

ВІЗУАЛЬНА СТИЛІСТИКА ТЕКСТУ В ПОЕЗІЇ ЛЕСЯ БЕЛЕЯ

У статті досліджено функції візуальної стилістики, потрактованої як стратегія формування поетичної збірки «Дзеркальний куб» Леся Белея. Об'єктом аналізу є не тільки поетичний текст, а й компоненти візуального оформлення збірки: графіка, елементи верстки і друку, пунктуаційна стилістика, дизайн обкладинки тощо. Мета статті полягала у з'ясуванні взаємозв'язку між текстом та його невербальним оточенням, осмисленим як простір позавербальної семантизації й інструмент концептуалізації поетичного тексту. З огляду на це, поезія Леся Белея демонструє цікаву тенденцію, що полягає в переважанні писемного (друкованого) над усним словом. Тобто візуальні ефекти в поезії Леся Белея можемо вважати концептуальними, а не ілюстративними чи доповнювальними. Таким чином, візуальну стилістику збірки «Дзеркальний куб» можна визначити як інструмент увиразнення ключових мотивів, символів і смислових вузлів: переосмислений деміурґійний міф, потрактований як конструювання механічної цілісності з уламків розтятого світу; концепт дзеркала як пастки для розуму у світі повторень і симулякрів; геометричні метафори як квінтесенція символічної мови; письмо як особливий спосіб сприйняття і представлення світу.

Ключові слова: *Леся Белея; сучасна українська поезія; візуальна стилістика; симулякр; метафора.*

Лірика молодого українського автора, лауреата літературних премій «Дебют» (2008) та «Смолоסקип» (2011) Леся Белея – це явлення гатю в зримих і яскравих формах впорядкованого, структурованого й ієрархізованого світу, що з особливою виразністю постає в його збірці «Дзеркальний куб». На відміну від інших авторів, що орієнтуються на усну, зрідка – писемну природу тексту, Леся Белея мислить категорією збірки, а не окремого вірша, враховуючи візуальну, графічну складову друкованого слова. Можна навіть припустити, що візуальна стилістика є одним із засобів концептуалізації поетичного тексту. Отже, **проблема** полягає в тому, щоб, урахувавши фактор рецепції, дослідити стосунки тексту і середовища його функціонування, розглянувши це середовище як простір позавербальної семантизації й творення додаткових контекстів. Якнайкраще надається до цього збірка «Дзеркальний куб», що досі не була об'єктом детального літературознавчого аналізу, якщо не враховувати післямову до збірки Василя Махна. Тому нашим **завданням** є виявити функції візуальної стилістики, що є засобом концептуалізації поетичного тексту в збірці Леся Белея «Дзеркальний куб».

Теоретичним підґрунтям нашої гіпотези є теорія Герберта Маклюєна, в якій враховано як основний фактор рецепції повідомлення й виведено залежність між способом передачі повідомлення й змістом цього повідомлення. На думку Герберта Маклюєна, спосіб передачі інформації не є суто технологічним, оскільки впливає на смислову складову повідомлення. Іншими словами, смисл переданого за допомогою різних каналів повідомлення відрізнятиметься, бо у сприйнятті цього повідомлення будуть задіяні різні органи чуття. Відтак те саме повідомлення, орієнтоване на візуальне, аудіальне чи сенсуальне сприйняття, не просто пере-

даватиме різну інформацію, а й буде основою для генерування різних матриць сприйняття дійсності [5]. Лірика Леся Белея демонструє цікаву тенденцію переорієнтації сучасної поезії з усного слова на друковане (а не просто рукописне). Так, скажімо, у ліриці шістдесятника Миколи Вінграновського основою творення його впізнаваних, специфічних образних рядів був звук, а засобами – прийом вторинної етимологізації (так звана етимологічна магія, за М. Толстим), зіставлення близьких за звучанням слів, детальне прописування фонічного тла тощо. Лірика вісімдесятника Ігоря Римарука вже балансує на межі між тонко відчутим звуком і писемним словом: так, улюбленими прийомами цього поета є порушення ритмічного малюнка вірша, гра з різними дискурсами – зокрема, з дискурсом молитви в знаковій поезії «Глосолалії», імітація недискретного усного мовлення письмовими засобами тощо. У Леся Белея друковане слово не просто графічно виразне – візуальний образ слова є істотним елементом архітектоніки збірки та її поетичної концепції, натомість фонічну складову майже зредуковано.

