиранням розуміємо свідоме і раціоналізоване вилучення частин з оригінального тексту задля створення нового архітектоніко-семантичного варіанту тексту. Експресивність новотворів завдяки стиранню не зводиться

виключно до візуального ефекту. Активуються імпліцитні та експліцитні складові. Процес кодування і декодування інформації супроводжується відчуттям захопливої гри. Завдяки стиранню частин гіпотексту новотвори набувають ознак інтермедійності, інтертекстуальності, гіпертекстуальності, конвергентності та мультикультуризму.

Техніка стирання відштовхується від головного принципу літератури формальних обмежень. Постмодерністський автор бере на себе добровільні зобов'язання створювати новий текстовий продукт, не виходячи за словесні межі оригіналу, що стає об'єктом переробки. У категоріальному аспекті пропонується стирання визначати не як метод чи жанр, а як прийом, що виступає одним із багатьох засобів створення мистецьких продуктів у літературі формальних обмежень.

Оригінальний текст (гіпотекст), який трансформується під тиском стирання, може частково видалятися, забілюватися, притлумлюватися. Текстові результати стирання (гіпертекстуальні утворення) можуть розглядатися як прояв естетичного еkleктизму, властивого постмодерністській літературі. У підсумку, стирання частин гіпотексту обумовлює появу нового архітектоніко-семантичного утворення. Постмодерністські автори за допомогою прийому стирання руйнують догму недоторканості оригінальних текстів.

Постійними ознаками використання прийому стирання стають: 1) наявність гіпотексту; 2) вилучення з нього словесних елементів; 3) формування архітектоніко-семантичних і гіпертекстуальних зв'язків між залишеними одиницями гіпотексту.

Пропонується класифікація явищ стирання за двома принципами. За першим – продукти стирання розподіляються в залежності від якості гіпотекстів (прецедентні чи маловідомі). За другим – вирішальними стають архітектонічні особливості застосування техніки стирання (знищення гіпотексту чи його притлумлення).

Явища використання прийому стирання отримали ґрунтовні дослідження в західноєвропейській та американській науці з початку 2000-х років. Особливого



значення набули роботи Браяна МакХейла і Тревіса Макдональда. Після їхньої публікації стирання отримує самодостатній статус, а його вивчення переходить в академічну площину.

Проте в українському літературознавстві термін стирання, його дефініція ще не набули достатнього поширення. У сучасному українському літературознавстві бракує робіт, присвячених особливостям використання прийому стирання. Однак вивчення різних проявів експериментальної літератури підготувало гарний ґрунт для дослідження текстів, що утворюються шляхом стирання. Це й дозволяє відгукнутися на актуальний запит щодо ознайомлення сучасного вітчизняного читача з кращими здобутками поетики стирання і з працями щодо їх вивчення.

Положення другого розділу дисертації викладені в опублікованих матеріалах [13], [24], [131].

### РОЗДІЛ 3. ФОРМУВАННЯ ПОЕТИКИ СТИРАННЯ В АСПЕКТІ ЗАГАЛЬНОГО РОЗВИТКУ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

#### 3.1. Стирання прецедентного тексту як прикметна риса літератури постмодернізму

Для встановлення відповідності між загальними прикметними рисами постмодернізму і поетики стирання будемо послуговуватись працею «Розчленування Орфея: на шляху до постмодерністської літератури» («The Dismemberment of Orpheus : Toward a Postmodern Literature») американського письменника і літературознавця Ігаба Хасана (Ihab Hassan). До основних характеристик постмодернізму він відносив: культ пропусків і неясностей, невизначеність, фрагментарність, антитезу, інтертекстуальність, мовленнєву гру, відмову від мімезису і пошану до мовчання, іронію як ствердження плюралістичності всесвіту, стильовий синкретизм і змішування високого та низького, театральність і налаштованість на потреби аудиторії, деконструкцію [див.: 124, с. 267 – 268]. Наведений перелік не є вичерпним. Тому звертатимемо увагу й на інші прикметні якості постмодернізму, з якими можуть співвідноситись особні елементи поетики стирання. Зокрема, доречно наголосити на тому, що форма гри стає панівною. У ній, як колись у карнавалі, нівелюється нездоланна межа між елітарним і масовим споживанням. Поширення прийому стирання саме й можна розглядати як своєрідний крок від елітарної до масової свідомості та переведення вишуканого мистецтва до загальнодоступного рівня.

Одну з перших спроб масштабного використання прийому стирання продемонстрував Рональд Джонсон (Ronald Johnson, 1935 – 1998). Він став автором переробки початкових чотирьох книг відомої поеми «Утрачений рай» («*Paradise Lost*», 1667) Джона Мілтона (John Milton, 1608 – 1674). Так з'явився новотвір Рональда Джонсона за назвою «Radi Os» (1977) – один «з основоположних творів

поезії стирання» [111].

Для кращого розуміння того, що Рональд Джонсон зробив із поемою Джона Мілтона за допомогою прийому стирання, варто акцентувати увагу на деяких архітектоніко-семантичних особливостях «Утраченого раю». За жанром – це епічна поема. Написана вона білими віршами – з чіткою метричною впорядкованістю віршів, які не мають рими. Традиція використання білих віршів в англійській літературі набула найбільшої популярності після появи п'єс Вільяма Шекспіра (1564 – 1616), більшість із яких написана неримованим ямбічним пентаметром. Проте в недраматичній поезії XVII століття білі вірші майже не використовувались. Поява «Утраченого раю» принципово змінила ситуацію. Після публікації поеми білі вірші почали часто входити до репертуару багатьох англійських, а згодом і американських, поетів. Додаймо, що в англійській традиції найменування «білий вірш» – «blank verse» пов'язане з семантикою слова «blank» – стерти, згладити, знищити. Малося на увазі, що писалися вірші зі стертою чи знищеною римою. Принагідно зазначимо, що «стерті вірші» перетворилися на «білі» завдяки запозиченню з французької кальки «blanc», що й означає цей колір. Отож, як би це не виглядало парадоксальним, але перший крок до застосування прийому стирання було зроблено вже самим Джоном Мілтоном. Його прихильність до білого вірша свідчить про те, що для поета більшого значення мали метр і розмір, загальна ритмічна вираженість, ніж звукові прикраси. Така спрямованість на поглиблення змісту й буде підхоплена Рональдом Джонсоном у застосуванні прийому стирання до поетичного шедевр XVII століття.

Певним чином, Джон Мілтон також причетний до створення зразків літератури формальних обмежень. Однак відмінність полягає в тому, що автор лімітував творчі пошуки фабульною визначеністю старозавітної притчі, чітко сформованою системою основних персонажів, перипетіями в розвитку подій. У сюжетному плані читач «Утраченого раю», знайомий з оповідями зі «Старого Заповіту», не готувався до якихось гострих несподіванок. «Зрештою, біблійні мотиви вічні та універсальні, тому й не дивно, що вони так часто стають потужним засобом висловлення ідей та повчань для майбутніх поколінь. Особливо часто для

моралізації використовують старозавітні притчі, події з яких готували юдеїв до приходу Месії, вселяючи у них віру в спасіння і краще майбутнє. Можливо, саме два останні аргументи пояснюють вибір старозавітних мотивів для написання безсмертних творів з глибоким філософським змістом, які потенційно допомагають людям у важкі часи повірити в свої сили і позитивні зміни, принаймні, для майбутніх поколінь. Такий просвітницький шлях обрали й обидва світові генії, І. Франко та Дж. Мільтон» [40, с. 300]. Протягом декількох століть твір Джона Мілтона приковує увагу через оригінальну версію тлумачення традиційного біблійного мотиву.

Запропонований Джоном Мілтоном варіант інтерпретації міфологеми гріхопадіння виявився досить оригінальним. До того ж, автор із надзвичайною легкістю переводить оповідь у різні історично-часові пласти. Джон Мілтон, зосереджуючись на біблійних подіях, невимушено й органічно переходить до персонажів і подій античності, середньовіччя і реформації. «"Утрачений рай" – це твір радикальної непередбачуваності, непідвладний контролю Мілтону, який так само перевершує наші найстаранніші зусилля досягнути всю поему в цілісності, тим самим породжуючи відкриту роботу в життєво важливому полі нескінченних варіацій на тему історії адаптації, інтерпретації та видання тексту. Тому дослідники Мілтону і ранні модерністи мають підпорядкувати своє бажання контролювати текст (за допомогою усталених критичних методів) генеративній спадщині твору як мистецької взаємодії (між авторами, редакторами, музикантами, художниками та друкарями, перекладачами та типографами тощо)» [133, с. 231]. У творі Джона Мілтону біблійні мотиви тісно переплітаються з подіями його сучасності. Можемо говорити, що англійський поет XVII століття намагався актуалізувати загальний сакральний зміст для людей, які були віддалені від основних фабульних подій через товщу історичного і культурного часу. «Ми повинні вшановувати живу спадщину цього епосу через спонтанні акти обміну знаннями у відкритому доступі та експериментальне навчання, які можуть стати трансформаційними для подальшого розвитку літературознавства» [133, с. 231 – 232]. Таке завдання спроможне виконати дослідження постмодерністської рецепції «Утраченого раю» із

застосуванням прийому стирання.

У сучасній філології загальноприйнятим є підхід, за яким важливим стало не лише те, що було сказано автором, але й те, як це було сказано. Така теза безпосередньо стосується спадщини славетного англійського автора. Отож, Джон Мілтон і на формальному рівні реалізував складне завдання. Йому потрібно було з максимальною органічністю розподілити смислове й образне навантаження у віршах, які не співвідносились за суголоссям. Олександр Жомнір, автор першого українського перекладу геніальної поеми Джона Мілтона, слушно зауважив: «Важливішою причиною непопулярності "Утраченого раю" в перекладах є те, що в оригіналі – це поезія найвищої проби – багатопланово асоціативна і музикальна не тільки оркестровками звуків, а й музичним плином і переплетінням понять, образів, картин, епізодів, їх близьким і віддаленим передзвоном, – коли все це в комплексі йде на читача не з однозначною прямолінійністю барабана (хоча є там і партія барабана і бронзових литраврів), а, як уже мовилось, симфонічно вражає глибокий людський пафос» [42, с. 4]. Рецензент першого українського перекладу також провів влучні паралелі: «Іван Франко відзначав, що "Самсон-борець" радше патріотична, ніж релігійна поема. Так само й "Утрачений рай" – не просто релігійна поема: вона віддзеркалює протиборство між республікою і монархією в Англії середини 17-го століття. Саме тому детальні коментарі до цієї праці такі критично важливі. Вони мають відображати інформативне підґрунтя, якого зараз бракує сучасному читачеві, та емоційну перевагу обраних образів.» [70, с. 936]. Тому й варто наголосити, що для автора за архітектоніко-семантичними вимірами організація білого вірша значно важча, ніж римованого. Білий вірш спонукає до концентрації уваги на семантиці висловлювання, а не на фонічних перегукуваннях. У білому вірші, що наближується до звичайного мовлення, зростає роль синтаксичної впорядкованості. А звідси – білий вірш потенційно відкритий до різноманітних комбінаторних поєднань словесних одиниць.

Рональд Джонсон на початку власної кар'єри пройшов експериментальну школу з поезики фігурних (графічних) віршів. В англійській традиції це явище іменується «concrete poetry» («конкретна поезія»). Не будемо вдаватися в

розгорнуте тлумачення тонкощів щодо дефініції цих понять. Лише зазначимо, що і фігурні вірші, і конкретна поезія нарівні зосереджені на експериментах з формою, або ж на грі з формою. Саме такий досвід і став важливим для подальшої творчої еволюції Рональда Джонсона, який «розпочав свою кар'єру як конкретний поет у 1960-х роках, і формальна гра цього жанру продовжувала впливати на подальші твори, які він продовжував писати у 1970-х і 1980-х роках» [99, с. 145]. Створення фігурних віршів розвиває асоціативне мислення і уяву. А ці якості впливають на удосконалення особливого синтетичного способу мислення. Незважаючи на певну розмитість поняття, «можна вважати, що конкретна поезія посідає своє місце в переважно візуальній традиції, що тягнеться вже понад два тисячоліття і прагне повернути увагу до слова в просторі сторінки, а також до проміжків між словами, щоб підкреслити їхню значущість» [199]. Для Рональда Джонсона надто важливою стане увага до цінності інтервалів між словесними одиницями.

Назва його новотвору постає із заголовка поеми Джона Мілтона: «ра**Radise** **Юst**». У результаті новостворених заголовків утворює складну алюзивно-асоціативну комбінацію слів і понять. Замість «Утраченого раю» Рональд Джонсон пропонує наближену заміну через втрачені слова.

Також у сприйнятті назви «Radi Os» можуть спрацьовувати фонічні асоціації. За ними пригадується казково-фентезійний роман «Дивовижний чарівник Країни Оз» (*The Wonderful Wizard of Oz*, 1900), написаний Ліманом-Френком Баумом (1856 – 1919). Деякі дослідники схильні розглядати цей твір як такий, що містить досить складний зміст. Зокрема Х'ю Рокофф (Hugh Rockoff) зазначає: «"Чарівник країни Оз" – чи не найулюбленіша американська дитяча історія. Фільм із Джуді Гарленд, Бертом Ларом, Реєм Болджером і компанією в головних ролях є щорічним телевізійним ритуалом. Однак книга, на якій засновано фільм, "Чарівник країни Оз" Л. Френка Баума, – це не лише дитяча казка, а й витончений коментар до політичних та економічних дебатів епохи популізму» [200, с. 739]. Притчовий характер книги Лімана-Френка Баума також підтверджує Девід Б. Паркер (David B. Parker) у статті «Злет і падіння "Чарівника країни Оз" як "притча про популізм"» (*The Rise and Fall of The Wonderful Wizard of Oz as a «Parable on Populism»*) [183].

Обидва дослідника посилаються на більш ранню роботу Генрі М. Літтлфілда (Littlefield, Henry M.) «"Чарівник країни Оз": притча про популізм» (The Wizard of Oz: Parable on Populism) [159]. Саме Генрі М. Літтлфілд наполягав на тому, що за облаштунками казкової історії для дітей проглядається замаскована соціальна сатира. Дослідник вважає, що фантастична дорога з золотої цегли – алюзія на дебати про золотий стандарт у Сполучених Штатах Америки наприкінці ХІХ століття; Страшило було мудрим, проте наївним західним фермером; Бляшаний Лісоруб символізував дегуманізованого промислового робітника; Лякливий Лев нагадував армію США під час Іспано-американської війни 1898 року; Лиха Відьма Заходу репрезентує промисловців і банкірів, які прагнуть контролювати людей; у Чарівникові, маленькому незграбному старому, що ховається за фасадом із пап'є-маше і шуму, та має здатність бути всім для всіх легко вгадувався будь-який із президентів американської Золотої доби [див.: 159]. Алюзивне підгрунття «Дивовижного чарівника Країни Оз» також украй важливим було для Рональда Джонсона. Проводячи смислові паралелі з цією книгою постмодерністський автор актуалізував прецедентний текст, добре знайомий більшості американців ще з дитинства.

За словом «Os» тягнеться ще шлейф латинського генезису. Древні римляни вживали це слово у двох значеннях: 1) кістка і 2) рот, мовлення, висловлювання. Тоді новий заголовок «Radi Os» може отримати такі варіанти інтерпретації: «стерти мовлення», «обрізати вислів». У новій назві зберігається алюзія щодо сакральної генези і сакрального змісту, якими вирізняється Слово. Поряд з цим, автор-експериментатор демонструє власну «могутність», завдяки якій утрачений рай заміщують обрізані слова. І цілком допустимо, що реципієнт підштовхується до беззастережного прийняття віковичної тези в осучасненому вигляді: оскільки найпершим існувало Слово, відтак і насамкінець знову ж залишатиметься Слово.

Очевидно, на думку Рональда Джонсона, вага кожного окремого слова зростатиме, коли навколо нього існуватиме просторова порожнеча. Для архітектонічного втілення такого задуму було використано прийом стирання. Рональд Джонсон фактично у цьому зізнається одразу в назві свого твору через

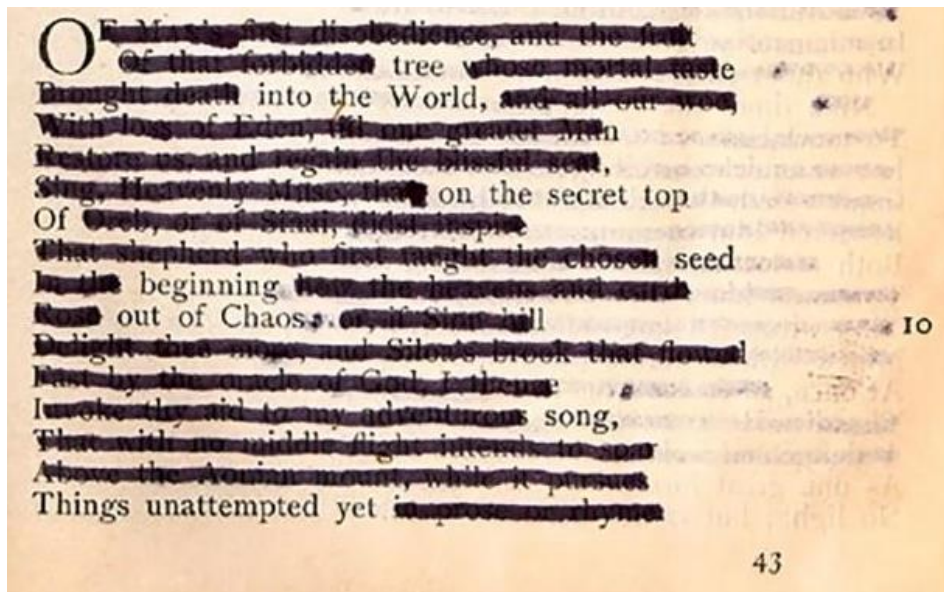
один із семантичних варіантів його тлумачення: «Radi Os» – «стерти мовлення». Така установка й призвела до використання конкретного прийому. «У якості основного інструменту Джонсон обрав чорний маркер, [який він щедро застосував до видання "Утраченого раю" 1892 року, яке "прихопив на полиці книжкової крамниці в Сіетлі через день після того, як почув барокову версію Лукаса Фосса". Композиція Фосса, за описом Джонсона, "просто прорізала дірки" у "творі Генделя"» [172, с. 79]. За таким зізнанням Рональда Джонсона можна зробити висновок, що звукові особливості конструювання фраз зі словесного матеріалу «Утраченого раю» відігравали для постмодерністського автора вагому роль. «Вступні нотатки Джонсона вказують на те, що метод створення поеми знаходиться у ширшому культурному контексті двох натхнень: акустичної нечутності й ліквідації матеріалу» [168, с. 124]. Під «акустичною нечутністю» маються на увазі паузи (у графічному вираженні – пробіли), які позначають стерті слова з «Утраченого раю».

Рональд Джонсон наполягав на тому, що «Radi Os» з'явився як результат цілеспрямованого творення і став новим самостійним текстом. «Усі думають, що це велике "руйнування" або що. І вони так дивуються, коли дізнаються, що я створив ще одну поему. Я дійсно створив поему, але вони очікують, що вона буде знищена» [78, с. 44]. У такому зізнанні проглядається не лише спроба автора нівелювати певний негатив у сприйнятті результатів його праці. Рональд Джонсон підкреслює, що стирання має неабиякий креативний потенціал. «Якщо сказати простіше, "Radi os" – це поезія, що сформована з непов'язаних слів і фазових уривків у перших чотирьох книгах "Утраченого раю" Мілтона. За термінологією формалістів, він застосовує специфічний прийом "віднайдення і вилучення", що діє на епічному матеріалі та висувається на перший план у прозорому способі створення поеми. Окрім кристалізації нового тексту, "Radi os" також представляє незнайомий текст у тексті, присутній в "Утраченому раю", але непомітний за звичайного читання» [168, с. 124]. Бачимо, що не всі дослідники говорили при використанні прийому стирання, пропонували власні термінологічні визначення – «знаходження і вилучення». Однак так, радше, пояснюються особливості процесу,



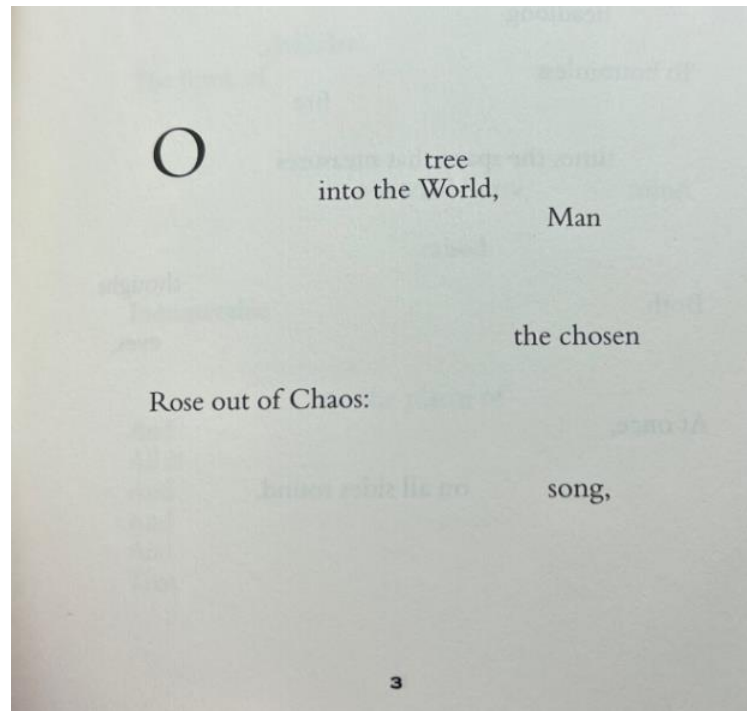
а його семантична сутність краще передається поняттям «стирання».

Ось як хід і результат стирання виглядали на практиці.



Після споглядання такої сторінки зі стертими словами Джона Мілтона може здатися, що препарувати оригінальний текст подібним чином можна дуже легко. І дійсно, недбайливі школярі щось схоже можуть часто робити з підручниками. Однак є сумніви, що під час такого перероблення вихідного тексту ведуться інтенсивні пошуки нової фрази з оригінальним змістом. Автор однієї з перших академічних праць про «Radi Os» Вільям Гармон (William Harmon) вважав цей твір невдалим експериментом, що написаний за допомогою трюку, і таким, що може бути придатним лише для того, щоб бути врятованим у вигляді клаптиків для майбутніх спроб [121, с. 224 – 225]. Та факти свідчать про досить наполегливу роботу постмодерністського автора над кожною сторінкою з твору Джона Мілтона. Встановлено, що Рональд Джонсон створював декілька варіантів комбінування слів з однієї і тієї ж сторінки Джона Мілтона. Велися клопіткі пошуки оптимального поєднання слів, які залишалися після стирання, задля досягнення максимального ефекту одивнення. Зростала роль не лише отриманого результату, але й самого процесу стирання словесних одиниць. Реципієнт отримував нагоду відстежити, як звичні за архітектонікою і смислом текстові фрагменти перетворювалися в дивовижні і несподівані поєднання. Ситуація пояснюється прагненням постмодерністського автора не лише випадковим чином змінити архітектоніку

першотексту, але й віднайти оптимальні семантичні зв'язки між словесними елементами, що залишаються. Ось так у кінцевому варіанті виглядає фрагмент, що наводився вище.



[212].

Легко помітити, що підбір слів, які «втримались» після стирання, суттєво змінився. Далі детальніше проаналізуємо початок «Утраченого раю» і фінальний варіант його стирання, що увійшов в остаточну редакцію тексту Рональда Джонсона.

Дерек Монг (Derek Mong) вважає, що «Radi Os» – «це суто американська поема» [172, с. 78]. Для мотивації такої тези дослідник звертає увагу на палкі прагнення американців до спрощення і до скорочення, до швидкого читання, до уникнення довгих і розлогих фраз чи віршів. Споживання інформації диктувало вимоги до її лаконічного оформлення. Рональд Джонсон відгукнувся на такий соціально-культурний запит. Та справа виявилася не такою простою й однозначною, як здається на поверхневий погляд. «І все ж "здається" тут є ключовим словом, оскільки за тридцять вісім років після "Radi os" з'явилося так мало хороших стирань» [172, с. 79]. Стираючи задовгі для сучасного американського читача вірші, Рональд Джонсон звільняє місце для продукування нових міркувань і суджень. «Велика кількість білих пробілів благає нас заповнити їхню тишу своїми думками» [172, с. 78]. І тоді виходить, що вдале і майстерне

стирання стимулює рефлексії та саморефлексії, спонукає до міркуванням над різними проблемами, що далеко виходять за встановлені межі первинним текстом.

«Radi Os» розглядають як «довготривале стирання Утраченого Раю» [172, с. 78]. Своєрідним підсумком стала поява численних варіативних інтерпретацій класичного першотексту. Автор-експериментатор пропонує потенційному читачеві взяти участь в оригінальній літературній грі. Реципієнт отримує можливість не лише по-своєму витлумачувати класичний текст, але й на власний розсуд пояснювати новотвір. Через трансформовану архітекtonіку «Radi Os» неодноразово транслюється імпліцитна теза, яка може зводитися до такого змісту: «якщо ми тільки придивимося досить уважно, ми можемо зробити так, щоб текст говорив майже все, що ми забажаємо» [172, с. 88]. З наведених цитат можемо переконатися в тому, що для Дерека Монга «Radi Os» виглядає переважно як своєрідний полігон для семантичних вправ. І тут дослідник дещо притлумлює значимість архітекtonічних особливостей як першотексту, так і новотвору.

Ось початкові вірші «Утраченого раю»:

Of Man's first disobedience, and the fruit  
 Of that forbidden tree whose mortal taste  
 Brought death into the World, and all our woe,  
 With loss of Eden, till one greater Man  
 Restore us, and regain the blissful seat,  
 Sing, Heavenly Muse, that, on the secret top  
 Of Oreb, or of Sinai, didst inspire  
 That shepherd who first taught the chosen seed  
 In the beginning how the heavens and earth  
 Rose out of Chaos: or, if Sion hill  
 Delight thee more, and Siloa's brook that flowed  
 Fast by the oracle of God, I thence  
 Invoke thy aid to my adventurous song [171, с. 1].

Про найдавніший людський той Непослух  
 І древа забороненого плід,

Що смак його на Землю Смерть накликав  
 І лихоліття, і утрату Раю,  
 Аж до великого пришествя Мужа,  
 Що нам Едем поверне, – заспівай,  
 Благословенна Музо. Як колись  
 В Народі обраному Пастуха  
 Ти на горі Синаї научила  
 Розповісти, як поставав сей світ  
 Із Хаосу, чи потім на Сіоні  
 Пророків просвітила, – поможи  
 Піднятися й моїй зухвалій Пісні [42, с. 11].

Це – зачин-пролог, у якому Джон Мілтон пояснює загальну тематику свого твору і подає лірично-пафосне звернення до вищих сил, на допомогу яких автор сподівається в реалізації власного творчого задуму. З цього текстового масиву (13 віршів) Рональд Джонсон залишає лише тринадцять слів. Характерно, що новітній автор розташовує слова за тією ж архітектонічною схемою, що була втілена у творі Джона Мілтона:

O

tree

into the World,

Man

the chosen

Rose out of Chaos:

song [138, с. 3].

Семантичний зв'язок між залишеними словами посилюється, коли їх перевести в лінійну площину: «*O tree into the World, Man the chosen Rose out of Chaos: song*» («*O дерево у Світ, Людина обрана Троянда з Хаосу: пісня*»). Виявляється, що Рональд Джонсон залишив ключові слова, які позначають найважливіші поняття в міфологемі про гріхопадіння. Це – дерево пізнання Добра і Зла, перша Людина, космологічний Всесвіт і пісня про нього, яку складає поет. У загальних рисах зміст мілтонівського тексту передається. В улюбленому для сучасних американців форматі – дайджесті. Рональд Джонсон інтерпретує архетип гріхопадіння по-своєму і «перетворює фундаментальну трагедію на матеріал чогось набагато легшого, частково повертаючи нашу увагу до природного світу, який імпліцитно не є гріхопадінням. RADI OS робить Адама нерозривно пов'язаним із Деревом пізнання, яке більше не є інструментом його падіння, а натомість "вступає з ним у змову", щоб стати "Трояндою з Хаосу", яка породжує "Пісню". Відкидаючи теодицею Мільтона, Джонсон бере в дужки і призупиняє християнське страждання, яке ми асоціюємо зі з'єднанням дерева і людини» [103, с. 296]. Рональдом Джонсоном повідомлення стискується до необхідного мінімуму, що досить лаконічно передає інформацію. Для більш освічених і допитливих читачів залишається можливість відновити текст Джона Мілтона, порівняти його з тим, що підказує автор доби постмодернізму.

В одному з більш ранніх варіантів Рональд Джонсон запропонував інший варіант словесного ланцюга. У лінійній репрезентації він виглядає так: «*O tree into the World, on the secret top of seed beginning out of Chaos: song*» [див.: 104] («*O дерево у Світ, на таємній вершині насіння, що починається з Хаосу: пісня*»). Бачимо, що у такому різновиді фраза більше віддаляється від семантики мілтонівського тексту і претендує на певну автономну філософічність. Цілком ймовірно, що такий варіант не відповідав творчим задумам Рональда Джонсона. Попри все, він хотів залишати

семантично-тематичні зв'язки свого тексту з першоджерелом. Обидва варіанти мають ще одну спільну рису – продукування ефекту одивнення. Реципієнта захоплює не лише результат стирання, але й сам процес. І досить звичні речі трансформуються в щось дивовижне, несподіване й неочікуване. Виникає магія потягу до створення нового продукту зі встановленої обмеженості словесного матеріалу. До цього додається привабливий присмак захоплюючої гри, у якій з'являється можливість влучно і дотепно підкреслити передбачувану «неадекватність» мови, що «є лише маскуванням інших чеснот» [127].

З точки зору архітектонічної організації обидва варіанти втрачають ритміку білого вірша. Порушується метрична впорядкованість і стопність п'ятимірного ямбу. Однак досить характерно, що Рональд Джонсон не переводив словесний матеріал в суто лінійний ланцюг. Йому важливо було зберегти фіксоване розташування слів. Тим самим в імпліцитній формі мілтонівська ритміка теж залишається в тексті «Radi Os». Для її потенційного прояву можуть використовуватись шпарини між словами, що потребують свого наповнення. Дивовижна словесна алхімія ще раз підкреслює велич тексту «Утраченого раю» і водночас демонструє креативну оригінальність Рональда Джонсона. Його «Radi Os» «перетворює історію людського непослуху – гріхопадіння в історію – на квазі-гностичне усвідомлення іманентної трансцендентності та духовних можливостей землі» [103, с. 295].

Досить оригінальну інтерпретацію «Radi Os» подає Дерек Монг. Перший підрозділ свого есе «Десять нових способів прочитати "Radi os" Рональда Джонсона» (Ten New Ways to Read Ronald Johnson's Radi os) він називає «Як кулінарна книга» (As a Cookbook) [172, с. 78]. Далі дослідник проводить паралелі між вербальними експериментами Рональда Джонсона і його ж захопленням кулінарією. І справді, Рональд Джонсон збирав різні рецепти поширених страв, комбінував їх і трансформував під власні смаки. У підсумку з'явилася книга «Американський стіл: понад 400 рецептів, які вперше роблять доступним усе багатство американської регіональної кухні» (*The American Table: More Than 400 Recipes That Make Accessible for the First Time the Full Richness of American Regional*

*Cooking*) [139]. Рецепти не були оригінальними чи унікальними. Рональд Джонсон збирав кулінарні рекомендації з книг інших авторів, редагував їх і видозмінював. Дерек Монг констатує: «Це, як і *Radi os*, об'єднання інших робіт» [172, с. 79].

Відштовхуючись від наведених фактів і проведених аналогій, дослідник стверджує, що «*Radi Os*» – це те ж саме написання рецептів лише іншими засобами. «Подібно до рецепту в "Американському столі", стирання, схоже, забезпечує успіх, якщо ви купуєте лише правильні інгредієнти і дотримуєтесь вказівок. *Radi os* здається нескінченно єдиним, нескінченно відтворюваним» [172, с. 79]. Таку повторюваність буття Дерек Монг вбачає у наступному силогізмові. Людина прагне спасіння. Шлях до нього проходить через каяття. Спокута можлива після гріхопадіння. Зауважимо, допоки ще принцип детермінізму дотримується у подібних висновках. Та останню ланку логічного ланцюга Дерек Монг завершує вкрай парадоксально: від чого залежить первородний гріх, відповідь – від апетиту. Інакше, Єва скоштувала заборонений плід і схилила до цього Адама через те, що обидва були голодними. Такі твердження можна пояснити бажанням до епатажу. Дерек Монг ніби підхоплює пафос «*Radi os*», що «починається з чудової іронії: у знаменитого Мільтона найвідоміші рядки засновуються на смаковій провині, а Джонсон менш знаменито привласнює їх собі, оскільки він – у своїй побічній кар'єрі – культивує кулінарне мистецтво» [172, с. 80]. Цілком очевидним є прагнення дослідника самому здивувати реципієнта, пропонуючи такий варіант інтерпретації. І будь-що він намагається проводити паралелі між двома творами Рональда Джонсона: «Із наших апетитів, каже нам автор американської кулінарної книги, ми робимо пісню» [172, с. 80]. А ось і остаточний висновок: «Таким чином, перше (і, можливо, найлегше) стирання Джонсона є не лише найбільш програмним, але й показовим для його кулінарних задумів» [172, с. 80]. Наводимо такий варіант інтерпретації в розлогій формі, аби продемонструвати, що прогалини на місці стертих слів можуть заповнюватися досить екстравагантними і дивовижними поясненнями. Звичайно, подібні тлумачення не ґрунтуються на серйозних уявленнях про взаємозв'язки між архітектонікою тексту та його семантикою. Вони є, радше, доволі вільними навіюваннями з приводу текстового явища. Та й власне

демонструють суто постмодерністський підхід до вивчення фактів літературного розвитку.

Проте «Radi os» дає підстави й для більш вагомих роздумів. Детальніше розглянемо стирання, яке Рональд Джонсон застосував до четвертої книги «Утраченого раю». У цій частині Джон Мілтон оповідає про появу Сатани в Едемі та його перші споглядання Адама і Єви. Саме спостереження за досконалою тілобудовою перешолоудей і щасливим їхнім станом посилює рішучість Сатани призвести Адама і Єву до первородного гріха. Однак до втілення такого задуму справа ще не дійшла.

Рональд Джонсон обирає для стирання епізод, коли Адам розмовляє з Євою перед сном. Пристрасне звернення Єви до Адама дуже схоже на молитву, у якій вшановується постать Бога і його воля. Проте жінка підкреслює, що Господь – закон для Адама, а для неї Повелителем стає чоловік. І для неї всі радощі Едему нічого не варті без коханого. В ідеалізований архетип райського саду привносяться цілком земні мотиви.

У цьому текстовому фрагменті напівжирним шрифтом виділяємо слова, які стануть важливими для Рональда Джонсона:

**Ask** riddance if we mean to tread with ease ;

Meanwhile, as Nature wills, night bids us rest.

To whom thus *Eve*, with perfect beauty 'dorned :

My author and disposer, what thou bidd'st

Unargued I obey ; so God ordains :

God is thy law, thou mine : **to know** no more

Is woman's happiest knowledge, and her praise.

With thee conversing, I forget **all time** ;

**All seasons, and their change**, all please alike.

Sweet is the breath of morn, her rising sweet,

With charm of earliest birds ; pleasant **the sun**

When first on this delightful land he spreads

His **orient** beams, on herb, tree, fruit, and flower,



Glistering **with dew** ; fragrant the fertile earth  
 After soft showers ; and sweet the coming on  
 Of grateful evening mild ; then silent night,  
 With this her solemn bird, and this fair moon,  
 And these the gems of heaven, her starry train :  
 But neither breath of morn, when she ascends  
 With charm of earliest birds, **nor rising** sun [171, c. 99].

Також наведемо переклад Олександра Жомніра. Звертаємо увагу, що переклад у кількісному вимірі віршів не співпадає з оригіналом. Окрім цього, ще деякі нюанси в перекладі потребують уточнення чи покращення. Однак вони не є предметом дослідження про специфіку застосування прийому стирання. Наведений переклад слугує для передачі загального змісту виокремленого епізоду і його пафосу:

Там знов живиця розтеклась по стежці...  
 Але вже ніч. Ходімо, люба, спати».  
 У відповідь проворкувала Єва:  
 «Мій Повелителю, я не перечу  
 Твоїм словам – так повелів Господь.  
 Бог – твій закон, а ти є мій закон.  
 Се знати – для жони найвища мудрість  
 І похвала достойна. Нам удвох  
 Так любо й непомітно плине час,  
 Що радісні мені і світлі ранки,  
 Їх свіжий подих, щебетання птаства  
 Під Сонця життєдайного промінням,  
 Що вицілює плодючу Землю:  
 Ряхтить роса, бубнявлють бруньки,  
 І розпускаються стобарвні квіти,  
 Ї круглішають плоди. Вдихаю силу  
 Землі по зливах щедрих і радію,

Як ніч влягається до сну і кличе  
 Нам на утіху пісню солов'я;  
 Й сполоскана у місячному сяйві,  
 Вгортається у самоцвітну шату  
 Зірчасто-синю... Та ні подих ранку,  
 Ні співи птаства, ні проміння Сонця [42].

Очевидно, на думку Рональда Джонсона, такі розлогі міркування важко сприймати сучасному читачеві. Та автор доби постмодернізму все одно відштовхується від універсального змісту таких архетипів, як райський сад, гріхопадіння, першолюдина. «Тут давнє чи застаріле набуває нового сяйва, а втрачений рай старих поетичних слів віддзеркалюється в найсліпучішому дзеркалі сучасності» [157, с. 38]. Рональд Джонсон вирішує безкомпромісно скоротити текст «Утраченого раю» і залишити в ньому найголовніше (звісно, на власний розсуд). Ось як це виглядає зі збереженням архітектонічного розташування залишених слів. Рональд Джонсон принципово наполягав на тому, щоб слова з «Утраченого раю» залишалися на тих самих місцях, що їм відводив геніальний поет XVII століття.

Ask

: to know

all time,

All seasons, and their change;

the sun

orient

with dew;

or rising [138, с. 97]

Бачимо, що для Рональда Джонсона важливим є не лише збереження місць розташування слів, але й особлива увага приділяється розділовим знакам. Деякі з них залишаються незмінними, а інші Рональд Джонсон дозволяє собі трансформувати. У першому випадку після «all time» крапка з комою замінюється на кому. У другому – навпаки після фрази «All seasons, and their change» кома замінюється на крапку з комою. Зрозуміло, що значимість розділових знаків зростає тоді, коли автор організовує висловлювання з важливим архітектоніко-семантичним смислом. Рональд Джонсон намагався зі словесного матеріалу, який він отримав у спадок від Джона Мілтона, вибудувати власний варіант вираження осучасненого змісту. Інакше розділовими знаками можна було нехтувати: чи залишати їх такими ж, як вони були в тексті Джона Мілтона, чи також безжалісно стирати.

Проведемо ще один невеличкий експеримент. Розташуємо слова, які залишив Рональд Джонсон, у лінійній послідовності. Отримаємо фразу в більш звичному форматі: «*Ask : to know all time, All seasons, and their change; the sun orient with dew; or rising*» («*Запитати : щоб знати увесь час, Усі пори року, і їх зміна; сонце орієнтується за росою; чи підняттям*»). У лінійній площині фраза тяжіє до

утворення якогось загального і спільного змісту, що витікає з усіх словесних елементів. Вербальний набір може видатися неупорядкованою тарабарщиною. Хоча встановлення семантично-асоціативних зв'язків спрацьовує. Реципієнт намагається зробити прочитання не лише експліцитним, але й віднайти прихований, утаємничений, імпліцитний зміст.

