

“КАМО ГРЯДЕШИ?": ДЕКІЛЬКА СЛІВ ПРО УКРАЇНСЬКУ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНУ ПОЕЗІЮ

Виходячи поза поширену стильову рамку постмодернізму, крізь призму якого зазвичай розглядають сучасний літературний процес, здійснюємо пошук нових критеріїв, які дадуть змогу виокремити в масиві літератури ХХ – початку ХХІ ст. особливий напрямок, поєднаний певними формотворчими принципами, – “експериментальну поезію”. Наші зацікавлення розширилися від уваги до творчості окремих авторів до заглиблення в найновіші перформативні й інтерактивні практики на межі літератури й “нового мистецтва”, якому ще належить знайти відповідні окреслення. Найзагальніше його можна означити як “експериментальна поезія” – з огляду на на очуднення мови, вихід за межі власне словесного творення у сферу звуку, форми й руху, “вилуцування” самої суті поетичної дії.

Ключові слова: форма, звук, перформанс, зорова поезія, боді-поезія, експериментальна поезія.

Yuliya Pochynok. “Quo vadis?": a few words on Ukrainian experimental poetry

Surmounting the prevalent stylistic framework of postmodernism which is being commonly used to describe contemporary literary developments, the paper searches for new criteria allowing to comprehend the so called “experimental poetry”, that is, a peculiar, formally integer literary phenomenon of the turn of the 21st century. From the analysis of the works of individual authors, we proceed to the exploration of the latest performative and interactive practices on the verge between literature and “new art” which have yet to find a stable form. Concerning the estrangement of language, the privileging of sound, form and movement at an expense of verbal experiments, and the absolutization of poetic gestures, they can be, most commonly, specified as “experimental poetry”.

Key words: form, sound, performance, visual poetry, body poetry, experimental poetry.

Факти святі, але їхні комбінації довільні. Цей вислів часто можна почути в літературно-мистецькому колі українських експерименталістів, які насамперед цінують необмежену свободу творчої думки. Індустріальна реальність

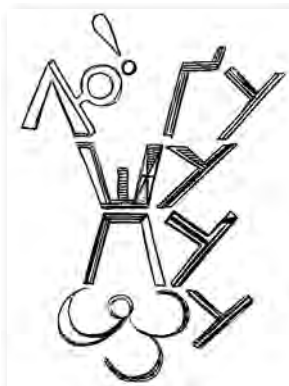
спонукала творців “нового мистецтва” за допомогою комп’ютерних технологій, графіки, перформансу, аудіотреків торувати новий шлях поетичного слова, що виходить за межі статичної сторінки та граматичних правил звичного читання.

До термінологічного нововведення в сучасне літературознавство поняття “українська експериментальна поезія” науковці ставляться вкрай обережно. Історично склалося так, що поетичну практику авангардних течій сприймали як низькосортну й навіть сороміцьку. Так, П. Филипович, С. Єфремов, М. Шаповал (Микита Сріблянський) іронізували, що її автори “друкують слова вперек, терасами, перехрестями, приймають різні пози, лихословлять, висолоплюють язика і пащекують” [6, 6]. Мистецтво епохи постмодерну за своєю сутністю експериментальне і пропонує власне алегаційне бачення того чи того явища. Відтак постмодерністський характер формальних експериментів виходить поза межі можливого. *Ars Combinatoria*, використовуючи архітектурні принципи й технообрази, поступує ревізію формотворчої моделі та міжтекстуальних зв’язків.

Поняття експериментальності у своїх наукових розвідках увиразнює Сергій Бірюков. Він розглядає експеримент як “родову ознаку мистецтва” [1, 18-20]. Визначальною рисою експериментальної поезії мала би бути літературоцентричність як здатність до породження нових мовних форм і їх комбінацій за ігровим принципом. Але парадокс у тому, що коли поезія постійно прагне до саморозширення, до новизни вислову, то бажання творити текст оригінально – саме по собі постійна, незмінна ознака поетичної творчості.