Звичайно, такий спосіб упорядкування тексту має аналоги в історії літератури – це й візуальна поезія епохи бароко, й експерименти футуристів у 20-х роках ХХ століття, й окремі спроби сучасних поетів (наприклад, зорова поезія Миколи Сороки). Таке поєднання вербального й візуального первнів, з одного боку, відсилає до синкретичної природи міфу, а з іншого – відображає тенденцію до розмивання меж між різними видами мистецтва. Проте нині маємо враховувати не тільки фактор інтермедіальності, зумовлений «діалогом мистецтв», а також фактор існування тексту в певному форматі. Виникнення і функціонування тексту в синкретичному інформаційному середовищі впливає на спосіб висловлювання, мову повідомлення,

власне побудову тексту. Інтернет-середовище є тим синкретичним середовищем, що його Герберт Маклюен передчує як «електронний» спосіб обміну повідомленнями, альтернативний «візуальній» культурі друкованого тексту, що сформувала спосіб життя і мислення європейської людини з часу винайдення книгодрукування [4, с. 27–28]. Оскільки спосіб існування інформації в інтернеті – це передусім високоструктурований гіпертекст, візуальний компонент тут є частиною сенсуального простору, що на рівних містить поруч із візуальним також аудіальний, тактильний та інші коди. Власне, «Дзеркальний куб» – це яскравий приклад того, як поетичний текст разом із графічними, візуальними компонентами стає частиною гіпертекстового простору збірки (тут під гіпертекстом маємо на увазі нелінійну систему не конче вербальних текстів) на кшталт того, як структурується в гіпертекст інформація в інтернет-середовищі.

Поезія Леся Белея й зокрема його збірка «Дзеркальний куб» є виразним прикладом концептуальної розбудови візуальної стратегії на всіх рівнях, що включають архітектоніку збірки, художнє оформлення, дублювання текстів, розгортання концепції збірки через її внутрішній сюжет та інші важливі фактори. Візуальний синкретизм інтернет-середовища в певному сенсі є моделлю побудови тексту в ліриці Леся Белея, але на глибинному рівні високоструктурована модель світу в збірці «Дзеркальний куб», з одного боку, протистоїть інформаційній розсміканості, смисловій релятивності й хаотичності сучасного інфопростору, а з другого – є відображенням того, як із розтятої, деформованої органічної цілісності постає сконструйований, мертвий механічний світ.

Такий спосіб висловлювання (поетична мова) є закономірним наслідком глибинної інтенції Белеєвої поезії як пошуку сенсу і мети у світі, який, за В. Стусом, «утратив вісь», а також телічність та ієрархію, й незмоги цей сенс знайти. У концепції збірки «Дзеркальний куб» прозирає також матриця космогонічного міфу, що орієнтується на опозицію космос/хаос і передбачає долання хаосу через упорядкування наявного буття. На образному рівні ідею структурування світу втілюють геометричні метафори й мотив дзеркала як множення впорядкованих відображень. Парадоксально, але матриця космогонічного міфу потрібна поетові для окреслення апокаліптичних часів – як модель цілісності у світі, що складається з уламків.

На позір лірика «Дзеркального куба» – це світ ієрархії і структури, народжений вольовим зусиллям деміурга й упорядкований згідно з первісним задумом, що передбачає відповідність між внутрішнім (мікрокосм) і зовнішнім (макрокосм) світом, як у Сквороди: «Всередині поет бачить усі можливі відображення власного Я, а зовні – всі сторони світу» [1, с. 11]. Власне, міфологічний мотив метаморфози є віддзеркаленням архаїчної тотожності тіла і космосу. Точніше, космос мислиться влаштованим за моделлю людського тіла – тобто, йдеться саме про антропоморфізацію космосу, а не про космізацію людини [8, с. 313]. У поезії Леся Белея ми можемо знайти чимало прикладів, які ілюструють цю міфологічну тотожність тіла і світу: «легені складаються з диму, / серце – з опалого цвіту» [1, с. 150]; «на твоїй долоні лінія життя / виро-

стає з поперечних шрамів, ніби вперте зерно крізь терен / бачу твоє внутрішнє море, / що прагне океану» [1, с. 146]; «під повіками кидаються зіниці / немов заганні косулі» [1, с. 147]; «в такі дні ранок приходить / аби залити висхлі русла вен / зеленими зміями» [1, с. 125].