І знову (хоча б у перекладі) нагадаємо їхнє архітектонічне розташування у такому порядку, як це визначено текстом «Утраченого раю» і вибором Рональда Джонсона:

Запитати

: щоб знати

увесь час,

Усі пори року, і їх зміна;

сонце

орієнтується

за росою;

чи підняттям

Виявляється, коли слова перебувають на відстані одне від одного, вони тяжіють до певної автономності. Навіть читання про себе вимагає пауз, коли очі переміщуються від одного словесного елемента до іншого. Архітектонічна і семантична вартість кожного слова у такому місцезнаходженні надзвичайно зростає. І за кожним словом ще й тягнеться невидимий текстовий шлейф «Утраченого раю». У вертикальному порядку слова прочитуються повільніше. Паузи між словами створюють певний ритм. Він може прискорюватись тоді, коли поряд знаходиться декілька слів. А може уповільнюватись, коли сусідні слова розташовані на значній відстані. Такий рвучкий ритм додає динамізму фразі, порушує лінійну статичність. До того ж, збільшується кількість варіативних прочитань. Реципієнт може комбінувати поєднання слів. До прикладу, прочитати те, що наближено за вертикаллю: «*Запитати Усі пори року, орієнтується*». Або пов'язувати слова, які архітектонічно знаходяться на місці клаузул (ритмічних закінчень). І тоді може з'явитися наступний вислів: «: *щоб знати увесь час, сонце чи підняттям*». Не важко переконатися в тому, що збереження архітектонічного розташування слів, яке було задане текстом «Утраченого раю», володіє великим комбінаторним потенціалом. Пошук варіантів поєднання залишених Рональдом Джонсоном слів нагадує захопливу гру. Правила в ній встановлені самою природою літератури формальних обмежень: реципієнт задовольняється лише тим словесним матеріалом, що йому залишив новітній автор від оригінального тексту. А ось у виборі тих чи інших різновидів з утворення нових семантичних ланцюгів читач отримує максимальну свободу. Джон Кінгслі Шеннон (John Kingsley Shannon) робить влучне порівняння «Radi Os» з її мілтонівським першоджерелом, що можна вважати характерним у поясненні архітектонічних особливостей: «Порівняйте візуальний вигляд поезії Джонсона з поезією Мільтона. Одна з них

належить до епохи Марконі, Ейнштейна і Планка, інша – до епохи, яка оголосила землю нерухомою, вважаючи єретичними праці Коперника, Кеплера і Галілея. Вірш Мільтона – чистий, дозований, по десять складів у рядку; завершені думки в завершених реченнях; щільний і вагомий. Вірш Джонсона тримається на енергії ідеї – на людському сприйнятті» [207, с. 103]. Ось так завдяки прийому стирання зміни в архітектоніці білого вірша на основі п'ятистопного ямбу можуть трансформувати не лише семантику конкретних залишених слів, але й загальний пафос твору. І виходить, що простір між словами в «Radi os» заповнюється ідейною енергією в імпліцитному вираженні. Це й скріплює ті слова, що Рональд Джонсон залишив на відведених місцях з «Утраченого раю». Автор доби постмодернізму переписує геніальний твір Джона Мілтона, намагаючись подолати романтичне сприйняття силою раціоналізму. Якщо не здолати, то принаймні примирити, урівноважити, гармонізувати. Рональд Джонсон руйнує віршовану впорядкованість, нищить детерміноване протікання сюжету, завдає ударів проти образності. Інакше кажучи, інтелектуальні вправи геть деструктують поетичність. Проте парадоксальним чином залишені від «Утраченого раю» слова здатні об'єднуватись між собою в нових архітектоніко-семантичних зв'язках. Формується нове протікання сюжету, більш сучасна образність і, навіть, своєрідна ритміка. Романтично-поетичний пафос доповнюється новітнім раціоналістично-науковим дискурсом.

У наведеному прикладі з «Radi os» опорною можна вважати фразу: «*Запитати : щоб знати увесь час*». Вона точно передає й головну проблемну колізію «Утраченого раю». Джон Мілтон та його персонажі постійно переймаються питаннями. Це може свідчити про наявність сумнівів. Що, у свою чергу, за влучним афоризмом Рене Декарта (1596 – 1650) є передумовою мислення. Вислів «*Запитати : щоб знати увесь час*» стає універсальним, актуальним для усіх часів і для всіх людей. Так само, як це було болуче і важливо для Адама і для Єви з «Утраченого раю», коли вони переймалися різноманітними питаннями, що стосувалися загального та їхнього особистого буття. Формула «*Запитати : щоб знати увесь час*» перегукується не лише з твором Джона Мілтона, але й з біблійним

макрообразом дерева, плоди якого дають пізнання добра і зла. Нова семантика висловлювання посилюється завдяки тому, що вдається задіяти алюзію та ремінісценцію. «"Дірки" в "Утраченому раю" – це мовчазний подих, завдяки якому нова поема "RADI OS" стає чутною і видимою. Історія "людського непослуху", як і богословські наслідки гріхопадіння в "падінні", не "знищується", а призупиняється, відчувається тиск історії страждань – і обіцянки месіанського покаяння, – на тлі якого формується екстатична пастораль Джонсона» [103, с. 296]. Перепрочитання «Утраченого раю» крізь пробіли «Radi os» може надавати все нові та нові варіанти тлумачення як оригінального тексту, так і його «стертої» модифікації.

Продукування нових інтерпретацій продовжується сучасними науковцями. Зокрема, Сонет Лінн Л'Аббе (Sonnet Lynn L'Abbé) вибудовує досить оригінальний поняттєвий ланцюг, ланками якого стають «зелені люди» (*green men*), «мізки рослин» (*plant brains*) і «нервові дерева» (*nervetrees*). Це робиться заради успішного вивчення об'єктивно-орієнтованої потетики втіленого розуму Рональда Джонсона. У своїй дисертаційній роботі Сонет Лінн Л'Аббе з впевненою категоричністю проголошує: «Я стверджую, можливе прочитання Radi Os – це інсценізація гріхопадіння як нейронної події. Я стверджую, що Джонсон прибирає текстовий матеріал Мілтона, перетворюючи божественний, розлогий Сад Мілтона, що ще не зазнав гріхопадіння, на структуру знання, на текст, який імітує усунення синапсів, через яке проходять усі хребетні, коли рання проліферація нейронних зв'язків у юнацькому мозку зменшується і формується досвідом у менш розгалужені, але більш стабільні структури смислоутворення. Структура, яку Джонсон усуває для нас, намагаючись представити відчуття радісного людського буття з недиференційованого раю всього буття – тобто, намагаючись досягти поезики пізнання себе як людського об'єкта серед об'єктів – є нічим іншим, як баченням себе як рослини, як "Людини /Вибраної Троянди/ в Хаосі"» [148, с. 49]. Черговий раз переконуємося в тому, що унікальна архітектоніка «Radi os» із використанням прийому стирання надає основу для своєрідних тлумачень. Їх автори обирають опорні слова, які залишив Рональд Джонсон від усього текстового масиву

«Утраченого раю», і будують на них власні концептуальні твердження. Спростовувати їх чи сприймати – вибір не з легких. Справа в тому, що шпарини між словесними одиницями в «Radi os» за належної аргументації можуть заповнюватися різноманітними смисловими інтерпретаціями. Твір Рональда Джонсона – приклад парадоксальної семантичної безмежності, що виникає на ґрунті літератури формальних обмежень за використання прийому стирання.

«Radi os» можна розглядати як фрагментарний спогад про «Утрачений рай». А, оскільки твір Джона Мілтона торкається віковичних проблем існування людства, то і текст Рональда Джонсона – це досить своєрідна дискретна історія, що висвітлює гострі питання загального та індивідуального буття. «З великою економією методу Джонсон здатен перетворити складну поему сімнадцятого століття, у якій почуття є зрозуміло мотивовані, на просту поему двадцятого століття, яка насичена невизначеними можливостями. . . . Неточність, що виникає таким чином, здається нам поетичною якістю» [191, с. 826]. Викладення передбачуваних емоцій Рональд Джонсон замінює на текст з дещо сугестивним забарвленням.

Рональд Джонсон створив захоплюючий коментар не лише до тексту «Утраченого раю», але й до подій сьогодення чи особливостей їхнього сприйняття. Однак використання прийому стирання призводить до того, що формується нова архітектонічна конструкція зовсім іншого роду з оригінальним семантичним наповненням. Мовленнєві структури Джона Мілтона, що були звільнені від обов'язкової рими і стали підпорядкованими правилам синтаксису, в «Radi os» заміщуються позірно довірливими словесними формулами.

when we wake,

from the steep have we heard

harmonic number joined,

The roof

inwoven



Iris all hues,  
 Mosaic; under foot the  
 Crocus,

worm,

choir

authentic fire [138, с. 78].

Тут подаємо імітацію текстового відтинку з «Radi os» українською мовою:

коли ми прокидаємося,

із кручі ми почули

гармонійний номер долучився,

Дах

переплетений

Іриси всіх відтінків,

Мозаїка; під ногами

Крокус,

черв'як,

хор

справжній вогонь.

На перший погляд, наведений текст виглядає хитромудрою і вигадливою нісенітницею. Відчуття може бути схожим, коли споглядаємо незрозумілу абстракцію чи кубістичну картину в живописі. Проте, якщо реципієнту повідомити про символіку кольорів, вертикальних і горизонтальних ліній, геометричних фігур, то він зможе віднайти прихований зміст у фарбах і рисках. Те ж саме стосується текстів, які препаровані прийомом стирання. Їх розуміння вимагає додаткової інформації та інтенсивного занурення не лише в новотвір, але й у

загальнокультурну ситуацію.

Тому варто пригадати, що Рональд Джонсон високо цінував творчість Вільяма Блейка (William Blake, 1757 – 1827), який свого часу складав та ілюстрував дивні вірші, просякнуті незрозумілою містиккою. До того ж, Вільям Блейк написав і проілюстровав поему «Мілтон» (між 1804 і 1810), у якій персонаж на ім'я Джон Мілтон повертається з небес та намагається з автором виправляти духовні помилки, здійснити містичну подорож, встановити зв'язок між сучасними письменниками та їхніми попередниками. «Джонсон більш ніж визнає вплив Блейка; він майже віддає належне попередньому поетові за його вірш. *Radi Os* "це книга, яку дав мені Блейк (коли Мілтон став лівою ногою Блейка – першою ногою, тобто, щоб вийти з Едему), – пише він, – його очі широко розплющені через мою руку" (і). Безпосереднім посиланням є "Мілтон" Блейка, але перевірочним текстом Джонсона має бути радше "Шлюб раю і пекла", де описується друк "пекельним методом, їдкими речовинами"» [206, с. 51 – 52]. Принагідно зазначимо, що у книзі «Шлюб раю і пекла» (*The Marriage of Heaven and Hell*, 1790 – 1793) «Вільям Блейк стверджує, що Мілтон у своїй епічній поемі "Утрачений рай" був "на боці диявола, сам того не знаючи". Поет-візіонер вісімнадцятого століття стверджує, що Мілтон вільно писав "про дияволів і пекло", бо був "справжнім поетом", який уважав цю енергію, що "зветься злом", "єдиним життям"» [167, с. 121]. Обираючи Вільяма Блейка посередником між Джоном Мілтоном і собою, Рональд Джонсон посилював складову частку тих висловлювань, що залишалися в його книзі від «Утраченого раю». Також такий вибір підказує, що перцепція «*Radi os*» має ґрунтуватись на одивненні, готовності реципієнта до епатажних тверджень і парадоксальних висновків. Або ж словами самого Вільяма Блейка: «Якби двері сприйняття були очищені, кожна річ постала б перед людиною такою, якою вона є, нескінченною» [87, с. 101]. Рональд Джонсон прагне перцептивного оновлення мілтонівського тексту. Однак намагається досягти визначеного результату не лише через міфологему очищення, а залучає ще символ пробудження. Тому, «коли ми прокидаємося», ми здатні збагнути велич усього, що нас оточує, і нескінченність всесвіту, що передаватиметься лаконічними словесними формулами. А «гармонія»

навкруги людини складається в загальну «мозаїчну картину». Багатоманіття світу символічно втілюється в крокусі – ботанічному виді з сімейства ірисових, який налічує 90 різновидів. Така теза майже буквально може пояснювати уявну картину, в якій наявні «Іриси всіх відтінків». Саме ці квіти у творі Рональда Джонсона зустрічаються ще раніше («*Where / winds Orion, / iris / wheels*» [138, с. 8] – «*Де / вітри Оріона, / ірисові / колеса*») і стають символом здатності людини до переживання сакрального. З грецької назва «ірис» означає «веселка». Райдуга є одним з постійних символів, що супроводжують появу Ісуса Христа. Давньогрецька міфологія розповідає про Іриду – богиню-вісницю, яка веселкою опускалася на землю і стрімко розносила послання від олімпійських богів. А ось крокус займає ключове місце в послідовності зображень. Одночасно він є з'єднувальною ланкою на шляху, коли опускаємося з кручі землі і навіть під землю («черв'як»). Увінчується ланцюг мікрообразів «*справжнім вогнем*» – космологічною стихією, яка має очищаючі властивості. Семантичне поле тексту Рональда Джонсона розширюється також завдяки широкому залученню алюзивного потенціалу. Початок цього фрагменту можна співвідносити з бароковою формулою «Життя – це сон», що сягає відомої п'єси Педро Кальдерона де ла Барки (1600 – 1681). «*Справжній вогонь*» – ключовий символ гностицизму. За одним з його семантичних значень такий вогонь здатен не знищувати, а очищувати. І круча, і дах – переплетений відтінками всіх ірисів, і мозаїка під ногами, і крокус, і навіть черв'як пов'язують між собою художні образи «Утраченого раю» та «*Radi os*». А в масштабних вимірах реалізується часова скрижаль, що охоплює доісторичні часи та епоху науково-технічного прогресу.

Подібні семантичні розширення під час тлумачення текстових фрагментів Рональда Джонсона можуть застосовуватися до будь-якої сторінки «*Radi os*». Нові та несподівані комбінації слів, запропоновані постмодерністським автором, здатні продукувати розгалужені асоціативно-сміслові ходи. І первинний текст Джона Мілтона парадоксальним чином з формального обмеження перетворюється на креативну основу з численними перспективами комбінування слів і тлумачення семантичних зв'язків, що виникають між залишеними елементами.

Навряд чи нісенітниця могли б наповнюватися глибокими роздумами. А це завжди трапляється, коли людина замислюється над категорією часу:

what time

aspiring

equal

Raise

headlong

To bottomless

fire

times the space that measures

thought

Both

eyes,

At once,

on all sides round [138, с. 2].

Україномовний варіант цього фрагменту також надає можливість збагнути, що за позірною легкістю і простотою стертого тексту криється зовсім ускладнений зміст.

що час

натхнений

рівний

Піднімаються

стрімголов

До бездонного

## ВОГНЮ

часи простору який виміряється

думкою

Обидва

ока,

Одразу,

з усіх боків довкола.

Згадаймо принагідно початкові рядки «Radi os», де стверджується походження світу з хаосу. Людина стає апогеєм космологічного творіння («*Людина обрана Троянда з Хаосу*»). «Джонсон, починаючи "Radi Os" із, безперечно, складного бачення великого вибуху сучасної космології, у вогняній кулі якого, як кажуть, почалися час, простір і творіння, викреслює Дух, Безодню та великий аргумент провидіння, залишаючи поета на місці Духа» [206, с. 56]. Виходить, що християнська доктрина походження світу і людини ставиться під сумнів. Тоді Рональд Джонсон справді посилює ті мотиви, що були актуалізовані Вільямом Блейком, а пізніше ще й духовним наставником американської нації – Ральфом Волдо Емерсоном (Ralph Waldo Emerson, 1803 – 1882), який у своєму есе «Природа» (*Nature*, 1836) проголосив основи трансценденталізму. За концепцією трансценденталізму реальність піддається розумінню лише за умови вивчення природи. У такому процесі надто важливою стає категорія особистої свободи. А головним архетипом втілення універсального людського прагнення до безмежної свободи можна вважати мілтонівського Сатану. Ральф Емерсон у поемі «Уриїл» (*Uriel*, 1847) виводить мілтонівського архангела сонця і посланця Бога. Персонаж «досліджує і виголошує емерсонівські парадокси, що виходять за межі розуміння традиційної релігії, моралі та філософії» [217, с. 149]. Уриїл, архангел мудрості і майстер знань, у творі Ральфа Емерсона проповідує ідеї вічного повернення, спростовуючи присутність лінійності у природі.

Рональд Джонсон прийомом стирання порушує звичну лінійність. Це

приводить і до втілення неочікуваного змісту. У тексті «Radi os» «час натхнений» зазнає стрімкого піднесення і падіння. З цього приводу Ерік Селінджер зазначає: «Я сприймаю нерозбірливі перші фрагменти, що йдуть далі, як опитування світу перед світом, непізнаваного не-місця-не-часу ("що час") первісної монади, що кружляє, подібно до Уробороса ("стрімголов / до бездонного"), перед виконанням його "прагнення" пізнати себе і таким чином вибухає в думках і очах – в чуттєву матерію, дивлячись навколо» [206, с. 56]. Уроборос – змія, що кусає себе за хвіст, утворюючи символічне кільце. Рецепція цього архетипу відбувається в більшості національних літератур, зокрема й в українській. До прикладу, «Г. Сковорода переводить символічне тлумачення Уробороса у площину морально-етичну. Кільцеподібна фігура змія стає своєрідним стримуючим фактором у повсякденних людських прагненнях і турботах, оскільки нагадує про вічність і про високе призначення людини» [12, с. 186].

Для Рональда Джонсона важливим стає мотив колоподібного:

circumference

Hung on shoulders like the moon, whose

optic glass

At evening, from the top

new

globe

Of some great

burning

azure;

vaulted [138, с. 7].

Імітація руху колом створюється також завдяки архітектоніці тексту в «Radi os». Очі читача одразу вихоплюють слова, що можуть бути розташованим наприкінці віршованого рядка. Потім погляд опускається до наступного рядка і

фіксує на якусь мить увагу реципієнта посередині сторінки. Далі залишене від «Утраченого раю» слово може міститись на самому початку вірша. А затим – знову кінцева частина рядка, його середина і початок.

окружність

Повисала на плечах як місяць, чие

оптичне скло

Увечері, з верхівки

новий

глобус

Чогось величного

палаючого

лазур'ю;

склепінчастий

Символьну семантику нескінченного відродження і циклічності буття, що закріплюється за архетипом Уробороса [див.: 144, с. 27; 109, с. 480; 108, с. 29], Рональд Джонсон часто пов'язує зі стихією вогню (*полум'я*). Після гріхопадіння в «Утраченому раї» людей переслідує караючий вогонь. В «Radi os» мотив вогню тяжіє до катарсису – морально-етичного очищення. «Окружність» забезпечує не лише повторюваність елементів, але їхнє систематизоване об'єднання. Хоча з архітектонічної точки зору текст виглядає фрагментарним, уривчастим, деструктивним.

Через «оптичне скло» Рональд Джонсон розглядає сучасний світ таким, яким він сформувався впродовж еволюції від біблійних часів до доби постмодернізму. Разом зі світом туристий шлях проходить людина, яка йде крізь «вогонь» і знаходить свою божницю: «*His temple right against / The / black / realm, beyond / the flower*» [138, с. 10] («Його храм прямо проти / чорного / царства, за межами / квітки»). Квітка уособлює природу, як продовження традицій Ральфа Емерсона. І

тоді виходить, що Рональд Джонсон прагне гармонійного поєднання сакрального (храм) і природного (квітка). Однак розуміє, що досягти такої ідеальної злагоди досить важко. Тому «Radi os» наповнюється журливим пафосом, відчуття якого посилюється також завдяки пошматованим словесним формулам. Ідейне прагнення автора до знаходження новітньої погодженості між матеріальним та ідейним світом дещо дисгармоніює з архітектонікою стирання.

У наведеному фрагменті ще однією важливою деталлю виступає місяць. «За давніми повір'ями, Місяць іноді наближається до Землі, і тоді люди стають сновидами. Звідси – моторошно-радісне відчуття розкутості» [42]. Така сприйнятливість до змін, до нового з загальної семантичної площини «Утраченого раю» переноситься в архітектоніку «Radi os». А вона, у свою чергу, суттєво змінює семантику первинного тексту. Характерно, що в «Утраченому раї» цей текстовий фрагмент присвячено опису щита Сатани. І «окружність» там наближається до буквального значення цього слова – щит округлої форми. Однак те, що Рональд Джонсон обирає для переробки саме цей епізод з описом щита Сатани може свідчити про відхилення від змісту традиційних християнських міфологем. Радше відчувається посилення гностичних мотивів. Зміна контексту, руйнування старих і створення нових семантичних зв'язків дозволяють продукувати нові семантичні тлумачення в тексті «Radi os».

Рональд Джонсон усуває відмінності між божественним і земним. Сходження сакральної присутності до матеріального світу супроводжується містицизмом. А ці риси знову і знову пов'язуються з мотивами обертання, необхідності повернутися до витоків творіння хоча б у межах тексту, що нагадує віршову організацію. Широкі дебати дияволів з «Утраченого раю» щодо прийняття рішення про побудову Пандемоніуму – антагоністичного місця до Небесного міста завдяки стиранню перетворюються на лаконічну оповідь у формі невластиве прямої мови.

For who can yet believe

to re-ascend,

and re-possess



in close design,

At length from us

Space may produce new Worlds

to pry

Abyss

For who can think

the sudden blaze

There stood a hill [138, c. 15].

*«Для тих, хто ще може вірити / що знову вознесеться, / і знову володітиме / у близькому задумі, / Вдалині від нас / Космос може створити нові світи / щоб підглядати / Безодню / Бо хто може подумати / раптове полум'я / Там стояв пагорб».*

Завдяки невластне прямій мові ситуація з прадавніх часів максимально наближається до сучасної людини. За такого своєрідного типу мовлення утворюється оригінальна двохплановість висловлювання. З одного боку, зберігається і в загальних рисах передається персональне (імпліцитне) мовлення з «Утраченого раю», а з другого боку – фіксується авторське сприйняття доби постмодернізму. З'являється красномовна деталь: образ вогню («раптове полум'я») поєднується не лише зі всесвітом («космос»), але й з раціональною діяльністю людини («хто може подумати»). Мілтоновський текст про палку віру

трансформується в джонсонівську оповідь про необхідність мислення. Таким чином, за допомогою прийому стирання демонструється важлива річ: з первинного тексту, що накладає обмеження на масштабність об'єкту перетворення, можна продукувати нові словесні ланцюги навіть із протилежною семантикою у співставленні з оригіналом. Для цього потрібно виділити чи залишити на теренах сторінки лише ті елементи, які на думку новітнього автора є найбільш суттєвими й актуальними для сучасності. Звичайно, за стирання порушуються усталені семантичні зв'язки, ритмічна впорядкованість первинної фрази. Нові словесні одиниці не завжди отримують синтаксичне чи граматичне узгодження. Однак за таких умов починають «працювати» ті самі прогалини між словами, що утворились на місці стертого матеріалу. Подібні шпарини дозволяють активізувати внутрішню форму слова. А це відкриває безмежний простір для різноманітних тлумачень та інтерпретацій.

Один з найвидатніших американських мислителів Ральф Емерсон включає Джона Мілтона в лекційний огляд «Етичні письменники» («Ethical Writers»). Про англійського поета XVII століття говорить так: «Гріхопадіння людини було темою його Музи лише як засіб, за допомогою якого він міг би допомогти підняти людину знову до висоти її божественної природи та міри» [110, с. 362]. Наголошуємо на тому, що для Джона Мілтона архетип гріхопадіння став саме засобом вознесіння людини до рівня сакральної істоти. Можливо, те ж саме намагається зробити й Рональд Джонсон за допомогою прийому стирання. «Назвіть цю вишину божественності нашою сплячою людською красою — нашою здатністю як мовних тварин, читачів і поетів — і для Джонсона, хоч би якими приголомшливими були його засоби, це, безперечно, правда» [206, с. 71]. Уже наведені та наступні приклади з «Radi os» підтверджують, що автор з доби постмодернізму не лише вів захоплюючу гру з сучасними читачами, але й переймався серйозними пошуками глибинного смислу ключових подій і явищ з людського буття.

Наприкінці першої книги «Утраченого раю» Джон Мільтон описує початок «Великої Ради» під керівництвом Сатани. Сцена порівнюється з шумливим вуликом, у якому збадьорюються бджоли під теплом весняного сонця.

*Brush't with the hiss of ruffling wings. As **Bees***  
*In spring time, when **the Sun** with Taurus rides,*  
*Poure forth thir populous youth **about the Hive***  
***In clusters;** they among fresh dews and flowers*  
*Flie **to and fro**, or on the smoothed Plank,*  
*The suburb of thir Straw-built Cittadel,*  
*New rub'd with Baume, expatiate and confer*  
*Thir State affairs. So thick the aerie crowd*  
*Swarm'd and were straitn'd; till the Signal giv'n,*  
*Behold a wonder! they but now who seem'd*  
*In bigness to surpass **Earth's** Giant Sons*  
*Now less then smallest Dwarfs, in **narrow** room*  
*Throng numberless, like that Pigeon Race*  
*Beyond the Indian Mount, or Faerie Elves,*  
*Whose midnight Revels, by a Forrest side*  
*Or **fountain** fome belated Peasant sees,*  
*Or **dreams** he sees, while over head the Moon*  
*Sits Arbitress, and neerer to the Earth*  
*Wheels her pale course, they on thir mirth **and dance** [171 , c. 24].*

З мілтонівського опису Рональд Джонсон обирає тільки таке:

As bees

the Sun

about the hive

In clusters;

to and fro

## Earth's

arrow

fountain,  
dream

and dance [138, с. 17 – 18].

Послівне прочитання локалізує значення кожного окремого елемента. У перекладі отримаємо набір непов'язаних між собою слів: «Як бджоли / Сонце / про вулик / У кластерах; / туди і назад / Земні / стріла / фонтан, / мріяти / і танцювати». Коли ж лексеми об'єднати у звичну лінійну фразу («*As bees the Sun about the hive In clusters; to and fro Earth's arrow fountain, dream and dance*» – «Як бджоли сонце навколо вулика в роях; туди-сюди земні стріли фонтанують, мріють і танцюють»), тоді семантична автономність слів руйнується та утворюються нові смислові зв'язки. Рональд Джонсон зберігає ті ж самі знаки пунктуації, що були й у тексті «Утраченого раю». У «Radi os» наявність пунктуаційних знаків сигналізує про необхідність пауз, що робить фразу більш ритмічною навіть за її лінійного прочитання.

У цьому фрагменті з'являється ще одна прикмета: Рональд Джонсон стирає частини мілтонівських слів. Іноді це призводить до лексичних замінів (*narrow – arrow*), коли «вузька [кімната]» трансформується у «стрілу». А деколи залишена частина лексеми зумовлює зміну її граматичної форми (*dreams – dream*). У сукупності подібні деталі формують новий текст. Потрібно докласти чимало зусиль для встановлення чи відновлення генетичних зв'язків новотвору з оригіналом задля того, щоб збагнути задум Рональда Джонсона.

Проте сучасний читач може знайомитись з текстом «Radi os», не знаючи чи не пам'ятаючи твору Джона Мілтона. Тоді реципієнт намагатиметься скласти

залишені слова в певну семантичну єдність. Шпарини між словами будуть заповнюватись задля утворення прийняттого смислу. А окремі слова генеруватимуть інтенсивні асоціативні пошуки. До прикладу, після прочитання лише початку з наведеного фрагменту – «Як бджоли» – в уяві може спрацювати продовження сталої конструкції: працюють, як бджоли. Та наступне слово «Сонце» спрацює як своєрідний перемикач асоціативного спрямування. Тоді читач змушений буде шукати нові варіанти. Але жодним чином не можливо буде вгадати чи передчути появу наступного слова. Це робить використання прийому стирання досить інформативним, оскільки текст не вгадується наперед. Хоча й виникає інша небезпека: превалювання невідомого раніше над відомим ускладнює семантичне сприйняття. Пастки несподіваності, що чатують за розташуванням кожного окремого слова, спроможні роздратувати читача. Або ж він прийме правила гри і його діалог з новітнім автором перетвориться на захоплююче дійство.

Друга книга «Утраченого раю» розпочинається описом суперечок між Молохом, Беліалом, Мамоном і Вельзевулом щодо продовження боротьби з Небесним військом і необхідності нового штурму Небес. Промова грізного володаря Молоха наповнена нагадуваннями про біль поразки і нестерпність відчаю через те, що довелося поступитися війську Світла. Молох виступає за відкриту війну, закликає до ще одного штурму Небес. Конкретні слова конкретного персонажа Рональд Джонсон переводить в абстрактну площину.

invented

The way seems difficult,

upright            against

the sleepy drench

not still,

our proper motion [138, с. 23].

Рональд Джонсон формує вислови загального змісту, який стає актуальним для людей доби постмодернізму. Семантика фраз, яка сформована в тексті, майже

універсальна. Дійсно багатьом *«винайдений шлях здається важким»*. Особливо, коли він супроводжується *«сонною мрякою»*. Так само всеосяжними виглядають заклики рухатися далі, *«не зупиняйтесь»*, оскільки підбадьорює віра в *«наш правильний рух»*. Різнобічний і багатоплановий зміст новоутворених словосполучень наближує їх до заповітів, молитов, сакральних книг, віщування.

У наступному фрагменті Рональд Джонсон обирає слово *«кожен» («Each»)* семантично опорним. Змальовується ситуація, що може стосуватися будь-якої людини. Починає спрацьовувати правило наближення інтересів. Текст *«Radi os»* ніби пристосовується до потреб сучасного читача.

What if the breath

Awaked, should

plunge us in the flames; or from above

if all

were opened,

One day upon our heads;

Each on his rock transfixed,

all things at one view? [138, с. 25].

В «Утраченому раї» в цьому фрагменті міститься промова іншого учасника Великої Ради – Беліал (Веліал або Агріель). За біблійними оповідками цей упалий ангел вважається найсильнішим, навіть багато в чому перевершує Люцифера. Беліал має ампула спокусника людей, який підштовхує їх до скоєння злочинів. Образ Беліала вирізняється амбівалентними якостями. Ззовні він – юний і прекрасний, а у справах – лицемірний і лютий. Джон Мілтон описує Беліала як ласкавого і чемного, принадного з вигляду, найвродливішого ангела (допоки він був на Небесах). Однак слова його примхливо плетуться, можуть навіть полонити розважних і розумних. У думках Беліал залишається ницим, а у справах – ледачим. В «Утраченому раї» на Великій Раді Беліал закликає темні сили до обачності та суперечить Молоху. І ось із промови цього персонажа Рональд Джонсон залишає тільки ті слова, що стосуються *«кожного»*, хто *«на своїй скелі застиг»* (*«Each on his rock transfixed»*). А далі – фінальна фраза *«все як на долоні»*. Її можна тлумачити так: будь-хто з вершини бачить усе, як на долоні. Бачить, чи йому, можливо, здається, що він усе бачить? Звернімо увагу на те, що уривок Рональд Джонсон закінчує знаком запитання. Його ж не обов'язково було зберігати. Та присутність цього розділового знаку стимулює появу сумнівів: а чи дійсно ми все можемо бачити і, головне, – розуміти. Не даремно фінальна частина уривка відмежована від попередньої фрази пропуском у вісім рядків. Така просторова порожнеча на сторінці посилює сумніви. Прочитання останнього вислову вимагає вдумливого сприйняття і спонукає читача до повернення вгору сторінки. Це потрібно для того, щоб віднайти загальний смисл фрагменту. Ось і виходить, що сам процес прочитання *«Radi os»* також моделюється за колоподібним принципом.

Рональд Джонсон воліє створити *«світ, / що зветься Людиною»* (*«world /*

*called Man*») [138, с. 28]. Проте реалізація такого завдання нагадує гонитву за мрією, «нескінченний політ / зі словами» («*the never-ending flight / with words*») [138, с. 26]. Ліричний герой Рональда Джонсона – або ж і Джона Мілтона – намагається «створити / з болю темряви / і / незатьмарене коло» («*create / out of pain / of darkness / an / unobscured round*») [138, с. 27]. Тут англійське «*an*» – неозначений артикль, і його окрема акцентована присутність може свідчити про всезагальність принципу утворення незатьмареного кола чи його довільності залежно від прочитання граматичного змісту цього невмисне виокремленого артикля, який має виключно граматичне значення. Знову зустрічаємо словесне позначення мотиву колоподібного, циклічного. До речі, слово «коло» («*round*») зустрічається в тексті поеми Джона Мілтона 140 разів, а в «*Radi os*» – 12. Однак, якщо взяти до уваги співвідношення частотності ужитку слова «коло» до загальної кількості словесного матеріалу, то Рональд Джонсон частіше використовував це поняття. Зважимо також на те, що Джон Мілтон творив у стані натхнення (принаймні, він міг у це вірити) і позначення мотиву колоподібного могло бути несвідомим. Рональд Джонсон керувався переважно раціоналізованим методом у відборі слів з «Утраченого раю». Тому втілення цього мотиву в «*Radi os*» можна вважати цілеспрямованим. У цьому тексті коло може виступати символом об'єднання небесного і земного, райського і пекельного, давнього і сучасного, мілтонівського і джонсонівського.

В «Утраченому раї» міститься проникливий гімн «святому Світлу». Ця частина розташована після зображення Великої Ради, де правив Сатана, і передуює викладу позиції Бога з Небесного Престолу. Фрагмент багатьма читачами і дослідниками вважається одним з найкращих у поемі Джона Мілтона. Пафос величального прославляння й естетична довершеність першоджерела не руйнується, а по-своєму зберігається і в тексті Рональда Джонсона:

Shine inward, and  
   there plant eyes  
   that I may see and tell  
 Of things invisible



once

thick as stars,

The radiant image

the only

Garden

On the bare outside of this World [138, с. 46 – 47].

У рядковому перекладі знову отримаємо фрази, наближені до зарозумілого мовлення: *«Сяймо всередину себе, і / там рослинні очі / щоб я міг побачити і розповісти / Про речі невидимі / одного разу / товсті як зірки, / Сяючий образ / єдиний / Сад / На голій поверхні цього світу»*. Та навіть у фрагментарних частинах відчувається відсутність статичності. Рональд Джонсон зі шматочків мілтонівського тексту майструє динамічну оповідь, яка переводиться в ліричну площину. *«"Замість" "оказіональних" деталей щодо гріха, смерті та спокути через Христа як Прекрасного Принца ми знаходимо в "Radi Os" історію, яка доволі добре доповнює "людський винахід" у ширшому, привабливішому сенсі як "усе те, що ми виявили, що людина може відкривати у світі, може робити". І в цьому сенсі досягнення Мільтона розширюють, а не звужують перспективу»* [206, с. 71]. Пошуки істини

спрямовуються до внутрішнього світу індивіда, який наповнюється сакральним сьайвом. Кожна людина спроможна плекати власний Сад навіть на голій поверхні земного світу. Мотиви ідеального та матеріального тісно переплітаються, що надає ліричному герою Рональда Джонсона побачити невидимі речі та розповісти про них людині ХХ століття.

Коли ж текст цього уривку з «Radi os» перевести в лінійну площину, тоді отримуємо більш промовисті семантичні зв'язки: *«Сьайво всередину, і ось очі рослини які я бачу й можу розповісти Про невидимі речі що колись були густі як зорі, Осейний образ єдиного Саду В порожнині поза Світом»*. Долаючи граматичні труднощі та нюанси, можна укласти цілком добротне висловлювання з тривкою художністю. А якби наведений фрагмент просто розбити на рядки, могли б отримати непоганий верлібр. І ось виникає цілком логічне запитання: а чи не міг Рональд Джонсон писати вірші, не обтяжуючи себе верігами формальних обмежень у вигляді (нехай і геніального) чужого тексту. Дозволимо собі навести власний гіпотетичний варіант відповіді. Швидше за все, Рональд Джонсон чудово усвідомлював, що пробитися на літературне поприще з особливими творами і знайти широке коло читачів у сучасному світі – справа надто складна. Автор «Radi os» зіграв на людському шануванні авторитетів. Текст «Утраченого раю» вже мав загальноновизнану довіру і пошану. Якщо не весь твір Джона Мілтона, то принаймі його назва для освіченої людини з доби постмодернізму отримали статус прецедентного результату. Можна навіть сказати, що Рональд Джонсон узяв Джона Мілтона в заручники. Тоді легше привернути увагу сучасного читача. Однак ситуація не може прочитуватись так однозначно. Справа в тому, що «Radi os» змусив людину межі ХХ – ХХІ віків згадати класичний, але далекий твір з ХVІІ сторіччя. «Заручник» отримує власну данину популярності. Обставини нагадують втілення симбіозу: «Утрачений рай» допоміг Рональду Джонсону звернути увагу на свою постать, а «Radi os» спонукав сучасного читача пригадати Джона Мілтона.

Рональд Джонсон ніби прагне переписати саму історію «Утраченого раю». З мілтонівського тексту вихоплюється діалог між Богом і Христом. Син Божий говорить про готовність власною смертю спокутувати людські гріхи. Джон Мілтон

розцінює таку поведінку як найбільший прояв небесної любові. Після стирання від Рональда Джонсона історія про розплату за первородний гріх стає антропоцентричною: короткі фрази ніби більше розповідають про створення людини в її тілесній подобі. Імена Бога і Христа стираються, висловлювання вже не належать їм. Реципієнт отримує можливість співвідносити сказане з власним інтелектуальним, психологічним і емоційним досвідом.

Account me Man:

to possess

Life in myself for ever; by

All that of me can die

the ample air

at the sight

shalt look down

the grave:

Then,

enter Heaven, long absent,

to see thy face, wherein no cloud

but

breath

and Earth

Made flesh [138, с 50 – 51].

Рональдом Джонсоном створюється нова формула найширшого узагальнення: «*Уважайте мене людиною: / володіти / Життям у собі на віки; / Усім що в мені може померти / предостатнє повітря / при виді / зазирає вниз / у могилу: Тоді, / увійти на Небо, давно відсутнє / побачити твоє обличчя, на якому ані хмаринки / окрім / подиху / і Земля / Стала плоттю*». Наявність архаїчних форм (*shalt* – допоміжне дієслово майбутнього часу другої форми однини, яка маловживана поза біблійним і давнім поетичним контекстом і контекстом королівських звертань; *thy* – маловживана форма другої особи однини, майже не вживається в мовленні, тільки *you*, але це завжди множина ви) може насторожувати сучасного читача. Однак збереження мілтонівської граматики начебто надає колоритного забарвлення, що супроводжується довірливістю, благоговінням чи інтимністю висловлювання, посилює відчуття приналежності до класичної традиції сакральних і поетичних текстів. У цьому фрагменті є динамічна оповідь, насиченість мікрообразами, рефлексія і дещо елегійний пафос, що супроводжує творіння всеосяжного буття.

Архітектоніка стирання зумовлює семантичну автономність залишених слів. Формальна і смислова видозміна стають настільки відчутними, що визначити тематичне наповнення першоджерела досить важко. А то й – майже неможливо. Запропонуємо ще один фрагмент з «Radi os»:

I

And what I was

issued from a cave, and spread

Into a liquid plain;

to look into the clear

opposite

I started back,

It started back [138, с. 73].

Можемо відмітити знову наявність мотиву повернення чи обертання: «Я / І що я був / що вийшов із печери, і поширився / У рідку рівнину / зазирнути в майбутнє / навпаки / Я почав спочатку, / Це почалося ще тоді». Здається, що голоси першої людини і ліричного героя з доби постмодернізму збігаються. Встановлюються дещо окультні зв'язки між людиною і природою. Зрозуміле мовлення ніби торкається «прихованих і невідомих сил і явищ у людині, космосі та природі» [190, с. 243]. Однак реконструювати за цими репліками розповідь Єви з «Утраченого раю» про її перші хвилини життя не кожному вдасться. Можна лише залишені слова використати як семантичні позначки для того, щоб відновити мілтонівський текст. Чи вдається за цими рядками відновити зміст першоджерела? Проблематично. Співвідношення текстів «Утраченого раю» і «Radi os» ледь не ґрунтується на окультному принципі «контагіозної магії», що передбачає заміну цілого частиною. Стирання перетворюється на ритуал, за яким учасники процесу кодування / декодування намагаються з'ясувати «приховані здібності людини» і «незримі сили природи» [182, с. 209, 405].

Архітектонічні особливості тексту Рональда Джонсона нагадують алеаторику (з латинської традиції – випадковість, жереб, гральна кісточка). Нагадаємо, що за латинською генезою частина назви «Os» може означати «кістка». Це, можливо, – непряма і несвідома ілюстрація щодо наближення конструктивних принципів створення «Radi os» та алеаторики. Така композиційна техніка розвивалась у музиці ХХ століття. Сутність її полягає в тому, що музичний текст не отримував повної фіксації в нотах. Натомість віталися імпровізація і випадковість звукового виконання. Так французький композитор П'єр Булез (1925 – 2016) культивував вибір виконавцями музичного твору одного з можливих варіантів інструментальної гри. Фортепіанний концерт «Музика змін» (*Music of Changes*, 1952), створений американським композитором Джоном Кейджем (*John Milton Cage*, 1912 – 1992) містив елементи варіативності форми і неочікуваної випадковості. Засобами щодо свободи реалізації в алеаториці могли обиратися за жеребом, цифрові комбінації, тасування нотних аркушів, правила ходів для

шахових фігур, розбрикування чорнил по нотним аркушам, кидання гральних костей тощо. Усе це стає співвимірним з експериментами в галузі літератури формальних обмежень, які проводилися представниками УЛПО. Алеаторика також обмежується звуковою організацією номера чи виступу. Відбувається розпад звичної музичної форми, яка ніби втрачає свідомий контроль. Та новоутворений звуковий хаос призводить до більш сучасної впорядкованості музичного тексту. Просто слухачеві потрібно віднайти ключ, за допомогою якого можна збагнути нові правила організації звуків. Усе майже так само, як і в літературі формальних обмежень за використання прийому стирання.