Акцентуємо увагу, власне, на літературоцентричності, текстуальності та формотворчості стилістичної формації постмодернізму. У середині ігрового простору експериментальне мистецтво в широкому розумінні формує поняття “творчості” як способу неординарного мислення й відтворення ідей у навколишньому світі. Тому художній експеримент у творчому процесі вже претендує на оригінальність. Звісно, певні міркування щодо експериментальності *per se* можна піддати сумніву, адже все це начебто дає підстави сформулювати презумпцію, що будь-яка поезія за своєю суттю може бути експериментальною й підлягає ірраціональним законам мистецтва того чи того періоду. Однак залишаються вразливими місця домінантного традиційного дискурсу тому, що він не змінився радикально, позаяк культура сприймання “курйозних” вишуків не була модернізована докорінно, хоча і стала діалогічною в нетрадиційних концепціях часу і простору.

Поняття “експериментальна поезія” має щонайменше дві основні ознаки – свідоме спрямування автора на експеримент, тобто прагнення показати особливості мови поезії так, як вона ще ніколи не поставала, і введення у процес елементів гри із претензією на іронію як знакове явище. Таке бачення твору в художньому світі логоса викликає запитання: “Камо грядеши?!” Біблійний контекст цієї фрази певною мірою символічно розкриває сучасний



НАДІЯ

Я

І

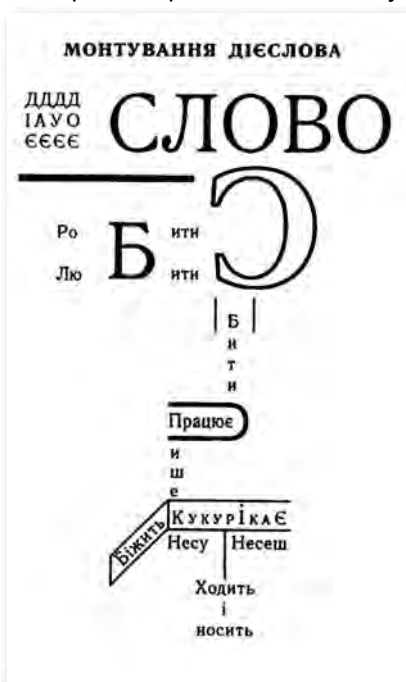
стан української експериментальної поезії, адже в міжчассі науково-технічного прогресу Homo Spiritus не встигає адаптуватися до проблем індустріальної епохи. Так у словесній літературній творчості почалися безнастанні пошуки нових засобів передачі тексту – звукових, тілесних, графічних та ін.

Водночас мають рацію ті, хто запевняє, що “нове – це добре забуте старе”. Ідеться про українську “писанкову поезію” кінця ХХ ст. – рівночасно й новаторську (за мистецькою формою моделювання художніх об’єктів), і традиційну (за ідейно-смісловим змістом твору). Натомість у вірші “Писанки” (1991) Костя Шишка можна спіймати мить і дух місця (genius loci) основної християнської ідеї – воскресіння душі Homo Spiritus:

МОВ
МАЛЬОВАНЕ
ЯЄЧКО
МІСТЕЧКО БЕРЕСТЕЧКО
ЧЕРВОНІЙ КОЛІР
ШАЛ ЗВІТЯГ
Й ЧОРНІЄ
СПАЛЕНЕ
ЖИТТЯ [7, 25].

Місце подій розгортається на околицях славетного волинського міста Берестечка. І мить доби, і дух часу, і крок історії України, наче “незримим сюжетом”, проходять крізь серце митця, а його поетичні рядки обрамлені у вигляді писанки – “мальованого яєчка”, що символізує нове життя, безсмертя й воскресіння людських душ. Цей текстуальний асоціативний зв’язок між елементами, від частини до цілісності, оприявнює фактично універсальний закон “поетичної градації” (І. Франко).