Проте здебільшого йдеться не про гармонію буття-у-світі-як-у-тілі й не про радість тілесного осягнення світу, а про розтятість і фрагментарність як макро-, так і мікрокосму. Суб'єкт лірики Леся Белея живе у світі гранично ослаблених зв'язків, у світі, який розсипається на друзки, на першоелементи. Саме тому поет часто вдається до метафори розтятого тіла, аби сказати про дисгармонію світу: «а потім гоїш порізані ноги на серцях / випадкових чоловіків» [1, с. 152]; «усіх, хто біля тебе засидівся, / вириваєш, наче молочні зуби» [1, с. 152]; «я / і далі / мріятому бути шрамом / на твоєму зап'ясті» [1, с. 153]; «ти захотіла поділитися / зачерствілим хлібом своєї мрії, / яку носиш у пригорщах разом із серцем, / обліпленим її крихтами» [1, с. 146]; «бачу тіла дітей порізані для / експериментів із кольором» [1, с. 129]. Тіло – це не гармонійна співвідносність частин, а розтятість на серце, легені, артерії, нутрощі. Так само розтятий і фрагментований світ, що деформується під пильним поглядом спостерігача: «щоб вмістити в місті ніч її зігнули навіл / і настромили на готичні шпилі» [1, с. 110]; «в моїй кімнаті / надламана гілка / китайської троянди / скинула зів'ялу тінь» [1, с. 112]; «щоб народити сонце, / небо роблять кесарів розтин: / птахи – крики, / вітри – розв'язані вузли» [1, с. 122].

У впорядкуванні поезій за розділами прозирає архаїчна тричленна модель світу, втілена найчастіше в образі світового дерева (крона-небо, стовбур-земля, коріння-підземелля-вода): орнітопатія, іхтіософія та антропотропіка окреслюють відповідно небесний, водний (підземний) та земний (людський) світи через згадку про мешканців цих світів. Проте Белеєві кумедні новотвори натякають радше не на безпосередню матеріальну даність світу (орніто-, іхтіо-, антропо-), а на знання чи уявлення про цей світ (-патія, -софія, -тропіка). Така підміна безпосередньої речової даності уявленнями про те, якою вона була (мусить бути) ще раз окреслює трагічний образ розтятого світу, що губиться у власних відображеннях (тут ще раз прописано метафору дзеркала, як, власне, й в останньому розділі «Задзеркалля»). Поет вдається до прозорих метафор руйнування світу в поезіях «Птаство» й «Левітан»: «через рік птах забажав залізної клітки» [1, с. 16], «обпливши двічі середмістя / Левітан втомлено лягнув / на тремкі дахи / як на кам'янисте дно / так помирають царі / одного разу / перерісши власну стихію» [1, с. 18]. Екологію співіснування горішнього й долішнього світів порушено через те, що небо і вода стали викривленими відображеннями середнього, людського світу: «перша дія: / спочатку птах летів / під ним / вода вода вода / вода вода / вода вода вода / над ним / небо небо небо небо / не змочивши та не спаливши крил / птах долетів до земель де / його назвали жар-птицею» [1, с. 15]. Саме тому втратив сенс і зв'язок між цими світами: ув'язнений у клітці птах або ввійманий вогнями міста цар риб – не так метафора неволі, як поруйнованого світу, що, помножую-

чись у власних відображеннях, зрештою і сам перетворюється на копію, загубивши оригінал у віддзеркаленнях.

