

Олександр Волковинський

ORCID 0000-0002-0490-9743,

*доктор філологічних наук, професор кафедри журналістики,
Кам'янець-Подільський національний
університет імені Івана Огієнка*

Сергій Гнатенко

ORCID 0000-0002-9904-1341,

*аспірант кафедри історії української
літератури та компаративістики,
Кам'янець-Подільський національний
університет імені Івана Огієнка*

ВИРАЖАЛЬНИЙ ПОТЕНЦІАЛ СЛОВА В ЛІТЕРАТУРІ ФОРМАЛЬНИХ ОБМЕЖЕНЬ

У статті досліджуються теорія і практика УЛПО, результати їхньої діяльності з інвентаризації мови, її потенціалу. Встановлено, що завдяки поєднанню поезії та математики, смішного і серйозного, клопіткої праці і легковажної гри створюється зіткнення різних контекстів і смислів.

Ключові слова: гра, зміст, література формальних обмежень, мистецтво, поезія, текст, УЛПО, форма.

Постановка проблеми. Різноманітні формальні обмеження супроводжують літературу, очевидно, з моменту її зародження як виду мистецтва. У кожну історичну добу складалися досить сталі й цілісні системи, що намагалися регламентувати творчу діяльність. Особливої виразності набули формальні канони в поезиці античності, бароко, класицизму, модернізму, авангардизму, постмодернізму. І щоразу увагу теоретиків і практиків літературної творчості привертала складна діалектика між посиленням формальних обмежень і виразним розкриттям художньо-семантичного потенціалу слова.

У вітчизняній філологічній науці поняття і явище «літератури формальних обмежень» ще не отримали цілісного й концептуального вивчення. Існують роботи щодо загальної спрямованості літератури на експеримент. До таких належать праці В. Костюка і В. Денисенка [2], С. Підпригори [3], Ю. Починок [4], О. Стогній [6], У. Худяк [9], М. Юр [10] та інших. Однак література формальних обмежень не ставала ще об'єктом чи предметом системного дослідження в українській філологічній науці.

Література формальних обмежень стимулює оновлення літературної форми й різних прийомів, які цьому сприяють. Результатом діяльності автора в літературі формальних обмежень стають текстові продукти, що створюються завдяки завчасно визначеним лімітованим правилам. Вони можуть забороняти або ж стримувати використання визначених засобів, нав'язувати певні умови. Однак прийняття обмежень має добровільний характер, автор на них іде без каузального (зовнішнього) примусу. Встановлені обмеження – свідомий вибір задля посилення творчих імпульсів заради розкриття словесного потенціалу.

Мета дослідження полягає в тому, щоб з'ясувати головні теоретичні засади в річці літератури формальних обмежень і можливості словесного матеріалу в умовах практичної реалізації під тиском конкретних лімітувань.

Виклад основного матеріалу. Античним терміном «техне» визначались будь-які продукти художньої та ремісничої діяльності. Тέχνη (*грец. τέχνη – майстерність, мистецтво, уміння*) – «діяльність митця, яку антична естетика ототожнювала з діяльністю столяра, ковала, ткача, гончара та ін.» [7, с. 480]. Те, що створювалося інтуїтивно або ж у стані емоційного натхнення, не класифікувалося як техне. Мистецтво мало ґрунтуватись на вмінні, яке корегувалось раціоналістично встановленими правилами й вимогами.

Мистецтво «техне» трималося на уявленнях про міру і співмірність, гармонію й упорядкованість, симетрію і пропорційність. Тобто на тих самих якостях, що згодом стануть властивими для поняття «архітектоніка». «Платон, чия теорія форм здається найяскравішим прикладом чистого теоретичного знання, все ж захоплюється ідеєю свого роду *techné*, яка базується на знанні форм» [21]. За «Поетикою» Аристотеля (Περὶ ποιητικῆς, бл. 335 р. до н.е.), стаття вправним майстром мистецтва можна було лише у відповідності до правил, які мали формальний, упорядкований і систематизований характер.

Одна з найважливіших складових частин техне – дотримання формальних законів. Упродовж багатьох століть ці закони визначались правилами риторики. Створення промов мало суто утилітарну мету. Завдяки майстерно зробленому виступу вдавалось досягти прийняття бажаного вирішення в суді чи в суперечці. До стилістики риторики наблизив Теофраст (371-287 до н.е.). Він розробляв вчення про майстерний вибір слів і фраз.

У давньоримській традиції систематизували уявлення про мистецтва як результат дотримання певних правил і прийомів, вихідним ґрунтом для яких були природа та емпіричний досвід. Обов'язок митця – дотримуватися раціональної функціональності у виборі мовленнєвих засобів для оповіді про предмети та процеси об'єктивного світу.

У добу християнського середньовіччя риторика трансформувалась у богословське тлумачення Священного Писання. Відбувалося це крізь призму віри. Однак для переконливості християнських промов їхні автори ретельно структурували висловлювання з метою максимального укріплення віри.

У добу Відродження поступово формується уявлення про «другу риторику» – мистецтво віршування. Усвідомлювалася специфіка поезії як своєрідного естетичного продукту.