Дафні Лоудз тракує алеаторну поезію так: «Алеаторні вірші є способами написання поезії, які навмисне залучають елемент випадковості. Наприклад, поет може взяти існуючий твір й піддати його випадковим операціям, наприклад видалити кожне друге слово чи розрізати текст і поєднати шматки у випадковому порядку» [160, с. 59]. Випадковість алеаторної поезії є також методичною, але являє собою добровільно накладене на існуючий текст добровільне обмеження, що полягає у здійсненні над ним обраної операції, яка призводить до наче б то випадкових результатів творчості. Важко не погодитися, що алеаторна поезія також належить до літератури формальних обмежень, але контроль автора над результати творіння значно менш контрольований і довільний, ніж у поезії стирання, адже самим обмеженням закладено випадковість результатів визначених трансформацій обраного тексту.

Коротші фрази, створені Рональдом Джонсоном із текстового масиву «Утраченого раю» тяжіють до афористичності. Більш розлогі висловлювання можуть сприйматися в якості зразків зарозумілого мовлення. Слова в розлогіх фрагментах з «Radi os» часто втрачають предметне значення. Натомість механізм зарозумілого мовлення сприяє появі одивненого змісту, актуалізації неочікуваної семантики. Продукування текстів з обмеженого матеріалу за допомогою прийому стирання також відбувається за принципом «кодування / декодування» інформації. У цьому може й полягати головна відмінність від зарозумілого мовлення, у якому інтуїтивно-емоційні якості домінують над раціональним. А в текстах, отриманих у

результаті стирання, превалює раціональне над інтуїтивно-емоційним. Та панування одного не означає тотального знищення іншого. Допускаємо, що певна частка інтуїтивно-емоційного також може бути присутньою у використанні прийому стирання.

Деталізована увага до твору Рональда Джонсона мотивується тим, що з нього розпочинається усвідомлене використання прийому стирання. Рон Сілліман (Ron Silliman) написав у своєму блозі, що «Radi os» – це «один із тих «обов'язкових» томів для будь-якої сучасної поетичної збірки» [211]. Стів Маккафері (Steve McCaffery) розглядає результат праці Рональда Джонсона «як інтертекстуальний твір, спосіб та імплікації якого виходять за рамки літературного і стосуються як філософських питань, так і практики повсякденного життя» [168, с. 121]. З цими думками можна погоджуватися. Рональд Джонсон не хизується власною суб'єктивністю чи свавіллям у довільних змінах мілтонівського тексту. «Radi os» пропонує варіанти альтернативної інтерпретації не лише «Утраченого раю», а загального та індивідуального досвіду, носієм яких виступає людина доби постмодернізму.

На завершення розмови про «Radi os» акцентуємо ще одну важливу якість цього твору. У ньому зовсім відсутній пафос пародійності. Рональд Джонсон не намагався наслідувати тематичні чи стилістичні особливості «Утраченого раю» у формі перебільшення. У «Radi os» відсутня також невідповідність між стилем висловлювання і предметом зображення. Рональд Джонсон робив власний витвір із самостійно визначеного текстового матеріалу великого попередника. Літературі формальних обмежень американський автор вдало прищепив прийом стирання. Саме успішний (хоча не зовсім однозначний) результат цієї спроби надав поштовх для створення наступних текстів з широким використанням прийому стирання.

### **3.2. Використання прийому стирання для створення нових мистецьких об'єктів на основі маловідомого гіпотексту**

Одним із зумисних актів у формуванні стирання як прийому цілком

виправдано можна вважати діяльність англійського візуального художника Тома Філіпса (Trevor Thomas Phillips, 1937 – 2022). Його життєвий шлях наповнювався у тому числі родинними поїздками у Францію. У цій країні він провів три місяці на стипендію, яку виборов у віці сімнадцяти років. Якщо ці факти вибудувати у відповідний ланцюжок, то виникне припущення, що Том Філіпс у ранньому віці ознайомився з головними теоретичними засадами речників УЛПО.

Згодом Том Філіпс набуде слави ерудита і різносторонньо розвиненої людини. Він отримає лінгвістичну освіту в Оксфорді, перекладатиме англосаксонську поезію і Данте Аліг'єрі («Пекло»). Власні переклади супроводжуватиме своїми ж ілюстраціями. Том Філіпс стане відомим художником-концептуалістом із персональною виставкою в Національній портретній галереї та членом Королівської академії. До названих чеснот варто ще додати, що Том Філіпс був скульптором, співаком, композитором, істориком музики. Роздуми про категорію обмеження супроводжували його упродовж життя. В одному зі своїх блокнотів Том Філіпс записав: «Людина прямо пропорційно обмежена кількістю можливостей, про які вона не знає; вона самообмежена кількістю можливостей, які вона виключає». Сам Філіпс, здається, виключив набагато менше, ніж більшість» [96, с. 21].

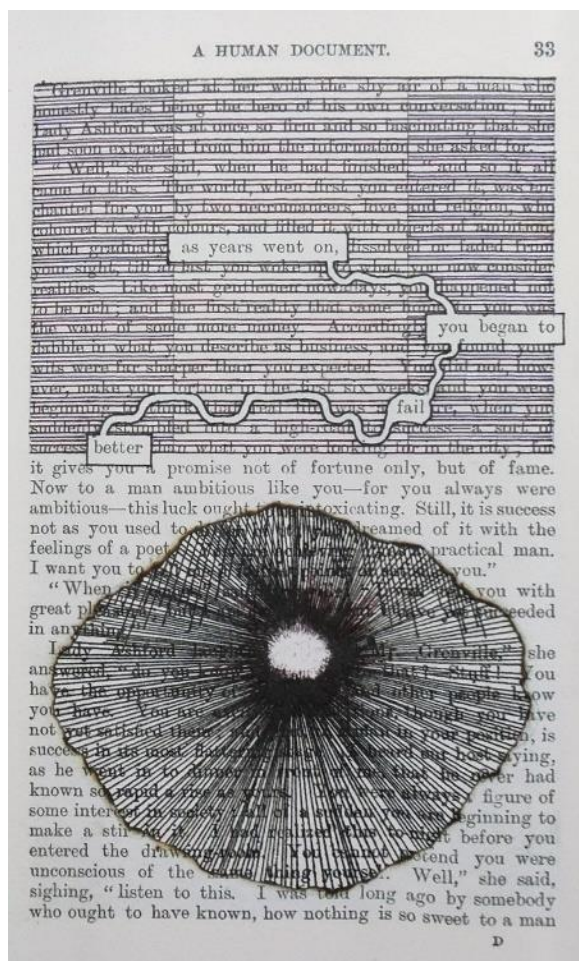
Том Філіпс вирізнявся також дивовижним талантом робити відкриття мимохідь. «Вони мають вагу сюрреалістичної дивовижності та подиву: про одну з цих знахідок, простий шматок лінолеуму, "один із найцінніших скарбів, які я знайшов під час моєї прогулянки", він дає розгорнуту розповідь про свою реакцію, про те, де він його знайшов, і чому він хоче поділитися цим відкриттям – це характерний для нього спосіб буття» [96, с. 21]. Налаштованість на перманентне одивнення готувала потенційний ґрунт для унікальної роботи у сфері літературних обмежень із використанням прийому стирання.

У 1966 році Том Філіпс здійснив знамениту знахідку. Одного разу він вирішив витратити три пенси на придбання якогось роману XIX століття. Зрозуміло, що встановлена сума не створювала підстав для очікувань щодо придбання якогось раритету чи відомого твору. Еквівалентним грошовим витратам



став маловідомий і малопопулярний (навіть свого часу) роман вікторіанської доби «Людський документ» (*A Human Document*, 1892) за авторством Вільяма Меллока (*William Hurrell Mallock*, 1849 – 1923). І ця книга стає безперервним джерелом натхнення для Тома Філліпса, який досить тверезо і раціонально оцінив недоліки твору Вільяма Меллока: «Після своєї смерті у віці сімдесяти років він став дещо гіркою безвісністю, його погляди майже застаріли. Його снобізм пронизує «Людський документ», а його ставлення до євреїв (хоча й нетипове для того часу) становить суть історії кохання. Для Меллока перелюб його героїні Ірми чомусь не враховувався, оскільки її заможний чоловік був євреєм. Ці негативні аспекти його літературної персони радше сприяли, ніж перешкоджали моїй схемі, як і його інтелект, бездоганна проза, багатий словниковий запас і широкий діапазон алюзій. Допомогла і його повна відсутність гумору: із сухого тексту весело виловити дивний жарт» [188, б. с.]. Том Філліпс піддався азарту не лише заради виловлювання словесної витівки, але й задля створення оригінального продукту на ґрунті досить посередньої книги з вікторіанської доби.

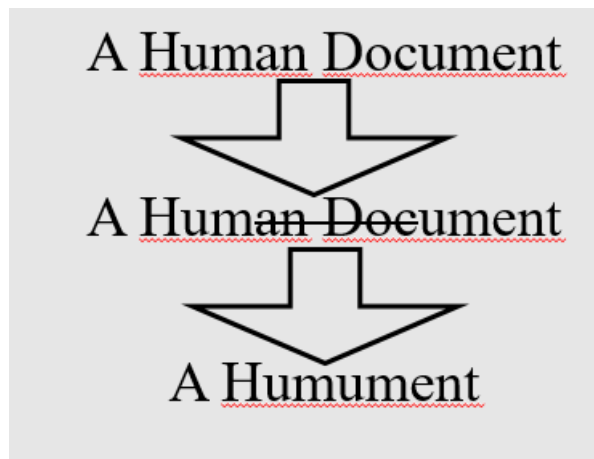
У тому ж 1966 році він розпочинає роботу над книгою «Хумумент : перероблений вікторіанський роман» (*A Humument : A Treated Victorian Novel*). Праця з обробки знайденого тексту буде тривати впродовж декількох десятиліть аж до створення фінальної версії книги у 2016 році [188]. Протягом цього періоду відбулося ще шість проміжних публікацій: у 1973-му, у 1980-му, 1987-му, 1997-му, 2005-му і в 2012-му роках. У кожній редакції містилися певні зміни. Однак загальні принципи створення книги залишалися постійними. Ось так виглядає перша зроблена (чи перероблена з оригіналу) сторінка.



Автор оперує поняттям «серендипність», що пояснює появу несподіваних результатів пошукової діяльності. Як от Христофор Колумб шукав шлях до Індії, а відкрив Америку. Зробимо припущення, що Том Філіпс звертається до пояснень результативності власної праці через через «випадкові відкриття», «інтуїтивну прозорливість» задля простоти витлумачення процесу для масового читача. Оскільки факт тридцятирічної праці посвідчує, що «Хумумент» став продуктом клопіткої, виснажливої та натхненої праці. Вона мотивувалася необхідністю переосмислення, перепрочитання, повторного скрупульозного проходження послідовних операцій із вивчення вже відомого об'єкта.

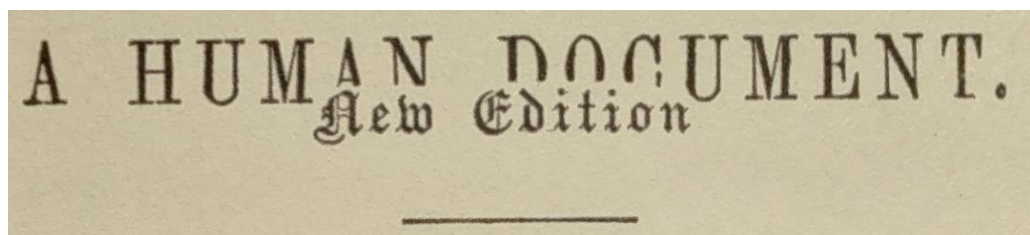
Том Філіпс визначив перед собою задачу змінити кожен сторінку твору свого попередника за допомогою колажу, вирізання, живопису. Англійський автор «висловлює свою (обґрунтовану) віру в те, що перехресне посилання з перекладеної сторінки на ілюстровану сторінку розкриє, як і є, приховані багатства. Головною мотивацією, що лежить в основі всіх різноманітних проектів, у які Том Філіпс вкладає свою величезну енергію, є розкриття — відкриття, винайдення, у первісному розумінні цього слова — можливостей того, що можна знайти» [96, с. 22]. Метою стало прагнення створити абсолютно нову версію, щоб надати книзі кінця XIX століття сучасне життя. Концепція також включала жадобу до того, щоб узяти дешеву книгу і перетворити її на справжній об'єкт мистецтва. Після першої публікації у 1973-му році «Хумумент» одразу привернув увагу читачів і став предметом своєрідного культу.

Первинна назва «A Human Document» (Людський документ) була перетворена на оказіоналізм «A Humument» шляхом стирання кінцевих літер першого слова і початкових літер другого слова. Процедура нагадувала кразис (*crasis*) – злиття двох слів в одне. Відбувається це шляхом притягнення в першому слові до приголосної «*m*» голосної «*u*» з другого слова. Через змішування утворюється оказіоналізм. Ця трансформація супроводжувалася досягненням ефекту одивнення. Отримана словесна модель набуває характерного експресивного забарвлення та яскравої індивідуалізації.



У нотатках, які завершують книгу, Том Філіпс зізнавався: «Перейменування книги стало результатом ще однієї випадкової знахідки. Зігнувши одну сторінку навпіл і повернувши її назад, щоб відкрити половину наступної сторінки, заголовок угорі скоротився до A HUMUMENT, земного слова з відлунням людяності та пам'ятника, а також відчуттям чогось вирубаного чи ексгумованого, щоб опинитися в кімнатах для зберігання архівів. Мені подобається навіть його складне звучання, яке вимовляється так, як мені подобається, HEW-MEW-MENT» [188, б.с.]. Можна сподіватися на авторську щирість. Однак додаймо, що випадковість у будь-якому разі перетворилася на закономірність.

Проте Том Філіпс в останній редакції своєї книги не знищує повністю назву роману-попередника. Літери, які підпадають під стирання, залишаються потенційно активними. Їхня присутність стає імпліцитною. Проте за бажання читача вона легко може трансформуватися в експліцитну. Очевидно, для Тома Філіпса відлуння попереднього тексту з семантичним шлейфом, що натякав на «людський документ», усе ж було важливим. Автор з доби постмодернізму не наважився на повне стирання, а обійшовся архітектонічною трансформацією назви попереднього твору.



[188, фото моє – С. Г.]

Примітка Тома Філіпса «нова редакція» («New Edition») функціонально

нагадує палімпсест. Але одночасно накладання двох понять отримує складну семантику. За допомогою алюзії Том Філіпс відсилає сучасного читача до першоджерела. Хоча автор вікторіанського роману не називається, віднайти його книгу за відновленою назвою можна вже значно легше. Хитромудра взаємодія експліцитного та імпліцитного через оригінальну архітектоніку призводить до семантичного збагачення. «Хумумент» ніби ще залишається людським документом, та вже й наповнюється новітньою оказіональною семантикою, яка тяжіє до понять «людський монумент», «людський пам'ятник», «людська пам'ятка».

Так ось, з самої назви новотвору «Хумумент» розпочинається гра з реципієнтом. Читачеві потрібно бути готовим до будь-яких несподіванок. Кожна перегорнута сторінка – це крок до незвіданого. Однак у лінійному тексті незвідане легко перетворювалося у зрозуміле і відоме. У книзі Тома Філіпса незвідане, незрозуміле, несподіване, неочікуване продукує все нові варіанти. Перегорнувши сторінку і зустрівшись з нелінійним текстом, читач обирає складні шляхи від невідомого до ще більш неприступного.

Техніка стирання Тома Філіпса суттєво відрізнялася від того варіанту, що був апробований Рональдом Джонсоном у «Radi os». У «Хумументі» частина оригінального тексту, що належала В. Меллоку, залишилася незмінною. Поверхи початкового тексту Том Філіпс створював малюнки і колажі. Текстові фрагменти, що залишалися, ледь проступали через нанесені на них малюнки. Повставала нова текстова історія, за якою все одно тягнувся шлейф вікторіанської доби. Марвін Сакнер стверджував, що Том Філіпс витратив три роки, ретельно і художньо підкреслюючи одні слова і викреслюючи інші, намагаючись досягти «синтезу слова і зображення... переплетених, як у середньовічній картині» [215, p.p.]. Органічне поєднання пластичної картини і виокремлених словесних одиниць, що залишилися після стирання тексту вікторіанського роману, стане домінантною стильовою рисою для книги «Хумумент».

На передній обкладинці на тлі барвистого малюнку чітко проступають окремі слова, які Том Філіпс виділив із тексту вікторіанського роману.

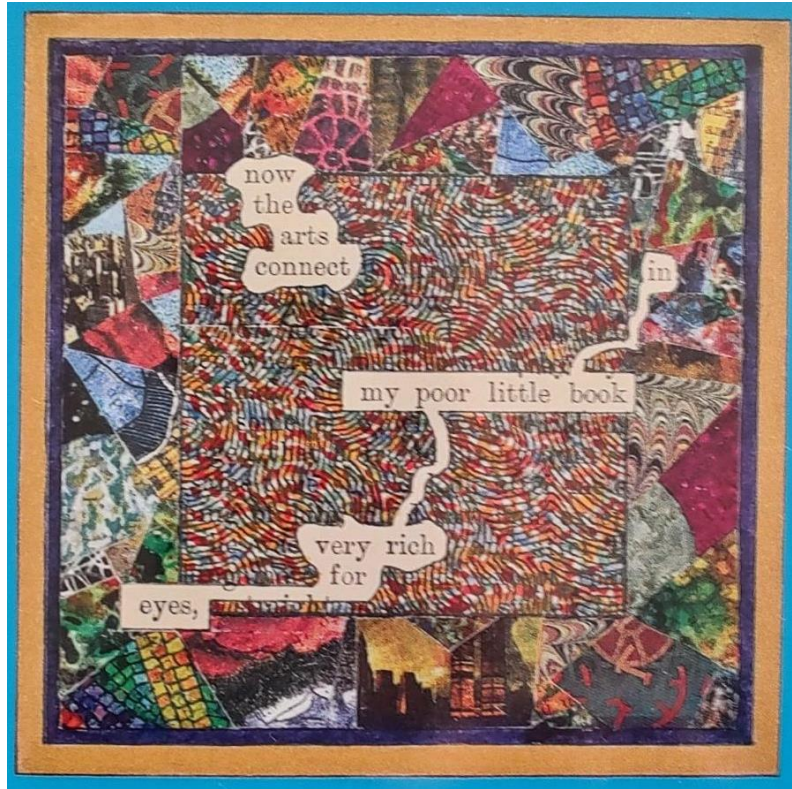


Якщо поєднати в єдину фразу всі виділені слова на обкладинці, то отримаємо: «*now / the / arts / connect in / my poor little book / very rich / for / eyes*» («*мистецтва / пов'язуються в / моїй бідній маленькій книзі / дуже насичено / для очей*»). Так автор від загально-абстрактного плану оповіді переходить до конкретизації. Уже не йдеться про всі мистецтва, здатні об'єднуватись, а лише про маленьку книгу, яка сама спроможна пов'язати різні види мистецтва в собі.

Окрім визначених варіантів прочитання фраз на титульній сторінці, за читачем залишається право довільно комбінувати залишені Томом Філіпсом слова. Тоді виникатимуть усе нові та нові архітектонічні поєднання, які будуть наповнюватися нескінченними смислами. Ба, більше того, до варіативних поєднань можуть долучатися інші візуальні елементи. Це – загальна колористика, колажі, окремі фрагменти, що нагадують локальні картини. Ось таке нагадування про щось перетворюється на своєрідний «перпетуум мобіле» в нескінченній грі Тома Філіпса з реципієнтом. «У всесвіті Філіпса завжди буде щось, а потім іще щось, бо це всесвіт, який постійно розширюється від центру. Він відцентровий, нікуди не тікає. Цей конкретний центр, знайдений і обраний випадково, усе одно здатен проявити всі можливості людського розуму, є документом того, як працює розум, тож сам по собі, у переосмисленні Філіпса, це все ще дуже людський документ» [96, с. 22]. І дійсно, «Людський документ» В. Меллока трансформується у книгу, багату для очей. Додаймо, не лише для очей, але й для розуму, для постійних пошуків і експериментів у царині слова. З пасивного приймача інформації читач перетворюється на уявного співавтора і також може пережити радісні моменти творчого натхнення.

Том Філіпс не шукав натхнення виключно у творі вікторіанської епохи. Техніку прийому стирання він міг використати як універсальний засіб для переробки будь-якого твору з невизначеного історичного періоду. Апробований прийом стирання Том Філіпс застосовував і в інших своїх роботах. Наприклад, він здійснив власний переклад дантівського «Пекла» (1985) і надав йому супровід особистими ілюстраціями. Прикметними стильовими рисами Тома Філіпса у використанні прийому стирання стало застосування малюнків, які надихалися

зображеннями з листівок. Їх автор колекціонував упродовж усього життя. Також Том Філіпс любляв малювати різноманітні написи від руки, але зі створенням ілюзії використання трафарету. Текстовий контент майже обов'язково поєднувався з візуальним мистецтвом.



[188, фото моє– С. Г.]

Такий синтез (чи симбіоз) оформився не одразу. «Спочатку я уникав введення стороннього матеріалу, з огляду на те, щоб робота була "чистою". Однак, оскільки фрагменти Хумумента проникали майже в усе, що я робив, я відчув потяг до взаємних дій і почав включати мотиви та колажі з інших видів моєї роботи. У першому вступі я говорив про "видобуток і підрив" роману Меллока. Першу версію можна розглядати як попередню розробку відкритим способом із залишенням прихованих пластів для дослідження» [188, б. с.].

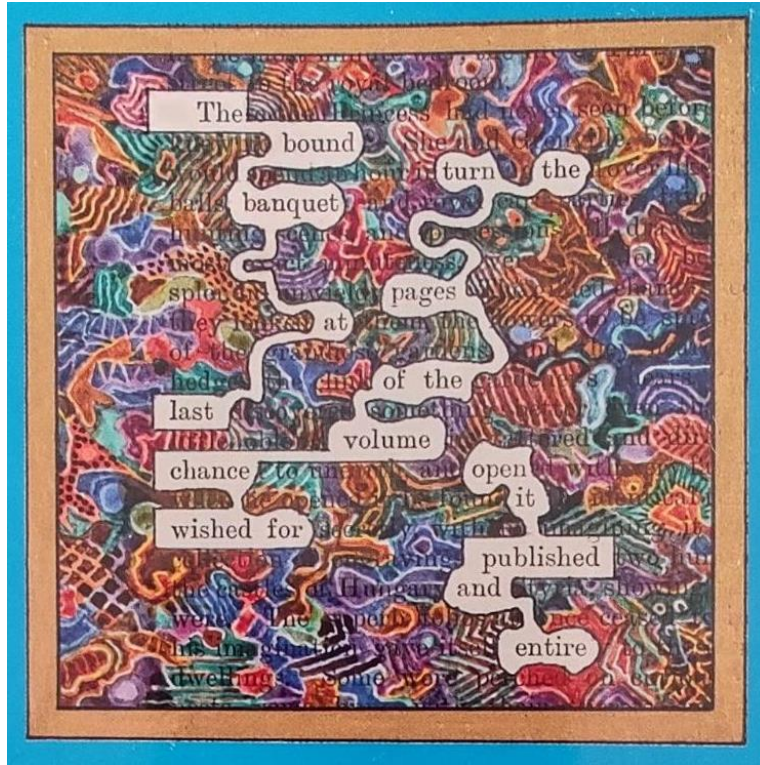
Робота над «Хумументом» доповнювалася інтенсивною саморефлексією. І в перспективі цілком доречно було б вивчити специфіку кожного видання книги Тома Філіпса і порівняти редакції між собою. У цій роботі таке завдання не визначалося. Для аналізу дії прийому стирання обрано фінальний варіант як еталонний і повністю завершений за свідченням самого автора.

Створена «надреальність» максимально віддалялася під первинного тексту



вікторіанського роману. «Таким чином, слова, зображення, рукописні нотатки, фотографії та інші візуальні матеріали об'єднуються в групи. Ці текстові, фотографічні та матеріальні сліди анонімних життів є артефактами, які створюють переконливу і значно ширшу картину людства, ніж сума його частин» [94, с. 257].

Не менш промовистою є остання сторінка обкладинки.



[188, фото – С.Г.]

На ній у рамковому оздобленні вміщені виділені і напівстерті слова. Шляхом візуальних з'єднань автор дає підказку для визначення порядку прочитання акцентованих слів. І тут знову виникають різні варіанти комбінувань, але у більш складній архітектоніці. Можна йти за авторськими підказками і читати так: «*The / bound / banquet / at / last*» («*Нарешті / переплетений / банкет*»). Тоді маємо своєрідне композиційне кільце. На титульній сторінці були пов'язані мистецтва. Можливо, процес поєднання різних видів мистецтв виявився досить вдалим і призвів до пишних урочистостей.

Другий авторський струмок оперізує слова першотвору в таку фразу: «*turn the / pages / of the / volume / chance / wished for*» («*перегорніть / сторінки / дарованого випадком / тому*»). Третій ланцюжок, підказаний автором, складає слова так: «*open / it / published / and / entire*» («*відкрийте / його / опублікованим / і / цілим*»). Том Філіпс ніби закликає знову повернутися до його книги, віднайти там

улюблені місця і ще раз зануритись у цікаву гру з розгадування прихованого змісту. А у фіналі такої гри остаточно зафіксувати цілісне враження від авторської роботи.

Якщо об'єднати три авторські словесні струмені в текстовий фрагмент, тоді отримаємо: «*The bound banquet at last turn the pages of the volume chance wished for open it published and entire*». У такій комбінації семантика фрази надзвичайно ускладнюється. Її можна розуміти приблизно так: «*Переплетений бенкет нарешті перегортає сторінки тому, який бажає відкрити, опублікувати його й повністю*». Або й так: «*Пов'язаний банкет нарешті перегорнути сторінки тому шанс побажав відкрити його опублікованим і цілим*». Реципієнт може обирати з запропонованих варіантів, може висловувати власну версію. У будь-якому разі він отримує запрошення автора на урочисту зустріч для багатьох учасників.

Ще складнішою стане ситуація, коли читач скористається правилами лінійного прочитання тексту. Тоді цілком можливим стане такий варіант: «*The bound turn the banquet pages at of the last volume chance open it wished for published and entire*». Набір слів дещо виходить за межі раціонального, надзвичайно заплутується сприйняття змісту. У більш дослівному варіанті може бути так перекладено: «*Переплетені перетворити банкетні сторінки на останньому томі шанс відкрити його бажано опублікувати і повністю*». Якщо ж читач прагне встановлення можливих логічних зв'язків, він може прийняти таку редакцію: «*Пов'язаний перегортає банкетні сторінки, коли відкрився останній том, який він бажав опублікувати й повністю*». Запропонована автором архітектоніка залишає простір для численних семантичних комбінувань. Це може продовжуватись нескінченно, або ж доти, доки реципієнт не стомиться. Не будемо забувати, що допитливий читач може ще й з імпліцитного стану переводити в експліцитний стерті слова з роману В. Меллока. Тоді й справді смислові нашарування можуть призводити до ще складніших утворень.

Том Філіпс, як правило, залишав з оригінального тексту розрізнені слова чи фрази, які розташовувались у різних рядках. Сучасному читачеві доводилося ці слова поєднувати і складати в нові вислови. Їхнє значення часто здавалося абсурдним і малозрозумілим. Не завжди могли полегшити справу декодування і

малюнки, розташовані поруч. Це – зображення, виконані в різних техніках: від абстракціонізму чи поп-арту до коміксів чи колажів. «Один чудовий читач Numument знаходить у ньому аналітичний і синтетичний кубізм, жестову і геометричну абстракцію, німецький експресіонізм та італійський футуризм – Пауля Клеє, Жоржа Сера, Еміля Нольде, Френсіса Бекона, Мантенью, Сезанна і Юліана Шнабеля» [185, с. 9]. А ще хтось, можливо, відчує ремінісценції на роботи Пабло Пікассо чи Сальвадора Далі. Дійсно, психоделічна графіка у виконанні Тома Філіпса фіксувала змінений стан свідомості сучасної людини в сюрреалістичному ключі. Та найважливішого значення надавалося текстовим утворенням. Усе інше подається як декорації до тих слів і фраз, що залишилися після застосування прийому стирання.

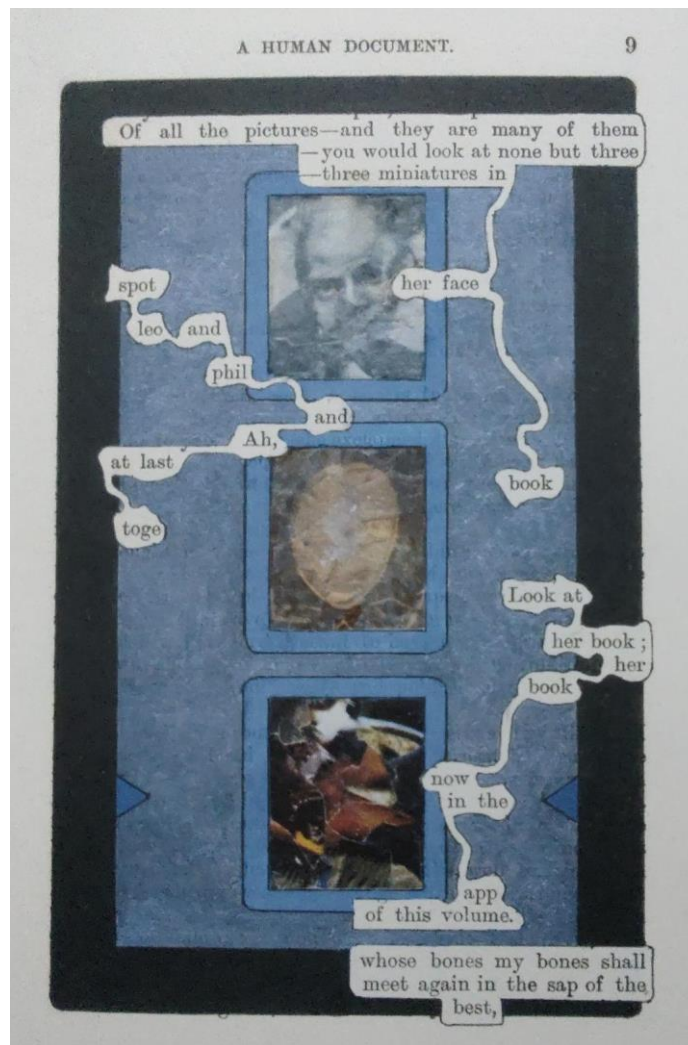
На оновлених сторінках роману з'являється сьогочасний герой Білл Туге (Bill Toge). Його можна було зустріти лише на тих сторінках, де з першотексту містилися слова «*together*» («разом») або «*altogether*» («загалом»). Це дозволило на щедро ілюстрованих сторінках розкрити характер і романтичну долю Білла Туге, який виступає в ролі антигероя за версією Тома Філіпса.

Створення імені та прізвища нового героя стало одночасним результатом спонтанності та раціонального мислення. Том Філіпс відштовхувався від імені автора «Людського документу» – Вільям. «Прихований герой з'явився з-за тексту, щоб взаємодіяти зі справжніми героями роману. Оскільки В у В. Х. Меллока розшифровується як Вільям, його звичайна коротка форма, Білл, забезпечила гарне ім'я для його звичного альтер-его. Коли я випадково натрапив на "bill" ("рахунок"), воно з'явилося поряд зі словом "together" ("разом"), і так народилося непривабливе та хлопчаче ім'я Білл Туге. Стало правилом, що Туге має з'являтися скрізь, де траплялися слова "разом" або "загалом". Передбачувана вимова: "toe" (як частина стопи) і "dge" (як у "drudge" ("важка праця") або "fudge" ("помадка")), два слова, що відтворюють мистецьку діяльність). Я чув, як його вимовляють по-різному, але ім'я Білл Туге здається таким невибагливим, як й ім'я друзів антигероя, які виступають у ролі гостей (Єва Сардін, Тед Вінк та інші). Історія Туге, дещо менш похмура, ніж у першій обробці, – це нелінійна розповідь про людину, яка має дещо вибоїсту

поїздки на перехрестях мистецтва та кохання» [188, б. с.]. Фактично, Том Філіпс зізнається, що нелінійна розповідь стала результатом використання прийому стирання. З неповних фраз і речень, які формуються із залишків першотексту, створюється своєрідна історія-роздум Білла Туге, наповнена медитаціями про невзаємне кохання, інтенціями щодо труднощів зі створення мистецького продукту і його оцінки.

Звернімо увагу також на те, що прізвище вигаданого антигероя також утворене шляхом стирання: «*Toge*» від повної форми «*together*». Можливо, розрахунок робився на те, що герой книги проходить усі випробування разом з автором, чи навпаки – автор разом із героєм. Компанію їм може скласти читач. І тоді усі синхронно занурюються в безмежно цікаву гру, що нагадує блукання лабіринтом у пошуку вірного шляху. У книзі Тома Філіпса такий шлях торується через комбінування словесних елементів, що залишились після стирання первинного тексту.

Уперше слово «*toge*» як загальна назва з маленької літери з'являється на дев'ятій сторінці [188, с. 9]. Слова «разом» і «загалом» затерті. Але встановлене автором правило передбачає їх імпліцитну присутність. «У такій роботі корисно мати правила, і, наскільки я знаю, приречена присутність Туге після того, як він виходить на сцену на с. 9, є правилом, яке ніколи не порушується. Не менш важливо (бо інакше вся задача стала б надто невимушеною і легкою), чи є будь-які, крім найменших, відхилення від загального імперативу, згідно з яким слова Меллока не повинні бути опортуністичними: вони повинні залишатися там, де вони є на сторінці. Там, де вони об'єднані, щоб створити певний поетичний сенс чи безперервність значення, вони пов'язані через часто звивисті річки в типографіці» [188, б. с.]. Можемо переконатися в тому, що інтуїтивна прозорливість повністю поступається місцем раціональним розрахункам. Підтверджується теза речників УЛШО про те, що в літературі формальних обмежень автор більше покладається на клопітку і систематичну працю, аніж на примхливе натхнення.

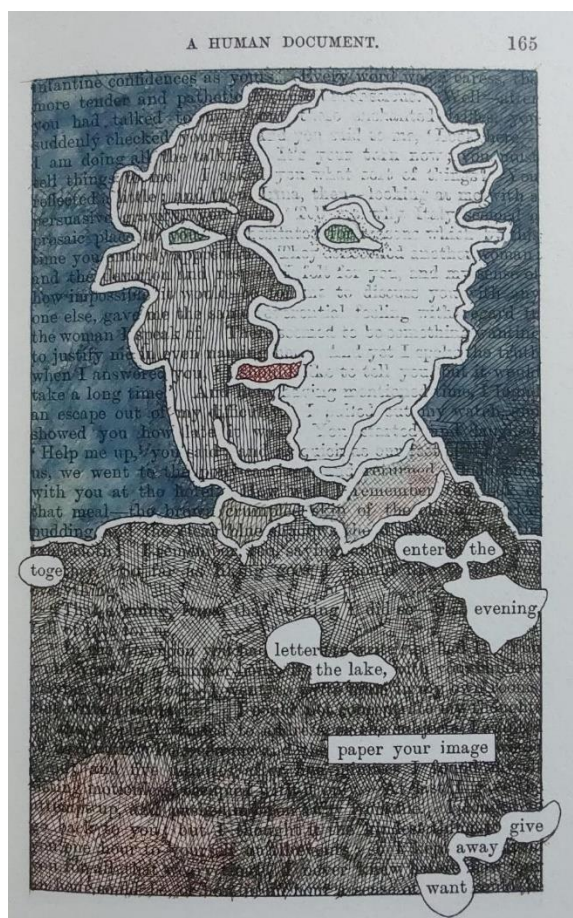


[188, с. 9; фото – С. Г.]

Доречно зауважити, що без авторського пояснення важко віднайти на сторінці ім'я головного героя. Слово «toge» пишеться з маленької літери. Навіть у такій деталі Том Філліпс відчував відповідальність за збереження вихідної чистоти гіпотексту.

Білл Туге репрезентується як романтичний персонаж. Його головні переживання зводяться до туги за коханою. Раптово з'явилися майже каламбурні перегукування між прізвищем героя і пафосом жалю, що його супроводжує (Туге – туга). Персонаж Тома Філліпса отримує навіть пластичне зображення. Можливо, автор відчував брак вербальних засобів для створення повноти художнього образу. Та навіть намальований Білл Туге не позбавляється аморфності, фрагментарності, розмитості. На сторінці 165 текст вікторіанського роману пробивається крізь портретне зображення і тло, яке його оточує. В антропоморфному зображенні Білла Туге акцентується увага на гортані, роті, очах. Такі портретні деталі часто

пов'язують із особливостями сприйняття й артикуляції. І тоді персонаж Тома Філіпса виступає одночасно об'єктом, про який ведеться оповідь, і суб'єктом, який сам щось промовляє.



[188, с. 165; фото – С. Г.].

Проте портретна візуалізація головного героя не додає його обрисам чіткості та конкретності. Так само, як трансформується обмежувальний текст Вільяма Меллока в неконтрольовану ним скорочену версію, Білл Туге не може подолати межі найпростіших малоклітинних організмів. «Знову і знову він відчуває, як сповнюється бажанням, щоб потім катастрофічно спустошуватися, коли еротичний зв'язок не спрацьовує так, як він сподівався. У цьому прочитанні наратив зосереджений на інтеріоризованій суб'єктивності, тобто Туге виступає як автономний і незалежний агент, який актуалізує себе через механізми бажання. А також у грі, утім, є його образ, який, на думку Філіпса, може набути форми лише через ріки білих пробілів, що протікають крізь слова Меллока» [126, с. 28]. Антропоморфний образ Білла Туге більше скидається амебу, що не має міцної скелетної структури і повноцінних органів чуття. Мікроскопічний організм має

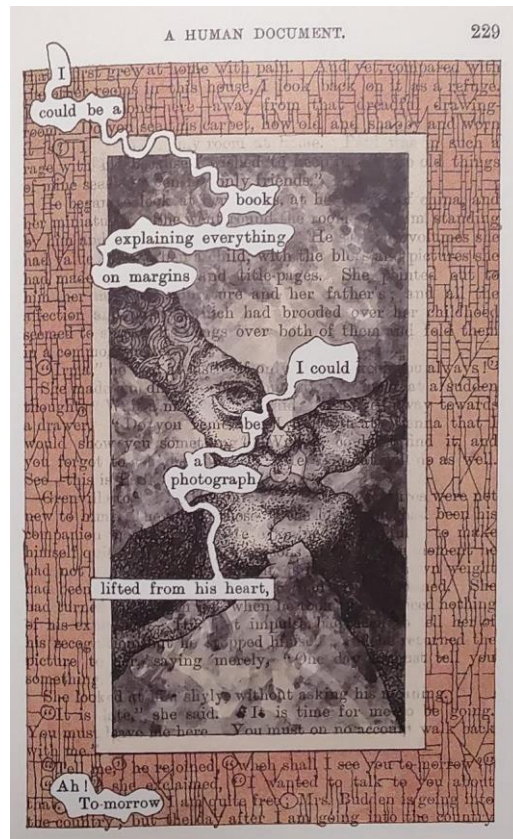
неправильну форму, яка весь час змінюється. Так само портретне оформлення персонажа залежить від текстового оточення, до того ж у двох вимірах одномоментно.

Подивімося уважно на зображення Білла Туге. Першим словом, розміщеним на початку рядка, є ім'я героя. Далі прочитання може підніматися на один рядок, а потім стрімко опускатися на декілька. Загалом фраза отримує один з варіантів прочитання: «*toge / enter / the / evening / letter / the lake / paper your image / give / away / want*» («*туге / вхід (контекстуально – вихід на сцену) / вечір / заклеїти папером твій образ / дати / геть / хотіння*») [188, с. 165]. Фразове дієслово «*give away*» тяжіє до нерозривної єдності та перекладається «*віддати*». Англійською це два слова, але вони семантично нероздільні й перекладаються зазвичай одним дієсловом. Фразові дієслова дуже вживані, не мають аналогів українською, вони дозволяють десятки дій виражати одним і тим самим дієсловом у поєднанні з різними прийменниками чи прислівниками.