Серединний світ Белеєвої лірики – то передусім міська топографія, закросений під людину простір: «твое місто заносилося, / до дірок на ліктях і колінах, / залізло під нігті і повіки» [1, с. 100], «я міняю ландшафти ніби одяг / щоразу вдягаючи тепліші [...] заплющивши очі / бачу дорогу мощену камінням / бачу вузькі береги підземних річок / закинуті будови з купами піску / втрамбованими дощем» [1, с. 98]. Місто – це радше не простір, а шкіра людини, здатна розтягуватись і стискатись: архаїчна міфологема світу як тіла прозирає крізь образи міста-лабіринту, міста-дерева, міста-мисливця, міста-жертви. Людина є віддзеркаленням міста так само, як місто – людини: «серед мільйона теракотових облич / ти помітиш лик юридичного: / він сміятиметься / золотими банями до сонця / шкіриться київ» [1, с. 43], «ресторанний повар / виколупує очі / випрошеному коропові / тупим кухонним ножом / тепер він посміхатиметься у метро / він – короп» [1, с. 42]. Місто є одночасно і віддзеркаленням, і джерелом страху та відчаю: «ти йдеш, / ти біжиш, / ти лежиш, / а вікна будинків дивляться на тебе жерлами гармат, / з яких стріляють незадоволеними поглядами» [1, с. 105], «бігаш колами, / ніби досвідчена мішень / от-от тебе зловить на мушку / верховний метранпаж / і вкляде у своє безглузде речення / «як вижити у місті без повітря...» [1, с. 105]. В апокаліптичному світі Белеєвої лірики міський простір є ідеальною ілюстрацією пограничного на фрагменти світу.

Ідея розтягості, деформації, фрагментарності прокреслена в тому числі графічно: поет розтинає слово на складові, аналітично препарує, буквально вирізаючи з живого тіла семантичні згустки, які, однак, не стають повноцінними словами, а залишаються розмитим семантичним тлом. Слово теж виявляється дискретним, фрагментованим, воно втрачає цілісність, поділене дефісами й дужками: а-кордіон (акордеон + кордос – серце), блюз-нірство (блюзнірство + блюз), Ужгоро(а)дість (Ужгород + радість), недо-будова тощо. Важливо зазначити, що тут ідеться саме про фрагментацію, а не про пошук підстави єдності семантики на основі звукової спорідненості слів. Якщо згаданий уже тут Микола Вінграновський окреслює семантичні поля («за літом літо, літо літо лове» [2, с. 140]), що за законом звукової атракції притягують співзвучні слова, то Лесь Белей розтинає слово на елементи, довільно сполучаючи їх із елементами іншого слова: орнітопатія, іхтіософія, антропотропіка, поетоморфіка тощо. Розтята органічна цілісність перетворюється таким чином на механічну сукупність. Слово виявляється пограничним так само, як і світ навколо, деформованим, як людське тіло.

Візуальні образи та графічне оформлення є концептуальною частиною збірки: білий на чорному тлі куб виявляється не геометричною цілістю, а проекцією, розбитою на площини просторовою фігурою. Вельми симптоматичний натяк на чорні й білі квадрати Малевича увиразнює головну інтенцію збірки й, попри схожість аналітичних операцій, ми спостерігаємо цілковиту відмінність у концепціях. Малевичева гео-

метрія – то радість відкриття мікроструктур, спроба заглибитись і пізнати першоелементи світу, за розмаїтстю несиметричних форм прозріти симетрію, геометричний замисел творіння. Геометрія Белея – це світ, що втратив цілісність, світ деформований і фрагментарний, позбавлений симетрії і гармонії. Деміург Белеєвої лірики прагне цю гармонію пізнати, окреслити первісний замисел, але постійно наштовхується на несумірності: творіння не відповідає замислу, розсипається під пальцями і являє собою трагічну невідповідність первісному плану. Суб'єкт лірики намагається віднайти гармонію там, де її нема. Ілюстрації всередині книжки теж надзвичайно промовисті: це грані куба, який розпався на складові, а на кожній грані – найпростіші (бо первинні) символи, переважно математичні (цифри, геометричні фігури, знаки математичних операцій тощо), але є й умовне зображення клітин і найпростіших організмів під мікроскопом, і химерна рука, що схожа на око, й графічні зображення води й рослин тощо. Це світ, що втратив зв'язки, внутрішньо розірваний: спроба помислити його за допомогою схем і формул обертається розтином живого тіла.