Одним із перших українських експериментаторів, які намагалися відродити барокові форми, був Володимир Лучук із дитячим віршиком про діда Конирана. Цікавий із погляду генетичної тяглості експерименту переклад із



латинської (18 жовтня 2013 р.) Тараса Лучука із приписаного Вергілієві: “Як *зувурю* я, кажу я, то можу *пуплутати* букви: / О з У чи Е з И, тільки не П (и) з Д (и)”. Отже, бачимо, що це великий Вергілій (як зазначає у примітці перекладач) “бавився буквами”. Тут маємо своєрідну концепцію гри, адже справа не в тому лише, що Вергілій (чи радше псевдо-Вергілій) переставляє літери як завгодно; тут важливо й те, що автор (імовірно, Вергілій, але примітно вже те, що літературознавці готові були визнати за ним прийом такої літературної гри) порушує мовну конвенцію як уявлення про мову літератури, удаючись до просторічних, девіантних форм, і водночас переступає межу дозволеного у сфері змісту, створюючи двозначності. Варто також звернути увагу на те, що автор та перекладач використовують різні текстові стратегії. Якщо, імовірно, Вергілій у тексті-оригіналі використовує справді лише відповідні літери,

то вже перекладач Т. Лучук застосовує додаткові фонетичні прийоми для відтворення відповідного ефекту.

Значно пізніше (тобто після В. Лучука), за рік до виходу “Паліндромонів” Івана Лучука, у 1996 р., побачила світ книжка Анатолія Перерви “Соло: голос віщо дощів”. В анотації до збірки запропоновано термін на позначення поезії такого типу: “Нова поетична збірка Анатолія Перерви – експериментальна. Вона містить раки літеральні (паліндроми)” [5, 2]. На книжці, подарованій І. Лучукові, авторський підпис кульковою ручкою: “Іванові Лучуку з ніжною пам’яттю про батька!”. Тому можемо говорити, що вже в 90-х рр. ХХ ст. почали відроджуватися експериментальні форми барокової естетики в Україні. Згодом цю мистецьку практику розвинули Іван Лучук, Назар Гончар та Роман Садловський. Словесно-семантичний експеримент найяскравіше відобразився у творчих майстернях Юрія Тарнавського і став вагомим рушієм для творчого розвитку Василя Махна. Далі з фонетичною поезією, що виникла з мистецької практики летризму, виходить на “гейм” Юрій Завадський. Він також автор експериментів у межах усієї цифрової поезії: гіпертекст, анімаційні вірші, динамічний текст, конкретна поезія та ін. Ю. Завадський разом з австралійським поетом Лесом Віксом 2011 р. уклав антологію з паліндромною назвою “AU / UA: Сучасна поезія Австралії та України”, яка поширюється як цифрова книжка. Практику фонетичної поезії також підхопив Андрій Антоновський із Каталонії, котрий разом з Ю. Завадським створив проект “рот в рот”. На цьому ж полі експериментує Василь Гудима. У царині візуалістики активно сьогодні працюють Михайло Зарічний і Володимир Білик. У межах перформативного мистецтва про себе заявили Назар Гончар, Юрій Андрухович, Василь Махно, Юрій Завадський, Грицько Семенчук, Юрко Іздрик та ін.

Широкий контекст власне української експериментальної поезії показує, що деякі автори творили свої поетичні тексти в один час, але використовували схожі прийоми, мали алюзивні містки до українського літературного авангарду і футуризму зокрема. Здебільшого автори виходили за межі мови *per se* й залучали до експериментування поезографічні елементи (Н. Гончар), поезомалярство (Р. Садловський), звукові аспекти та цифрові технології (Ю. Завадський), паліндромну творчість як окремий жанр і вид зорової поезії (І. Лучук). Винятково в межах мови чи не єдиний працює Ю. Тарнавський. Він ламає структуру синтаксично і грається семантикою. Цікаво спостерегти, що в основному поети “існують” на якомусь одному полі експерименту чи максимум двох. Виняток тут становить хіба Ю. Завадський, який випробовує себе всюди й не боїться щоразу змінювати ракурс експериментування від словесно-візуального образу до звукового, цифрового, гіпертекстового, анімаційного й насамкінець перформативного варіанта спілкування із читачем. Тому він один із найрізножанровіших експерименталістів.