В архітектонічному вимірі це досить цікаво: для англійського читача презентується одна лексична одиниця, але коли ці слова втрачають лінійне розташування і розриваються (як у цьому випадку при стиранні), то спершу читають дієслово як окреме значення, потім прислівник окремо, а потім їх уже складають в одну лексичну одиницю з модифікованим значенням. У залежності від того, як комбінуються лексичні одиниці, теж може виникати багатозначність: «*give away + want*» означатиме «*віддати хотіння*», а «*give + away want*» – «*дати + геть хотіння*». Відбувається гра на подвійній природі фразових дієслів, які складаються з двох окремих слів із власним значенням, але можуть утворити одну лексичну одиницю з третім значенням. Динаміка і млявий розвиток головного героя забезпечується подібними «текстовими виростами» на кшталт псевдоподії (псевдоніжки). Вони можуть забезпечити деяке переміщення головного героя, але також призводять до аморфності, перманентної зміни зовнішньої та внутрішньої конфігурації.

Білл Туге закоханий в нещасливо одружену Ірму. Її образ утворюється за тими ж принципами, що й образ головного героя. На сторінці 229 міститься

портретне жіноче зображення. На ньому можна розгледіти волосся, чоло, брови, очі, ніс, уста. Конкретика посилюється. Та обличчям Ірми тече текстова річка, зміст якої ставить під сумнів реалістичність видимого: «*I could / be / a / photograph / lifted from his heart,*» («*Я могла би / бути / фотографією / піднятою з його серця,*») [188, с. 229]. Фраза, яка втрачає описовість чи розповідність, але набуває ліричної експресивності та відчутної поетичної метафоричності.



[188, с. 229; фото – С. Г.]

Цікавим також тут є використання саме дієслова «*lift*», адже вираз «*to lift an image from a photograph*» означає відділити зображення людини від фону цифровими засобами, таким чином позбавляючи його конкретної часово-просторової атрибуції фоном і дозволяючи перенести його на будь-яке бажане тло.

Привертає увагу початковий вислів на цій сторінці: «*I / could be a / book / explaining everything / on margins*» («*Я / могла би бути / книгою / пояснюючи все / на полях*») [188, с. 229]. Знову працює взаємодія між семантикою тексту і зображенням. Візуалізований образ Ірми обрамлюється подвійною рамкою: зовнішньою зі світло-коричневим забарвленням, крізь яке пробивається текст вікторіанського роману, і внутрішньою, що має бежевий колір. Між видимими літерами з роману Вільяма Меллока проводяться лінії. Звичні букви отримують



сугестивну модель ієрогліфів. Починають працювати візуальні асоціації та колірні символи. І, справді, «на полях» міститься важлива інформація. «За однією точкою зору, озвученою на цій сторінці, мистецтво виходить із суб'єкта, який володіє свідомістю і тягнеться в зовнішній світ; за іншим поглядом, воно вливається в суб'єкт із зовнішнього світу через інтерфейси, які дозволяють зовнішнім змінам проникати всередину і створювати ілюзію внутрішньої сутності. На межі знаходяться складності подвійних кадрів, що функціонують як зображення і текст одночасно, а також подвійне озвучення, яке також здійснюється текстом/фотографією в центрі цих численних кадрів» [126, с. 29]. Завершальний напис на сторінці підводить певний підсумок і одночасно забезпечує перехід до наступних аркушів: «*Ah! / To tomorrow*» («*O! / До ранку*») або ж «*O! До наступного дня*»). Слово «*tomorrow*» – архаїчне. Сучасний читач більше звик до такого варіанту – «*tomorrow*» («*завтра*»). Знову постмодерністський автор грає з написанням слів та їхніми значеннями, пропонуючи сучасникам повертатися до минулого і не забувати його.

Подвійне обрамлення може нагадувати віконну раму. Схожі зображення зустрічаються і на інших сторінках «Хумументу». Вікно стає важливим символом для Тома Філіпса. Вікно пропускає світло назовні та всередину, забезпечуючи взаємодію між зовнішнім і внутрішнім, між об'єктивним і суб'єктивним. Часто перетинання зображення і семантики тексту призводять до руйнації чітких віконних контурів. Наслідком стає деформація загальних уявлень і деконструкція суб'єкта. Такі засади перегукуються з філософією постмодернізму, за якою деконструкція викриває приховані суперечності і торує шлях до множинних і неоднозначних інтерпретацій.

Візуальні зображення та їхній текстовий супровід нагадують принцип «*tipi fissi*», що властивий комедії дель арте. Згідно з цим положенням, у різних за змістом епізодах беруть участь однакові персонажі або ж їхні маски. Функціональну роль фабульної схеми вистави виконує гіпотекст. Умовна імпровізація проводиться прийомом стирання. Образи Білла Туге та Ірми багато в чому адекватні їхнім маскам. У комедії дель арте сценарій (або ж канва) були переробками вже існуючих

творів. Імпровізація дозволяла адаптувати сюжет нової п'єси до актуальних умов. Нарівні зі словом великого значення набувала мова тіла – жести, пантоміма, акробатична вправність. Схожі якості демонструються в «Хумументі» завдяки прийому стирання.

Від поетики комедії дель арте пролягає дуже короткий шлях до втілення принципу карнавалізації. За ним, на противагу епічному і трагічному пафосу приходять парадоксальні поєднання сповідної тональності з фантастикою, серйозного предмету розмови зі згущеною іронією, статечного аналізу буття з легковажністю гри. За принципом карнавалізації Том Філіпс налагоджує «панібратські» контакти з вікторіанською добою і здійснює осучаснення багатьох явищ з минулого. Характерною також стає амбівалентність як одночасне знищення (стирання) попереднього тексту та його «воскресіння» (трансформації) в новотворі. Утверджується пародійна відносність багатьох речей і явищ, постмодерністське передчуття безмежного потенціалу оновлення та варіативної множинності осучасненого світопорядку. Символізація, що посилюється завдяки стиранню й утворенню скорочених фраз, стає конкретно-чуттєвою формою для втілення карнавальної перцепції. Суворі правила благочестя і пошани до офіціозу, що були властиві роману з вікторіанської доби, поступаються місцем десакралізації, прославлянню земного й авторської креативності. Настає тотальна трансценденція соціальних та індивідуальних норм. Панують «карнавальні травестії: це вінчає і розвінчує, перевертає ранги, міняється ролями, робить сенс із нісенітниць та нісенітницю з сенсу» [81, с. 12]. Профанація підтверджує наявність карнавального світосприйняття в «Хумументі», стає однією з його основних категорій.

Наратив Тома Філіпса не відтворює історію вікторіанської доби. Навпаки, зміст оповіді, що конструюється прийомом стирання, розгортається в сучасність. Том Філіпс не намагається посилити відчуття ностальгії. «Як переосмислення тексту Меллока, робота Філіпса набуває щільного інтертекстуального та палімпсестуального зв'язку зі своїм джерелом. Філіпс не лише трансформує фізичні сторінки книги Меллока, але й змінює їхнє смислове значення» [166, с. 84]. Вихідний текст В. Меллока розглядається новітнім автором виключно як простір

для архітектоніко-семантичних експериментів. Часто вони нагадують стилізацію під комікси, хоча це може стосуватися цілком серйозних, а іноді й трагічних, історичних подій. Попри те, що Том Філіпс «стверджує, що не є політичним художником, Південна Африка та Берлінська стіна є темами кількох його картин. Здебільшого, його роботи ґрунтуються на особистих інтелектуальних дослідженнях, міфологічних мовах, історичних картинах, зображеннях із листівок, класичній літературі та поезії. Вони представлені в дивовижному розмаїтті мистецьких форматів» [203, с. 77].

Уже після декількох редакцій книги Том Філіпс захотів відобразити в черговому варіанті однієї сторінки події 11 вересня 2009 року. Автор шукав сторінки в романі свого попередника, де б в одному місці й у правильному порядку розташовувалася згадка про число дня і число місяця, коли сталася одна з найболючіших трагедій початку XXI століття. Виявилось, що така комбінація вже існувала на одній із сторінок. Том Філіпс тільки доповнив її художнє оздоблення, яке було адекватним подіям 11 вересня 2009 року. Результатом стала сторінка за номером чотири.

У правому верхньому куті сторінки розташовується зображення, на якому вгадуються вежі-близнюки. А у правому нижньому куті алюзивне зображення Кінг-Конга (*King Kong*) у стилі кадру з голлівудського фільму. Семантичне поєднання цих двох картинок-кадрів підкреслює зв'язки між речами, які здавалося б ніколи не можуть мати точок дотику. Кітчева фраза «I love New York!» віддзеркалює кліше з масової культури. Це робить сторінку більш зрозумілою і пізнаваною для більшості, викликає певні асоціації та емоції. Та поступово Том Філіпс пропонує зануритись у цілком серйозні роздуми стосовно того, що трапилося в цю визначену дату.



[188, с. 4; фото – С.Г.].

Бачимо також два словесних струмочка, які читачеві слугують своєрідним дороговказом. Перший з них повідомляє: «pasted on the present see, it is nine eleven» («наклеєне на теперішньому циферблаті, зараз дев'ять одинадцять»). Цифрове визначення «одинадцять» архітектонічно розташовується під рамкою картинки, на якій зображено вежі-близнюки. Над ними химерно підіймаються клуби диму, що утворюють зображення велетенської істоти. Лише на перший поверхневий погляд це може сприйматися відбитком легендарної вигадки про Кінг-Конга. За силуетом схожість дійсно присутня. Однак Том Філліпс домальовує важливі деталі, що переводять зображення у символічну площину. У руках велетенської істоти розташовується споруда пірамідальної форми, обриси якої нагадують легендарний Біг-Бен (*Big Ben*). Контури годинникової вежі можуть нагадати про те, що її циферблати чітко зорієнтовані на чотири сторони світу. Тоді з'ясується, що в подіях 11 вересня 2001 року простежуються зв'язки глобального характеру. До того

ж, Біг-Бен посилює числову символіку. Справа в тому, що 11 листопада (тобто 11 місяця) кожного року рівно об 11 годині бій його курантів нагадує про постраждалих під час Першої світової війни і про її завершення. Трагічний пафос, що супроводжує історичний хід подій від минулого і до сучасності, надзвичайно посилюється через таку продуману й акцентовану деталізацію.

Другий візуальний струмочок об'єднує слова у складну за семантикою фразу: *«the time singular which broke down illusion»* («сингулярний час, який зруйнував ілюзію»). Семантика цієї фрази – надзвичайно ускладнена. Саме поняття «сингулярний» функціонує в декількох галузях – філософії, математиці, фізиці, біології, технологічній футурології. У кожній сфері за поняттям закріплюється певне смислове значення. У філософії найчастіше мають на увазі сутнісну одиничність чи особливість того чи іншого явища, події. Космологічна сингулярність характеризується теорією Великого вибуху, яка пояснює виникнення Всесвіту в певний момент часу. Великий вибух 11 вересня зруйнував ілюзію захищеності та міцності світу. Космологічне поєднується з сучасним завдяки словесному матеріалу і зображенням, що його супроводжують. Окрім того, слово *singular* має значення «неповторний, винятковий, незвичайний», що додає декілька семантичних шарів цій фразі, сягаючи в минуле і майбутнє, стверджуючи унікальну природу цієї події в культурі та історії.

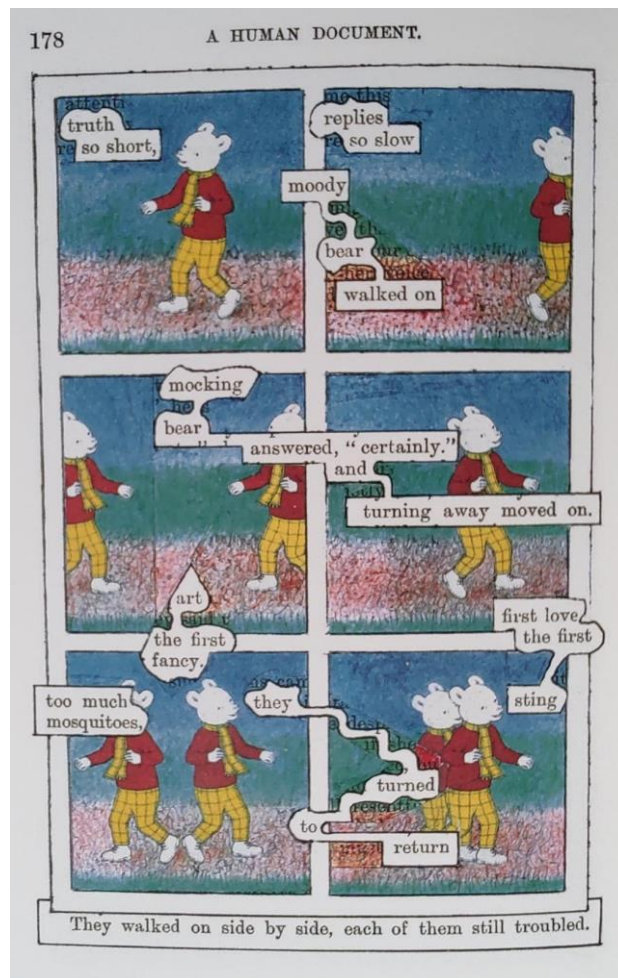
Коментар Тома Філіпса вказує на ще деякі важливі обставини: «Як завжди було в моїй практиці, я спочатку шукаю текст і дозволяю його розташуванню обумовлювати будь-які образи, які є в моєму розумі. У цьому випадку я просканував сторінку в пошуках відповідного коментаря. Я пригадав неймовірний прообраз подій у "Пеклі", де Данте порівнює гігантського Антея з хмарочосами свого часу, щетинистим горизонтом Флоренції 13-го століття з її багатьма високими і вузькими вежами. Листівка із зображенням Кінг-Конга вже була представлена у Всесвітньому торговому центрі в "Столітті листівок", як і версія картини Гойї "Сатурн, що пожирає своїх дітей". Таким чином, як впливає з тексту, ці фотографії були "вклеєні в сьогодні". Супровідні римські цифри створюють подвійний паліндром, а їх неарабська присутність свідчить про згадану також

"часову одиницю"» [188, б. с.]. Зразки античної міфології, середньовічні ремінісценції, іспанський живопис початку ХІХ-го століття, вікторіанський роман кінця ХІХ-го століття, американський фільм початку 1930-х років і його подальші римейки, англійська архітектура другої половини ХІХ-го століття й архітектура США пізнього модерну фантастичним чином поєднуються з катастрофою початку ХХІ-го століття. Найбільш дивним для Тома Філіпса (відповідно, і для його читачів) є те, що вся ця інформація міститься на одній сторінці з забутого роману вікторіанської доби. Формальні обмеження не завадили знаходити нові комбінації слів для досить глибокої характеристики сучасних конфліктів.

Образні зображення в «Хумументі» вирізняються певною сюрреалістичністю. Ця якість породжується через взаємодію частково притлумлених текстових фрагментів із роману Вільяма Меллока і рельєфних виділень фраз, зроблених Томом Філіпсом. Уважному читачеві зовсім не важко помітити ознаки присутності постмодерністського автора майже всюди [186, с. 21 – 22]. Парадоксальне поєднання різних візуальних форм і текстових фрагментів посилює відчуття постійного злиття реальності та сновидіння. З особливим унаочненням такі риси проявляються на тих сторінках «Хумументу», де автор звертається до техніки колажу і реді-мейду (ready-made) або ж «знайденої поезії» (found poetry). Тоді реалістичні та натуралістичні зображення «розриваються» семантичною абсурдністю висловів, що конструюються після стирання гіпотексту. За приклади можна наводити сторінки 6, 20, 50, 209 та інші.

Алюзивний потенціал створених Томом Філіпсом фраз посилює відчуття гіпертекстуальності. «Більша частина обробки полягає не у створенні нових слів, а в знищенні тих, що вже існують, ніби для того, щоб змусити замовкнути раціоналістичну свідомість оповідача і редактора, щоб можна було почути шум гіпертекстуального опору зв'язній оповіді» [126, с. 25]. Особливості техніки, що ґрунтується на трансформації наративу і гіпертекстовій актуалізації чудово ілюструє 178 сторінка з «Хумументу». Візуально ця сторінка ніби тяжіє до автономності та нагадує якийсь фрагмент, схожий на комікс. Здавалося б, від роману вікторіанської доби тут майже нічого не залишилося. А коміксові картинки

з написами утворюють самодостатній нарратив. Своєрідна новела в малюнках складається з шести фрагментів. Вони об'єднуються текстовими написами або за горизонталлю, або ж за вертикаллю.



[188, с. 178; фото – С.Г.].

Завершується історія ведмедиків суто оповідною фразою: «*They walked on side by side, each of them still troubled*» («Вони йшли пліч-о-пліч, кожен з них усе ще був стурбований») [188, с. 178]. Вислів повністю збережено в тому вигляді, у якому ці слова були організовані в гіпотексті. Їхня простота і лінійність розташування явно контрастують із попередніми фрагментами, що містяться на цій самій сторінці. У нарратив відчутно втручається гіпертекст, тому що реципієнта постмодерністський автор прямо повертає до претексту вікторіанського роману.

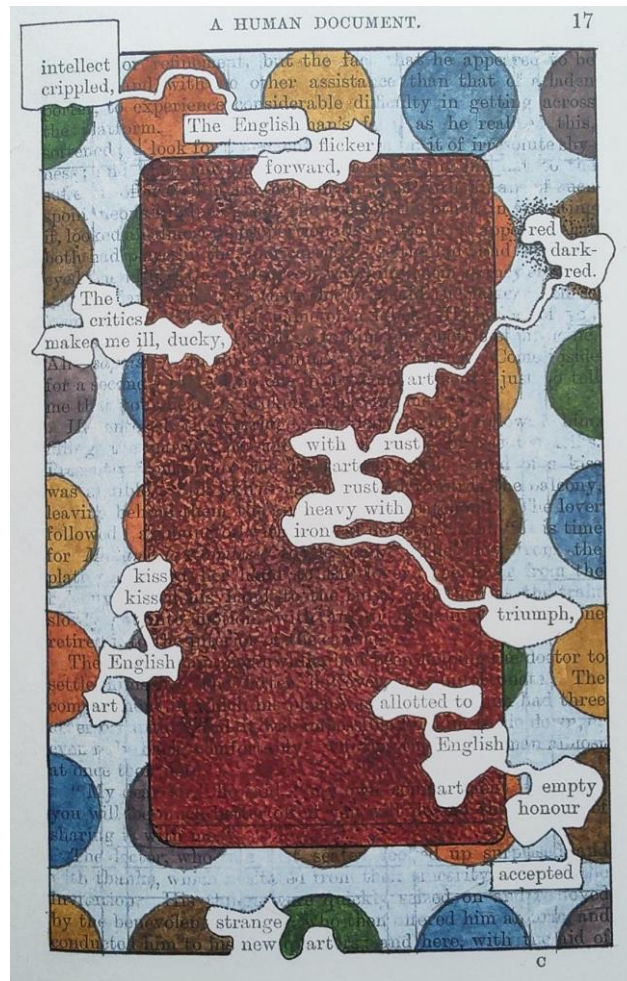
Творіння Тома Філіпса за своєю архітектонікою, наповненням словесним матеріалом, візерунками і кольорами поєднує риси геніальності, одночасно властиві дітям, поетам і божевільним. Знайомство зі сторінками «Хумумента» може смішити, засмучувати, обурювати. У жодному разі реципієнти не

залишатиметься байдужим. Безмежне здивування, мабуть, це – домінанта риса у сприйнятті твору Тома Філіпса. Книгу «Хумумент» «можна розглядати як один із найрозумніших постмодерністських проявів, такого ж загального жанру, як постановки та проєкти Раймона Русселя, французького генія гри та спантеличення» [96, с. 26]. Зусилля Тома Філіпса також спрямовані на гру і спантеличення. Проте досягає він цих якостей у досить парадоксальний спосіб. Автору вдається діалектично поєднати процеси деконструкції старого тексту та його реконструкції в новій іпостасі. Раціонально-креативний підхід Тома Філіпса доводить, що з обмеженого словесного матеріалу можна створювати дивовижні речі. Магічної сили набуває реорганізація колись створеного тексту за новими архітектонічними установками.

Нагадаємо, що апропріація була властива багатьом художньо-мистецьким явищам модернізму і постмодернізму: «Звісно, апропріація як художня тактика не є чимось новим. Хоча цифрові технології розширюють можливості апропріативного мистецтва та письма, такі прийоми можна знайти в багатьох модерністів, дадаїстів, флюксус-, поп-, концептуальних та біомітців, режисерів-ситуаціоністів, візуальних і звукових поетів, а також у представників нью-йоркської школи, УЛПО, "мовної поезії" тощо. Власне, знайдений предмет, змішаний медіа-колаж та інсталяція в мистецтві; семплінг і пландерфоніка в музиці; творчий плагіат і пастиш у художній прозі; техніка "письма наскрізь", алеаторний вірш, процедури обмеження, "фларфістський" аналіз даних і "нетворче письмо" в поезії – серед усіх цих суперечливих практик можна знайти приклади апропріації» [219, с. 408]. У такому аспекті «Хумумент» (як й інші тексти зі стиранням) можуть розглядатися цілком закономірним етапом розвитку словесного мистецтва. Апропріація стає засобом переосмислення попередніх творів. Нові продукти творчості реконтекстуалізують запозичений словесний матеріал, змінюють його семантику в залежності від сучасної архітектонічної організації.

Наприклад, на 17 сторінці проглядаються текстові фрагменти з гіпотексту. Том Філіпс для комфортного прочитання залишає декілька речень.





[188, с. 178; фото – С.Г.].

Традиційно для «Хумументу» акцентовані текстові фрагменти об'єднуються між собою своєрідними струмками. Візуально вони стікають простором сторінки і розгалужуються на декілька рукавів. Архітектонічно сторінка розділяється на рівні оповіді. Ці досить нещільні кордони позначаються різнокольоровими геометричними фігурами, через деякі з них досить чітко проглядаються частини гіпотексту. «Таким чином, сучасний текст створюється через інтертекстуальне споживання тіла вікторіанського твору в усій його повноті» [149, с. 292]. Здійснюється миттєвий перехід від тексту, що пропонується Томом Філіпсом, до тексту, який залишився невитертим із роману Вільяма Меллока.

«Іншим прийомом, що створює гіпертекстуальний ефект, є "діряві" межі, які візуально розділяють сторінку на кілька наративних рівнів, а також трансгресують цей поділ, припускаючи, що відмінності між персонажем, наратором і автором є не стільки онтологічними категоріями, скільки умовними межами, що піддаються багаторазовій реконфігурації. Додаткові гіпертекстуальні ефекти досягаються за

рахунок гри між словом і зображенням» [126, с. 25 – 26]. Прямокутник сторінки утворює білу рамку і вміщує в себе ще один прямокутник із зображенням. А центральним фокусом усієї сторінки стає прямокутник бруднокоричневого кольору, обриси якого нагадують силует мобільного телефону. Такі внутрішні кореляційні посилюють одномоменту перцепцію інформації з різних джерел. Сприйняття такого текстового утворення стає грою з декодування знаків і візуальних образів. Подібна ситуація властива для літератури постмодернізму, у якій збільшується семантична варіативність вихідного тексту за рахунок читацьких пошуків, спрямованих на підбір різних засобів для покращення розуміння твору.

Словесні одиниці на цій та інших сторінках часто виходять за межі, що визначаються графічними чи геометричними зображеннями. Архітектоніка тексту і зображення надзвичайно ускладнюється. Реципієнт щоразу змушений долати видимі кордони, відшуковуючи або ж конструюючи зв'язний смисл. Таким чином, і простір кожної окремої сторінки «Хумумента» стає межею, яку потрібно перетинати і намагатися зберегти семантичний зв'язок із попередніми аркушами.

На просторі 17-ї сторінки в різних частинах п'ять разів розміщено слово «art» («мистецтво»). Перший раз воно наближається до центру зверху до низу. Другий раз це слово знаходиться прямо у візуальному центрі сторінки. Далі – опускається нижче спочатку лівим краєм, потім – ближче до правого. П'ятий раз «art» розташовується в останньому рядку з вирівнюванням по центру. У всіх випадках поняття «мистецтво» відокремлюється від інших слів. Тобто виступає в певній архітектонічній автономності. Читач отримує право обирати варіанти прочитання. Але у будь-якому разі це не буде лінійним прочитанням. Мандруючи від одного слова до іншого, реципієнт фактично виконує ті ж самі процедури, що властиві для прочитання гіпертексту. Слово «art» пишеться в усіх п'яти випадках однаково. Змінюється лише розташування і контекст, який формується з'єднувальними струмками між словами. Спостережливий читач здатен розгледіти навіть частини тексту, що залишилися від твору Вільяма Меллока. Реципієнт може звільнитися від дороговказних підказок Тома Філліпса і самостійно обирати шляхи комбінування словесного матеріалу. Такий ефект ще в разі збільшує множинність прочитання та

його різновекторність.

Архітектоніка тексту на цій та інших сторінках «Хумументу» чудово ілюструє природу наративу, що формується в літературі формальних обмежень за активного використання прийому стирання. Спочатку руйнується прозовий гіпотекст, потім збираються нові варіанти поєднання слів із того ж самого арсеналу, що визначений першотекстом. «Швидше за все, читач спочатку прочитає інформацію у візуально контрольованому порядку, а потім, прочитавши всі можливі шляхи, повернеться назад і переупорядкує інформацію семантично» [187, с. 416]. Новоутворенні фрази набувають рис концентрованої алюзивності і метафоричності за рахунок встановлення свіжих (деавтоматизованих) семантичних зв'язків між відомими раніше словами: «*intellect / crippled, / The English / flicker / forward, / red / dark-/ red.*» («інтелект/ скалічений, / Англійці / проблімують / уперед, / червоний / темно-/ червоний.») [188, с. 17]. По-новому організовані слова набувають поетичної компресії та афористичної інтенсивності. Й усі слова на сторінці так чи інакше пов'язані з поняттям «мистецтво», яке є останнім словом на цьому аркуші. Можлива алюзія на те, що головним наслідком і бажаним підсумком усіх діянь стає мистецтво. Йому не може завадити навіть «скалічений інтелект».

З упорядкованого мовлення «Людського документу» Том Філіпс викреслює більшу частину слів. Це посилює відчуття ламаного, неупорядкованого, неорганізованого мовлення. «Однак таке лінійне прочитання ускладнюється, коли є кілька шляхів на вибір. У таких випадках текст допускає декілька прочитань навіть для тих, хто знято застосовує описані раніше ієрархії ліворуч/праворуч-верх/низ. Інші аранжування, що містять блоки тексту, не з'єднані між собою річками, ще більше ускладнюють читацьку роботу; тут не тільки є можливість різних шляхів через слова, але й можливість прочитати, а потім перечитати кожну допустиму перестановку. В інших місцях слова перетворюються на, здавалося б, безглузді фрагменти і навіть розпадаються на окремі літери та фонемі» [166, с. 83]. Передбачуваність і лінійність гіпотексту руйнуються. Натомість постмодерністський автор пропонує «проблімування (мерехтіння)» і постійно закликає рухатися «уперед».

На багатьох сторінках «Хумументу» окрім з'єднувальних струмочків міститься дещо химеричне плетіння, що нагадує древню в'язь. Імітація декоративного письма призводить до утворення безперервного орнаменту:



[188, с. 83; фото – С.Г.].

Візерункове зображення тяжіє до втрати буквальності й до посилення абстрагування. Також супровідною семантикою стає сакралізоване значення слів, що потрапляють в обрамлення. Нерозбірливе письмо гармонійно поєднується з прийомом стирання, коли неузгоджені чи нерельєфні слова перетворюються на візуальний образ. І тоді «майбутнє / почалося /» («*future / began /*»), «ніч / довгих білих / слів» («*the night / of / long white / words*») [188, с. 83] доповнюється хвилястими візерунками дійсно білого кольору. Переплетені між собою білі закарлючки на темному тлі «працюють» і на семантичний образ парадоксальної ночі, що сплітається з довгих білих слів.

Том Філліпс у серії «Автобіографія» (*Curriculum vitae*) коментує власне бачення особливостей взаємодії між зображенням і словом. Ці міркування повною

мірою стосуються «Хумументу»: «Я ще раз наголошую на тому факті, що я розглядаю тексти як зображення власного формату: так змінені, щоб у них були слова, наче привиди за словами, утворюючи (буквальний) підтекст, і те, що вони є подвійним текстом ще більше робить їх зображенням» [189, с. 29]. Тому й не дивно, що «той день уважався першим днем цього, / першим номером» («that day was reckoned the first day of it, / the opening number») [188, с. 83]. Така ситуація повторюватиметься щоразу, коли читач переходитиме від попередньої сторінки «Хумументу» до наступної та зустрічатиметься з «ЛЮДСЬКИМ ДОКУМЕНТОМ».

Досить характерно, що Том Філіпс на всіх сторінках книги у верхньому колонтитулі залишає назву твору з вікторіанської доби – «A HUMAN DOCUMENT». Традиційно колонтитули не друкувалися на сторінках з ілюстраціями. А функціональне призначення постійних (типографською мовою – «мертвих») колонтитулів зводилося до маркування сторінок, які могли вириватися з книги, або ж існувала вірогідність втрати обкладинки. У «Хумументі колонтитули, можливо, – це та ланка, яка покликана долати певну автономність окремих сторінок і полегшувати читацький перехід від одного барвистого аркуша до іншого. Проте «A HUMAN DOCUMENT» може прочитуватися як константна назва до кожної сторінки, що стала витвором уже самого Тома Філіпса. І тоді семантика назви набуває ще більшої багатозначності: кожна сторінка, створена спільними зусиллями авторів з вікторіанської епохи і доби постмодернізму, стає оригінальним людським документом. Оповідь трансформується у фрагментарні та епізодичні повідомлення. Вони не стільки забезпечують прямолінійний рух сюжету, скільки позначають перипетії на зразок контуру річки з численними звивами і петлями.

Том Філіпс демонструє гіпертекстуальне багатство літератури формальних обмежень. «Говорячи сучасною мовою, можна сказати, що книга – це перший пристрій із довільним доступом (random access device – RAD). Усупереч галасу навколо електронного гіпертексту, такі книги, як «A Humument», надають читачеві значно більшу свободу пересування і доступу, ніж багато електронних вигадок. У

цьому сенсі книга є більш RAD, ніж більшість комп'ютерних текстів – висновок, який сподобається бібліофілам серед нас» [126, с. 33]. Прийом стирання підкреслює численні можливості імпліцитного змісту в гіпотексті, який може бути актуалізований через нове комбінування словесного матеріалу. Таку тезу доводять експерименти Тома Філіпса зі створення декількох варіантів однієї й тієї ж сторінки. У різних виданнях тотожні аркуші містили не лише різне обрамлення, малюнки візерунки. Постмодерністський автор змінював набір і порядок розташування словесних елементів. Іноді могло з'являтися до двадцяти варіантів однієї сторінки. Проектні матеріали Том Філіпс розміщував на веб-сайті й у різних редакціях «Хумумента». Парадоксальним чином формальні обмеження відчиняли семантичний простір майже до безмежності.

Том Філіпс потурбувався про створення виразного стрижня, навколо якого може організовуватись залишений від стирання словесний матеріал. «Ми постійно повертаємося до кохання, як до знайомого глухого кута в безнадійному лабіринті, і, можливо, саме ця серія варіацій на тему надає «Хумументу» єдності, дивовижної єдності, зважаючи на те, що сторінки не були опрацьовані в нумерованому порядку, що проект розвивався протягом багатьох років, а також на широке розмаїття стилів, впливів і посилянь, відображених у малюнках і у фрагментах тексту. Це, звичайно, не єдність традиційного роману; хоча проблиски наративу іноді проглядаються, немов крізь прогалини в хмарі, більшу частину часу інтерес викликають форми, утворені самими хмарами. Можливо, це єдність сну або газети, у якій тривіальне, фантастичне, химерне, анекдотичне, життєво важливе і легковажне об'єднані в рамках звичайного формату» [222, с. 260 – 261]. Лейтмотив кохання набуває ознак універсальності. Саме сила цього почуття здатна долати хаотичну енергетику окремих сторінок і впорядковувати їхнє функціонування в книжковій єдності. У тексті «Хумумента» втілюються найрізноманітніші відтінки любові. Серед них – авторська відданість процесу створення нового текстового цілого в добровільно визначених формальних межах і з використанням прийому стирання.

Том Філіпс щиро зізнавався в тому, що Вільям Меллок як людина і як автор літературного твору, не викликав захоплення. Роман вікторіанської доби досить

прагматично оцінювався як джерело для створення власного арт-продукту. «Це, зрештою, мій найбільш корисний ресурс – і все завдяки людині, яка, судячи з фотографій і сучасних розповідей про його особистість, здається людиною, з якою я б зовсім не хотів зустрічатися» [188, б. с.]. А ось пізніше одним із представників молодшої плеяди авторів із використання прийому стирання буде зізнаватися в захопленні твором попередника, улюблений текст якого він усе одно не шкодував витирати. Мова в наступних структурних розділах роботи буде вестися про Джонатана Сафрана Фоера і його книгу «Дерево кодів», яка стала стертою переробкою збірки Бруно Шульца «Вулиця Крокодилів». Тому не важко пересвідчитися в тому, що особисті симпатії чи антипатії до постаті та творів своїх попередників у літературі формальних обмежень не відіграють вирішальної ролі. Емоції відступають на другий план. На перше місце виходить бізнес-робота з реалізації власного мистецького проєкту.

### **Висновки до розділу 3**

В аспекті загальної еволюції літератури постмодернізму застосування прийому стирання поширюється у двох варіантах: у якості гіпотексту обираються прецедентні тексти («Утрачений рай» Джона Мілтона) або маловідомі твори («Людський документ» Вільяма Меллока). У будь-якому разі нові текстові утворення актуалізують гіпотекст через архітектонічні зміни і контекстуальні трансформації, деавтоматизують семантику першоджерела, спонукають до його перепрочитання та інтерпретації.

І Рональд Джонсон у «Radi Os», і Том Філіпс у «Хумументі» не прагнули тотального стирання попередніх авторських текстів. Постмодерністські автори конструювали архітектоніку новотворів таким чином, щоб залишені словесні елементи пов'язувались між собою оптимальними семантичними ланками. Інформаційно насичені ряди скорочуються до необхідного мінімуму. Та завдяки актуалізації внутрішньої форми слова, асоціативним зв'язкам між загальнокультурними елементами, алюзії та символізації зовнішній мовленнєвий

лаконізм парадоксальним чином сприяє розширенню імпліцитного змісту. Сучасний реципієнт має достатній емоційний, естетичний, культурний досвід для трансформації невикazanого у сказане.

Рональд Джонсон і Том Філіпс намагалися захистити сучасного читача від велеречивості, багатослів'я, низького семантичного навантаження словесних одиниць. Та автори доби постмодернізму все одно відштовхувались від універсального змісту архетипної символіки таких понять, як «утрачений рай» і «людський документ». Безкомпромісне скорочення гіпотекстів не скасовувало їхнього функціонального існування.

Шанобливе ставлення до першоджерел посвідчується тим фактом, що Рональд Джонсон і Том Філіпс зберігали архітектонічне розташування залишених слів. За такого стану справ зростала роль пробілів, ритмічних пауз, що отримували імпліцитне семантичне наповнення.

У книзі Рональда Джонсона «Radi Os» вагомим стає порожній простір сторінки. Його наявність дозволяє реципієнтові комбінувати словесні одиниці не лише за лінійним принципом. Книга Тома Філіпса «Хумумент» просякнута численними візуальними шляхами. Це – передумова до застосування її гіпертекстового прочитання. Процес стимулюється перманентними перетвореннями зображення на текст, а тексту – на зображення. Увазі реципієнта досить важко концентруватися на подібних пертурбаціях.

Сумнівно, що сучасний читач буде стежити за текстовими змінами від першої до останньої сторінки «Radi Os» чи «Хумументу». Більш імовірною виглядатиме ситуація, коли книжки будуть відкривати навмання з якогось місця і гортатимуть без чіткого регламентування. Реципієнтові надається максимальна свобода переходу від одного фрагменту до іншого. «Radi Os» і «Хумумент» підготували ґрунт для створення книжкових варіантів гіпертекстового цілого. І в такій оригінальності теж проявляється прикметна риса постмодерністського мистецтва.

Рональд Джонсон і Том Філіпс намагаються подолати ідеалізоване і романтичне змалювання художньої дійсності силою раціоналізованих експериментів. Це призводить до органічного поєднання вагомих пошуків щодо



глибокого осмислення шляху, пройденого людством до нашої сучасності, із захопливою грою, спрямованою на кодування / декодування інформації. Часто ці процеси супроводжуються згущеною іронією чи самоіронією.

«Radi Os» і «Хумумент» вирізняються пануванням стихії текстової деконструкції. У цьому можна вбачати втілення головних філософських засад постмодернізму: множинні та неоднозначні тлумачення прихованих суперечностей стають яскравішими і переконливішими через різку зміну текстової архітекτονіки і семантичного змісту. Він посилюється на контрасті звично впорядкованої лінійності гіпотекстів із візуально хаотичним розміщенням словесних одиниць, що залишилися після стирання.

З головних характерних рис постмодернізму, що наводилися на початку цього розділу, найближчими до поетики стирання (репрезентованої в розглянутих творах Рональда Джонсона і Тома Філіпса) встановлені такі атрибути: культ пропусків, фрагментарність, інтертекстуальність, мовленнєва гра, відмова від мімезису і пошана мовчання, іронія як засіб ствердження плюралістичності всесвіту, стильовий синкретизм, архітектонічна видовищність і театральність. Особливо підкреслимо принципову націленість авторів на масову аудиторію, посилення деконструкції як вияву суперечностей, наявність апропріації та реконтекстуальності як переосмислення попереднього літературно-мистецького досвіду. У поетиці стирання домінують форми гри і карнавалізації, максимально наближуються одне до одного елітарні та масові складники.

Положення третього розділу дисертації викладені у публікаціях [15], [24].

## РОЗДІЛ 4. ТРАНСФОРМАЦІЯ ПРИЙОМУ СТИРАННЯ В СУЧАСНІЙ АМЕРИКАНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

### 4.1. Закономірність використання прийому стирання у жанрі сонета

На початку ХХІ сторіччя естафету з використання прийому стирання в літературі формальних обмежень підхоплюють речники з молодії плеяди американського письменства. Привабливими об'єктами для застосування стирання залишаються прецедентні тексти. Прибічники формальних обмежень вирішують ускладнити завдання. Свою увагу вони зупиняють на такому поетичному жанрі як сонет. Це тверда архітектонічна форма, яка сама по собі вже може вважатися прикладом літератури формальних обмежень. У сонеті чітко визначено загальну кількість віршів. Їх має бути чотирнадцять – обмеження кваторзайну. Строфічна впорядкованість характеризується наявністю двох катренів і двох терцетів або ж трьох катренів і одного двовірша (сонетного ключа). Регламентуються схеми римування і кількість суголось. Константною є впорядкованість метру і розміру: зазвичай, – це ямбічний пентаметр. Не віталосся повторення одного й того ж самого слова в усьому тексті сонета.

Очевидно, що строгі правила і вимоги, які застосовувалися до жанру сонету, не всім були до снаги. У написанні сонету годі було сподіватися лише на натхнення. Важливими ставали версифікаційний вишкіл автора, його уявлення про гармонію і пропорційність, здібність до створення техне. Сонет дисциплінує художнє мислення і поетичне мовлення.

Попри регламентованість і нормативність сонетна форма вирізняється достатньо високим потенціалом внутрішньої гнучкості. Саме цим стимулюється перманентне оновлення жанрового канону. Виникають численні модифікації на засадах як видозміни змісту, так і варіювання формальних особливостей. Достатньо згадати поняттєвий ряд таких означень: «хвостатий сонет», «перевернутий сонет»,

«безголовий сонет», «кульгавий сонет», «сонетоїди» тощо. Особливої популярності набули сонети любовної тематики. Також цей жанр набув неабиякого поширення в пейзажній і медитативній ліриці. Сонетна модель гармонійно поєднувалася з рефлексіями над проблемами екзистенціального й онтологічного характеру.

Цілком закономірно, що з часом жанрова форма сонета почала вважатися найбільш довершеною. Така оцінка цього жанру стала традиційною. Упродовж багатьох століть уміння написання сонетів було індикатором поетичної майстерності автора. Серед славетних і великих поетів небагато знайдеться таких, які не матимуть у власному творчому доробку зразків цього жанру.

Англомовний сонет вирізняється поетикою двоїстості, яка ґрунтується на подвійній генетичній природі. Річ у тому, що англійський сонет формувався під впливом італійського. У процесі опанування чужорідної форми одночасно поєднувалися пошана до жанру і відстороненість від нього через відчуття дещо штучних умовностей форми. Канонічні засади ставали об'єктом кепкувань, зазнавали помітних змін. Пісня кохання перетворювалася на синтетичну форму для вдалого поєднання дотепності та рефлексії.