Саме тому геометричні метафори в ліриці Лесь Белея є такими важливими: «люди / замальовані чорними олівцями / беруться за руки і / вдвляються у кубічні хмари / над головами» [1, с. 17]; «стань спиною до натовпу / тоді твої думки / будуть чотирикутні як / фотографії» [1, с. 17]; «інакше не вийде вклеїти / будинки, площі і мости / на місця, прокреслені пунктиром / у твоєму осінньому гербарії» [1, с. 121]. Не менш важливими є числа, але це не сакральні числа втіленого в ритуалі міфу, а спроба віднайти сенс у нескінченно повторюваній дії: «він пробіг 42 життя / не здолавши вибігти з першого» [1, с. 20]; «його воїни мертво тримають оборону / його поети вже склали п'ять тисяч пісень про свободу» [1, с. 23]; «смутий колумб / чотири рази запливав у внутрішню азію» [1, с. 25]; «у снах ти помирала 100 разів / повільно і довго / немов дезертир у пустелі» [1, с. 55]. Белеєві цифри – то відображення відображень, підміна множинністю цілісної єдності, грані дзеркального куба (знову бачимо лаконічну спресованість концепції і надзвичайну, на всіх рівнях, структурованість збірки), тиражування унікального. До речі, тут можемо говорити про глибоке засвоєння поетичного досвіду вісімдесятиків: у Римаруковому «множиться зоря / у твердих снігах у дзеркальних мурах / і з дороги збилися тріє царі у маскхалатах» [6, с. 50] теж ідеться про знецінення дива, адже повторене диво виходить у тираж, утилітаризується, переходить із площини сакральності до профанної сфери.

Дуже органічне в Белеєвій ліриці «ковзання» між візуально-графічним і вербальним (геометричні метафори й цифрові ряди в тексті дублюються геометричними фігурами, умовно-символічною графікою й зображеннями цифр в оформленні) концептуально відображає інтенцію пошуку цілісності розірваного світу через відновлення синкретичної єдності його частин. Проте спроба віднайти таку синкретичну всеєдність світу обертається насправді лише перекладом із вербальної на візуальну мову, а пошук спільного знаменника виявляється лише множенням віддзеркалень.

Символічним у світі, що втратив сенс, є прозорий образ мертвої риби: «тієї ночі / на світло міста приплив Левіятан / цар риби [...] так помирають царі / одного разу / перерісши власну стихію» [1, с. 18], «над головою висять риби / зловлені золотими остами / риб'ячої смерті» [1, с. 19]. Показово, що для вісімдесятника Юрія Андруховича риба є не тільки християнським символом воскресіння, а і язичницьким символом повернення (як у «Перверзії»), а образ мертвої риби в «Дванадцяти обручах» не є таким трагічно остаточним, як метафора смерті Бога від задухи в Герасим'юковій «Сзавелі». Однак у ліриці дев'яностника Сергія Жадана образ мертвої риби повторюється надзвичайно часто, а в «Депеш Мод» образ великої мертвої рибини, з якої вилітає бджолиний рій, виявляє прозорий зв'язок із християнською символікою. Симптоматичним є те, що у ліриці Белея смерть риби заподіює саме людина: «їй так легко проштрикнути холодне і мокре риб'яче серце / їй так легко викинути трупи на небесні сіті зірок» [1, с. 19]. Людина виявляється винуватцем смерті Бога.