У світовому літературознавстві, окрім експериментального погляду на поезію зокрема, дослідники подають своє бачення такої літератури в цілому. На початку нового тисячоліття в Польщі Зенон Файфер окреслив новий термін – “лібература” (“Liberatura czyli literatura totalna” [див.: 9]). Ця праця була додатком до додатка до словника літературних термінів (Aneks do “Aneksu do słownika terminów literackich”). А перший додаток побачив світ ще 1999 р. [див.: 10]. Автор у статті зазначив, що зробив такий додаток до словника за редакцією Януша Славінського, в якому головно мовить про сферу тексту, що має фізичну форму й належить до будови книжки. Автор виступив проти відокремлення тексту від матеріальної структури книжки. Інакше кажучи, літературний твір – це комплекс, який вибудовується на різних конструктивних рівнях. Суть такої “літератури тотальної” полягає в тому, що вся книжка може

щось означати, тобто не лише літери, а і її форма, вигляд, верстка. Пізніше у своїй праці “Знак пробілу” про літературу такого зразка говорив М. Епштейн: “Білі поля і гладка поверхня книжки – таке ж сотворіння писемності, як і букви, які майорять на цьому тлі” [8, 189]. Відтак можемо провести паралель між “технікою” конструювання книжки й технічною побудовою поезії. Техніка додає можливостей показати сприйняття літературного продукту, на глибинному рівні досягнути вірш. В українській літературі маємо чимало таких прикладів, де зовнішній вигляд книжки мав значення. Скажімо, “лібературним” можемо окреслити творчий прийом Ю. Завадського: усі його книжки сконструйовані за принципом цілісної концепції книжки й текстуального виміру в ній.

Французький поет-модерніст Поль Валері розглядав текст як тіло в його естетичній формі. Поетична збірка “Modus Tollens” Ю. Тарнавського ілюструє цей прийом, в якому автор уже з художньої палітурки нових форм своїм тілом промовляє до читача й ніби наближається до нього, стираючи межі герменевтичного кола. Німецькомовна книжка Н. Гончара “Lies Dich” обкладинкою демонструє чоло українського поета, що також підсилює антропологічно-поетичний код. Ці творчі експерименти можемо називати боді-поезією чи поезією тіла. Так література експериментує не лише з формою тексту, а й із книжковою графікою, творить цілісний літературний арт-об’єкт, який взаємодоповнюється. Адже продуктом творчості стає робота не лише з художнім словом, а й із паперовим чи електронним типографічними елементами.

Своєрідний зородиптих формують поезії М. Сороки з еротичним вкрапленням. Зоровірш, зображений у формі жіночих грудей: “Я люблю відпочивати біля двох хвиль твого моря особливо коли воно неспокійне”, – та поезографія у формі жіночих сідниць: “Я люблю відпочивати біля двох хвиль твого моря особливо коли ти перекинешся на живіт” [2, 255]. Оце “лю” (що зринає в тексті П. Тичини і Ю. Завадського) графічно виражено у Володимира Білика: тут автор демонструє певний колаж крісла, на якому відпочиває “лю!”.

Якщо говорити про власне конкретну поезію В. Білика, варто згадати і про конкретизм Ю. Завадського. Неабиякий вплив на його творчість мали поезії І. Іова зі збірки “Віск іксів” [див.: 4].

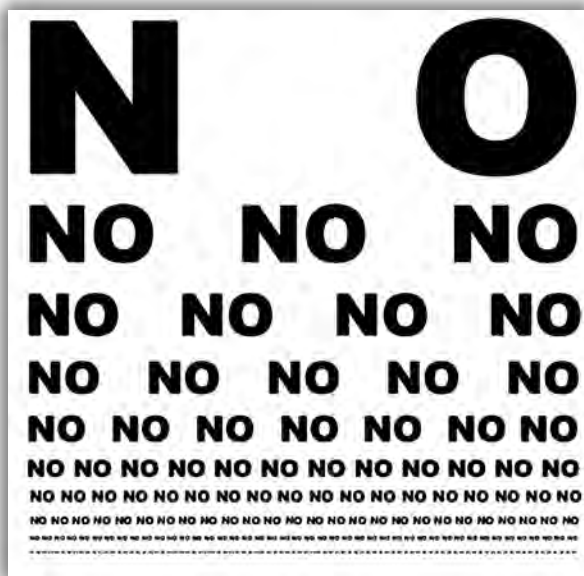
Аналогами вірша “Надія” І. Іова стали декілька “вишуків” Ю. Завадського.