Історія північноамериканського сонету налічує понад трьохсотрічну історію. Сонет, що розвивався на теренах США, багато в чому повторював якості англійського варіанту. Не вдаючись у деталізований огляд еволюції американського сонета, звернемо увагу лише на досить показові моменти підсумкового характеру. Так, Девід Мортон (David Morton) у книзі «Сонет, сьогодні й учора» (The Sonnet, To-day – and Yesterday) підкреслював відхилення американського сонета від строгої формальності: «відчувається небажання поета ХХ століття чекати на піднесений сюжет, перш ніж використовувати сонетну форму, і його небажання вдягати надмірності та шати манери і мови, коли він все ж використовує цю форму» [173, с. 33]. Також Девід Мортон говорив про певну втрату гармонійного поєднання жанрового змісту і жанрової форми в американських сонетах ХХ століття: «Я не хотів би створити враження, що нота "високої серйозності", яка була збережена в сонеті попереднього століття, відсутня

в сонетах нашого часу. Річ не в тому, що благородство думки і величність мови залишили сонет, а в тому, що ця форма використовується не тільки для цих речей» [173, с. 33]. Це були лише перші кроки на шляху до принципових змін у функціональному застосовуванні сонетної форми відповідно до авторських і читацьких потреб сьогодення.

Пізніше Бабетта Дойч (Babette Deutsch, 1895 – 1982), відома поетеса і перекладачка, визначила особливі риси жанру на американському ґрунті: «Сонет став менш суворим, менш помпезним, але не менш розкішним, хоча часом і впадає в легковажність. ... В інших аспектах сонет також поділяє здобутки сучасної поезії, як-от гнучкіший ритм, тонше використання асонансних рим. ... Конкретні образи, взяті з нашого повсякденного життя, входять у нього легше, ніж раніше, і, я думаю, це на користь цій обмеженій формі» [213]. Як бачимо, також відмічається спрощення жанрового змісту і жанрової форми, наближення сонета до повсякденного життя і до сучасного читача.

Поет, журналіст, літературний критик Вільям Роуз Бенет (William Rose Benét, 1886 – 1950) помітив такий напрям розвитку: «Якщо є якась тенденція в сучасному написанні сонета, то я б сказав, що вона полягає в тому, щоб зробити його засобом вираження більш розмовним і фантастичним, ніж раніше» [213]. А ось тут говориться вже не лише про мовленнєве спрощення сонета («більш розмовним»), але й про намагання перетворити цей жанр на засіб одивнення («більш фантастичним»).

Нового імпульсу до інтенсивних експериментів у царині мовлення і формування сенсу надала діяльність Нью-Йоркської школи поетів. Один із представників другої хвилі цього угруповання – Тед Берріган (Ted Berrigan, 1934 – 1983) у 1964 році здійснив першу публікацію своєї збірки «Сонети» («*The Sonnets*»). Автор апробував оригінальну техніку зі створення сонетів. Спочатку Тед Берріган написав декілька сонетів. Потім повернувся до них і почав вилучати по одному рядку з кожного написаного твору. Сформувалася вимога: має залишатись по шість віршів від кожного сонета. Після цього наполеглива праця продовжувалась. Вірші комбінувалися у зворотному порядку, і знову обиралося

шість рядків. До дванадцяти відібраних віршів додавалися два завершальні рядки – власне сонетний ключ. Подібні експерименти були співзвучними з пошуками речників УЛПО. Характерно, що об'єктом для перетворень обиралася саме сонетна форма, яка віковично встановленими обмеженнями ніби ап'орі кидала провокаційний виклик постмодерністським поетам.

Результати дещо механічної (або ж майстерної) роботи Теда Беррігана характеризували як постмодерністський колаж, що застосовує «повторення, перегруповування та використання "знайдених" фраз і тексту», що функціонують як «радикальна деконструкція сонета» [129]. Тед Берріган у своїй книзі «Сонети» так само, як і Раймон Кено у збірці сонетів «Сто тисяч мільярдів віршів», намагався довести невичерпний потенціал літератури формальних обмежень. Долався архітектонічний тягар традиційної форми, проголошувалася безперестанна можливість для нових і нових експериментів. Деконструкція традиційної форми стала фактом. Та, як засвідчив подальший розвиток рецепції жанру сонета, це ще не були докорінні зміни. Усе лише розпочиналося.

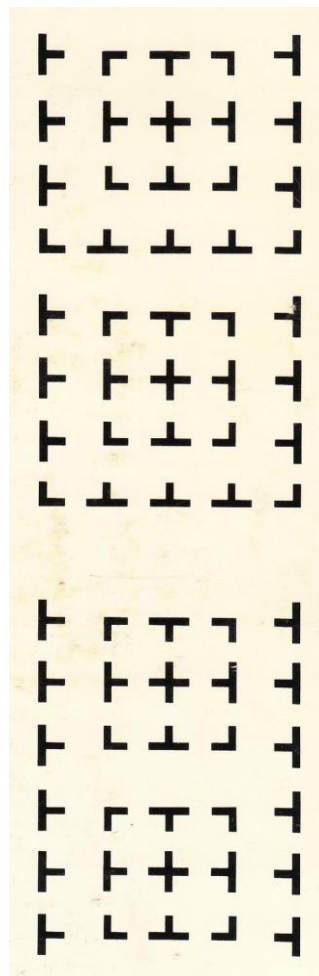
Процеси деконструкції сонетної форми прискорювалися завдяки науково-технічному прогресу. У зв'язку з космічним проривом з'явилися фотографії поверхні Місяця. На одній із них інженери NASA розмістили діаграмні коди у вигляді перехресних чи дотичних одна до одної паличок, лінійно розміщених за горизонтальною та вертикальною віссю.



[161].

Здавалося б, подібні зображення не могли мати нічого спільного з жанром сонету. Ну хіба що хтось надихнувся б красою космічного пейзажу і використав такий тематичний мотив для поетичного оспівування. Проте, генетичні зв'язки між фото космосу і жанром сонета встановлюються, насамперед, на формальному рівні.

У 1964 році поетеса Мері Еллен Солт (Mary Ellen Solt, 1920 – 2007) створює конкретну (фігурну чи графічну) поезію за назвою «Сонет місячного пострілу» («Moonshot sonnet»). Діаграмні коди, які проглядалися на фото поверхні Місяця, авторка переформатувала в кодифіковану форму сонета.



[161].

Спрацювали числові асоціації: на фотозображенні було чотирнадцять рядків із п'ятьма позначками в кожному. Це стало візуальним зображенням сонета, що архітектонічно нагадував два катрени і два терцети з метричною схемою пентаметра. Коментуючи свій витвір, авторка зазначила: «З часів Ренесансу нам не вдавалося успішно оспівувати Місяць у сонеті. Визнання його нового наукового змісту зробило це можливим знову. Сьогодні Місяць – це інший об'єкт. Крім того,

сонет був наднаціональною, надмовною формою, як і конкретна поезія. Тож вірш є водночас і пародією на старі форми, і заявою про необхідність нових» [130, с. 134 – 135]. На запит щодо продовження пошуків з метою оновлення традиційної форми згодом відгукнуться майстри стирання.

Нагадаємо, що Рональд Джонсон перед створенням «Radi os» пройшов етап захоплення конкретною поезією. Тому ланцюг «деконструкція сонета» – «конкретний сонет» – «сонет зі стиранням» вибудовується цілком логічно. Застосування прийому стирання до сонетної форми мотивується закономірним характером розвитку постмодерністської літератури.

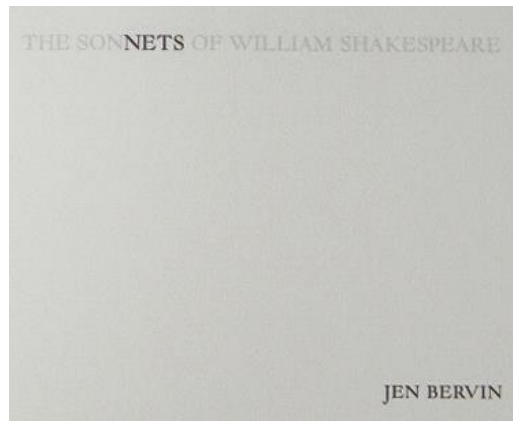
Перед авторами техне, вочевидь, виникало питання: що обрати в якості об'єкту для стирання. Не важко здогадатися, що постмодерністські автори прагнули до переробки прецедентних текстів і таких, що безапеляційно вважаються взірцевими для жанру сонета. В англomовній традиції такими могли стати сонети Джона Мілтона. Та Рональд Джонсон уже використав для стирання славетну поему «Утрачений рай». Налаштовані на одивнення, постмодерністські автори намагалися уникати повторень і шукали інші варіанти. Їхній погляд націлювався на знакову фігуру в історії цього жанру.

У світовій спадщині сонету особливе місце посідають поетичні твори Вільяма Шекспіра (William Shakespeare, 1564 – 1616). Його сонети й до сьогодні не залишають байдужими сучасних читачів. Ними захоплювалися навіть ті, хто волів деконструювати традиційну сонетну форму. Тед Берріган стверджував, що його надихали «сонети Шекспіра, тому що вони були швидкими, музичними, дотепними та короткими» [85]. Постмодерністським авторам важко було не піддатися спокусі зробити сонети Вільяма Шекспіра ще коротшими.

Славетні тексти XVII століття стали першоджералами для прояву креативності сучасної американської візуальної художниці і поетеси Джен Бєрвін (Jen Bervin, 1972). У 2003 році за її авторством виходить книга новотворів за назвою «Сітки» («Nets»). Найменування утворюється за вже відомою для поезики стирання формулою: з попередньої назви вилучаються деякі літери, щоб з'явилося нове слово. Так свого часу робили Рональд Джонсон («*Paradise Lost*» – «*Radi os*») і Том

Філіпс («*A Human Document*» – «*A Humument*»). Джен Бервін пішла тим самим шляхом: з багатослівної назви «*The Sonnets of William Shakespeare*» («Сонети Вільяма Шекспіра») візуально посилюються лише чотири літери, що обумовлює появу нового поняття «nets» («сітки»). Механізм утворення назви книги визначає загальну поетичну стратегію Джен Бервін. На перший погляд, здійснюється перехід від поетичного жанрового визначення і вказівки на автора до буквального позначення цілком матеріального предмету.

Та не все так просто. За рахунок лексичної багатозначності «nets» набуває семантичного значення, наближеного до уявлень про такі поняття, як «мережа», «павутиння», «сильце», «пастка». І тоді тлумачення назви «Nets» переводиться в абстраговано-символічний план.



[178].

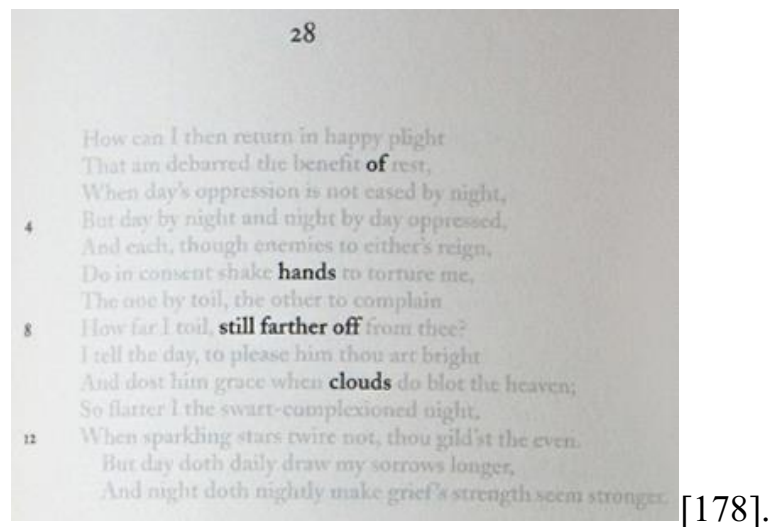
Подібні метаморфози спонукають реципієнта до того, щоб з'ясувати: що ж мається на увазі. Відповіді можна шукати лише за умови прочитання текстів, які пропонує Джен Бервін.

«Сітки» репрезентують певну модифікацію прийому стирання. У книзі шекспірівський текст не вилучається повністю, як це робив Рональд Джонсон. Радше Джен Бервін удосконалила варіант Тома Філіпса, який на сторінках залишав дещо видимими текстові фрагменти вікторіанського роману. Джен Бервін притлумлює сонетні тексти Вільяма Шекспіра, але таким чином, що за бажання їх легко можна читати. На приглушеному текстовому тлі сучасна авторка виділяє лишень ті слова, що особисто їй здаються вкрай вагомими для формування нового сенсу. Знову ж, Джен Бервін відштовхується від досвіду Рональда Джонсона, коли за словами з гіпотексту зберігалися архітектонічно зафіксовані місця з



першотекстів.

Канонічна форма сонетів Вільяма Шекспіра стає тільки тлом і збереженим контекстом для лаконічного вислову. Оригінальний словесний матеріал із сонетів Вільяма Шекспіра ніби відсовується на задній план. За читачем залишається право на здійснення вибору: шекспірівський текст можна читати або ж комбінувати з тими лексичними одиницями, що виділила Джен Бервін, або ж просто ігнорувати. За законами перцепції спочатку увагу реципієнта привертатимуть слова і фрази, акцентовані сучасною авторкою. Джен Бервін вважає, що їй вдалося «оголити» шекспірівські сонети до оновленої семантичної сітки. Зайві та маловартісні слова прослизнули крізь вічка. Залишилися в тенетах (сильцях, павутині, капканах) лише «крупні» словесні екземпляри. Такі, що зацікавили авторку, і, на її думку, можуть бути привабливими для сучасного реципієнта. «Коли поезія замінюється погромом, стирання – зведенням, відповідно змінюється загальний контекст і значення твору» [162]. Тоді навіть архітектонічне оформлення тексту нагадує сітку з вічками різної величини і геометричної форми.



Притлумлені словесні фрагменти уподібнюються отворам, через які їх можуть вимивати недбайливі читачі чи повністю ігнорувати. Натомість акцентовані текстові частини утворюють начебто цупке мереживо, що здійснює функцію каркасу та зміцненої структури. «Сітки» «являють собою особливий тип інтертекстуальності: читач бачить, що новий текст уже включений у старий текст, і може читати обидва паралельно» [174, с. 62].

Завдяки модифікації прийому стирання Джен Бервін удається актуалізувати

різноманітні інтертекстуальні відтінки. Поетичний інваріант відкриває багатий потенціал для свіжих і несподіваних варіативних інтерпретацій. Гіпотекст набуває нового семантичного забарвлення. Пол Остер зауважує, що «Джен Бервін переосмислила Шекспіра як нашого справжнього сучасника» [177]. Таке відчуття формується завдяки встановленню нових семантичних зв'язків між тими словесними елементами, що їх акцентує авторка. На тлі буцімто видалених сонетних віршів славнозвісного автора засновуються нові вербальні комбінації. Текстова першоджерело утримується на сторінці немовби притлумлена примара чи мерехтливе видіння. До того ж, Джен Бервін тонально підсвічує цифрові позначення рядків, що зберігає присутність шекспірівського сонетного канону.

Природно, що називати сонетами новотвори Джен Бервін не зовсім доцільно. Нові поєднання слів хоча й утворюють цікаві семантичні сполуки, та втрачають метричну своєрідність, не втримують розмір, позбавляються римування, гублять строфічну впорядкованість. Загалом відбувається конститутивна метаморфоза архітектоніки: прецедентний поетичний текст обертається на прозовий. Проте, структуралізація новітнього тексту у відповідності до визначеного розташування словесних одиниць у гіпотексті певним чином зберігає суттєво послаблені взаємозв'язки між жанровою формою і жанровим змістом. Новоутворені фрази отримують виразну емоційно-ліричну забарвленість. Породжений стиранням лаконізм і збережена від першоджерела тональність органічно поєднуються. Сонетні рядки в усіченій формі стають частинами нового тексту, що архітектонічно, ритмічно, інтонаційно більше нагадує вірші у прозі.

Звернімося до більш детального розгляду окремих прикладів, щоб з'ясувати особливості архітектонічних і семантичних змін. Ось оригінальне тлумачення сучасною американською авторкою славнозвісного 2-го сонета Вільяма Шекспіра «Як сорок зим, суворі й невмолимі...» («*When forty winters shall besiege thy brow...*»). У якості об'єктів аналізу вважаємо за доречне залучити оригінальний текст, а також професійний україномовний переклад. У шекспірівському тексті виділимо напівжирним ті словесні елементи, що їх акцентувала Джен Бервін:

*When forty winters shall besiege thy brow*

*And dig deep trenches in thy beauty's field,  
 Thy youth's proud livery, so gazed on now,  
 Will be **a tattered weed of small worth held.**  
 Then, being **asked** where all thy beauty lies,  
 Where all the treasure of thy lusty days;  
 To say within thine own deep-sunken eyes,  
 Were an all-eating shame, and thriftless praise.  
 How much more praise deserved thy beauty's use,  
 If thou couldst answer, "This fair child of mine  
 Shall sum my count, and make my old excuse,"  
 Proving his beauty by succession thine.*

*This were **to be new made** when thou art old,  
 And see thy blood warm when thou feel'st it cold [150, с. 38].*

Ліричний сюжет у сонеті Вільяма Шекспіра розгортається у відповідності до принципу синтаксичного і смислового паралелізму. Така амебейна композиція призводить до повторення важливих частин та їх змістових варіацій. У 2-му шекспірівському сонеті паралельно змальовуються пейзажні картини й оповідується про відповідні їм етапи життя людини. Художнє розгортання ідейного змісту досить органічно сприяє формуванню головної авторської думки щодо природньої необхідності продовження роду. Такий підхід мотивований зверненням до конкретного адресата, від якого вимагається неабияке терпіння, певна зреченість від егоцентризму сприйняття, відповідальність перед індивідуальним і громадянським майбутнім. «Породивши спадкоємця ("цього"), юнак у старості буде оновлений ("стань новим, коли будеш у віці"). Тоді його "кров", яка в старості стає рідшою і менш теплою, зігрівається, дивлячись на своїх нащадків, або він дивиться на своє потомство ("кров") і бачить його теплим (живим або "хтивим"), навіть коли відчуває, що його кров холоне» [150, с. 40]. Народжена дитина, за Вільямом Шекспіром, стане в майбутньому підсумком життя попередніх поколінь і виправданням існування батьків.

Паралельний розвиток двох мотивів (пейзажного і людського) доповнюється

символічністю числових позначень. Життєва відмітка у «Сорок зим» здатна актуалізувати багатоманітні алюзії. Число «сорок» пов'язане «з сильними біблійними прецедентами (воно асоціювалося з Ноем, Мойсеєм, Іллею та перебуванням Христа в пустелі) і з періодом сорокаденної служби, яку лицар вимагав від свого орендаря (або слуги в лівреї), тоді як "сорок зим" було числом, необхідним для укладання довготривалого шлюбу» [150, с. 38]. Для Вільяма Шекспіра вагомого значення набували окремі словесні одиниці та багатство їхньої внутрішньої форми.

Усі означені моменти добре відтворені і в україномовному перекладі. У ньому ще більшої виразності надано строфічній організації тексту, коли чітко виокремлюють три катрени з перехресним римуванням і сонетний ключ із двох завершальних віршів на одну риму:

*Як сорок зим, суворі й невмолимі,  
Чоло твоє поріжуть молоде,  
А врода юності більш не цвістиме  
І вже зів'ялим листом опаде, –*

*Що скажеш ти, де молодості шати?  
Слова: «Я зберігав недбало їх»  
Ганебним будуть вироком звучати  
Тоді в устах, розтратнику, твоїх.*

*Чи відповідь не краща від тієї:  
«Оце мій син, на нього подивись,  
В нім виправдання старості моєї  
І свідчення, яким я був колись».*

*Раз по раз дивлячись на сина свого,  
Подібним станеш сам до молодого [69, с. 32].*

А ось сучасна північноамериканська авторка майже нівелює розлогі

шекспірівські порівняння та майже невичерпний алюзивний контекст. Можливо, був розрахунок на те, що допитливий читач не лінуватиметься та охоче читатиме притлумлений прецедентний гіпотекст. Акцентовані ж Джен Бервін слова, утворюючи нові смислові комбінації, посилюють пафос екзистенційної марності людського існування.

Порівняймо. За позицією ліричного героя Вільяма Шекспіра, прийдешні покоління приймаються як життєве виправдання попередників та їхня надія. Джен Бервін, натомість, новими поєднаннями слів акцентує увагу на зовсім інших метафорах. Саме з них і витікає оновлений смисл:

<i>a weed of small worth</i>	/	<i>маловартісний бур'ян</i>
<i>asked</i>	/	<i>просив</i>
<i>to be new made</i>	/	<i>дати йому нове життя</i> [86, с. 2].

Біблійна і сакральна символіка одразу опускаються. Оповідь розпочинається з констатації чи то природного явища, чи то меланхолійного відчуття. Заради справедливості зазначимо, що така організація нового тексту теж зберігає певний смисловий паралелізм і посилює символіку. Однак її тлумачення набуває гранично абстрактного наповнення.

Текст, утворений Джен Бервін, може отримати приблизно таку інтерпретацію: майбутні покоління – вони ж «маловартісні бур'яни» – благають якісь абстраговані сили про надання їм суто біологічного існування. Незмінним загальним законам підпорядковуються й пращурі. Вони не спроможні змінити тотальні установи і правила, тому схиляються під тиском якоїсь невизначеності та щоразу відгукуються на прохання маловартісних бур'янів. Коловорот безглузлого біологічно-людського життя вирує на повну потужність. У такому підході цілком прочитуються тези про безглуздість, принципову абсурдність і безмістовність земного буття, що є характерними для постмодерністського світовідчуття. Проголошення оновлених постулатів супроводжується згущеним іронічним пафосом.

Привертає увагу ще одна прикметна риса. Усі слова, які Джен Бервін акцентує в гіпотексті, не містяться в римованих парах. Інакше кажучи, для Вільяма

Шекспіра таким словам не знаходилося місце у сильних архітектонічних позиціях. Славетний поет у своїх сонетах розташовував семантично вартісні словесні одиниці наприкінці віршів у суголоссях. Виходить, що Джен Бервін виділяла слова, які в художній свідомості Вільяма Шекспіра відігравали менш важливі архітектонічні та семантичні ролі.

У текстових фрагментах «Сіток» порушується традиційна для сонету метрика: уривчасті фрази аж ніяк не утворюють п'ятистоповий ямб. Прочитання висловів вимагає відмови від лінійності, нехтування міжрядковими інтервалами. З виділених слів утворюється дещо автономний і відносно самостійний рядок: «*a weed of small worth asked to be new made*» [86, с. 2]. За своєю ритмічною організацією він більше тяжіє до верлібру, хоча й залишається деякий відгомін від метрики п'ятистопового ямбу. Можна навіть говорити про імітацію білого вірша, який був широковживаний у драматичних творах Вільяма Шекспіра. Згадаємо також і про «Утрачений рай». Тоді парадоксальним чином через проведення метричних ремінісценцій із твором Джона Мілтона можна пов'язати «Nets» із «Radi os». Можливо, Джен Бервін у досить своєрідний спосіб закодувала згадку про твір Рональда Джонсона, як попередника у використанні прийому стирання.

Архітектонічні особливості новоутворених Джен Бервін фраз свідчать про максимальне втілення авторської свободи щодо трансформації шекспірівського тексту. Наближення до формальної та ритмічної організації, властивої свобідному віршу, звільняє авторку від необхідності дотримуватися будь-яких номінальних зобов'язань. «Така наративна зв'язність зникла в стираннях. Їхній послідовний характер/якість лише натякає на інтертекстуальність і формальну єдність колишньої сонетної форми» [174, с. 67].

Мьюріел Льон вважає, що прийом стирання спрямований одночасно на досягнення однієї з двох можливих цілей: «або звільнити текст від оригінального значення, або силоміць перепризначити його в іншій формі» [156]. У будь-якому разі формальні обмеження, встановлені обраним об'єктом стирання, призводять до збереження певних архітектонічних і семантичних зв'язків новотворів із гіпотекстами. Якщо мова ведеться про стирання у вигляді притлумлення

першотексту, тоді можуть спрацьовувати асоціативно-логічні зв'язки, за якими будуть згадуватися стародавні пергаменти зі зшкрябаними попередніми текстами і написаними поверх них новими. Палімпсест у постмодерну добу стає метафоричним синонімом культури взагалі: «усе, що ми намагаємося стерти, однаково залишає якийсь слід» [156]. Процеси руйнування практично синтезуються з процесами створення. Видозміна стирання на притлумлення основного тексту шекспірівських сонетів і виділення на його тлі слів, що утворюють новий текст, функціонально наближається навіть до гіперпалімпсесту. У «Сітках» можуть проглядатися різні нашарування, які нарощуються одне на одне. Річ у тому, що Вільям Шекспір також продовжував певні традиції своїх попередників (починаючи з сакральних текстів) і сучасників. «Прогнозовані сорок зим «копатимуть глибокі окопи»; окопи копали під час облоги, вони утворюються при оранці поля, а метафорично – це зморшки, викарбувані на бровах. Цей образ був традиційним із класичних часів, від Вергілія («*він борознами лоб проорав*») та Овідія («*борозни, які можуть проорати твоє тіло, вже прийдуть*») до сучасника Шекспіра, Дрейтона: «*Час проклав борозну на твоїй найуродливішій ниві*» («*The timeplow'd furrows in thy fairest field*»)» [150, с. 39]. У сонетах Вільяма Шекспіра теж залишався архітектонічний і семантичний відгомін загальнолюдської культурної спадщини. Джен Бервін додала ще й власне архітектоніко-семантичне нашарування.

Тематичні мотиви щодо взаємозв'язків між молодістю і поважним віком Вільям Шекспір продовжує розвивати у 22 сонеті. Означена тема одразу задається в першому катрені:

*My glass shall not persuade me I am old,  
So long as youth and thou are of one date;  
But when in thee time's furrows I behold,  
Then look I death my days should expiate* [150, с. 102].

Задля продовження полеміки про вік, його вплив і наслідки Вільям Шекспір відштовхується від образу дзеркала.

*Не вірю дзеркалу, що вже старий я,*

*Твоєю ж юністю я молодий.*

*Але як час твоє лице пориє,*

*Упевнюсь я — кінець приходить мій [69, с. 52].*

Знайомство з шекспірівським текстом може привести до прийняття такої версії його тлумачення: «Зовнішня краса юнака, те, що його "вкриває", – лише належне вбрання ("seemely raiment"), що одягає серце поета. Таким чином, його серце живе у грудях юнака, як серце юнака живе в його грудях: оскільки серця єдині, різниця у віці неможлива» [150, с. 102–103]. Джен Бервін у цьому сонеті акцентує слова, за допомогою яких посилюються схожі думки. У лінійному варіанті фраза прочитується так: «*I am of one date in time's furrows*» (*Я в одній даті у борознах часу*) [86, с. 22]. Однак трансформація шекспірівського тексту все одно призводить до архітектоніко-семантичних зрушень. У 22-му сонеті Вільяма Шекспіра ліричний герой непокоїться не тільки про себе. Він намагається попередити молодь про те, з якою глибокою дбайливістю варто ставитися до швидкоплинного часу і цінувати власне життя. У лаконічній фразі Джен Бервін світ змальовується гранично егоцентричним. Навіть такий запеклий ворог людини, як час, видається приборканим і переможеним могутнім «Я», що ототожнюється з постмодерністським ліричним героєм.

Винятковим полемічним напруженням наповнюється 130-й сонет Вільяма Шекспіра. Автором проголошується реалістична естетика. Вона оцінюється як противага куртуазній ідеалізації, що була властива Єлизаветинській епосі. Поетична традиція того часу сповідувала звичай, за яким вихвалялася краса об'єкта авторських симпатій через порівняння з природними явищами. Набули популярності зіставлення окремих рис зовнішності з золотим світлом сонця, яке підіймається із-за обрію, чи зірками на нічному небі, що яскраво відблискують, або ж з палаючими червоними трояндами [150, с. 449]. Вільям Шекспір створює поетичні рядки, які наповнюються сатиричним і пародійним змістом щодо набридливих поетичних штампів. Такий пафос, здавалося б, міг бути максимально цікавим і для автора доби постмодернізму. І дійсно, Джен Бервін акцентує увагу на символізації образу троянди. Сучасна авторка створює рядок, який у семантичному



вимірі стає максимально наближеним до концептуального сприйняття великого попередника. З-поміж шекспірівських слів вихоплюються такі, що розташовані в суміжних рядках другої строфи:

My mistress' eyes are nothing like the sun;  
 Coral is far more red than her lips' red;  
 If snow be white, why then her breasts are dun;  
 If hairs be wires, black wires grow on her head.  
**I have seen roses** damask, red and white,  
 But **no such roses** see I in her cheeks;  
 And in some perfumes is there more delight  
 Than in the breath that from my mistress reeks.  
 I love to hear her speak, yet well I know  
 That music hath a far more pleasing sound;  
 I grant I never saw a goddess go;  
 My mistress, when she walks, treads on the ground:  
     And yet, by heaven, I think my love as rare  
     As any she belied with false compare [86, с. 130].

Вільям Шекспір порушує одне з правил написання сонету. Поет демонстративно двічі згадує про троянди в сусідніх віршах, тобто використовує одне й те ж саме слово – *roses*. Характерно, що в україномовному перекладі такий повтор не зберігається:

Троянд багато зустрічав я всюди,  
 Та на її обличчі не стрічав,  
 І дише так вона, як дишуть люди, –  
 А не конвалії між диких трав [69, с. 160].

Джен Бервін посилює повтор одного й того ж слова через прийом стирання. Після вилучення деяких вербальних елементів відстань між двома однаковими словами скорочується до мінімуму: «*I have seen roses no such roses*» (Я бачила троянди таких троянд не існує) [86, с. 130]. Локалізований поетичний висновок позбавляється смислової однозначності. Поряд із тавтологічним повтором

зберігається відчутна парадоксальність.

Усупереч куртуазному марнославству ліричний герой Вільяма Шекспіра, хоча б і з помітною іронією, визнає повсякденну унікальність краси, що втілюється в цілком земному об'єкті його пристрасті. А ось лірична героїня доби постмодернізму вважає все навколишнє абсолютно відносним і доволі фантазмагоричним. Тоді троянди, які їй вдалося побачити, просто не бувають у природі. На зміну раціонально-логічному підходу приходять інтуїтивно-емоційний. Ситуація посилюється «зруйнованою» архітектонікою – результатом стирання текстових фрагментів у шекспірівському сонеті. «Загалом, стирання зберігають лише від 11 до 12 % оригінального словесного матеріалу, що свідчить про фундаментальні зміни у словниковому запасі» [174, с. 67]. Утрата канонічної форми своєрідно перегукується з мотивним комплексом про химерність буття.

Джен Бервін виділяє в шекспірівському сонеті слова і фрази, прочитання яких може ігнорувати формальні межі конкретного тексту. Новотвори можуть прочитуватися як ланки одного словесного ланцюга. Семантичні продовження одного фрагмента в іншому стають достатньо примхливими. Новоутворені словесні ланцюги не потребують однозначної впорядкованості або ж лінійної послідовності. Як і в інших текстах, зі стиранням комбінування словесних одиниць отримує більшої свободи. Наприклад, акцентовані Джен Бервін слова у другому шекспірівському сонеті можуть поєднуватися з фрагментами фраз, які містяться у 22-му чи 130-му сонеті:

<i>a weed of small worth</i>	/	<i>маловартісний бур'ян</i>
<i>asked</i>	/	<i>просив</i>
<i>to be new made</i>	/	<i>дати йому нове життя (сонет 2)</i>

<i>I am</i>	/	<i>Я</i>
<i>of one date</i>	/	<i>в одній даті</i>
<i>in time's furrows</i>	/	<i>у борознах часу (сонет 22)</i>

<i>I have seen roses</i>	/	<i>Я бачила троянди</i>
--------------------------	---	-------------------------

*no such roses* / *таких троянд не існує* (сонет 130).

Ніби й справді плетуться сітки, що трансформуються на своєрідне мереживо. У його створенні задіяні не лише тексти сонетів Вільяма Шекспіра і креативна діяльність Джен Бервін. Співавтором у виробництві нових текстових об'єднань виступає сучасний реципієнт. Завдяки стиранню новітня текстова структура набуває динамічності, стає рухливою через втрату усталеної архітектонічної організації. Вихоплювання виділених словесних елементів може проводитися в довільному порядку. Також абсолютно нерегламентованим є перехід від однієї частини до іншої. «Стирання також можна прочитати як трансформацію традиційного сонетного вірша в авангардний. У новітній поезії нерідко віршовані рядки перестають вирівнюватися за лівим краєм, а набувають форми сузір'їв слів, як у конкретній поезії» [174, с. 66].

З усіх сонетних текстів Вільяма Шекспіра плететься унікальне вербальне мереживо. За таких умов зникають головні атрибути віршованої форми: втрачаються метрична впорядкованість, співмірність розміру, звичні схеми римування. Акцентовані фрагменти позбуваються первинної ритмічності, натомість набувають нової впорядкованості. Структурно вони наближаються до білих віршів, віршів у прозі чи верлібру. «У цьому сенсі стирання є експериментальним дослідженням поетичного мовного матеріалу» [174, с. 66]. Така відкритість форми, її невизначеність, руйнація класичної сонетної архітектоніки призводять до повної жанрової трансформації.

Посилення абстрагованої рефлексивності не заважає промовляти про сучасність. У 64 сонеті Джен Бервін виділяє ті шекспірівські слова, що перегукуються з подіями початку XXI-го століття:

When **I have seen** by Time's fell hand defac'd  
 The rich proud cost of outworn buried age;  
 When sometime lofty **towers** I see **down-razed**  
 And brass eternal slave to mortal rage;  
 When I have seen the hungry ocean gain  
 Advantage on the kingdom of the shore,

And the firm soil win of the wat'ry main,  
 Increasing store with **loss** and **loss** with store;  
 When I have seen such interchange of state,  
 Or state itself confounded to decay;  
 Ruin hath taught me thus to ruminare,  
 That Time will come and take my love away.

This thought is as a death, which cannot choose

But weep to have that which it fears to lose [86, с. 64].

Структура шекспірівського сонета визначається трикратною анафорою фрази «*I have seen*», яка розташовується на початку кожного катрена. Фраза, утворена Джен Бервін, також ґрунтується на фігурі повтору, а саме на подвоєнні одного й того ж слова наприкінці вислову: «*I have seen / towers / down-razed / loss loss*» (*Я бачив / вежі / зруйновані дощенту / втрата втрата*). Близькість архітектонічних принципів зумовлює і певну мотивно-тематичну наближеність між шекспірівським сонетом і фразою з «Сіток». Вільям Шекспір говорить про спустошливу силу часу, що матеріалізується в руйнуванні результатів людських діянь і природного ландшафту. Джен Бервін конструює конкретну алюзію на сумнозвісні події 11 вересня 2001 року. Архітектонічне подвоєння слова «*loss*» трансформується в семантичну алюзію на руйнацію башт-близнюків у Нью-Йорку. Смыслові паралелі посилюються примарним «*and*», що залишається в шекспірівському текстовому варіанті, і напіввидимими семантичними нитками заповнює проміжок між «*втратою*» і «*втратою*».

Та інтертекстуальні й гіпертекстуальні зв'язки актуалізують давню літературну традицію. Елегійні роздуми над руїнами чи старожитностями були відомими ще з античних часів. У XVI-му столітті ця практика досягла апогею. Проте Вільям Шекспір йде дедуктивним шляхом. Тотальна руїна вчить ліричного героя думати про власну любов. А наприкінці сонета парадоксальним та індуктивним чином уже проголошується загальний умовивід про страх перед суворим законом втрачати, а не володіти. Домінантною рисою шекспірівського сонета залишається потужний ліризм, пов'язаний з особистісними емоціями.

Звичайно, новотвори Джен Бєрвін не можуть класифікуватися за визначеними жанрами. Вони однозначно перестають бути сонетами. Про утворення сталої моделі з прогнозованим поєднанням жанрового змісту і жанрової форми також не доводиться говорити.

Можна констатувати лише супровідні якості, яких набувають залишки шекспірівських текстів після стирання, а саме посилення ігрового начала, іронічності та пародійності. Справедливо зауважити, що основу для гри започатковано самим Вільямом Шекспіром. Пригадаймо його 135 сонет, який справляє враження ювенального твору. У ньому поєднуються дотепність і непристойність, які виникають через словесний каламбур «*Will*» і «*will*». Ці два слова повторюються Вільямом Шекспіром 13 разів, що виглядає ледь не знущанням над сонетними обмеженнями:

Whoever hath her wish, thou hast thy **Will**,  
 And **Will** to boot, and **Will** in overplus;  
 More than enough am I that vex thee still,  
 To thy sweet **will** making addition thus.  
 Wilt thou, whose **will** is large and spacious,  
 Not once vouchsafe to hide my **will** in thine?  
 Shall **will** in others seem right gracious,  
 And in my **will** no fair acceptance shine?  
 The sea, all water, yet receives rain still,  
 And in abundance addeth to his store;  
 So thou being rich in **Will**, add to thy **Will**  
 One **will** of mine, to make thy large **Will** more.

Let no unkind, no fair beseechers kill;

Think all but one, and me in that one **Will** [86, с. 135].

7 разів «*Will*» використовується як власне ім'я. Семантичне наповнення інших варіантів тлумачення слова «*will*» залежить від контексту й емоційно-психологічної налаштованості реципієнта. Взаємодія «*Will*» і «*will*» між собою та з іншими словесними одиницями «може означати будь-яке слово або будь-яку

перестановку наступних слів: 1. бажання; 2. фізичне бажання або хіть; 3. воля, майбутній час; 4. піхва; 5. пеніс; 6. ім'я Вільям. Останнє значення є найбільш проблематичним: якщо щоразу, коли вживається слово "Will" (кварто випадковим чином виділяє його курсивом), це викликає в уяві ім'я, тоді сонет заповнюється кількома Вільямами, включаючи Вільяма, який, можливо, є коханцем господині або її чоловіком. Так само можна стверджувати, що єдиний Вільям, про якого йдеться, – це Шекспір (хоча в сонетах немає нічого автобіографічного)» [150, с. 463]. Джен Бервін витирає всі інші слова зі 135 сонету, залишаючи лише 13 випадків повторення «Will» і «will»: «*Will / Will / Will / will / will / will / will / will / Will / Will / will / Will / Will*». Передати таку гру смислів у перекладі просто неможливо. Сучасна авторка відгукнулася на шекспірівський настрій дотепного пустування і посилила забаву прийомом стирання. «Безсумнівно, є також певна радість у відкритті нових можливостей мови через стирання» [174, с. 67]. Відкриття таких можливостей в ігровій формі можна вважати атрибутивною рисою постмодерністської поезики.

Досить відчутними стають семантичні зрушення через архітектонічні трансформації, зумовлені прийомом стирання, у 55 шекспірівському сонеті:

Not marble, nor the gilded monuments  
 Of princes, shall outlive this powerful rhyme;  
 But you shall shine more bright in these contents  
 Than unswept stone, besmeared with **sluttish** time.  
 When **wasteful war** shall statues overturn,  
 And broils root out the work of masonry,  
 Nor Mars his sword, nor war's quick fire shall burn  
 The living record of your memory.  
 'Gainst death, and all-oblivious enmity  
 Shall **you** pace forth; your praise shall still find room  
 Even in the eyes of all posterity  
 That **wear this world out** to the ending doom.  
 So, till the Judgement that yourself arise,

You live in this, and dwell in lover's eyes [86, c. 55].

55-й сонет започатковує своєрідний цикл (до якого можна віднести сонети 55, 60, 63, 64, 65), де «йдеться про крихкість поезії та краси та їхню здатність протистояти руйнівному впливу часу» [150, с. 200]. У цих традиційних для куртуазної літератури мотивах Джен Бервін посилює антивоєнне звучання: «*sluttish / wasteful war / you / wear this world out*» (*розпусна / марнотратна війна / ти / виснажуєш цей світ*). Сучасна американська авторка заміщує шекспірівський референт «ти», який стосувався персоналізації близької людини, на поняття «війна». Зміна співвідношення мовних знаків із об'єктами позатекстової дійсності суттєво впливає на тлумачення висловлювання.

Тексти Джен Бервін, що утворилися шляхом стирання шекспірівських сонетів, вирізняються складними стосунками між гіпотекстом і новотвором. Продукується множинність семантичних модусів. Архітектоніко-семантичні особливості новоутворених вербальних композицій наочно переконують у тому, що сучасна авторка втілювала певні естетичні наміри. Процес залишання слів має мотивований характер і позбавлений системної випадковості. До того ж, стирання в «Сітках» через прозору текстову поверхню знову робить видимим дещо притлумлений текст Вільяма Шекспіра. Одночасне прочитання гіпотексту і новотвору продукує численні варіанти прочитання і тлумачення. Ці процеси наближують реципієнта до розуміння авторської позиції як Вільяма Шекспіра, так і Джен Бервін. Архітектонічно підкреслене уявне стирання унаочнює техніку використання прийому й акцентує художню вагомість першоджерела та його сучасної трансформації.