Теоретики і митці бароко особливу увагу акцентували на дотепності, як неодмінній властивості вправного автора. Ця ознака стає домінуючою для мистецтва бароко за працями Б. Грасіана «Мистецтво винахідливості, трактат про дотепність» (*Agudeza y arte de ingenio*, 1643) і Е. Тезауро «Телескоп Аристотеля» (*Il cannocchiale aristotelico*, 1654).

Для Б. Грасіана неабияку цінність мали пошуки з метою подолання труднощів мови. Ідеалом вважався стислий вислів, у якому мінімально можлива кількість слів виражала максимальну семантичну значимість. Надзвичайно цінувалося словесне створення предметів чи понять, між якими не існувало видимої чи прямої подібності. За таких умов дотепність тлумачиться як «акт розуміння, що виражає взаємне співвідношення двох об'єктів» [20, с.271]. На цьому ґрунті сформувався стиль концептизму, у якому численні значення передавалися в дуже стислій формі, а концептуальні хитросплетіння наголошують-ся більше за складну лексику [14, с.424-426].

Праця Е. Тезауро «Телескоп Аристотеля» сьогодні може сприйматися одним із найяскравіших проявів барокової культури у формальному аспекті. За Е. Тезауро дотепність і концепт мають сакральну природу і зримо розкривають себе на аркуші паперу через слово. «Для барокового мислення Тезауро концепт має візуальне вираження» [19, с.582]. А дотепність особливе яскраве втілення отримувала в метафорі. Це допомагало зв'язувати «всодино віддалені і відокремлені уявлення про запропоновані об'єкти», сприяло «знаходженню подібності в несхожих речах» [25, с.85].

Гаряче прагнення спростувати естетичні постулати попередників і сучасників призвело до того, що провідники бароко створили власну систему правил і обмежень, бодай в яскравій афористично-метафоричній формі. Культ дотепності як головного способу мислення дозволяв легко виходити за межі словесного мистецтва. Барокова дотепність здобула яскравого прояву в графічних експериментах, фігурних віршах, зорових образах, виразній візуалізації тексту. Саме така налаштованість бароко стане близькою до формальних пошуків авангардного та постмодерністського мистецтва. До прикладу, сучасна українська літературна традиція, що має експериментальний характер, генетично пов'язана з бароковою поезією XVII-XVIII ст. [див.: 5; 8].

Своєрідним втіленням літератури формальних обмежень став взірцевий трактат з теорії класицизму. Н. Буало написав «Мистецтво поетичне» (1674) в жанрі поеми й віршованою мовою (олександрійськими віршами). Це стало добровільним зобов'язанням, що відчутно звужувало засоби висвітлення результатів аналітичної праці автора. У чотирьох піснях Н. Буало намагався втілити засади раціоналістичної філософії та аналітичної регламентації. Зіткнення жанрового змісту форми зі смыслом розсудливої систематизації становило основу парадоксу «Мистецтва поетичного», що можна розглядати як механізм розгортання сюжету «поміркованої захопленості» мистецтвом. У формальному аспекті «Мистецтво поетичне» було написано з тією ж дотепністю, яку пропагували речники бароко. Доба Просвітництва та подальшого розвитку класичної філософії позначилися культом Розуму. Раціональні пошуки істини стають панівними. Ці тенденції впливають на розвиток словесного мистецтва. Часто результатами ставали дещо механістичні правила та схожа на схоластичну регламентація. На противагу таким якостям бурхливою реакцією стала поява романтизму, шквал якого на авангардні знамена загальнокультурного розвитку вписує поняття інтуїції, незвичного й натхнення.

Здавалося б, подальше панування романтизму й реалізму повністю знищить будь-які спроби створення літератури формальних обмежень. Повага до дотримання риторичних законів зникає. Формальна майстерність витісняється приматом емоції та змісту. Однак на зміну цим явищам на межі XIX-XX ст. приходять доба модернізму з поверненням до активних пошуків в царині форми. Ще більш революційною стала практика багатьох авангардистських явищ (наприклад: футуризму, сюрреалізму та ін.). Сучасне оновлення літератури припадає на межу XX-XXI ст. Характерними стають пошуки автентичного смислу через різноманітні експерименти з формою й численними виходами за межі літературного мистецтва. Достеменність зразків не є суть обов'язковою. У сьогочасному мистецтві радше йдеться про оригінальне чи креативне використання певних способів на противагу тривіальним чи усталеним зразкам. Дивергентний підхід теперішніх майстрів літератури приводить до нестандартних і неочікуваних (пасивно більшістю) результатів.

Усі зазначені особливості зійшлися в творчій діяльності одного з найоригінальніших об'єднань. Поворотним моментом з численними еволюційними наслідками стало формування групи УЛППО (Oulipo – **OU** voir de **LI** ttérature **PO** tentielle) – майстерні потенційної літератури. Ця французька літературно-дослідницька група з 1960 року об'єднує математиків, поетів, письменників. У самих витоках створення групи знаходились письменник Раймон Кено (1903-1976) і математик Франсуа Ле Ліонне (1901-1984). До об'єднання входили відомі літератори Жорж Перек (1936-1982), Італо Кальвіно (1923-1985), Жак Рубо (1932) і художник Марсель Дюшан (1887-1968). Вони культивували добровільні, але досить жорсткі, художні (насамперед – формальні) самообмеження. На думку членів УЛППО, усілякі обмеження сприяють творчому збагаченню й поглибленню. На ґрунті професійного поєднання математичних знань та історії літератури уліпівці систематизували літературні експерименти.