Віддзеркалення як ілюзія, як пастка розуму, що вірить у ним же створену оману й губить сенс у перебиранні копій – вельми важливий мотив у Белеєвій ліриці: «він біжить від своїх снів / немов глухий у шалі тікає від власних криків / біжить руслами висхлих рік / уявляючи себе водою» [1, с. 20], «вже друге своє життя місто проживає / в облозі / його воїни мертво тримають оборону / його поети вже склали п'ять тисяч пісень про свободу / його діти не видають що за містом є світ» [1, с. 23]. На рівні графічного оформлення концепт дзеркальності передано за допомогою «віддзеркалення» колонтитулів парних сторінок: так, непарні колонтитули прочитуються як зазвичай, а парні – як дзеркало непарних. Для поета важить не так предметність, як символічний смисл речі. Предметна тілесність світу губиться в символічному просторі трансформованого міфу: «на каштанах / догоріли свічки / і вродили яблука / з колючками / ева, одягнута у шубу зі змія, / зриває їх, проколюючи собі пальці» [1, с. 42]. Навіть там, де явлено чуттєві у своїй речевості образи, ця предметність спростовано заперечною часткою: «він не їстиме маслин / з надщербленого полумиска / [...] вона не частуватиметься / розрізаними навпіл яблуками» [1, с. 61]. Яблука, мед, маслини, риба, виноград – радше не речі, а символи, що включають Белеєву поезію в контекст християнської традиції. Вони є не предметами, а знанням про них так само, як віртуальна проекція куба на обкладинці є не кубом, а знанням про куб: плід пізнання є проекцією каштанів, Єва – проекцією змія (або збирачки каштанів). Геометричність і формульність Белеєвого світу зумовлюються не в останню чергу ефектом «уже сказаного», будь-яка історія може бути розказана мовою міфу або іншої історії: «Він не впізнав смерть, яку сам вигадав цій жінці» [1, с. 26].

Саме тому поета цікавить не так мовлення, як мовчання: « – Заграй мені паузу, – попросив поет. / І його барабанні перетинки / лопнули / від глибини сну» [1, с. 37], «я не наважуюся заговорити з хмарами» [1, с. 34], «перебуваю в тиші чужої мови» [1, с. 32], «тут сім блудниць / і три купці / сидять на / дні Тосканії / не кажучи ні слова / одне одному» [1, с. 21].

Мотив несказаності, мовчання є надзвичайно важливим у поезії Київської школи та вісімдесятників: мовчання мислилось як бар'єр, що відділяє внутрішній простір від мови влади і одночасно як засіб очищення від фальшивого, брехливого, необов'язкового слова офіційного дискурсу. Мовчання потрактоване як мова Бога в поезії Віктора Кордуна, мотив трагічної невисловленості характерний для поезії Оксани Забужко, мовчуща мова ритуального жесту надзвичайно важлива для Василя Герасим'юка. Для Леся Белея мовчання – радше засіб уникнути інформаційного шуму, адже повторення сказаного – то множення відображень. Але тут відіграє роль ще й надзвичайно важливий момент протиставлення усного й писемного слова, тому мовчання можемо потрактувати як відмову від слова, що звучить, на користь написаного. Метафори, пов'язані з письмом і писанням, надзвичайно виразні: «я встромлю у це місто ножа що / виявиться пером / а не багнетом / і місто зростеться з ножом / як із прищепленою гілкою» [1, с. 95], «яблука думок падали / на ножі слів / бризкаючи навсібіч / недостижлістю / [...] поштовий янгол / поштиво кинув / мені розірваний / конверт / повний / яблучних зернятко» [1, с. 102], «мене переслідує паперовий дракон, / ширяє за мною по вулицях, / залишаючи чорний слід, / ніби олівець, що підкреслює рядок» [1, с. 126].