Завдяки стиранню славетних сонетів авторка намагається досягти глибин семантичних сіток, ніби оголюючи тексти Вільяма Шекспіра. Під час таких процедур слова деавтоматизуються, а в їхніх нових поєднаннях актуалізуються свіжі інтертекстуальні та гіпертекстуальні зв'язки. Для новочасних інтерпретацій відкривається величезний потенціал поетичного інваріанта. Риторичну завершеність шекспірівських сонетів, їхню монологічну спрямованість заміщує саморефлексія новоутвореного ліричного «Я». Воно позбавляється ідеалістичної

пафосності, автобіографізму і навіть чуттєвості. Ліричне «Я» Джен Бервін радше наближається до перформативного факту, за яким лаконічні висловлювання стверджують той смисл, що в них міститься. Мовні знаки стають безпосередньою реальністю, а тло шекспірівського тексту і новоутворені архітектоніко-семантичні трансформації забезпечують майже нескінчені варіанти інтерпретації імпліцитного й експліцитного.

#### **4.2. Модифікація прийому стирання у книзі-гіпертексті Дж. Сафрана Фоера «Дерево кодів»**

Прийом стирання в різних модифікаційних застосуваннях стає досить показовим. Щоразу досягається певна цілісність в оригінальному поєднанні архітектонічних засобів і семантичних результатів. Детальне вивчення окремих проявів прийому стирання слугуватиме кращому розумінню особливостей і можливостей літератури формальних обмежень. Досягненню таких теоретичних завдань максимально відповідає ретельне вивчення трансформації прийому стирання в сучасній американській літературі.

У низці оригінальних новітніх авторів одне з чільних місць посідає Джонатан Сафран Фоер (Jonathan Safran Foer, народ. 1977). Він присвятив дипломну роботу дослідженню життя свого діда за материнською лінією – Луїса Сафрана, який пережив Голокост. За свою дисертацію Дж. С. Фоер отримав Принстонську премію за кращу творчу роботу [116, с. 200]. З метою збирання матеріалу для цієї роботи Дж. С. Фоер відвідав Україну. Розширенням дисертації та її белетризованим варіантом став роман «Все ясно» («*Everything is Illuminated*») [65], який був опублікований у 2002 році. Книга принесла автору декілька премій і нагород [115], твір був екранізований.

У 2005 році виходить друком другий роман Дж. С. Фоера «Страшенно голосно і неймовірно близько» («*Extremely Loud and Incredibly Close*») [66]. Автор використав техніку візуального письма. Роман складається з декількох сюжетних ліній, які взаємопов'язані. Текст пересипаний фотографіями дверних ручок та



іншими подібними дивацтвами. Завершується друкована версія роману 14-ти сторінковим фліпбуком. Це книга-зошит нового формату, перегортаючи сторінки якої можна спостерігати ілюзію рухливого зображення. Критика зустріла такі інновації як позитивними [143], так і негативними [210] відгуками.

У 2009 році Дж. С. Фоер опублікував третю книгу «Поїдання тварин» («*Eating Animals*»). Вона стала бестселером за версією «Нью-Йорк Таймс» [120]. На обкладинці «Поїдання тварин» містилася приписка про те, що це той самий автор, який написав роман «Все ясно» [112]. Певним чином, Дж. С. Фоер здійснював акт самореклами і маркетингового ходу, щоб гарантовано привернути увагу потенційних читачів.

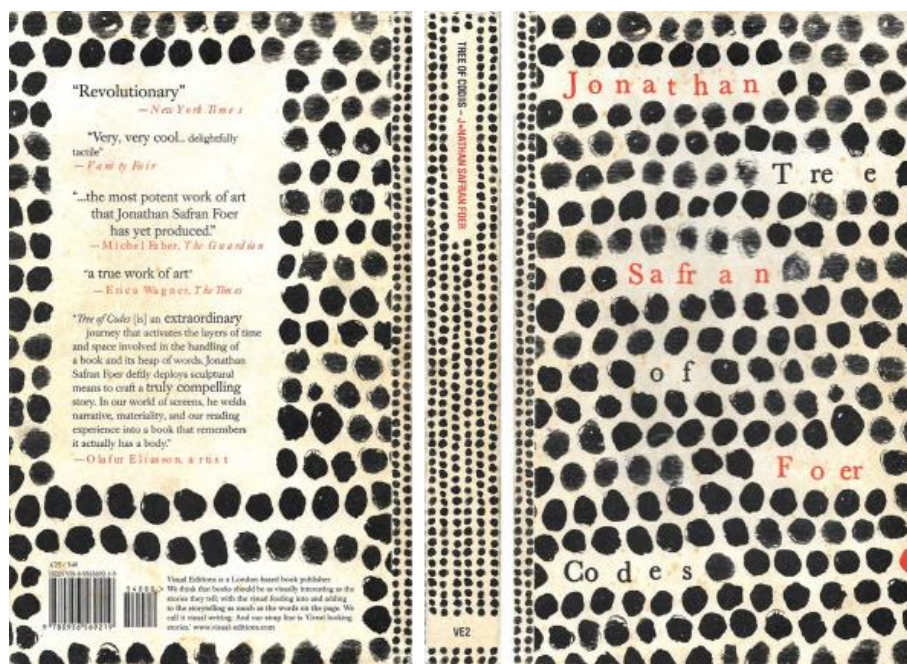
У творі «Поїдання тварин» автор найбільше переймався морально-етичними парадоксами: чому люди обожають своїх домашніх улюбленців і попри це залишаються абсолютно байдужими до долі інших тварин. З точки зору організації оповідної структури у книзі значна увага приділяється «розповідям історій»: «історії про їжу – це історії про нас – нашу історію та наші цінності» [112, с. 9]. Конструювання і переплетіння різних життєвих історій на межі їхньої міфологізації стає головним засобом розкриття складної теми і неоднозначної проблематики.

Після виходу названих книг Дж. С. Фоер набув слави літературного експериментатора. Часте використання прийомів постмодерністської поезики сприймалося як їх популяризація для сучасного читача.

Не важко переконатися в тому, що Дж. С. Фоер був заряджений на постійні творчі пошуки. «Примхи графічного дизайну також фігурували в кожній із оповідей Фоера» [128]. Тому цілком закономірно, що у 2010 році з'являється друком оригінальна книга «Дерево кодів» («*Tree of Codes*») [113], у якій інтеграція письма і дизайну виводиться на новий рівень. Це сприяє перетворенню книги на незвичний, одивнений, арт-об'єкт [128]. Сам Дж. С. Фоер оприлюднив ці думки в інтерв'ю для «New York Times». Там він також порівняв свій твір «Дерево кодів» із книгою Тома Філіпса «Хумумент». Дж. С. Фоер наголошує на принциповій різниці між цими двома витворами. «Фоер пише, вирізаючи літери, слова і фрази, тоді як Філіпс пропонує палімпсест, що складається з шарів фарби, нанесених на

вікторіанський оригінальний текст» [152, с. 220]. Та попри таку відмінність, тексти Дж. С. Фоера і Тома Філліпса наближаються один до одного за принципом організації, який можна визначити як «ексгумацію смислу». Так чи інакше обидва автори використовують залишки первинних текстів (гіпотекстів) із метою встановлення нового змісту. Він конструюється також спогадами про оригінал. Обидва автори не налаштовані на пошуки первісного смислу, вони його фактично руйнують. Та дієві процеси текстової трансформації перетворюють втрати на нові змістові знахідки. І про «Дерево кодів», і про «Хумумент» можна сказати, що вони «є частиною подвійної концепції – концепції творення через стирання, що походить від візуального мистецтва та «Стертого малюнка де Кунінга» Роберта Раушенберга (Erased de Kooning Drawing de Robert Rauschenberg), і концепції поезії стирання» [152, с. 220]. В обидвох творах роль візуальних і пластичних елементів значно підвищується. Та попри це «"Tree of Codes" є мета-книгою у тому сенсі й функціонує як "Доказ 1" щодо існування книги перед обличчям нових технологій, особливо розвитку діджиталізації» [140, с. 138].

Обкладинка «Дерева кодів» (так само, як «Хумумента») одразу налаштовує реципієнта на зустріч із несподіваним витвором. Наявність візуальних пробілів алюзивно вказує на те, що книга створена з використанням прийому стирання.



[216].

Бачимо, що на заплямованому фоні проступають ім'я автора та назва книги.

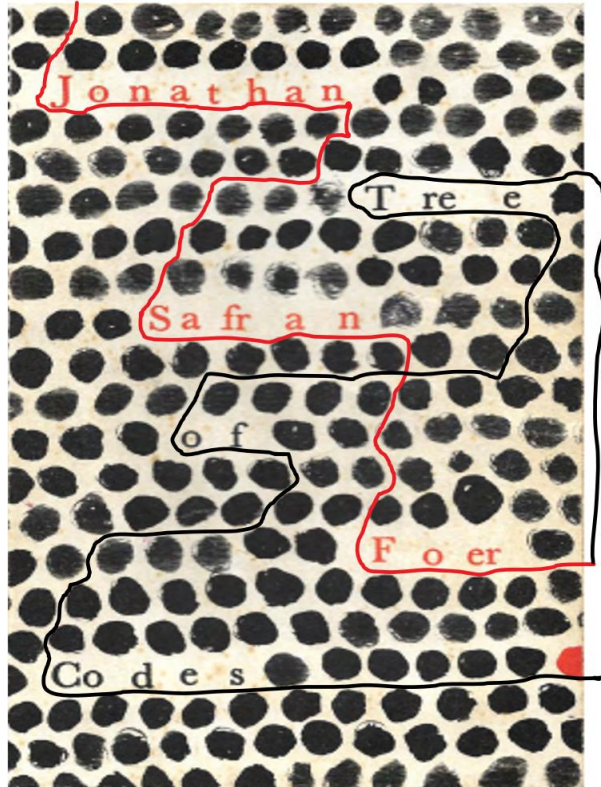
Однак у їхній архітектоніці не зберігається звичний чи традиційний порядок, за яким дані про персоніфікацію автора і назву його книги розділені чи відмежовані бодай розділовими знаками. Якщо читати за запропонованим розташуванням, то виходитиме: «Jonathan Tree Safran of Foer Codes». Ця вдавана плутанина для уважного читача розвіюється за допомогою колористичних маркерів: ім'я та прізвище автора мають червоне забарвлення, а назва твору – чорне. Однак завдання з декодування інформації ускладнюється наявними плямками чорного кольору. Вони створюють зони зорового напруження і ніби натякають на те, що під ними можуть приховуватись ще якісь додаткові відомості. Плямки не просто розкидані по обкладинці. Вони вишикувались у цілком вгадуванні рядки. Це також може сприйматися як візуальна алюзія на використання прийому стирання.

Єдиний колористичний відтінок, який з'являється на обкладинці та корінці, – яскраво-червоний. Він увиразнюється на тлі інших чорно-білих елементів. На титульній обкладинці підсвічування червоним кольором налаштовує низхідне візуальне читання зліва направо. Так виділяється ім'я автора. Наприкінці вісімнадцятого рядка (усього їх – двадцять один) міститься червона цятка, начебто обірвана. Таке розташування задає напрям прочитання – зліва направо. Наполовину вціліла червона цятка ніби запрошує читача до відкриття книги і безперервного гортання сторінок. Червоний колір пробуджує читача, спонукає його слідувати за хроматичним рухом і виконувати послідовність читання твору, перегортаючи сторінки і визначаючи обсяг комбінованого тексту.

Та читач може повернутися очима знову до верхньої частини сторінки. А після цього – стрімко переміщатися між цятками чорного кольору. Через незаповнені ділянки-шпарини продовжується візуальний рух до низу обкладинки. Кружляння нагадує блукання лабіринтом із метою знаходження найбільш оптимального результату.

Спочатку прочитуються виділені червоним ім'я та прізвище автора. Далі потрібно повернутись і пройти шлях до слів, виділених чорним, – назви твору. Залежно від того, які шляхи обирає реципієнт, червоний і чорний маркери можуть перетинатися навіть декілька разів. Така динаміка погляду дає читачеві підказку

про наявність переходів між поверхнею й об'ємом, між архітектонікою і семантикою, між різними шарами організації тексту.

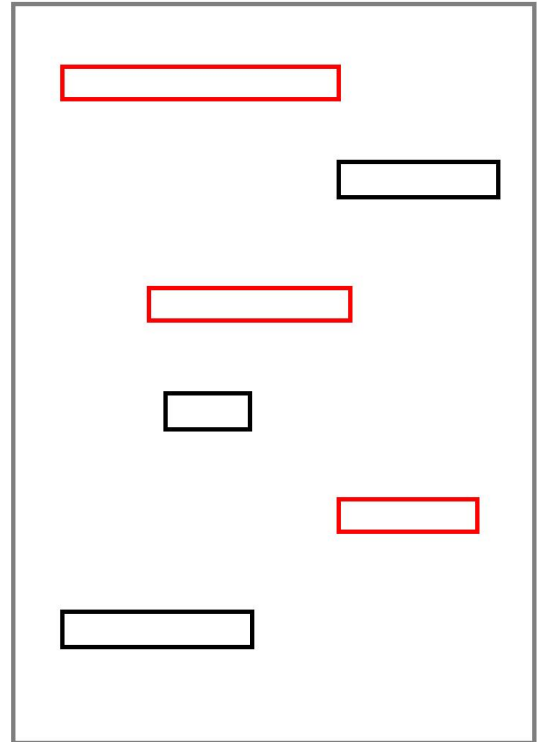
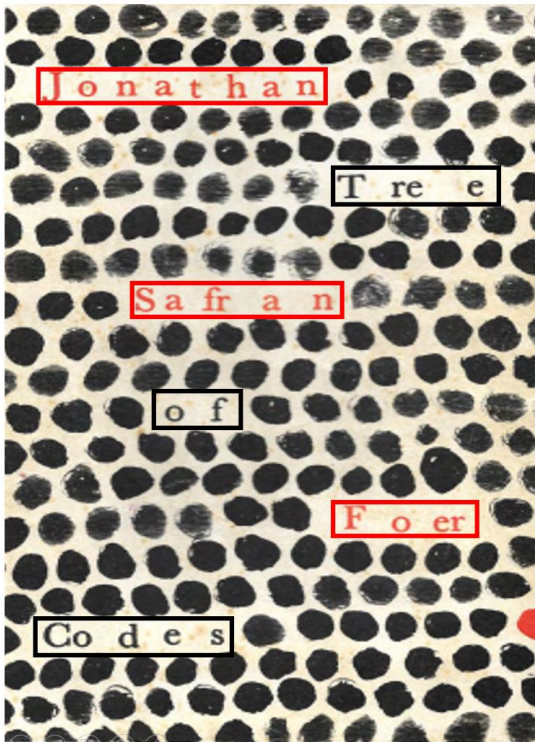


[зроблено мною – С. Г. на основі [216].

На корінці книги використовуються написи і візерунки тими самими червоними та чорними кольорами, що й на обкладинці. Це допомагає відрізнити інформацію про авторство – червоний колір: Джонатан Сафран Фоер (Jonathan Safran Foer); від інформації про назву твору – чорний колір: «Дерево кодів» («*Tree of Codes*») [113]. Округла графіка зображень і непрямолінійна траєкторія руху між колористичними плямами вказує на злам принципу лінійності в прочитанні «Дерева кодів». Утворюється потенційне асоціативно-смісловне поле для втілення тези про те, що вербально-знакове кодування стає конструкцією мовлення. І зображення на обкладинці, і літерально-графічне письмо читач має декодувати. Для цього потрібно відгукнутися на запрошення автора, погортати книгу й уважно її прочитати через віднайдення й установлення архітектоніко-семантичних зв'язків між словесними одиницями, розташованими в різних площинах.

Зовні книга виглядає простою, навіть зумисно спрощеною. Формальна простота обкладинки готує до подальшого спокійного сприйняття тексту. Однак,

коли читач розкриває книгу і починає гортати сторінки, він з'ясовує, що зустрівся з твором неочікуваного формального експерименту. Ефект одивнення посилює відчуття побачення з літературним арт-об'єктом, у якому зруйнована традиційна архітектоніка тексту через різноманітні прямокутні вирізи на кожній сторінці. Прямокутний формат книги співвідноситься з уявними прямокутними прогалинами на обкладинці (там, де зазначена інформація про автора і назву) та готує читача до зустрічі з прямокутними віконцями всередині книги.



Уявні прямокутні контури на обкладинці є нічим іншим, як передбаченням прямокутників-просторів, у яких вміщуються слова, які читач знайде всередині книги. Повторення прямокутних форм різного формату, складна взаємодія між видимими й уявними формами свідчить про те, що видання вирізняється досить оригінальною архітектонікою, з якою пов'язана поява несподіваного змісту.

Привертає також увагу дизайн літер, використаних на обкладинці. Для їхнього розміщення використовується прийом кернінгу. Він дозволяє змінювати міжлітеральні інтервали та індивідуалізувати місцеположення знаків. Чітко регламентовані міжбуквені відтинки (апроші) витісняються більш довільними інтервалами. Це також сигналізує про порушення традиційних і усталених правил, про складні перипетії між урегульованим (чітко визначеним) і довільним.

Використання кернінгу призводить до того, що деякі пари літер розташовуються надто близько одна до одної. Наприклад, «re» в слові «Tree» та «fr» у слові «Safran». І навпаки, деякі інші віддаляються одна від одної: «ee» у слові «Tree» та «ra» у слові «Safran».



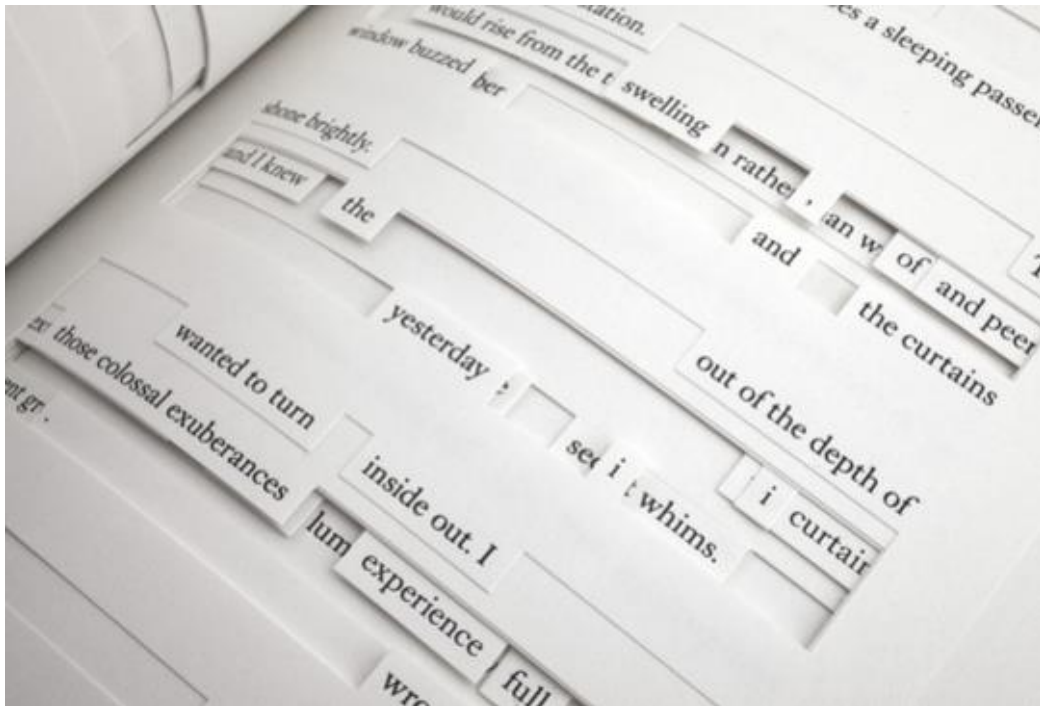
Подібні комбінації вказують на приховану логіку й авторський задум, які реципієнт має виявити, декодувати, наповнити зрозумілим для нього змістом.

Чорні цятки на обкладинці книги виглядають ніби зробленими дещо недбало від руки. На це вказує їх неправильний контур і неоднаковий розмір. Деякі плямки заповнені повністю чорним кольором, а деякі мають порожнечі. Знову працюють категорії впорядкованого (регулярного) і довільного (нерегулярного). Плями еквівалентні лінійному розташуванню і розміру шрифту.

Отож, обкладинка книги «Дерево кодів» містить три головні елементи: 1) крапки (плямки), 2) лінії (утворюються розташуванням крапок і прогалинами між ними), 3) площини (формат книги). Це одночасно і є три основні елементи візуальних форм, що використовуються для організації просторово-об'ємних предметів. На обкладинці книги «Дерево кодів» точки трансформуються в лінії, які густо вкривають площину. Таким чином мінімальні формальні елементи синтезуються в певну цілісність і стають засобами візуальної комунікації. Передбачається, що означені особливості також реалізуються в оригінальній організації тексту «Дерева кодів».

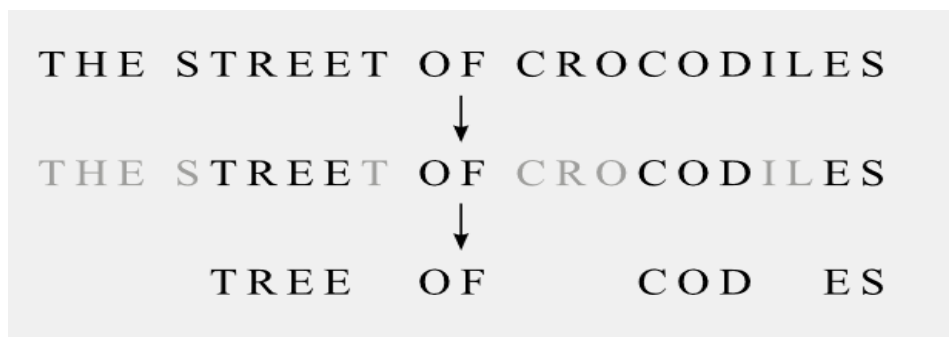
Дж. С. Фоер взяв як першотекст англомовний переклад збірки оповідань Бруно Шульца (1892 – 1942) «Вулиця Крокодилів» [205], також відому як «Цинамонові крамниці» (1934). Задля створення нової книги американський письменник вирізав (майже вилучив чи стер) більшість слів із англомовного варіанту збірки Бруно Шульца. Сучасний автор пояснив процес створення нового продукту: «Я взяв свою улюблену книгу, "Вулицю Крокодилів" Бруно Шульца, і вирізав нову історію, видаливши слова» [128]. Звичайно, видалялися не всі слова,

а лише ті, що здавалися зайвими для творення нового нарративного варіанту.



[216].

Дж. С. Фоер здійснив адаптацію збірки «Вулиця Крокодилів», орієнтуючись на традиції «Хумумента» Тома Філліпса, у чому й сам зізнається: «Навряд чи це була оригінальна ідея: це техніка, яка різними способами застосовувалася протягом усього часу існування письма – можливо, найяскравіший Том Філліпс у своєму великому творі "A Humument"» [128]. Дж. С. Фоер навіть використав той самий принцип утворення назви твору – шляхом стирання частини тексту з назви попередника. Ось як візуально можна репрезентувати цей процес трансформації назви роману Бруно Шульца «Вулиця Крокодилів» у найменування «Дерево кодів»:



[91, с. 156].

Створення власної текстової історії Дж. С. Фоер реалізував шляхом вирізання слів із текстів Бруно Шульца. Однак різьблення не просто порушило звичний порядок слів. Було принципово змінено всю текстову архітектуру. Текст

перестав бути лінійним, ставав тривимірним. Крізь прорізані віконця проступали варіанти фраз, що швидко могли змінюватись, якщо сторінки горталися на кшталт фліпбука. Так Дж. С. Фоер створив самобутню книгу-гіпертекст за мотивами збірки оповідань Бруно Шульца. Згадаємо, що в цьому напрямку рухалися представники УЛПО ще в 1960-х роках. Збірка сонетів Раймона Кено «Сто тисяч мільярдів віршів» із розрізаними на смужки сторінками може вважатися прямим передвісником появи книги «Дерево кодів».

Текст польсько-єврейського письменника Дж. С. Фоер уявляв як своєрідне полотно. У ньому американський письменник вирізав окремі сторінки, а в них – окремі слова. Коли сторінки розгортаються, крізь прорізані віконця прозирають збережені слова. Вони утворюють нову лінійну впорядкованість і, відповідно, нову історію з новим змістом.

До прикладу, у творі Бруно Шульца в англомоному перекладі міститься досить розлогий опис: *«There the untidy, feminine ripeness of August had expanded into enormous, impenetrable, clumps of burdocks spreading their sheets of leafy tin, their luxuriant tongues of fleshy greenery. There, those protuberant bur clumps spread themselves, like resting peasant women, half enveloped in their own swirling skirts. There, the garden offered free of charge the cheapest fruits of wild lilac, the heady aquavit of mint and all kinds of August trash. But on the other side of the fence, behind that jungle of summer in which the stupidity of weeds reigned unchecked, there was a rubbish heap on which thistles grew in wild profusion. No one knew that there, on that refuse dump, the month of August had chosen to hold that year its pagan orgies. There, pushed against the fence and hidden by the elders, stood the bed of the halfwit girl, Touya, as we all called her. On a heap of discarded junk of old saucepans, abandoned single shoes and chunks of plaster, stood a bed, painted green, propped up on two bricks where one leg was missing»* [205, с. 28 – 29]<sup>2</sup>. З цього об'ємного фрагмента Дж. С. Фоер обирає, на

<sup>2</sup> Для зручності розуміння цей самий епізод наводимо у перекладі Ю. Андруховича: «На цих запліччях саду неохайне, баб'яче буяння серпня розрослося глухими западинами велетнів-лопухів, розпаніло волохатим листяним шматтям, вибуялим язиччям м'ясистої зелені. Там балухуваті чупирадла лопухів повилуплялися, мов бабиська, що розсілися вишир задато, напівзжерті власними почманілими спідницями. Там сад продавав за безцінь найдешевші, з мильним душком, бузинові крупи, грубо змелену кашку подорожника, дику самогонку м'яти та всілякий ще гірший



його думку, найголовніше і пропонує читачеві новий варіант. Лінійно його можна навести в такому вигляді: «*An enormous / last / day / of / life / . / The sleeping garden / screamed / . / the garden / turned / in its sleep, its / back rising and falling as it breathed / . / August had expanded into enormous / tongues of / greenery*» [113, с. 11 – 12]<sup>3</sup>. Слешами позначаються місця, що передають авторські вирізки. З наведених комбінацій можна будувати повні речення. Їх навіть вдається поєднати між собою семантичними і дещо логічними зв'язками, хоча смислова система не стає замкненою. Новотвір наповнюється ще більшою багатозначністю, складними асоціаціями. Відкривається майже безмежне поле різних варіантів прочитання та інтерпретацій. Тривимірне фрагментарне прочитання ще залежить від суто механічного гортання сторінок. Кожна зміна призводить до утворення нових вербальних конфігурацій. «Іншими словами, існує загалом 134 різні конфігурації (бо ми бачимо 134 різні сторінки) слів і фрагментів слів, які можна сприйняти» [91, с. 197].

Спробуємо проілюструвати дію прийому стирання ще одним прикладом із книги «Дерево кодів». Ось у такий спосіб читач відкриває тривимірний код на першій сторінці, а потім – на шостій. Отримуємо приблизно такий текст: «*he bri / hoar / ss, / back rising and fall / the / mother and I / wanting to / s / . over a ke-yboard / less day. / the / normous / of / gr / paving stone / had their eyes half-closed / . Everyone / clumsy gestur / . / whole generations / wore / his / fallen asleep / the / children / greeted each other with / jar / masks / painted / on their faces / pain. / with / we pass / ; they smiled at each other's / secret of / The sleeping / smiles*» [113, с. 7].<sup>4</sup> Нескладно

---

*серпневий непотріб. Але по той бік огорожі, поза цим лігвом літа, що в ньому дуруцями порозросталися зідіотилі бур'яни, було шалено обросле будяками звалище сміття. Ніхто не знав, що саме там серпень відправляв того літа свою велику поганську оргію. На смітнику, приперте до огорожі й заросле бузиною, стояло ліжко кретинки Тлуї. Так ми всі її називали. На купі сміття й відходів, старих каструль, пантофлів, дрантя й уламків стояло пофарбоване назелено ліжко, що йому дві старі цеглини заміняли втрачену ногу» [72, с. 27 – 28].*

<sup>3</sup> Ось як ця комбінація збережених слів з перекладеного тексту Бруно Шульца може передаватися українською мовою: «*Величезний / останній / день / життя. / Сплячий сад кричав. / Сад / перевертався / уві сні, його / спина / піднімалася і опускалася в такт його диханню. / Серпень розростався величезними язиками зелені*».

<sup>4</sup> «*він хрипить, / хрипить, / спина піднімається і опускається, / ми з матір'ю / хочемо / опуститися / над дошкою / менше ніж на день. / На бруківці були напівзаплющені очі. Кожен*

помітити, що порушені семантичні зв'язки, які утримували цілісність тексту у творі Бруно Шульца. Натомість у новотворі слова та їхні частини напливають одне на одне. Іноді слів не видно повністю. Шматки легше поєднуються під час фрагментарного прочитання.



[216].

Також можна довільно об'єднувати слова чи їхні частини в нових комбінаціях. За таких умов з'являються okazіоналізми і незрозумілі фрази, смисл яких знаходиться за межею раціонального сприйняття: «paving stone / had their eyes half-closed» («бруківка / з напівзаплющеними очима»). Прийом стирання зумовлює перекомпановку текстових одиниць. А це, у свою чергу, призводить до несподіваних архітектонічних поєднань і до смислового одивнення. Окремі літери і частини слів «створюють загадковий або навіть грайливий ефект, оскільки ми не можемо їх чітко побачити або прочитати крізь перфоровану сторінку. Це привертає увагу читачів, спонукаючи їх угадувати пропущені літери або склади, виходячи з контексту або значення, яке вони хочуть сформулювати» [198, с. 47].

Бачимо, що безпосереднє втілення прийому стирання в «Дереві кодів» супроводжується суттєвими архітектонічними зсувами тексту. Під час прочитання

---

*незграбний жест. / цілі покоління / носили / свої / заспані / діти / вітали один одного з / баночними / масками / намальованими / на обличчях / болем. / Коли ми проходили повз, вони посміхалися один одному таємницею сплячих посмішок».*

новотвору лінійний принцип сприйняття заміщується на тривимірний і фрагментарний. Схематично алгоритм дії прийому стирання саме в архітектоніко-семантичному аспекті можна ілюструвати такою діаграмою:



Діаграма 1. Алгоритм дії прийому стирання в архітектоніко-семантичному аспекті.

Діаграма схематизує процес сприйняття, рух якого спрямований від зовнішньо-формального до внутрішньо-змістового. За основу зображення взято уявлення Романа Інгардена про мистецький твір як багат шарову організацію.

Схематизований порядок сприйняття «Дерева кодів» указує на черговість звернення уваги реципієнта на той чи інший шар твору. З самого початку відбувається знайомство з просторово-фізичною архітектонікою. Книга береться до рук, відчувається її м'яка палітурка. Далі гортаються сторінки, з'ясовується рухливість віконниць. Працює просторова архітектоніка, яка наближена до стану фізичного об'єкта. Оскільки книга-гіпертекст має прояви об'єму (різні глибина та ширина віконечок, крізь які проглядається текст), то це уподібнює її справді до стану арт-об'єкта, найближче до об'ємного скульптурного прояву. Це асоціативне наближення підкріплюється конструюванням-ліпленням сторінок у певну єдність. До речі, Дж. С. Фоер мріяв про тверду обкладинку «як для серйозних книг», та йому пояснили, що це неможливо з суто технічної точки зору, оскільки не вдасться

зшивати сторінки з прорізними віконцями.



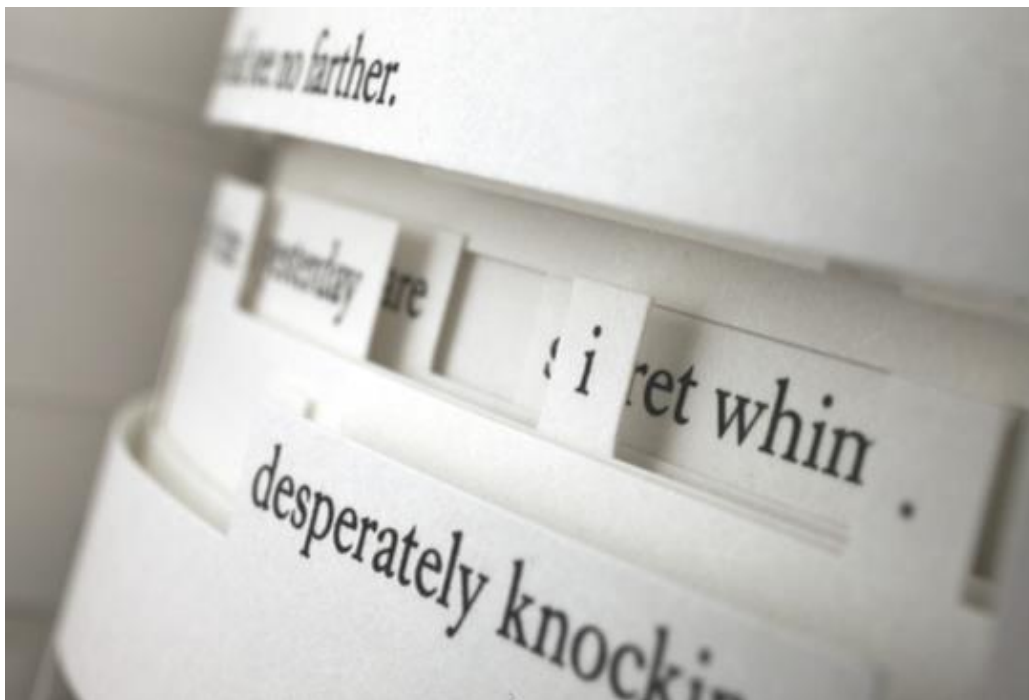
[216].

Поступово реципієнт звертає увагу на графічно-візуальні особливості. Їхня оригінальність забезпечується завдяки сучасним технологіям. Представники лондонського видавництва зізналися, що лише одна бельгійська друкарня погодилася виконати замовлення. Інші говорили, що таку книгу надрукувати просто неможливо. Тому автору і видавцям доводилося шукати компроміси, що стимулювалися технічними вимогами і комбінаторними правилами сучасної поліграфічної індустрії. Семантика графічно-візуального шару забезпечується такими складовими: формами вирізів на окремих сторінках, типографськими гліфами, візерунками крапок, світлових тіней і плям. Архітектонічно забезпечена відкритість до трансформацій виявляє неоднозначну і проблематичну ауратичну властивість «Дерева кодів». Матеріально-предметна пористість книжкових сторінок допускає функціональну одночасність і переплетіння минулого, теперішнього та майбутнього.

Нарешті реципієнт добирається до вербально-знакового шару. Починається комбінування слів і фраз, розташованих на різних сторінках. Семантика вербально-знакового шару витікає з поєднань, які складаються або в залежності від вибору реципієнта, або ж довільно.

Зрозуміло, що поділ на такі шари є дещо умовним. На практиці чітко

розмежувати, коли починає працювати семантика архітектоніки, коли – семантика візуальних об'єктів, а коли – семантика знаків-букв, доволі важко. Часто ці стадії поєднуються і переплітаються. Щоб прочитати і сприйняти книгу «Дерево кодів» потрібно приділяти прискіпливу увагу елементам різних шарів. Домінує, звичайно, візуалізація друкованої літери, розміщеної в конкретній просторовій частині книжкового об'єкту. А для обізнаного читача ситуація ускладнюється ще й мнемонічною присутністю початкового (хоча й перекладеного англійською мовою) тексту Бруно Шульца.



[216].

Здавалося б, Дж. С. Фоер здатен проявити максимум авторської свободи. Однак із самого початку створення «Дерева кодів» автор взяв на себе обмежувальні зобов'язання. У підсумку – кожен вибір Дж. С. Фоера був мотивованим раніше здійсненим вибором Бруно Шульца. А, якщо ще точніше, то доводилося підлаштовуватися під вибір перекладача. Ламати усталений лад слів і речень було непросто. Цей процес передбачав отримання принаймні якихось мистецьких зисків. І вони з'явилися. Багато в чому завдяки загальним властивостям, притаманним літературі формальних обмежень і використанню прийому стирання.

До публікації книги «Дерево кодів» вважалося, що гіпертекст може існувати виключно в електронному вигляді. Про експерименти УЛПО на початку ХХІ століття вже призабули. Бурхливий розвиток інформаційних технологій відтіснив

друковану книгу на другий план. І дійсно, було важко уявити, як у друкованому тексті можливо реалізувати систему гіперпосилань. У добу комп'ютеризації склалося вже стійке переконання в тому, що гіпертексти дієві завдяки гаджетам і мережі Інтернет [154, с. 451]. Більше того, існують навіть стійкі переконання, що гіпертексти не можуть існувати у друкованому вигляді. Книжковий експеримент Дж. С. Фоера спростовує подібні твердження.

Поняття «гіпертексту» оформилося ще в 1965 році. Тоді Теодор Нельсон в одній зі своїх праць «Декілька слів про гіпертекст» (Brief Words on the Hypertext) зазначав: «Термін "гіпертекст" сформувався нещодавно. У ньому "гіпер" використано в математичному сенсі розширення й загальності (як у гіперпросторі й гіперкубі), а не в медичному сенсі надмірності (як у гіперактивності). Тут не йдеться про розмір — гіпертекст може містити лише близько 500 слів. "Гіпер" означає структуру, а не розмір» [176, с. 15]. У цьому визначенні важливим є акцент на тому, що поняття гіпертексту функціонально поєднується зі структурою А, отже, — і з архітектонікою тексту, оскільки «структура тексту» й «архітектоніка тексту» — явища взаємопов'язані. В утворенні і функціонуванні гіпертексту дійсно йдеться не про обсяг. Ця категорія стає вторинною. А ось принципи структурної й архітектонічної організації тексту виступають на чільне місце.

Представниця американської постмодерної критики Ненсі Кетрін Хейлз (Nancy Katherine Hayles) наголошує, «що гіпертекст, як мінімум, має наступні три елементи: кілька шляхів читання; текст, який певним чином розбитий на частини; і якийсь механізм зв'язку, який з'єднує частини разом, щоб створити кілька шляхів читання» [125, с. 21]. Усі ці три елементи репрезентовані у книзі Дж. С. Фоера. Також зауважимо, що наведені ознаки гіпертекстуальності характеризують більшість текстів, утворених за допомогою прийому стирання.

Унікальність книги «Дерево кодів» полягає в тому, що вона одночасно може належати до декількох різновидів гіпертексту. З одного боку, це — статичний гіпертекст. Він підготовлений і збережений заздалегідь, має сталий обсяг, є замкненою системою, утворений за принципами літератури формальних обмежень. Між фрагментами сторінок утворюються своєрідні перехресні посилання, оскільки

на одній сторінці може проглядатися фрагмент тексту з іншої сторінки.

З іншого боку, «Дерево кодів» має ознаки динамічного гіпертексту. Хоча користувач не може вводити запити в цю книгу і цілеспрямовано відшукувати потрібний йому контент. Однак «Дерево кодів» імітує невимушене створення динамічних веб-сторінок. Користувач гортає книгу в довільному порядку, зупиняється на певних сторінках. І це призводить до несподіваного комбінування нових і нових варіантів сполучення слів і фраз. Передбачити вербальні поєднання просто неможливо. Проте щоразу, коли користувач зустрічається з новими поєднаннями, він їх фіксує в архітектонічному оформленні та отримує з таких новотворів семантичний зміст. Іноді сенс штучно поєднаних фраз може видаватися абсолютно безглуздим. Деколи в читача виникає навіть обурення. Але щоразу реципієнт буде здивований, кожного разу він робитимемо невеличке відкриття: виявляється, у початковому тексті Бруно Шульца містилася вся та інформація, яка формується за довільного комбінування слів і висловлювань. Зібрані вони з формально обмеженого матеріалу, який, здавалося б, уже звичний для читача. Та за кожного віднайдення нової словесної комбінації спрацьовуватиме ефект одивнення (очуднення). Він щоразу посилюватиметься зміною поточного текстового фрагменту на новий.

Архітектонічна організація матеріалу в книзі-гіпертексті «Дерево кодів» забезпечує досить динамічне розширення або звуження змісту в кожній фіксованій комбінації слів чи фраз. Реципієнтові надається більше можливостей для самостійного визначення нових варіантів поєднання вербальних одиниць.