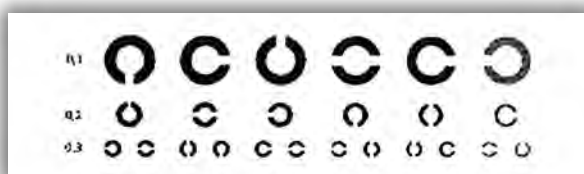
Вірш “зима 1” має внутрішній підтекст на фонетичному рівні, адже, якщо поглянути на фонемі “а” та “і”, можна припустити, що первинним був склад “ай”, який при транскрибуванні перетворився на [і] (і нескладовий). З такого етимологічного поля варто вичленувати семантичне значення зоровірша, адже звукосполуки асоціюються з морозним повітрям, що притаманне зимі. Логічне продовження цього тексту – зоровірш Ю. Завадського “зима 2”.

Тут, власне, спостерігаємо лише одну голосну “і” як певну зав’язку зимового настрою. Дерева вже вкрилися інеєм, текст налаштовує на продовження: і що ж буде далі?.. Такий зимовий диптих побудований на контрасті як зовнішньому (формальному), так і внутрішньому (змістовому). Дуалістичність текстів відображена не лише в символіці світлих і темних кольорів, що ґрунтуються на антиномії день / ніч, а й на рівні фонем, коли від незадоволення-здивування “ai” переходить у вже звичне, закономірне “і”. Варто наголосити, що зорова поезія може використовувати графеми, їх зображення, а також виходити у сферу візуального мистецтва, пропонуючи інтерсеміотичні твори від тих випадків, коли літери чи їх поєднання утворюють інші фігури, і до поєднання літер із візуальними образами (дерева у снігу тощо).

“Монтування дієслова” І. Іова відобразилося на подальших пошуках Ю. Завадського. Зокрема, на конструюванні молодим поетом вірша “no”, що нагадує кабінет окуліста і тривалі вправи на поліпшення зору. Також цей текст варто трактувати як протест проти якихось усталених стереотипів. Загалом така поезія вирізняється відкритістю структури, передбачає інтерпретаційний плюралізм. І. Іов постулює герметичну експлікацію текстів, бо потрібно мислити над інтерпретацією асоціативних рядів, що, відповідно, призводить до різновідчитувань тексту. Натомість Ю. Завадський декларує голизну вірша без однозначного натяку на його прочитання, тим паче на остаточно правильне осмислення твору.



Імітує вправи для зору й М. Зарічний, тільки вже не приховано, а відкрито, називаючи свій текст “Хокуліст” [3, 162], де одразу поєднує поетичний жанр “хоку” і вправи окуліста:



На такому ж рівні Ю. Завадський створив текст “my girlfriend’s eyes”, в якому форма виражає зміст. Такий піксельний формат вірша дещо нагадує супрематизм Казимира Малевича, в основі якого абстракціонізм, зосередження на кольорі, фактурі. Тлом для таких композицій завжди слугує білий колір. Не становить винятку й текст Ю. Завадського:



Схожими зоровими малюнками грається М. Зарічний. Його текст “Повний нуль” [3, 103] суголосний “Чорному квадрату” К. Малевича:



Ще однією експериментальною практикою стало мистецтво перформансу, яке розвивається і вдосконалює свої форми й техніки. Вочевидь, з появою комп’ютерних технологій цей вид творчості виходить далеко поза межі театральної гри, декламування текстів під музичний супровід тощо. З’являються нові проекти, як фонетична поезія, для розуміння якої не достатньо лише послухати саунд-трек. Через те з’являється необхідність репрезентації, перформансу, що сприяє перетворенню поезії на масову культуру. Хоча перформанс сам по собі – не масове мистецтво, він може відбуватися (і відбувається) часто у вузькому колі. Інша справа, що він завжди потребує присутності сприймача, щонайменше в постаті “людини з камерою”, завдяки якій відбувається трансляція дійства. Та й то в окремих випадках камера не спроможна передати всіх ефектів присутності, зокрема коли перформанс передбачає безпосереднє залучення споглядачів. Тому виникає нова виражальність поезії, яка досягає традиційних цілей (емоційного зворушення та ідейного зрушення) за допомогою нових (чи добре забутих старих) засобів – голосу, звуку, візуалізації тощо. А також, безумовно, завдяки безпосередній присутності автора і причетності реципієнта до події появи твору.

Тут, власне, варто говорити про Назара Гончара – перформера, автора проектів, які не можуть повноцінно існувати в жодній іншій спосіб. Він безпосередньо творить твір на сцені, що стає єдиним можливим місцем його

існування (зокрема віденський парк Зигмунда Фрейда був перетворений на таку сцену). Щодо питання використання перформансу в поезії чи в поєднанні з поезією, то, скажімо, у випадку Ю. Андруховича (його проект із гуртом “Carbido”) та DRUMTIATR (музпроект Юрка Іздрика і Григорія Семенчука) ідеться, власне, про друге: поезія з’являється як друкований текст, але до слухача приходять також у поєднанні з музикою як новий проект. В. Махно (драма-оперета “Coney Island”, 2007), окрім музики, ще додає елементи кіномонтажу. Натомість поезія Н. Гончара найперше з’являлася “разом з ним” у поєднанні з дією, і лише згодом тексти друкувалися як окремий вірш. Перформанс був важливим виміром його поетичної форми і створював автентично-аутичну комічність. Тернопільський гурт фонетичної поезії “Zsuf” (Ю. Завадський та ін.) розпоряджається звуками за власними ідеями, komponує багаторівневі ряди безпредметних непрогнозованих композицій. Єдність музичних мотивів zsuf і фонетичної поезії вибудовує зв’язок між літературним мистецтвом, перформансом, театром, музикою, графікою... Таке мистецтво перебуває на межі, де музика стає висловлюванням, а слова натомість – чистим звуком.

Художня парадигма української експериментальної поезії репрезентує найрізноманітніші види експериментування з мовою. Ю. Тарнавський пропонує власний спосіб синтаксичного зламу на рівні лексичного значення. ЛуГоСад трансформує поезію у графіку, зоровий образ. Ю. Завадський подає широку палітру експериментування від словесно-лінійного тексту до мережових анімацій чи гіпертексту. Методологічні окреслення побудови експериментальних текстів сприяють систематизації та оприявленню подібних вишуків в українському контексті й поза його межами.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бирюков С. Палиндром как устройство стиха // *Визуальная поэзия*. – 1997. – № 1. – С. 18-20.
2. Даниленко В. Аісоруб у пустелі: Письменник і літературний процес. – К.: Академвидав, 2008. – С. 255.
3. Зарічний М. Краще менше: Збірка коротких текстів і візуальних творів. – Львів: ТзОВ “Вф “Афіша”, 2013. – 208 с.
4. Гов І. Віск іксів: Вірші. – Сімферополь: Доля, 2001. – 68 с.
5. Перерва А. Соло: голос віщо дощів. – Харків: ХАМ, 1996. – С. 2.
6. Садловський Ю. Словник футуризму. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2013. – С. 6.
7. Шишко К. Писанки // *Україна*. – 1991. – № 19. – Вересень. – С. 25.
8. Эпштейн М. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С. 189.
9. Fajfer Z. Liberatura czyli literatura totalna (Aneks do “Aneksu do słownika terminów literackich”) // *Fa-art*. Kwartalnik literacki. – 2001. – Nr 4 (46). – Bytom. – S. 10-17.
10. Fajfer Z. Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich // *Dekada Literacka*. – 1999. – Nr 5/6 (153/154). – 30. VI.

Отримано 9 травня 2014 р.

М. Львів