Письмо тут пов'язане з раціональною чуттєвістю, що орієнтується радше не на безпосереднє сприйняття, а на знання про речі. Осягнути річ – значить пізнати, як вона зроблена, тобто розітнути і з'ясувати взаємодію її частин для споглядача-спостерігача. У такому акті привласнення річ-для-себе зникає, залишається чиста абстракція речі-для-іншого – «річ переноситься до свого двійника (тобто до сфери ідеальності) для іншого, так що здійснене представлення завжди-вже є дечим інакшим, відмінним від того, що воно подвоює і представляє» [3, с. 482]. На думку Жака Дерріда, «подвоєння речі в її зображенні, в усьому блиску явища, де сама вона наявна як об'єкт турботи й погляду й хоч певною мірою збережена в погляді глядача, – все це відкриває нам у самому акті явленості відсутність речі в її власному смислі, в її істині» [3, с. 482]. Письмо важливе як засіб подвійного опосередкування: речі – усним словом і усного слова – письмовим, внаслідок чого світ стає об'єктом осмислення, а отже, привласнення. На відміну від усного слова, письмове має справу з чуттєвим, предметним образом, а не з плинним звуком, і саме тому підтримує ілюзію панування-оволодіння. Написане слово усуває потребу самої речі, оскільки дозволяє суб'єкту висловлювання перебувати в затишному затінку омовленого ним світу. У ліриці Белея гіпотетичний деміург не задовольняється наявною реальністю, а прагне перевпорядкувати її, перекроюючи і перегруповуючи частини в нові конфігурації. Саме тому такими частотними в поезії Леся Белея є метафори розтину, розчленування, деформації, й саме тому він охоче вдається до графічних прийомів поділу слова (дужки, дефіси тощо). Проте таке пересотворення виявляється нічим іншим, як трагедією дзеркала, змушеного віддзеркалювати-деформувати вже наявне. Людина потрапляє у власну гносеологічну пастку, обертаючись у нею ж створе-

ному світі повторів і симулякрів, обмежена зачарованим колом уже-казаного. Ці інтуїції Белея втілено в його поезії з надзвичайною художньою виразністю. Поет цілком послідовно «конструює» власну лірику у стилістиці друкованого тексту, концептуалізуючи саме поняття письма.

У цю схему симулякрів-повторів несподіваним чином уписується концепт пам'яті, що повертає людину до безпосередності сприйняття тілесного виміру світу: «це відчуття, смаки, думки, / запахи, прокльони, кольори» [1, с. 88], «пам'ять про ходу, / про кроки, / про снів / фіалкові пороки» [1, с. 88], «дерево згадує все своє листя, / коли в нього влучає блискавка» [1, с. 150]. Спогади – це фото безпосередньо сприйнятої реальності: «пам'ять – це фотографічні ванни, / в яких купаються чорно-білі спогади, / це негативи партитур, / прочитані із дзеркал, / це негативи текстів, / що ведуть на вокзал» [1, с. 88]. Отже, пам'ятання і спогадування – це щось протилежне до повсякчасної рефлексії або діяльності структурування, оскільки не передбачає будь-яких опосередкувань. Проте в світі Белеєвої лірики пам'ять можлива тільки у формі оповіді: «пам'ять / має рухомий наголос течії / і повного-

лосі береги слів» [1, с. 88], «розмови про жінок, / які померли у тобі, / які вбили тебе у собі» [1, с. 150]. Відтак слово є неминуче дзеркальним, оскільки й пам'ять можлива тільки завдяки слову.

Специфіка лірики Леся Белея полягає в тому, що поет орієнтується не на усне, а на писемне (друковане) слово, мислить категорією збірки, що й визначає особливості його текстів. Візуальні ефекти в збірці «Дзеркальний куб» є не так ілюстративними або доповнювальними, як концептуальними, оскільки вони є іншим способом перекодування тих смислових вузлів, завдяки яким збірка сприймається як цілісний поетичний текст, а не як сукупність об'єднаних за певним принципом поезій. Такими смисловими вузлами є переосмислений космогонічний (деміургійний) міф як конструювання нової механічної єдності з уламків розтягтого, деформованого світу; концепт дзеркала і віддзеркалення як пастки розуму у світі повторень і симулякрів; геометричні метафори як квінтесенція гранично умовної символічної мови; концептуалізація письма як особливого способу сприйняття і мовлення про світ.