У виконанні Дж. С. Фоера початковий текст Бруно Шульца практично перетворюється на динамічну і вельми складну систему. У ній текстові з'єднання втрачають лінійність, стають перехресними і дещо примхливо зв'язаними. Спрацьовує архітектоніка монтажу: два чи більше віддалені один від одного фрагменти раптово поєднуються між собою. Це продукує новий несподіваний зміст. Процес захоплює реципієнта, перетворюючись на цікаву і вабливу гру, дуже схожу на ті незрілі розваги, коли з окремих і розкиданих кубиків дитина наполегливо складає ціле слово чи фразу.

Монтажний тип архітекtonіки книги-гіпертексту «Дерево кодів» за принципом дії схожий на кінематографічне мовлення. Так само наративній структурі мінімальними засобами надається неочікувана виразність і новий зміст. Здавалося б, окремі і не пов'язані логічно між собою фрагменти тексту не мають жодного шансу на утворення якоїсь єдності, однак архітектонічна організація матеріалу перетворює ніби невпорядковані елементи на цілісність. І що надзвичайно важливо – така цілісність наповнюється новими семантичними зв'язками.

Недаремно в авторській післямові до «Дерева кодів» Дж. С. Фоер проводить паралель між Стіною плачу в Єрусалимі і вцілілими літературними творами Бруно Шульца. Американський автор спирається на ідею про те, що вціліле неминуче викликає і проектує свою присутність на відсутність того, що було зруйновано. У такому аспекті Стіну Плачу можна розглядати не лише як традиційне місце жалоби і руйнування, але також і як матеріалізовану реальність нових і творчих проєкцій. За словами Дж. С. Фоера, «традиція залишати маленькі записки з молитвами в тріщинах стіни створює "магічну, непереpletену книгу", яку можна розглядати як нелінійний, негегемонічний, постмеморіальний наратив» [82, с. 140]. Стіна плачу в авторській уяві трансформується на символ загальних катастроф і окремих людських трагедій.

У книзі-гіпертексті «Дерево кодів» поєднуються і переплітаються два основних монтажних види – лінійний і нелінійний. Лінійний монтаж ґрунтується на збережених початкових фрагментах твору Бруно Шульца. Однак лінійність висхідного тексту притлумлюється, дещо стирається. Вона мається на увазі в пам'яті лише тих реципієнтів, які добре пам'ятають твір «Вулиця крокодилів».

Еліс Балестріно припускає, «що "Дерево кодів" можна сприймати як певну стіну плачу, бо ця книга вшановує культурну й художню спадщину, знищену Голокостом, водночас створюючи простір (в отворах/шпаринах) для уяви, через які сучасні читачі доби пост-пам'яті можуть проектувати, а не фізично додавати власні осмислення» [82, с. 141]. Зазначимо, що не метафорична, а матеріальна стіна плачу з вставленими в неї текстовими фрагментами має, по суті, монтажну архітектоніку.



Одна з її очевидних властивостей – шпаруватість. За цієї особливості в тексті опускається те, що залишається у свідомості реципієнта чи виникає у процесі прочитання.

Технологія нелінійного монтажу передбачає миттєвий доступ чи переміщення в довільне місце. Різблення по тексту попередника дозволило Дж. С. Фоєру створити своєрідний лист монтажних рішень. У ньому карбуються фрагменти висхідного матеріалу, а ось порядок їх відтворення обирає реципієнт. Однак про абсолютну свободу вибору в читача говорити не доводиться. Реципієнт обмежений не лише початковим варіантом тексту Бруно Шульца чи тими фрагментами, які від нього залишились у новотворі. Прорізані віконця на сторінках, що накладаються одна на одну, також виконують обмежувальну функцію. Ці віконця робилися з волі Дж. С. Фоєра і виступають у ролі інтерфейсу – межі між початковим варіантом тексту і комбінаторними варіаціями, утвореними на його ґрунті.

«Дерево кодів» порушує усталену систему базових монтажних правил. До прикладу, у кадрах, які монтуються поряд, повинні повторюватися деякі спільні орієнтири, що переконують глядача в єдності події. Збереженням подібних правил Дж. С. Фоєр і користувачі його тексту не надто опікуються. Поєднання виглядають максимально спонтанними, позбавленими видимих чи очікуваних причинно-наслідкових зв'язків. Та ефект монтажного стрибка (різкого переходу від одного фрагменту до іншого) вже не потребує якогось смислового доповнення чи додаткової вставки-пояснення. Чим різкішим буде відчуття переходу від однієї частини тексту до іншої, тим більш неочікуваною і свіжішою виглядатиме семантика нових комбінаційних утворень. Невпорядкований стиль поєднання фрагментів продовжує експерименти дадаїстів і сюрреалістів, кінематографічного досвіду «нової французької хвилі». Монтажна архітектоніка «Дерева кодів», за якої залишається лише частина тексту Бруно Шульца, а решта «стирається», привертає увагу перманентним порушенням цілісності і безперервності сюжетної дії чи оповіді. Натомість різкі семантичні стрибки на склейках текстових частин продукують уже нову динамічну цілісність. Таким чином, гіпотетична творча

інтенція щоразу може інтегруватися у сфері творчої інвестиції. Відбувається це як за рахунок збережених текстових фрагментів, так і завдяки «невисловленій можливості» на міжтекстовому шпаруватому просторі, що вимагає свого заповнення в уяві читача.

Можна сподіватися, що «Дерево кодів» зі стиранням деяких висхідних текстових фрагментів не втратило головного пафосу смутку і безпорадності: «Вулиця Крокодилів» була поступкою нашого міста духові новочасності та великоміському падінню добропристойності. Мабуть, нас не вистачило на щось більше, ніж паперова імітація чи фотомонтаж, зібраний із вирізок залежаних торішніх газет» [72, с. 83]. Бруно Шульц завершенням свого твору ніби запрошував до тих текстових експериментів, які провів Дж. С. Фоер із використанням прийому стирання.

Цей потенціал експерименту, закладений у тексті Бруно Шульца, тонко відчула Т. Гундорова: «основну риторичну фігуру “Вулиці Крокодилів” – брак справжності – символізує пробіл, пропуск у Книзі буття» [28, с. 103]. Пробіли мають схильність до заповнення, запрошують до проведення прямого чи уявного діалогу. Щоб сприйняти і зрозуміти весь текст, потрібно наповнювати складною семантикою місця пробілів. «Власне, оця текстуальна й картографічна фіксація пропуску (несправжності, стирання, вибілювання дійсності аж до того, що вона стає тонкою і зраджує свою підробленість) перетворює повноцінну книгу міста на паперову імітацію» [28, с. 104]. Так само стирання тексту Бруно Шульца призводить до заміни справжньої паперової книги на певну імітацію у тривимірному просторі й із властивостями гіпертексту.

Можна також провести типологічні зіставлення щодо рецепції твору Бруно Шульца «Вулиця Крокодилів» і Дж. С. Фоера «Дерево кодів» сучасними науковцями. Ю. Барабаш зазначає: «Оповідь про вулицю Крокодилів у Шульца відмінна тим, що відбиває не діахронний процес, який завершується виникненням системного об'єкта, “тексту”; тут подано синхронічний зріз ситуації, фіксується факт існування реального “тексту”, який уже склався, простежуються реальні зв'язки та взаємозалежності між наявними двочленними компонентами –

бінарними опозиціями. Причём опозиційність цих зв'язків має не ситуативно-сюжетний, а сутнісний характер, це даність, закладена в самій природі зображуваного» [3, с. 77].

Еліс Балестріно у своєму дослідженні підводить підсумок: «"Дерево кодів" можна інтерпретувати як прототипне починання в пост-пам'яті, бо книга відверто й самосвідомо (тобто надзвичайною порожнечою) виражає ностальгію за минулим єврейської творчості, а також хвилювання за майбутнє, яке треба уявити спочатку на цих руїнах. Власне, матеріальна відкритість дужок дозволяє формальне й критичне осмислення здатності до пост-пам'яті з боку як автора, так і читача: в умовах економії тексту і той, і той виконують роль автора доби пост-пам'яті» [82, с. 141]. Такі оцінки твору Бруно Шульца «Вулиця Крокодилів» і книги-гіпертексту Дж. С. Фоера «Дерево кодів» типологічно їх наближують. Якщо твір Бруно Шульца може розглядатись як оригінально закріплена ремінісценція власних вражень і емоційно-психологічних переживань, то книга Дж. С. Фоера – як текстова система, що відсилає до раніше написаного словесного доробку. Комбінаторний текст «Дерева кодів» є вторинним за своєю природою і провокує до уявних порівнянь із першотекстом. Хоча сучасний читач, беручи до рук книгу «Дерево кодів», може й гадки не мати про існування Бруно Шульца та його творів, Дж. С. Фоер створив певним чином автономну текстову систему, яка функціонуватиме без потреби авторської ідентифікації.

Багатогранна уява Бруно Шульца та його гостре відчуття слова гарантували створення дещо химерної художньої реальності. Завдяки візуально-оніричному зображенню й алюзивній міфотворчості світ Бруно Шульца отримує ускладнену структуру. «Міфологізована реальність, оброблена уявою, художньо деформована і збагачена всіма можливими посиланнями або натяками на інші літературні твори, на великі міфи, на інші, більш екзотичні галузі реальності» [137, с. 68]. Мерехтливі семантичні зв'язки і складні смислові перипетії також посилюють мотив лабіринту. Книга-гіпертекст «Дерево кодів» цей мотив лабіринту ледь не буквализує. Читач має реальну загрозу потонути в тенетах сторінкових віконниць, неочікуваних переходів і дивовижних словесно-фразових поєднань. І у творі «Вулиця

Крокодилів», і у книзі «Дерево кодів» відбувається постійна взаємодія неможливого з несвідомим, що збуджує внутрішній світ потенційного читача, спонукаючи його до нових і нових пошуків сенсу буття та єства словесної творчості.

У Бруно Шульца «герой-наратор Юзеф, прогулюючись своїм рідним містом, творить разом із ним невід'ємну цілісність. Колективна пам'ять міста впливає на формування самого Юзефа, бо він сам намагається відкрити й розшифрувати всі його коди і знаки – такі, як геніальна епоха, автентик чи праісторія світу. І тільки через таке відкриття і розшифрування він здатний зрозуміти себе, порівнюючи своє тепер із колективним минулим» [50, с. 175]. Книга-гіпертекст «Дерево кодів» Дж. С. Фоера завдяки використанню модифікованого прийому стирання також спонукає до співставлення сучасного і минулого, до декодування словесного мережива, до поглибленого розуміння ваги слова в його діахронному розвитку. Дж. С. Фоер, відштовхуючись від обмеженого матеріалу, яким виступав уже давно сформований текст Бруно Шульца, зумів надати нові імпульси до осучаснення «Вулиці Крокодилів». За словами Джессіки Прессман, будучи «артефактом, а не просто засобом передачі інформації», «Дерево кодів» критично вшановує пам'ять про важливий текст минулого, «переосмислюючи його таким чином, щоб зосередити увагу не лише на конкретному змісті тексту (даних, які були втрачені або збережені), але й на медіа, що підтримують цю взаємодію», і, відповідно, на формах і засобах постпам'яті [192, с. 97 – 98]. Цілком імовірно, що читача книги «Дерево кодів» не задовільнить витертий варіант тексту Бруно Шульца, і тоді може статися повернення до першоджерела з метою духовного і раціонального збагачення.

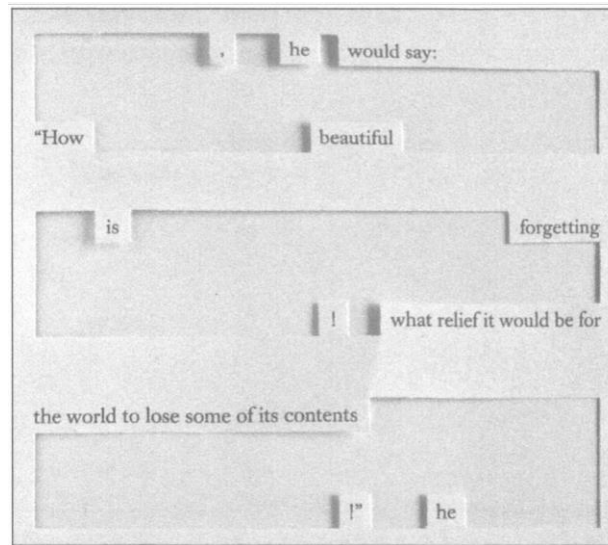
Використання дизайнерської техніки в оформленні «Дерева кодів» призвело до створення складної архітектонічної моделі. Екзумація попереднього тексту відбувається і завдяки тому, що від нього залишилося, і через те, що було вилучене, але незримо присутнє в пам'яті сучасного американського автора чи потенційного читача. Тому й справді цю книгу «називають мистецьким артефактом, і навіть дослідники не можуть визначитися, чи залічити його до літератури, чи до

мистецтва. Це книга, де текст Шульца існує як тло й основа, з якої вирізано слова й речення. Зовні вона подібна до архітектурної споруди – біле тло, чорні літери, квадрати вирізаних ножом пропусків (пробілів). З англomовної “Книги крокодилів” польсько-єврейського автора вилючені окремі слова й цілі рядки. Сторінки мають діри – пропуски зумисне відібраних слів і виразів тексту. Водночас інші слова й вирази залишені в тексті Фоера, який фактично пишеться, руйнуючи текст Шульца» [28, с. 106]. У процесі руйнування / створення посилюються ефекти присутності автора з минулого в сучасному світі, а осмислення і прочитання новітньої світобудови неймовірно збагачується, завдяки актуалізації попереднього історичного й емоційного досвіду.

Надзвичайне точне спостереження робить Т. Гундорова на завершення аналізу художньо-семантичних особливостей «Дерева кодів». Дослідниця цілком переконливо констатує: «Можна сказати, що Фоер використовує риторичну формулу картографічного вибілювання (стирання, пропуску), підказану йому самим Шульцем на мапі вулиці Крокодилів. Білі порожні місця на місці чужого тексту приносять утіху підглядання й водночас постійно нагадують нам про втрату» [28, с. 106 – 107]. Однак Т. Гундорова, як і багато інших дослідників твору «Дерево кодів», зупиняється за крок до остаточного висновку, не використовуючи саме поняття прийому стирання. Тобто вказується на відчуття про стирання тексту чи його вибілювання, та не говориться про цілеспрямоване і свідоме застосування прийому стирання як про системні дії, свідомо спрямовані на здійснення окресленої мети і формування нового текстового утворення.

Книга-гіпертекст «Дерево кодів» завдяки застосуванню прийому стирання отримує ще одну супровідну якість. Лише на перший погляд витвір Дж. С. Фоера може видаватися головоломкою. Але це не так хоча б через те, що автором не пропонується єдине вірне вирішення проблеми комбінування текстових фрагментів для прочитання. До того ж, головоломки налаштовують на логічне розв'язання визначеної задачі. Натомість Дж. С. Фоер пропонує читачам оригінальну творчу вправу з запрошенням до креативного відгадування прихованих слів.

Придивимося уважно до можливих візуальних варіантів однієї і тієї ж сторінки. Ось так виглядає фрагмент паперового аркуша 48 сторінки у площинному зображенні та відокремлений від інших сторінок:



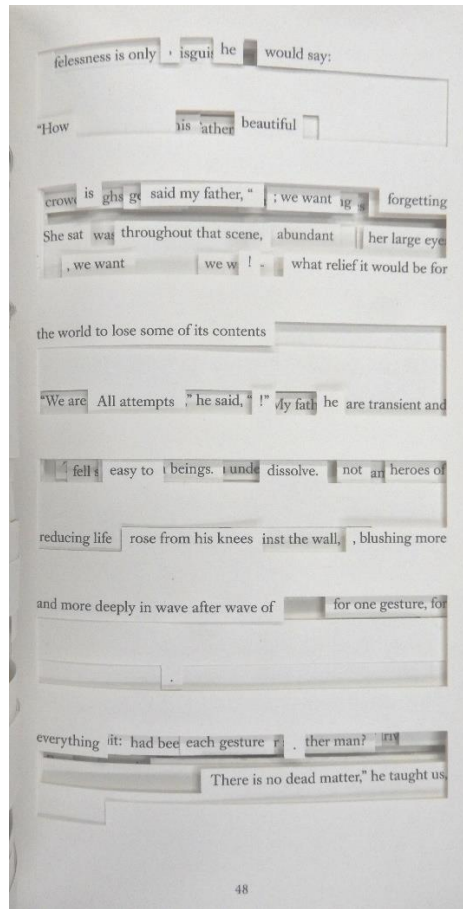
[113, с. 48].

Перший знак для прочитання на цій сторінці – кома. Вона сигналізує про те, що оповідь продовжується, а не лише розпочинається. Принагідно зауважимо, що в «Дереві кодів» оповідь може розпочинатися і продовжуватися з будь-якого моменту: «, *he wold say:* / «*How beautiful / is forgetting / ! / what relief it would be for / the world to lose some of its contents / !*» / *he* /» (, він сказав би: / «Яке прекрасне забуття / ! / яким полегшенням було б для / світу втратити частину свого змісту / !» / він /). Фрагментарно в центральній частині вислову (те, що архітектонічно виокремлюється лапками) утворюється зв'язна і зрозуміла для сприйняття оповідь. Фраза має абстрагований та узагальнений зміст, наповнюється ліричним пафосом.

Наведене зображення також ілюструє обсяг стертих слів. Як зазначає Кетрін Хейлз, «дослівне порівняння тексту Шульца з текстом Фоера, здійснене шляхом оцифрування обох текстів, показує, що викреслення є надзвичайними. Текст Шульца містить 37 483 слова, текст Фоера – 3 815, тобто приблизно дев'ять з кожних десяти слів були вилучені» [125, с. 227]. Як бачимо, процедури стирання в «Дереві кодів» ще й торкалися розділових знаків й окремих літер чи словоформ.

Прорізані віконечка можуть заповнюватись текстовими фрагментами з інших сторінок. Тоді відбувається «зміна простору для письма та інтервалу. Слова спливають і набувають графічної сили, специфічної пластичності» [102, с. 223].

Архітектоніка і семантика нових текстових комбінувань стають багатовимірними, імітують 3D формат.



[113, с. 48; фото – С.Г.]

Варіанти комбінування фраз майже миттєво збільшуються в рази. Архітектонічна триада Марка Вітрувія – міцність, користь, краса – трансформується Дж. С. Фоером в поєднання оригінальності, свободи і динаміки текстової системи. Відчутним стає момент гри, який жодним чином не заперечує краси новоутвореного тексту і користі від знайомства з ним.

Приємом стирання посилює ігрове начало. Створюється імітація гри в хованки чи «відгадай слова». Важливо, що гра, яка пропонується автором, не є статичною, вона динамічна. Творча уява реципієнта весь час перебуває в русі, долаючи переривчасті прогалини віконця і формуючи безперервні словесні ланцюжки.

Запроваджений прийом стирання задає певний ритм. На нього свідомо чи несвідомо орієнтується читач «Дерева кодів», коли визначає достатній, або ж недостатній обсяг словесного матеріалу для створення смислової цілісності – речення, періоду, абзацу. У процесі сприйняття такої книги, як «Дерево кодів»,

перманентно задіюються дві програми прочитання – лінійна і фрагментарна (тривимірна). Ці програми можуть віддалятися одна від одної, можуть наближатися одна до одної, а можуть і перетинатися. У будь-якому з цих варіантів утворюється нове семантичне поле, що руйнує межі звичного лінійного читання тексту. Вербальна семіотика гранично актуалізується завдяки фізичній, матеріальній архітектоніці тексту.

Можемо спостерігати ще один характерний парадокс, властивий літературі формальних обмежень і використанню прийому стирання. Ідеться про те, що ззовні стирання призводить до зменшення обсягу початкового тексту. Однак екстенсивні втрати компенсуються інтенсивними здобутками. Зменшений обсяг першотексту отримує посилене внутрішнє, асоціативно-сміслові наповнення. Задані формальні обмеження у вигляді первинного тексту напружують внутрішньо текстові зв'язки, а прийом стирання в поєднанні з технікою тривимірного прочитання і гіпертекстовими ходами створює відчуття безмежної свободи читача в аспекті можливого комбінування з різних текстових фрагментів.

Набутий досвід Дж. С. Фоера з використання прийому стирання сприяє загальному розвитку сучасної естетики книги. Особливість практичного значення «Дерева кодів» полягає в тому, що ця книга вирізняється пластичними експериментами в пошуках органічного формату. Читач безпосередньо залучається до процесу конструювання нових смислів на ґрунті існуючого первинного тексту. Дж. С. Фоер, власне, репрезентував візуальну реалізацію процесу творення (у більш традиційному розумінні – написання) через застосування прийому стирання. Новий зміст витягується з первинного тексту і стає вже іншим архітектоніко-семантичним утворенням. «Дерево кодів» приносить загадкові й одивненні смислові плоди.

#### **Висновки до розділу 4**

Дослідження архітектоніко-семантичних особливостей текстів, які утворилися в результаті трансформації віршованих гіпотекстів із застосуванням



прийому стирання, має враховувати ритміку розташування формальних елементів як у горизонтальній площині, так і у вертикальній. У сфері архітектоніко-графічного моделювання поетичного тексту сучасні американські автори (так само як їхні попередники, а найперше – Рональд Джонсон) надають виняткової ваги експериментам. Надто важливим стає дотримання чи порушення законів симетрії або ж асиметрії. Яскраво вираженні пропорції або ж диспропорції текстових фрагментів посилюють їх просторове розташування. За таких умов відбувається своєрідна гра зі статикою і динамікою віршованого гіпотексту і новотвору.

Застосування прийому стирання призводить до порушення твердих канонічних форм. Жанрова дифузія неймовірно ускладнює завдання щодо проведення типології поетичних текстів. Причиною прагнень сучасних авторів до розмивання усталених канонів можна вважати жадобу до підкреслення особистісної оригінальності на тлі інших, до надання унікальності власним текстам задля привернення до них уваги з боку реципієнтів.

Архітектоніка текстів початку XXI-го століття з арсеналу літератури формальних обмежень із використанням прийому стирання визначає оптимальну зовнішню форму вираження через своєрідне кодування емоцій, думок, інформації. Зміст передається авторським комплексом різноманітних виражальних засобів, системна єдність яких складає головні риси неповторності й оригінальності новоутворених текстів. Усі архітектонічні елементи отримують змістовне, смислове, семантичне значення. Їхнє віднайдення і декодування покладається на реципієнта.

Досвід Джен Бервін і Дж. С. Фоера підкреслює ще одну парадоксальну рису, характерну для використання прийому стирання в літературі формальних обмежень. За суто зовнішньою архітектонікою можна спостерігати значне скорочення гіпотексту після стирання його частин. Проте екстенсивні втрати початкового тексту компенсуються посиленними імпліцитними здобутками. Зменшення обсягу гіпотексту обертається інтенсифікацією внутрішнього наповнення, актуалізацією асоціативно-смислових зв'язків і деавтоматизацією окремого слова, традиційних висловів і фраз. Свідомо і завчасно встановлені

формальні обмеження через вибір першоджерела активізують внутрішні текстові зв'язки. Здавалося б, скорочення гіпотексту має вести до спрощення його змісту. Натомість, лаконічні наративи отримують складну семантику і створюють відчуття напруженого пошуку шляхів до омріяної істини.

«Дерево кодів» синтезує прийом стирання з гіпертекстовою технологією. До них додається техніка тривимірного читання з надзвичайною динамічністю тексту, що може блискавично змінюватися через трансформацію прорізаних віконць. У реципієнта виникає відчуття безмежної свободи в можливому архітектонічному комбінуванні різних текстових фрагментів з отриманням семантично багатоманітного сенсу.

Матеріально-пластична рухливість книги Дж. С. Фоера все одно не здатна здолати встановлені межі відбору словесного матеріалу. Він задається гіпотекстом Бруно Шульца. В архітектоніко-семантичному аспекті це драматизує онтологічну проблему функціонування літератури формальних обмежень.

Сучасні американські автори, які працюють із прийомом стирання, демонструють свою пошану до попередників та їхніх текстів. Це можна вважати дещо нетиповою рисою для ідеології постмодерністського мистецтва. З початку XXI-го століття прийом стирання в літературі формальних обмежень частіше використовується як засіб для налагодження діалогу з письменниками-попередниками і залучення їхньої спадщини до культурного прошарку у свідомості сучасного реципієнта.

Положення четвертого розділу цієї дисертації викладені в таких публікаціях [13], [23], [24], [25], [131].

## ВИСНОВКИ

Формальні обмеження притаманні літературі від її зародження. Будь-який автор розв'язує проблему адекватного відбору словесних одиниць з-поміж численних лексико-семантичних варіантів. Фіксація уваги на певній темі чи бажання висловити думки й емоції конкретного спрямування одразу ставлять автора перед проблемами обмежень. Творча свобода і свідомі обмеження складають своєрідну діалектичну пару, парадоксально сприяють істинному збагаченню словесної творчості. Їхнє найповніше вираження спостерігається в архітектоніко-семантичній трансформації тексту. В архітектоніці впорядковуються і корелюються всі структурні елементи тексту і твору, забезпечується їх загальна цілісність.

Зацікавленість формальними обмеженнями і словесними експериментами найчастіше спостерігається на межі зіткнення різних літературних явищ чи епох. Функціонування літератури формальних обмежень супроводжується такими умовами: 1) наявність оригінального тексту; 2) архітектоніко-семантична трансформація гіпотексту (первинного тексту); 3) експериментально-креативна діяльність автора новотворів; 4) посилення комунікативно-інтелектуальної гри; 5) культивування супровідних і додаткових ускладнень формального прояву.

Яскравими проявами в літературі формальних обмежень стали здобутки учасників французької групи «УЛІПО». Раймон Кено текст збірки сонетів "Сто тисяч мільярдів віршів" розрізав на окремі смужки, створивши для прочитання величезну кількість варіативних комбінувань із віршованих рядків. Жорж Перек написав роман-ліпограму «Зникнення», у тексті якого зумисно відмовився від використання найпоширенішої у французькій мові літери «е» упродовж розгортання всього тексту. Жан Лескюр винайшов метод «S 4 + 7», за яким з будь-якого гіпотексту створювався новий текст через заміну кожного іменника (прикметника, дієслова) на сьомий від нього у визначеному наперед словнику.

У літературі формальних обмежень особливої популярності набуває прийом стирання (erasure). Його широке застосування виявляється в тому, що гіпотексти (першоджерела) можуть частково видалятися, вибілюватися, притлумлюватися, перекреслюватися. З гіпотекстів залишаються розрізнені фрагменти. Їх поєднання в рецептивному процесі утворює абсолютно нові архітектоніко-семантичні структури.

Стирання – це прийом препарування гіпотексту (первинного тексту) з вилученням частини словесного матеріалу чи його притлумленням із метою організації нового тексту, що вирізняється архітектоніко-семантичною своєрідністю. Використання прийому стирання має вивірений і свідомий характер, як правило, раціонально й емоційно обґрунтований. У застосуванні прийому стирання посилюється ігровий момент.

Ужиток прийому стирання містить суто технологічну складову. Способи і послідовність операцій, набір технічних засобів і режими їх використання – усе це взаємопов'язується з авторською вправністю та майстерністю. Стирання призводить до зміни первинного тексту й отримання нової (іншої) словесної продукції. Технологія прийому стирання упродовж декількох десятиліть удосконалюється, що пов'язується із загальним розвитком науково-технічного прогресу – технічне піднесення друку, діджиталізація, розвій Інтернету.

За стирання усталені форми гіпотекстів піддаються специфічній фільтрації. Автори доби постмодернізму продукують численні варіації архітектонічних утворень, що, у свою чергу, породжує новітні смисли. Масштабність текстових пертурбацій неодмінно обмежується обранням для стирання об'єктом. Сучасний автор за власним вибором наче «змушений» демонструвати дивовижну креативність у чітко встановлених межах, які задаються гіпотекстами.

Прийом стирання – ефективний засіб актуалізації чи деавтоматизації як маловідомих, так і прецедентних текстів. У будь-якому разі сьогочасна пересічна людина мало цікавиться гіпотекстами. Проте постмодерний експеримент у вигляді стирання здатен повернути увагу до забутих текстів. Поява нових архітектоніко-семантичних утворень викликає захоплення як від повторного прочитання

класичних текстів, так і від блискучих новотворів, що підкуповують сучасного реципієнта лаконічністю і неабиякою емоційною виразністю.

Процес стирання гіпотексту нагадує захопливу гру з перманентним збереженням інтриги. До комунікативно-креативних процесів залучаються тексти минулих епох, автор-експериментатор доби постмодернізму і результати його діяльності зі стирання гіпотекстів, а також реципієнт. Саме він підхоплює ігрову естафету, намагається знаходити нові варіативні комбінування із залишеного словесного матеріалу.

Використання прийому стирання супроводжується константними ознаками: 1) наявність гіпотексту (першоджерела); 2) вилучення з нього частини словесного матеріалу; 3) формування нових архітектоніко-семантичних зв'язків між залишеними елементами.

Явища стирання піддаються класифікації за двома основними принципами залежно: 1) від властивостей гіпотекстів – вони можуть бути прецедентними чи маловідомими; 2) від особливостей техніки стирання – видалення текстових частин гіпотексту, їх притлумлення чи вибілювання, прорізання сторінкових віконць тощо.

Постмодерністську традицію зі стирання прецедентних текстів започаткував Рональд Джонсон у творі «Radi os», де трансформації зазнали перші чотири пісні «Утраченого раю» Джона Мілтона. Маловідомий роман вікторіанської доби Вільяма Меллока «Людський документ» Том Філліпс перетворив на артефакт постмодернізму у творі «Хумумент».

Текстові частини гіпотексту видаляли Рональд Джонсон у «Radi Os» і Джанет Холмс у «Пані з моєї рідні». До вибілювання текстових елементів у першоджерелі вдалася Мері Руфл у творі «Маленька біла тінь». Джонатан Сафран Фоер створив «Дерево кодів» шляхом вирізання сторінкових віконць, у яких проглядалися залишки тексту Бруно Шульца «Вулиця крокодилів». Джен Бервін у творі «Сітки» і Маргарет Йокком у творі «Усілякі види хутра» вдалися до вибілювання гіпотексту. У творі «Хумумент» Том Філліпс доповнив залишки першотексту власними малюнками і перетворив їх на арт-об'єкт. Маттеа Гарві у творі «З Ягня» виготовила

новий ілюстрований наратив, не зберігаючи архітектоніку гіпотексту.

Завдяки активному й ефективному використанню прийому стирання в межах літератури формальних обмежень переосмислюються текстові інваріанти, глибокого розуміння набувають новоутворені словесні комбінації, актуалізується сучасне сприйняття об'єктів словесного мистецтва. Зміни в архітектоніці гіпотекстів неодмінно призводять до семантичних модифікацій. А це, у свою чергу, зумовлює постійні повернення до гіпотекстів (першоджерел). Фактично встановлюються гіпертекстуальні зв'язки.

Використання прийому стирання не передбачає тотального знищення первинних текстів. Більше того, архітектоніка нових текстів залишає «вцілілі» словесні елементи на первинно визначених місцях у рядку. Розлогі словесні ряди з гіпотекстів скорочуються до встановленого автором смислового мінімуму. Завдяки актуалізації внутрішньої форми слова, активізації асоціативних зв'язків між загальнокультурними елементами, посиленню алюзії та символізації семантичного значення мовленнєвий лаконізм новотворів парадоксальним чином зумовлює розширення імпліцитного змісту. Сучасному реципієнту потрібно мати достатньо високий естетичний, емоційний і культурний досвід, щоб спромогтися на переведення невикazanого у площину сказаного.

Архітектоніко-семантичні зміни тексту зумовлюють постійне повернення до першооснови. Посилуються комунікаційні зв'язки між автором-попередником і автором-експериментатором, а також між створеними ними текстами. До цих процесів активно залучається реципієнт. Експерименти з використання прийому стирання засвідчують високий рівень індивідуальної трансформації тексту і особистісного його сприйняття. Декілька авторів можуть використовувати один і той самий гіпотекст, але після того, як буде задіяний прийом стирання, не з'явиться двох ідентичних варіантів.

Автори, які активно використовують прийом стирання, посилюють раціоналізацію експериментування і пошуків на протигагу ідеалізованим і романтизованим уявленням про природу словесної творчості. Дія законів діалектичної єдності зумовлює той факт, що глибоке осмислення

загальнокультурного шляху поєднується із захопливою грою з кодування / декодування інформації. Гра доповнюється згущеною самоіронією, іронією, почасти – сарказмом. Одночасно критичне і глузливе ставлення до тексту як об'єкту у процесі використання прийому стирання посилює плюралістичну перцепцію реальності.

Тексти, утворені із застосуванням прийому стирання, синхронно спрямовані на елітарну і масову аудиторії. Посилена деконструкція виявляє суперечності повсякденного і філософського сприйняття. Наявність апропріації та реконтекстуальності допомагає переосмисленню попередньої читацької культури і літературно-мистецького досвіду. Поетика стирання відрізняється такими приметними рисами, як фрагментарність, культ пропусків, пошана до мовчання, ігрові форми і карнавалізація, відмова від мімезису, стильовий синкретизм, інтертекстуальність, архітектонічна видовищність і театральність, принципова налаштованість на створення ефекту одивнення.

Процес використання прийому стирання часто наповнюється магічним і навіть сакральним змістом. Такий пафос одночасно забарвлює оригінальні тексти і новотвори. Продуковані з використанням прийому стирання тексти стають вагомою частиною не лише літератури формальних обмежень чи доби постмодернізму. Тексти зі стиранням набувають особливого архітектонічного оздоблення й естетично-семантичного вираження в аспекті загальної еволюції словесного мистецтва. Тому подальше дослідження прийому стирання і літератури формальних обмежень забезпечить узагальнення літературно-художнього досвіду і встановлення закономірностей у появі та розвитку нових явищ, що мають загальнокультурне значення. Загальна еволюція літературного процесу дає підстави сподіватися, що незабаром і на українських теренах з'являться зразки літератури з використанням прийому стирання, які потенціально можуть стати важливими об'єктами вивчення, що засвідчить поступальний характер розвитку вітчизняного словесного мистецтва та його піднесення в загальносвітовому контексті.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. 633 с. (Слово. Знак. Дискурс).
2. Арістотель. Поетика. Київ : Мистецтво, 1967. 134 с. (Пам'ятки естетичної думки).
3. Барабаш Ю. Вулиця Крокодилів / Невський проспект і поза ними: Бруно Шульц і Гоголь – зустріч на пограниччі. *Слово і час*. 2016. № 8. С. 71 – 89.
4. Барчишина І. Тмезис як засіб емпатизації епітетних структур у поезії Максиміліана Волошина та Володимира Свідзінського. *Вісник Львівського університету* : зб. наук. праць. Львів, 2012. Вип. 20. Ч. 1. С. 28–33. (Серія «Іноземні мови»).
5. Бердник О. С. Літературознавча інтерпретація понять «композиція» і «архітектоніка». *Вісник Донецького національного університету. Серія Б : Гуманітарні науки*. 2009. Вип. 1. С. 19 – 27.
6. Беценко Т. Закони звукової архітектоніки художнього тексту. *Світогляд – філософія – релігія* : зб. наук. праць. Суми, 2014. Вип. 6. С. 155–172. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/sfr\\_2014\\_6\\_17](http://nbuv.gov.ua/UJRN/sfr_2014_6_17)
7. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки : монографія. Вид. друге, доп. і перер. Київ : Смолоскип, 2006. 464 с.
8. Буряк В. Д. Комунікативність інформаційно-художньої свідомості: форми архітектоніки тексту. *Наукові записки Інституту журналістики*. Київ, 2002. Т. 6. С. 53–60.
9. Водолєєва Н. В. Стильові особливості музичної архітектоніки у творах Сергія Прокоф'єва : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2020. 191 с.
10. Волковинський О. Архітектонічне оздоблення офітських мотивів у поетичному тексті. *Слово і час*. 2008. № 12 (576). С. 66–72. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/132119>



11. Волковинський О. Поетика епітета : монографія. Кам'янець-Подільський : ФОРМ Сисин О. В., 2011. 350 с.; і – ві.
12. Волковинський О. С. Алегореза байки Г. Сковороди «Змія і Буфон» в аспекті офітських символів і міфологем. *Питання літературознавства*. 2014. Вип. 89. С. 178 – 192.
13. Волковинський О., Гнатенко С. Використання прийому 'стирання' в молодій американській поезії початку ХХІ ст.: архітектонічно-структурна трансформація сонетного канону. *Питання літературознавства*. 2023. Вип. 107. С. 30 – 42. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl\\_2023\\_107\\_6](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_2023_107_6) DOI:10.31861/pytlit2023.107.030
14. Волковинський О., Гнатенко С. Виникнення і формування поняття «архітектоніка» в загальнокультурному і науковому аспектах. *Іван Огієнко і сучасна наука та освіта*. 2022. Вип. ХІХ. С. 89 – 99. URL: <http://ohiienko.kpnu.edu.ua/article/view/281456> DOI: 10.32626/2309-7086.2022-19.89-99
15. Волковинський О., Гнатенко С. Виразальний потенціал слова в літературі формальних обмежень. *Іван Огієнко і сучасна наука та освіта: науковий збірник*. Серія історична та філологічна / [редкол.: Людмила Марчук (голов. ред.), Олег Рарицький (відп. ред.) та ін.]. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2023. Вип. ХХ. С. 163-173. URL: <http://ohiienko.kpnu.edu.ua/issue/view/17110/10573> DOI: 10.32626/2309-7086.2023-20.163-173
16. Гапеева І. В. Архітектоніка романного героя «Батьки і діти» І.С. Тургенева : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.02. Харків, 2008. 18 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/aref/20081124001784>
17. Гартман Н. Эстетика / пер. с нем. Т .С. Батищевой [и др.] ; под ред. А. С. Васильева. Киев : Ника-Центр, 2004. 639 с.
18. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4 т. Москва : Искусство, 1971. Т. 3. 623 с.
19. Гегель Г. В. Ф. Феноменология духу / пер. з нім. П. Таращука; наук. ред. пер. Ю. Кушаков. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 548 с.

20. Гейзінга Й. Homo Ludens / пер. з англ. О. Мокровольського. Київ : Основи, 1994. 250 с.
21. Генералюк Л. Універсалізм Шевченка : взаємодія літератури і мистецтва. Київ : Наук. думка, 2008. 544 с.
22. Гірняк М. Феноменологічна концепція Романа Інгардена в контексті теорії літературної комунікації. *Teka Komisji polsko-ukraińskich związków kulturowych*. OL PAN. 2011. С. 22–31.
23. Гнатенко С. Рецептивна трансформація сонету в збірці Джен Бервін. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка* : зб. за підсумками звітної наукової конференції викладачів, докторантів і аспірантів. [Електронний ресурс]. Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2022. Вип. 21. С. 257 – 258. URL: <http://elar.kpnu.edu.ua:8081/xmlui/bitstream/handle/123456789/6229/Naukovi-pratsi-K-PNU-im.I.-Ohiiienka-zbirnyk-za-pidsumkamy-zvitnoi-naukovoi-konferentsii-Vyp.21.pdf?sequence=3&isAllowed=y>
24. Гнатенко С. Різновеликі пробіли як графічна реалізація цезури в поезії Трейсі М. Атсітті. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 41. Т. 1. С. 136 – 140. URL: [http://www.aphn-journal.in.ua/archive/41\\_2021/part\\_1/22.pdf](http://www.aphn-journal.in.ua/archive/41_2021/part_1/22.pdf)
25. Гнатенко С. Сучасна американська випадкова поезія. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка* : зб. за підсумками звітної наукової конференції викладачів, докторантів і аспірантів. [Електронний ресурс]. Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2023. Вип. 22. С. 547 – 549. URL: <http://elar.kpnu.edu.ua:8081/xmlui/bitstream/handle/123456789/7325/Naukovi-pratsi-K-PNU-im.I.-Ohiiienka-zbirnyk-za-pidsumkamy-zvitnoi-naukovoi-konferentsii-Vyp.22.pdf?sequence=3&isAllowed=y>

26. Гнідець Р. Б. Вплив конструктивних факторів на архітектуру українських баневих церков : автореф. дис. ... канд. архіт. : 18.00.01. Львів, 2002. 18 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/aref/20081124005687>
27. Гумбольдт В. Эстетические опыты. Первая часть. О «Германе и Доротее» Гете. *Гумбольдт В. Язык и философия культуры*. Москва : Прогресс, 1985. С. 160 – 279.
28. Гундорова Т. Посттравматичне письмо і риторика відсутності: Бруно Шульц – Жорж Перек – Джонатан Фоер. *Слово і Час*. 2018. №.11 (695). С. 97 – 108.
29. Завадський Ю. Р. Віртуальна література. Нарис типології та поетики : монографія. Тернопіль : Підруч. і посіб., 2009. 130 с.
30. Захарова А. Л. Поетика храму у творах художньої літератури (на матеріалі романів У. Голдінга «Шпиль» і Ю. Місіми «Золотий храм») : автореф. дис. ... канд. філософ. наук : 10.01.06. Донецьк, 2004. 19 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/aref/20081124035011>
31. Кант І. Критика чистого розуму / пер. з нім. та приміт. І. Бурковського. Київ : Юніверс, 2000. 504 с.
32. Ключек Г. Поетика візуальності Тараса Шевченка. Київ : Академвидав, 2013. 256 с.
33. Костюк В. І. Поетика фрагменту і художня цілісність твору : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Київ, 2000. 17 с.
34. Костюк В., Денисенко В. Модерн як поле експерименту. Комічне, фрагмент, гіпертекстуальність. Київ : [Б.і.], 2002. 175 с.
35. Кравченко Я. П. К истории становления категории «художественный мир» в литературоведческом дискурсе. *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки*. 2008. №1. С. 109 – 114. URL: [https://web.znu.edu.ua/herald/issues/2008/fil\\_2008\\_1\\_2/2008-26-06/017.pdf](https://web.znu.edu.ua/herald/issues/2008/fil_2008_1_2/2008-26-06/017.pdf)
36. Краснящих А. П. Джеймс Джойс: специфіка художнього світу та проблема творчого методу (роман «Улісс») : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Дніпропетровськ, 1999. 19 с.

37. Кремінський Т. Д. «Слово о полку Ігоревім»: до питання втраченої архітектури. *Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»]. Сер. : Філологія. Літературознавство.* Миколаїв, 2012. Вип. 181. Т. 193. С. 44–48. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdufl\\_2012\\_193\\_181\\_11](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdufl_2012_193_181_11)
38. Кузьменко В. В., Боняк В. О., Сердюк І. А. Теоретичні основи соціальних наукових проєктів античності. Дніпро : Дніпроп. держ. ун-т внутр. справ, 2020. 96 с.
39. Купіна Я. В. Вербалізація концепту «пам'ять» в українській літературній мові : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01. Харків, 2011. 20 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/aref/20120411000852>
40. Легка О. Джон Мільтон та Іван Франко: генії на роздоріжжі. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна.* Львів, 2011. Вип. 55. С. 298 – 303. URL: <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/philology/article/viewFile/2749/2825>
41. Меркотан Л. Й. Прецедентний текст і способи його актуалізації в дискурсі української прози початку ХХІ століття. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки.* Кам'янець-Подільський, 2014. Вип. 37. С. 179 – 183. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npkrnu\\_fil\\_2014\\_37\\_45](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npkrnu_fil_2014_37_45)
42. Мілтон Дж. Утрачений рай / пер. з англійської Олександр Жомнір. Київ : Видавництво Жупанського, 2019. 360 с. URL: <http://flibusta.site/b/759426/read>
43. Огієнко І. (митрополит Іларіон). Слово про Ігорів похід. Київ : Наша культура і наука, 2005. Т. 4. 316 с. (Вид. проєкт Фондації ім. митрополита Іларіона (Огієнка) «Запізніле вороття». Серія 2 : «Зарубіжні першодруки»).
44. Підпригора С. В. Українська експериментальна проза ХХ – початку ХХІ століть: «неможлива» література : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01; 10.01.06. Київ, 2019. 40 с.
45. Підпригора С. Українська експериментальна проза ХХ – початку ХХІ століть: «неможлива» література : монографія. Миколаїв : Іліон, 2018. 392 с.

46. Починок Ю. М. Українська експериментальна поезія кінця XX – початку XXI століття: текст, контекст, інтертекст : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Львів. 2015. 20 с.
47. Починок Ю. М. Українська експериментальна поезія кінця XX – початку XXI століття: текст, контекст, інтертекст : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Львів. 2015. 218 с.
48. Починок Ю. Українська експериментальна поезія кінця XX – початку XXI століття: текст, контекст, інтертекст. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2015. 216 с.
49. Регушевський Є. С. Перифрази в українській мові. *Українська мова і література в школі*. 1984. № 4. С. 41 – 42.
50. Романишин В. М. Проблеми теорії часопростору міста в літературі (на матеріалі творчості Бруно Шульца та Дебори Фогель) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Чернівці, 2017. 212 с.
51. Рудковська А. Ю. Лінгвопоетичні особливості французької готичної прози (на матеріалі творів XVIII – XIX століть) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.05. Київ, 2006. 20 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/aref/20081124020135>
52. Серажим К. С. Дискурс як соціолінгвальне явище: методологія, архітектоніка, варіативність (на матеріалах сучасної газетної публіцистики) : монографія. Київ : Видавець Паливода А. В., 2010. 351 с.
53. Сорока М. Зорова поезія: традиційний авангард чи авангардова традиція. *Україна*. 1994. № 13. С. 20–22.
54. Сорока М. І. Зорова поезія в українській літературі кінця XVI – XVIII ст. Київ, 1997. 206 с.
55. Стогній О. В. Експериментальна проза Сильвестра Яричевського : нарративні моделі : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2016. 210 с.
56. Стороха Б. В. Сутність художнього експерименту і специфіка поетики конкретної поезії Ернста Яндля : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Київ : Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, 2010. 20 с.

57. Стреля М. І. Авторське право на літературні й художні твори в Європейському Союзі та Україні: порівняльно-правове дослідження : автореф. дис. ... канд. юрид. наук : 12.00.03. Одеса, 2011. 20 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/aref/20120315000000>
58. Тэхне. *Літературознавча енциклопедія* : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с. (Енциклопедія ерудита).
59. Табакова Г. Архітектоніка і композиція ліричної прози : монографія. Бердянськ : ФОП Ткачук О. В., 2016. 192 с.
60. Табакова Г. І. Архітектоніка і композиція ліричної прози : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Київ, 2012. 18 с.
61. Татаренко А. Л. Ергодична література як «позакомп'ютерний гіпертекст»: гіпертекстуальні стратегії в романі Мілорада Павича «Краєвид, мальований чаєм». *Онтологія літератури в сучасних комунікативних умовах* : монографія. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2016. С. 37 – 59.
62. Татаренко А. Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури) : монографія. Львів : ПАІС, 2010. 544 с.
63. Тимчук О. Т., Сеньків О. М. Функціональний аспект прецедентних текстів. *Молодий вчений*. 2017. № 4.3 (44.3). 2017. С. 251 – 254. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/4.3/59.pdf>
64. Ушкалов Л. В. Від бароко до постмодерну : есеї. Київ : Грані-Т, 2011. 552 с.
65. Фоер Дж. С. Все ясно / пер. з англійської Ростислав Семків. Київ : «Факт», 2005. 428 с. (Серія «Ехсертис Ехсірієндис»).
66. Фоер Дж. С. Страшенно голосно і неймовірно близько / пер. з англ. О. Постранської. Харків : «КСД», 2015. 384 с.
67. Худяк У. З. Візуальна поезія української літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст. : традиційне й експериментальне : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Івано-Франківськ, 2015. 192 с.
68. Шевченко В. Е. Архітектоніка сучасного українського газетного видання (системна організація та закономірності розподілу елементів) : автореф. дис. ...

- канд. філол. наук : 10.01.08. Київ, 2002. 19 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/aref/20081124001785>
69. Шекспір В. Сонети / пер. з англ. Д. Паламарчука. Київ : Дніпро, 1966. 196 с.
70. Шмігер Т. Recenzje. *Slavia Orientalis*. 2020. Т. LXIX. Nr 4. С. 933 – 936.
71. Шпенглер О. Закат Европы. Т. 1. Ч. 1 : Причинность и судьба : Введение. Гл. I-III / пер. с нем. и под ред. А. А. Франковского. Москва : [б. и.], 1923. 312 с.
72. Шульц Б. Цинамонові крамниці та всі інші оповідання в перекладі Юрія Андруховича: оповідання / пер. з польської. Вид. четверте. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2017. 384 с.
73. Юр М. Художній експеримент як творча стратегія українських митців. *Сучасне мистецтво*. 2014. № 10. С. 243 – 248.
74. Якубовська М. Г. Вінок сонетів в українській поезії. Генезис та історія розвитку : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Одеса, 2002. 20 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/aref/20081124004790>
75. Яців М. Б. Архітектурно-просторова організація світлового середовища української церкви : автореф. дис. ... канд. архіт. : 18.00.01. Львів, 2002. 19 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/aref/20081124001819>
76. Aarseth E. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore, Maryland : The Johns Hopkins University Press, 1997. 216 p.
77. Akiki Christopher and Potthast Martin. BERTian Poetics: Constrained Composition with Masked LMs. 2021. URL: <https://arxiv.org/pdf/2110.15181v1.pdf>
78. An Interview with Ronald Johnson Author(s): Peter O’Leary and Ronald Johnson Source. *Chicago Review*. 1996. Vol. 42. No. 1 (1996). P. 32 – 53. URL: <https://www.jstor.org/stable/25306022>
79. Aristotle: *Poetics, with the Tractatus Coislinianus, reconstruction of Poetics II, and the fragments of the On Poets* : translated by Richard Janko. Indianapolis, Indiana : HACKETT PUBLISHING COMPANY, 1987. 239 p. URL: <https://www.amazon.com/Poetics-Tractatus-Coislinianus-Reconstruction-Fragments/dp/0872200337>

80. Baetens J., Poucel J.-J. Introduction: The Challenge of Constraint. *Poetics Today*. 2009. Vol. 30. No 4. P. 611–634.
81. Bakhtin : Essays and Dialogues on His Work. Edited by Gary Saul Morson. Chicago : University of Chicago Press Journals, 1986. 206 p.
82. Balestrino A. «A Thousand of Kaleidoscopic Possibilities». Postmemorial Agency in Jonathan Safran Foer's Tree of Codes. *Status Quaestionis*. 2020. №18. P. 133 – 144. URL : [https://rosa.uniroma1.it/rosa03/status\\_quaestionis/article/view/16838/16236](https://rosa.uniroma1.it/rosa03/status_quaestionis/article/view/16838/16236)
83. Bédouret-Larraburu S. Un exemple de forme fixe : la n-ine. *Poésie. Méthode et nombre*. Nice, France, 2014. Mar. URL: <https://univ-pau.hal.science/hal-02082948/document>
84. Benabou M. La règle et la contrainte. *Pratiques*. 1983. № 39. P. 101 – 106.
85. Berrigan T. Sonnet Workshop. An edited transcript of a talk given at the Poetry Project on February 27, 1979. *Project Papers*. 1989. Vol. II. P. 1 – 10. URL: <https://www.2009-2019.poetryproject.org/wp-content/uploads/v2-ted-berrigan.pdf>
86. Bervin J. Nets. New York : Ugly Duckling Presse, 2003. 150 p.
87. Blake W. The Marriage of Heaven and Hell. *William Blake: A Selection of Poems and Letters*. Ed. Jacob Bronowski. London : Penguin, 1958. P. 93 – 109.
88. Bleiberg G., Maureen I., Pérez J., eds. Dictionary of the Literature of the Iberian Peninsula. Westport, Conn; London : Greenwood Press, 1993. Vol. 1 : A–K. 1806 p.
89. Bod R. A New History of the Humanities: The Search for Patterns and Principles from Antiquity to the Present. Oxford : Oxford University Press, 2013. 400 p.
90. Boehme A. D. (Intentionally) scattered thoughts. *Art on Paper*. 2004. 8 (4). P. 82 – 83.
91. Bogo M. B. Intersemioticidades do objeto literário. São Paulo: [s.n.], 2020. 485 p. il.
92. Book – Material – Text. Essays on the Materiality, Mediality and Textuality of the (e-)Book. Bochum : Ruhr-University, 2017. 78 p. URL: <https://bmt.ub.rub.de/index.php/BMT/article/view/555>
93. Burgelin C. Georges Perec. Seuil : Les Contemporains, 1988. 256 p.
94. Burkhart A. L. «Mongrel Nature»: A Consideration of Artists' Books and Their Implications for Art Education. *Studies in Art Education*. 2006. Vol. 47. No. 3. P. 248



- 268. URL: <https://www.jstor.org/stable/25475784>
95. Bury S. *Artists' books. The Book as a Work of Art 1963 – 1995*. Aldershot, UK : Scholar Press, 1995. 207 p.
96. Caws M. A. Tom Phillips : Treating and Translating. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*. 2001. Vol. 34. No. 3 (September). P. 19–33. URL: <https://www.jstor.org/stable/44029610>
97. Cent mille milliards de poèmes : Machine à fabriquer des poèmes. *Les Essentiels*. URL: <https://essentiels.bnf.fr/fr/image/941edc1b-10e7-4341-80ed-f90f67afaa63-cent-mille-milliards-poemes-1>
98. Cohoe C. M. Knowing in Aristotle part 2: Technē, phronēsis, sophia, and divine cognitive activities. *Philosophy Compass*. 2022-01-07. 17 (1). P. 1 – 9. URL: <https://compass.onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/phc3.12799>
99. Collis S. «The Frayed Trope of Rome»: Poetic Architecture in Robert Duncan, Ronald Johnson, and Lisa Robertson. *An Interdisciplinary Critical Journal*. 2002. Vol. 35. No. 4, a special issue: LITERATURE & ARCHITECTURE (December 2002). P. 143 – 162.
100. Conte G. Retorica e logica nell'estetica barocca. 1970. *Sigma* 7. No. 25. P. 54 – 71.
101. Cooney B. C. «Nothing is Left Out»: Kenneth Goldsmith's Sports and Erasure Poetry. *Journal of Modern Literature*. 2014. Vol. 37. No. 4. Running History Backwards: Poetry–Contemporary to Modernist. P. 16–33.
102. Cor G. L. «in midsentence as it were»: piercings textuels et gestes cyborgs dans «Tree of Codes» de Jonathan Safran Foer. *Revue française d'études américaines*, No. 141, Transferts du religieux / Religious Transfers (4e TRIMESTRE 2014). P. 220–233. URL: <https://www.jstor.org/stable/43831087>
103. Corey M. Joshua. *The American Avant-Pastoral: Ezra Pound, Louis Zukofsky, Ronald Johnson*. Dissertation. Ithaca : Cornell UP, 2008. 341.
104. Coste Lewis R. The Race Within Erasure. *Portland Arts & Lectures. Presented by Literary Arts*. 2016. № 25. URL: [https://literary-arts.org/wp-content/uploads/2016/04/Lewis-Final-Race-Within-Erasure\\_low-res.pdf](https://literary-arts.org/wp-content/uploads/2016/04/Lewis-Final-Race-Within-Erasure_low-res.pdf)
105. Coyle S-J. Redact to React: Deconstructing Justice with Erasure Poetry. *Liverpool*

- Law Review*. 2023. Vol. 44 (3). P. 359 – 384.
106. Deming R. Constraints as Opposed to What?: A Philosophical Approach to the Values of Constrained Writing. *Poetics Today*. 2009. Vol. 30. Issue 4. P. 653–668.
107. Derrida J. *De la grammatologie*. Paris : Minuit, 1967. 445 p.
108. Eire C. *A very brief history of eternity*. Princeton : Princeton University Press, 2010. 288 p.
109. Ellis J. *Forbidden Rites: Your Complete Introduction to Traditional Witchcraft*. Wien : O Books, 2009. 645 p.
110. Emerson R. W. *The Early Lectures of Ralph Waldo Emerson*. Vol. 1 : 1833 – 1836. Ed. Stephen Whicher and Robert Spiller. Cambridge : Harvard UP, 1959. 575 p.
111. Erasure. Explore the glossary of poetic terms. *Poets.org*. URL: <https://poets.org/glossary/erasure>
112. Foer J. S. *Eating animals*. New York : Little, Brown and Company, 2009. 368 p.
113. Foer J. S. *Tree of Codes*. London : Visual Editions, 2010. 285 p.
114. Genette G. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil, 1982. 468 p.
115. Gibbons F. First journey ends with Guardian book prize. *The Guardian*. December 4, 2002. URL: <https://www.theguardian.com/uk/2002/dec/04/guardianfirstbookaward2002.awardsandprizes>
116. Gilman S. *Multiculturalism and the Jews*. New York : Routledge, 2013. 288 p.
117. Goldsmith K. *Uncreative Writing : Managing Language in the Digital Age*. New York : Columbia University Press, 2011. 272 p. URL: <https://www.professores.uff.br/ricardobasbaum/wp-content/uploads/sites/164/2019/10/kenneth-goldsmith-uncreative-writing-managing-language-in-the-digital-age.pdf>
118. Greene R. & Co. OULIPO. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton University Press, 2012. P. 987–988.
119. György Lukács : Hungarian philosopher. *Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/topic/alienation-society>

120. Hardcover Nonfiction Books – Best – Sellers. *The New York Times*. 2009. №6. URL: <https://www.nytimes.com/books/best-sellers/2009/12/06/hardcover-nonfiction/>
121. Harmon W. The Poetry of a Journal at the End of an Arbor in a Watch. *Parnassus*. 1981. Vol. 9.1. P. 217 – 232.
122. Harvey D. The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change. Cambridge : Blackwell, 1990. 392 p. URL: <https://files.libcom.org/files/David%20Harvey%20-%20The%20Condition%20of%20Postmodernity.pdf>.
123. Harvey M. Of Lamb : Poems. San Francisco : McSweeney’s Book, 2011. 120 p.
124. Hassan I. H. The Dismemberment of Orpheus : Toward a Postmodern Literature. Medison : The University of Wisconsin Press, 1982. 316 c. URL: <https://archive.org/details/dismembermentof00hass/page/318/mode/2up?view=theater>
125. Hayles N. K. Combining Close and Distant Reading. Jonathan Safran Foer’s «Tree of Codes» and the Aesthetic of Bookishness. *PMLA* 1, 2013. P. 226 – 231.
126. Hayles N. K. The Transformation of Narrative and the Materiality of Hypertext. *Narrative*. 2001. Vol. 9. No. 1 (Jan., 2001). P. 21 – 39. URL: <https://www.jstor.org/stable/20107227>
127. Hejinian L. The Rejection of Closure. *Writing / Talks*, ed. Bob Perelman. Carbondale, 111. 1985. P. 270 – 91.
128. Heller, Steven. Jonathan Safran Foer’s Book as Art Object. *The New York Times*. 2010. №24. URL: <https://archive.nytimes.com/artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/11/24/jonathan-safran-foers-book-as-art-object/>
129. Henry T. Time And Time Again : The Strategy of Simultaneity in Ted Berrigan’s «The Sonnets». 2010. Jacket 2. №40. URL: <http://jacketmagazine.com/40/henry-berrigan.shtml>
130. Hilder J. Designed Words for a Designed World: The International Concrete Poetry Movement, 1955 – 1971. Montreal & Kingston, London, Chicago : McGill-Queen’s University Press, 2016. 276 p.

131. Hnatenko S. Images of Nature in Speculative Flash Fiction. *Naturing Cultures / Culturing Natures: Humans and the Environment in Cultural Practices: Book of Abstracts*. Nicolaus Copernicus University in Toruń, 2022. P. 17.
132. Holmes J. *The Ms of M Y Kin*. USA : Shearsman Books, 2009. 169 p.
133. Howard W. S. Teaching Paradise Lost : Radical Contingency, Comparative Studies, and Community Engagement. *Studies in Eighteenth-Century Culture*. 2021. Vol. 50. P. 231 – 243. <https://muse.jhu.edu/article/792757>
134. Hutcheon L. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London : Routledge, 1988. 284 p.
135. James A. Automatism, arbitrariness, and the oulipian author. *French Forum*. 2006. Vol. 31. No 2. P. 111–125.
136. Jameson F. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham Duke UP, 2003. 460 p.
137. Jarzębski J. *Prowincja Centrum : przypisy do Schulza*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2005. 184 s.
138. Johnson R. *Radi os*. Chicago : Flood Editions, 2005. 107 p.
139. Johnson R. *The American Table: More Than 400 Recipes That Make Accessible for the First Time the Full Richness of American Regional Cooking*. Silver Spring, Maryland: Silver Spring Books, 2000. 420 p.
140. Katz M. B. Repaving the Street of Crocodiles : [Review of the books *Tree of codes*, by JS Foer, and *The picture chamber of Bruno Schulz – The final work of a genius*, by B. Geissler]. *Images*. 2015. Vol. 7. Issue 1. P. 136 – 140.
141. King A. D. The Weight of What's Left [Out]: Six Contemporary Erasurists on Their Craft. *Kenyon review*. 2012. November 6. URL: <https://kenyonreview.org/2012/11/erasure-collaborative-interview/>
142. King A. D. Touching with the eye, seeing with the hand: erasure as reading experience. *Kenyon review*. 2012. September 12. URL: <https://kenyonreview.org/2012/09/touching-with-the-eye-seeing-with-the-hand-erasure-as-reading-experience/>
143. Kirn W. «Extremely Loud and Incredibly Close»: Everything Is Included. *The New*

- York Times*. 2005. 3 April. URL :  
<https://www.nytimes.com/2005/04/03/books/review/extremely-loud-and-incredibly-close-everything-is-included.html>
144. Kleisberg G. *Lost Knowledge of the Ancients: A Graham Hancock Reader*. Vermont : Inner Traditions/Bear & Co, 2010. 256 p.
145. Kleon A. *Newspaper blackout*. New York : Harper Perennial, 2010. 208 p.
146. Kraut R. Plato. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2017 ed.). Metaphysics Research Lab, Stanford University. URL:  
<https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/plato/>
147. Krufft H-W. *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*. New York : Princeton Architectural Press, 1994. 832 p.
148. L'Abbé S. L. *Green men, plant brains and nervetrees : Ronald Johnson's object-oriented poetics of embodied mind*. Dissertation. Vancouver : The University of British Columbia, 2013. 358 p.
149. Lai-Ming Ho T. *Book-eating Book : Tom Phillips's A Humument (1966-). Connotations*. 2015-2016. Vol. 25. 2. P. 288 – 299. URL:  
<https://www.connotations.de/wp-content/uploads/2017/07/ho0252.pdf>
150. Larsen K. J. *Essays on Shakespeare's Sonnets*. New Zealand : University Press of Auckland, 2014. 552 p. URL:  
[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4146864/mod\\_resource/content/1/ESSAYS ON SHAKESPEARES SONNETS.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4146864/mod_resource/content/1/ESSAYS_ON_SHAKESPEARES_SONNETS.pdf)
151. Laxson R. *Power poem*. 1980. Self-published. [Artists book- text and images. Inscribed by the author.]
152. Le Cor G. «In midsentence as it were»: piercings textuels et gestes cyborgs dans «Tree of Codes» de Jonathan Safran Foer. *Revue française d'études américaines*. 2014. No. 141. Transferts du religieux / Religious Transfers (4e TRIMESTRE 2014). P. 220 – 233. URL: <https://www.jstor.org/stable/43831087>
153. *Le Petit Larousse*. Paris : LAROUSSEÉ, 2003. 1818 p.
154. Lehman J., Phelps S. *West's Encyclopedia of American Law : 2 ed*. Detroit : Thomson/Gale, 2005. Vol. 9. 482 p.

155. Leleu-Merviel S. Chapitre 2. *Cinquante ans d'hypertexte, du livre fragmenté à l'humain traçant-tracé hyperdocumenté*, dans Caroline Angé (dir.). *Les objets hypertextuels : Pratiques et usages hypermédiatiques*. Londres, ISTE Editions Group, 2015. P. 53–76. (Collection systèmes D'Information, Web et Société).
156. Leung M. Erasure in Three Acts: An Essay. *Poetry Foundation*. 2021. URL: <https://www.poetryfoundation.org/harriet-books/2021/11/erasure>
157. Leupin A. *Barbarolexis : Medieval Writing and Sexuality* / translated by Kate M. Cooper. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1989. 261 p.
158. Lewis B. Postmodernism and Literature (or: Word Salad Days, 1960 – 90). *The Routledge Companion to Postmodernism*. London and New York : Routledge, 2001. P. 121 – 133.
159. Littlefield H. M. The Wizard of Oz: Parable on Populism. *American Quarterly*. 1964. Vol. 16. P. 47 – 58.
160. Loads D. *Rich Pickings. Creative professional development activities for University Lecturers*. Brill Sense : Leiden, 2019. 80 p.
161. Lucarelli F. Solt Mary Ellen, Moonshot Sonnet (1964). *SOCKS*. 2019. December 15. URL: <https://socks-studio.com/2019/12/15/mary-ellen-solt-moonshot-sonnet-1964/>
162. Macdonald T. A Brief History of Erasure Poetics. 2009. Jacket 38. URL: <http://jacketmagazine.com/38/macdonald-erasure.shtml>
163. Maggi A. The Word's Self-Portrait in Blood: The Shroud of Turin as Ecstatic Mirror in Emanuele Tesauro's Baroque Sacred Panegyrics. *The Journal of Religion*. Published. By: The University of Chicago Press. 2005. Vol. 85. No. 4, october. P. 582–608.
164. Marczevska K. *The Iterative turn*, Durham theses, Durham University. 2015. Available at Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/11034/>
165. May T. E. *Wit of the Golden Age: Articles on Spanish Literature*. Kassel : Edition Reichenberger, 1986. 290 p. (Teatro del Siglo de Oro : estudios de literatura).
166. Maynard J. L. «I Find / I Found Myself / and / Nothing / More than That» : Textuality, Visuality, and the Production of Subjectivity in Tom Phillips' «A

- Humument». *The Journal of the Midwest Modern Language Association*. 2003. Vol. 36. No. 1. P. 82 – 98. URL: <https://www.jstor.org/stable/1315400>
167. Mayo P. Milton: of the Devil's Party? *Hyphen*. 1984. Vol. 4 (3). P. 121 – 126. URL : <https://www.um.edu.mt/library/oar//handle/123456789/23709>
168. McCaffery S. Corrosive Poetics: The Relief Composition of Ronald Johnson's Radi Os. *Pretexts: Literary and Cultural Studies*. 2002. Vol. 11. Issue 2. P. 121 – 132.
169. McHale B. Poetry under Erasure. *Theory into poetry: new approaches to the lyric*, eds. Eva Muller-Zettelmann and Margarete Rubik. Leiden : Brill Publishing, 2005. P. 277 – 301.
170. McHale B. Postmodernist Fiction. London and New York : Routledge, 1987. 278 p.
171. Milton J. Paradise Lost. Illustrated by Gustave Doré. Edited by Henry C. Walsh, A.M. New York : John W. Lovell Company, [18--]. 319 p. URL: <https://archive.org/details/paradiselostillu00miltuoft/page/318/mode/2up>
172. Mong D. Ten New Ways to Read Ronald Johnson's «Radi os». *The Kenyon Review*. 2015. New Series. Vol. 37. No. 4 (July/Aug 2015). P. 78–96. URL: <https://www.jstor.org/stable/24781146>
173. Morton D. The sonnet, to-day – and yesterday. New York, London, G.P. Putnam's Sons, 1926. 71 p. URL: <https://archive.org/details/sonnettodayandy0000mort/page/n5/mode/2up>
174. Müller R. and Sabban A. S. Mediality, Materiality, and Multimodality in Erasure Poetry: The Example of Hawkey & Wolf. *Études de lettres [Online]*. 319 | 2022, Online since 05 June 2023, connection on 06 June 2023. URL: <http://journals.openedition.org/edl/4000> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/edl.4000>
175. Nelson C. Our Last First Poets: Vision and History in Contemporary American Poetry. Urbana and Chicago : Univ. of Illinois Press, 1981. 240 p.
176. Nelson T. H. Brief Words on the Hypertext. *Selected Papers : 1965 – 1977*. 1977. P. 15 – 18. URL: <https://archive.org/details/SelectedPapers1977/mode/2up?q=structure+>
177. Nets. *Amazon.com*. 2003. URL: <https://www.amazon.com/Nets-Jen-Bervin/dp/0972768432>

178. Nets. *Backroom*. Enero, 20.2015. URL: <http://backroomcaracas.com/escritura-expandida/nets-2/>
179. Nyman J. Double/Cross: Erasure in Theory and Poetry. 2018. *Electronic Thesis and Dissertation Repository*. 5529. URL: <https://ir.lib.uwo.ca/etd/5529>
180. Padon T. Interview with Martha Wilson. *Lauf C. & Phillipot C. (Eds.). Artist / author : Contemporary artists' books*. New York : Distributed Art Publishers, 1998. P. 109 – 124.
181. Palumbo S. «All of These Things are Poetry» : An Interview with Matthea Harvey About Her Syllabus. *The Believer Logger*. 2014. August 21<sup>st</sup>. URL: <https://www.thebeliever.net/logger/2014-08-21-all-of-these-things-are-poetry/>
182. Papus (dr. Gérard Encausse). ABC illustré d'occultisme: Premiers éléments d'études des grandes traditions initiatiques. Saint-Jean-de-Braye : Dangles, 1984, 424 p.
183. Parker D. B. The Rise and Fall of The Wonderful Wizard of Oz as a «Parable on Populism». *Journal of the Georgia Association of Historians*. 1994. Vol. 15. P. 49 – 63. URL: [https://www.npsd.k12.nj.us/cms/lib04/NJ01001216/Centricity/Domain/164/oz\\_00001.PDF](https://www.npsd.k12.nj.us/cms/lib04/NJ01001216/Centricity/Domain/164/oz_00001.PDF)
184. Parry R. Episteme and Techne. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Winter 2021, Edition. Edward N. Zalta (ed.), URL: = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2021/entries/episteme-techne/>>
185. Paschal H. Introduction. *Catalogue for an Exhibition of Tom Phillips, 7 November 1990 to 13 January 1991*. New York : North Carolina Museum. 1991. P. 7 – 12.
186. Paschal H. Introduction. *Works and Texts*, by Tom Phillips. London : Thames and Hudson, 1992. P. 13 – 24.
187. Pfahl Courtney A. «After the / Unauthor»: Fragmented Autor Functions in Tom Phillips's «A Humument». *Studies in the Novel*. 2015. Vol. 47. No. 3. Special Issue: The Graphic Novel. P. 399 – 419 URL: <http://www.jstor.com/stable/26365352>
188. Phillips T. A Humument : A Treated Victorian Novel : Final Edition. London : Thames & Hudson, 2016. 392 p.



189. Phillips T. Curriculum Vitae / – XX. *Works and Texts*, by Phillips. London : Thames and Hudson, 1992. P. 125 – 135.
190. Pierre A. R. Dictionnaire de l'ésotérisme. Paris : Payot, 1993. 387 p.
191. Powell G. Yvor Winters: A Poet Against Grammatology. *Southern Review*. 1981. № 17. P. 814 – 832.
192. Pressman J. Jonathan Safran Foer's Tree of Codes: Memorial, Fetish, Bookishness. *ASAP/Journal*. 2018. Vol. 3. No. 1. P. 97 – 120.
193. Prown J. D. Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method. In *Art as evidence*. New Haven, CT : Yale University Press, 2001. 336 pp.
194. Puttenham G. The Arte of English Poesie. *Electronic Text Center, University of Virginia Library*. URL: <https://web.archive.org/web/20081012044941/http://etext.lib.virginia.edu/toc/modeng/public/PutPoes.html>
195. Queneau R. Bâtons, chiffres et lettres. Paris : Gallimard, 1965. 337 p.
196. Queneau R. Cent mille milliards de poèmes. *Gallimard*. URL: <https://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Hors-serie-Beaux-Livres/Cent-mille-milliards-de-poemes>
197. Queneau R. Le voyage en Grèce. Paris : Gallimard, 1973. 240 p.
198. Rapatzikou T. G. Jonathan Safran Foer's Tree of Codes: book design and digital sculpturing. *Book – Material – Text*. 2017. №1. P. 41 – 52.
199. Reading Space in Visual Poetry: New Cognitive Perspectives / Knowles K., Schaffner A. K., Weger U., Roberts A. M. *Writing Technologies*. 2012. Vol. 4. P. 75 – 106. URL: [https://www.ntu.ac.uk/\\_\\_data/assets/pdf\\_file/0029/827093/Kim-Knowles,-Anna-Schaffner,-Ulrich-Weger,-Andrew-Roberts-Reading-Space-in-Visual-Poetry-New-Cognitive-Perspective.pdf](https://www.ntu.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0029/827093/Kim-Knowles,-Anna-Schaffner,-Ulrich-Weger,-Andrew-Roberts-Reading-Space-in-Visual-Poetry-New-Cognitive-Perspective.pdf)
200. Rockoff H. The «Wizard of Oz» as a Monetary Allegory. *Journal of Political Economy*. 1990. Vol. 98 (4). P. 739 – 760. URL: <https://web.archive.org/web/20111119204851/http://economics.rutgers.edu/dmdocuments/RockoffWizardofOz.pdf>
201. Roubaud J. La Mathématique dans la méthode de Raymond Queneau. *OULIPO*.

- Atlas de littérature potentielle*. Paris : Gallimard, coll. «Folio essais», 1981. P. 42 – 72.
202. Ruefle M. *Little White Shadow*. Seattle&New York : Wave Books, 2006. 56 p.
203. Sackner R. The Avant-Garde Book: Precursor of Concrete and Visual Poetry and the Artist's Book. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*. 1986. Vol. 2. P. 60 – 77. URL: <https://www.jstor.org/stable/1503925>
204. Salceda H. La Reconstruction de la mémoire dans La Disparition. *Le cabinet d'amateur*. 2011. URL: [http://associationgeorgesperrec.fr/IMG/pdf/HERMES\\_SALCEDA.pdf](http://associationgeorgesperrec.fr/IMG/pdf/HERMES_SALCEDA.pdf)
205. Schulz B. *The Street of Crocodiles*, trans. Celina Wieniewska. New York : Penguin Group, 1963. 368 p.
206. Selinger E. «I Compose the Holes»: Reading Ronald Johnson's Radi os. *Contemporary Literary Review*. 1992. Vol. 33. No. 1 (Spring). P. 46 – 73. URL: <https://www.jstor.org/stable/1208373>
207. Shannon J. K. What Is the Matter. *VORT*. 1976. № 3.3. P. 100 – 111.
208. Shun-Liang Ch. *Rethinking the Concept of the Grotesque: Crashaw, Baudelaire, Magritte*. London : Routledge, 2010. 196 p. (Studies in Comparative Literature 22).
209. Sidney Ph. *A Defence of Poesie and Poems*. CASSELL & COMPANY, Limited : LONDON, PARIS & MELBOURNE. 1891. 192 p. URL: <https://www.gutenberg.org/files/1962/1962-h/1962-h.htm>
210. Siegel H. Extremely Cloying & Incredibly False. *Our Town*. 2005. 20 April. URL : <https://www.nypress.com/news/extremely-cloying-incredibly-false-JVNP1020050420304209984>
211. Silliman R. «On the Reissue of Radi Os». *Home Page*. 2005. 5 May. Web. 14 July 2012.
212. Simpson E. Cut-out and erasure texts. *Pages and Lights*. URL: <https://eriksimpson.net/pages-and-lights/>
213. Sterner L. General Survey of the American Sonnet. *The Sonnet in American Literature*. URL: <http://www.sonnets.org/sterner.htm>

214. Symes C. Writing by numbers: Oulipo and the creativity of constraints. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*. 1999. Vol. 32. No 3. September. P. 87–107.
215. The altered page : Review / curry, jw, Sackner, M. New York: Center for the Book Arts, 1988. 32 p.
216. Tree of Codes Visual Editions. *Visual Editions. Great Looking Stories*. 2010. №20. November. URL : <http://www.visual-editions.com/our-books/tree-of-codes>
217. Van Anglen K. Emerson, Milton, and the Fall of Uriel. *ESQ : A Journal of the American Renaissance*. 1984. Vol. 30. P. 139 – 53.
218. Vitruvius. *The Ten Books on Architecture* / Translated by Morris Hicky Morgan. Cambridge Harvard University Press. London : Humphrey Milford Oxford University Press, 1914. 331 p. URL: <https://www.chenarch.com/images/arch-texts/0000-Vitruvius-50BC-Ten-Books-of-Architecture.pdf>
219. Voyce S. Toward an Open Source Poetics: Appropriation, Collaboration, and the Commons. *Criticism*. 2011. Vol. 53. No. 3. Summer. P. 407 – 438. URL: <https://www.jstor.org/stable/23133908>
220. Wallis B. The artist's book and postmodernism. *Lauf C. & Phillpot C. (Eds.). Artist / author : Contemporary artists' books*. New York : Distributed Art Publishers, 1998. P. 91 – 101.
221. Weisstein E. W. Axiomatic System. *Encyclopedia, Science News & Research Reviews*. URL: <https://academic-accelerator.com/encyclopedia/axiomatic-system>
222. Woods A. A Book of Bits or a Bit of a Book. *The Cambridge Quarterly*. 1982. Vol. 10. No. 3. P. 255 – 262. URL: <https://www.jstor.org/stable/42966375>
223. Yocom M. *All Kinds of Fur: Erasure Poems & New Translations of a Tale from the Brothers Grimm*. Cumberland : Deerbrook Editions, 2018. 88 p.

## ДОДАТКИ

Додаток А

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

**Наукові праці, в яких опубліковані основні результати дисертації  
Публікації у наукових виданнях, включених до переліку наукових фахових  
видань України**

1. Гнатенко С. Різновеликі пробіли як графічна реалізація цезури в поезії Трейсі М. Атсітті. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 41. Том 1. С. 136–140.

URL: [http://www.aphn-journal.in.ua/archive/41\\_2021/part\\_1/22.pdf](http://www.aphn-journal.in.ua/archive/41_2021/part_1/22.pdf)

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/41-1-20>.

2. Волковинський О., Гнатенко С. Виникнення і формування поняття «архітектоніка» в загальнокультурному і науковому аспектах. *Іван Огієнко і сучасна наука та освіта*. 2022. Вип. XIX. С. 89–99.

URL: <http://ohiienko.kpnu.edu.ua/article/view/281456>

DOI: 10.32626/2309-7086.2022-19.89-99

3. Волковинський О. С., Гнатенко С. О. Використання прийому «стирання» в молодій американській поезії початку ХХІ ст.: архітектонічно-структурна трансформація сонетного канону. *Питання літературознавства*. 2023. Вип. 107. С. 30–42.

URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl\\_2023\\_107\\_6](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_2023_107_6)

DOI: 10.31861/pytlit2023.107.030

4. Волковинський О., Гнатенко С. Виразальний потенціал слова в літературі формальних обмежень. *Іван Огієнко і сучасна наука та освіта: науковий збірник*. Серія історична та філологічна / [редкол.: Людмила Марчук (голов. ред.), Олег Рарицький (відп. ред.) та ін.]. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2023. Вип. ХХ. С. 163–173.

URL: <http://ohiienko.kpnu.edu.ua/issue/view/17110/10573>

DOI: 10.32626/2309-7086.2023-20.163-173

***Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації***

5. Гнатенко С. Сучасна американська випадкова поезія. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: збірник за підсумками звітної наукової конференції викладачів, докторантів і аспірантів*. [Електронний ресурс]. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2023. Вип. 22. С. 547–549.

6. Гнатенко С. Рецептивна трансформація сонету в збірці Джен Бервін. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: збірник за підсумками звітної наукової конференції викладачів, докторантів і аспірантів*. [Електронний ресурс]. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2022. Вип. 21. С. 257–258.

***Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації***

7. Hnatenko S. Images of Nature in Speculative Flash Fiction. *Naturing Cultures / Culturing Natures: Humans and the Environment in Cultural Practices: Book of Abstracts*. Nicolaus Copernicus University in Toruń, 2022. P. 17.

***Відомості про апробацію результатів дисертації***

1. Science, Research, Development (м. Лондон, Великобританія, 30–31 серпня 2021 р.);
2. Міжнародна весняно-літня наукова конференції XXIV Міжнародної Школи Відкритого Розуму (м. Кельце, Республіка Польща, 7 липня 2021 р.),
3. XIII Наукова конференція молодих вчених (м. Кам'янець-Подільський, 2 – 3 листопада 2021 р.);
4. Міжнародна наукова конференція «Перетин мов і літератур: славістичний вимір» (м. Ужгород, 9 червня 2022 р.);
5. Наукова конференція викладачів, докторантів і аспірантів за підсумками науково-дослідної роботи у 2021 році (м. Кам'янець-Подільський, 1–2 березня 2022 р.);
6. International conference Naturing Cultures / Culturing Natures: Humans and the Environment in Cultural Practices (м. Торунь, Республіка Польща, 22–23 вересня 2022 р.);
7. XIV Наукова конференція молодих вчених (м. Кам'янець-Подільський, 1 листопада 2022 р.);
8. Міжнародна літературознавча конференція «Література: маркери успіху» (м. Чернівці, 25 листопада 2022 р.);
9. Наукова конференція викладачів, докторантів і аспірантів за підсумками НДР у 2022 році (м. Кам'янець-Подільський, 1–2 березня 2023).