ЛІТЕРАТУРА

1. Белей Л. Дзеркальний куб: Збірка поезій / Леся Белей. – К.: «Смолоскип», 2012. – 160 с.
2. Вінграновський М. С. Вибрані твори: У 3 т. / Микола Вінграновський. – Т. 1: Поезії / Вступна стаття Т. Салиги. – Тернопіль: Богдан, 2004. – 400 с.
3. Деррида Ж. О граматології. / Жак Деррида / Пер. с франц. и вступительная статья Н. Автономовой. – М.: Ad Marginem, 2000. – 512 с.
4. Мак-Люэн М. Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры / Маршалл Мак-Люэн. / Пер. с англ. А. Юдина. – К.: «Ника-Центр», 2003. – 432 с.
5. Маклюэн Г. М. Понимание медиа: Внешние расширения человека / Маршалл Маклюэн / Пер. с англ. В. Николаева; Зкл. Ст. М. Вавилова. – М.; Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. – 464 с.
6. Махно В. Музичний кубізм Леся Белея / В. Махно // Белей Л. Дзеркальний куб: Збірка поезій / Леся Белей. – К.: «Смолоскип», 2012. – С. 155–158.
7. Римарук І. Діва Обида. Видіння і відлуння. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – 128 с.
8. Трубачев О. Н. Славянская этимология и праславянская народная культура // X Международный съезд славистов (София, сентябрь 1988): Славянское языкознание. Доклады советской делегации / Отв. ред. акад. Толстой Н. И. – М.: Наука, 1988. – С. 292–347.

Борисюк И. В., *Киевский университет имени Бориса Гринченко, г. Киев, Украина*

ВИЗУАЛЬНАЯ СТИЛИСТИКА ТЕКСТА В ПОЭЗИИ ЛЕСЯ БЕЛЕЯ

В статье исследованы функции визуальной стилистики, понимаемой как стратегия формирования поэтического сборника «Зеркальный куб» Леся Белея. Объектом анализа является не только поэтический текст, но и компоненты визуального оформления сборника: графика, элементы верстки и печати, пунктуационная стилистика, дизайн обложки и т.д. Целью статьи было выявить взаимосвязь между текстом и его невербальным окружением, осмысленным как пространство невербальной семантизации и инструмент концептуализации поэтического текста. В этой перспективе поэзия Леся Белея демонстрирует интересную тенденцию, которая состоит в превалировании письменного (печатного) над устным словом. Т.е., визуальные эффекты в поэзии Леся Белея можем считать концептуальными, а не иллюстративными или дополнительными. Таким образом, визуальную стилистику сборника «Зеркальный куб» можно определить как инструмент выразительности ключевых мотивов, символов и смысловых узлов: переосмысленный демиургический миф, интерпретированный как конструирование механической целостности из обломков разорванного мира; концепт зеркала как западни для разума в мире повторений и симулякрів; геометрические метафоры как квинтэссенция языка символов; письмо как особенный способ восприятия и представления миру.

Ключевые слова: *Леся Белей; современная украинская поэзия; визуальная стилистика; симулякр; метафора.*

Borysiuk I., *Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv, Ukraine*

VISUAL STYLISTICS OF A TEXT IN LES BELEY'S POETRY

Functions of visual stylistics which is considered as a strategy of shaping of a poetry collection «A Mirror Cube» by Les Beley have been researched in the article. The object of analysis is a poetic text as well as visual components of the poetry collection such as graphics, elements of page-proofs, punctuation stylistics, and word-printing. The aim of this article is to reveal interconnections between a text and its visual surrounding which is considered as a space of extra-verbal semantization and an instrument for conceptualization of a poetic text. Theoretical background for the research paper is a M. G. McLuhan's conception explaining technology effects as interdependence between a message and tools for its transmission. In other words, the same message transmitted in different ways not only contains different meanings, but also generates different matrices of reality perceiving. From this point of view, Beley's poetry demonstrates an interesting tendency of turning from spoken to written (printed) word. Visual effects in «A Mirror Cube» are conceptual rather than illustrative or complementary. Visual stylistics can be identified as a tool for conceptualizing of key motives such as reshaped demiurgic myth which is considered to be constructing of mechanic wholeness from fragments of a dismembered world; a concept of a mirror as a trap for a mind in the world of reduplications and simulacra; geometrical metaphors as a quintessence of a symbolic language; writing as a peculiar way of perception of and speaking about a world.

Keywords: *Les Beley; contemporary Ukrainian poetry; visual stylistics; simulacrum; metaphor.*

© Борисюк І. В., 2015

Дата надходження статті до редколегії 22.05.2015