Речники УЛППО запропонували заміну старих риторичних правил новими. Ґрунтувались вони на знаннях про прості математичні закони. Створювалась своєрідна аксіоматика як особливий різновид формальної системи. «Формальна теорія – це аксіоматична система (звичай сформульована в рамках теорії моделей), яка описує набір речень, який є закритим за логічного припущення» [27]. Щоб система ефективно працювала, потрібно забезпечити чітку відповідність між її елементами. Набір первинних аксіом має бути впорядкованим і максимально організованим.

Уліпівці відмовились від сюрреалістичної категорії автоматизму, за якою натхнення нібито витікало з несвідомості митця. Натомість стверджувалось, що якісні зміни та відчутні інновації в літературній формі можуть найкраще реалізовуватись через свідоме й чітко визначене обмеження. Подібна вольова практика продукування тексту передбачала слідування річищем установлених правил. Самонакладені обмеження ставали своєрідними аксіомами різного ступеню складності. Вони не завжди були одразу помітні чи зрозумілі реципієнту. Однак автор завдяки алюзіям і підказкам у самому тексті підштовхував читача не лише до пасивного прочитання, але й до активного спостереження за безпосередньою лабораторією творчості. Реципієнту відводилась роль діяльного та ініціативного співтворця. Твори представників УЛППО одночасно залишалися привабливими для прихильників традиційного читання й для шанувальників розв'язання головоломок, шарад, логогрифів, ліпограм тощо.

За твердженням одного з учасників об'єднання Ж. Рубо «обмеження – це аксіома тексту» [24, с.59]. Тоді математична аксіоматика відіграє роль притлумленої традиції техно. Відбувається повернення до початків класичної писемницької майстерності за певними й визначеними правилами. «Уліпівський метод наслідує аксіоматичний метод, він є його перенесенням у царину літератури» [24, с.59]. Поетові не потрібно боятися науки. Навпаки поет має прагнути до розуміння хоча б найпростіших речей у математиці. Раймон Кено, один із засновників УЛППО, наводить приклад про поета, який пише олександрійський сонет. Як мінімум, у такому випадку поет повинен вміти рахувати до ста шістдесяті восьми – дванадцять складів множаться на чотирнадцять віршів [22, с.329]. Це елементарний приклад знаходження точок дотику між поетичним мистецтвом і математикою.

Віршовані форми, їхні окремі складові частини (метр, розмір, строфа, архітектоніка рими) започаткована у відповідності до математичних уявлень про гармонію. Число як першоелемент творення поетичної форми уможливорює конструювання численних інваріантів і варіантів версифікаційного мистецтва. Максимальним відповідником числа в літературі стає ритм. І не суть важ-

ливо, чи йде мова про вірш чи прозу. Тому що ритм наповнюється відповідною семантикою як у поетичних, так і в прозових текстах. Своєрідна тріада «форма – число – ритм» втілюється в літературно-художньому мовленні й наповнюється вартісним смисловим значенням.

На думку уліпівців, формальні обмеження притаманні літературі від її зародження. Який автор не вирішував проблему адекватного відбору словесних одиниць з-поміж численних лексико-семантичних варіантів. Фіксація уваги на певній темі чи бажання висловити складні думки й емоції конкретного спрямування одразу формують перед автором необхідність у різноманітних обмеженнях. Творча свобода й усвідомлені обмеження складають своєрідну діалектичну пару. Р. Кено стверджував: «свобода, що полягає в 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» [23, с.94]. Тому обмеження, свідомо обрані автором, на думку речників УЛШО, парадоксально сприяють істинному збагаченню літературної творчості.

Ще одним концептуально вартісним поняттям для учасників УЛШО стало «натхнення». Його значимість для літературної майстерності піддавалося сумніву. Натхненню, ба навіть окриленню, протиставлялися уявлення про наполегливу систематичну працю. Відсутність форми означає відсутність смаку і неможливість глибокого аналізу складних взаємозв'язків між багатьма явищами чи поняттями. Представники УЛШО насторожено сприймали зізнання авторів про те, що їм вдається творити у стані неконтрольованого розумом натхнення. «Таким чином, хоча значна частина нашої сучасної оцінки літератури все ще пронизана романтичними поняттями «геніальності» та «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» [13, с.617]. Література формальних обмежень посилює рефлексивну складову творчого акту. Автор цікавиться не лише результатом, але й специфікою процесу його здобуття.

Парадокс створення тексту в умовах свідомо визначених обмежень полягає в тому, що сам процес є амбівалентним. «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 смажени ортолани, він чітко з польованням і практикує беззаперечне 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» [23, с.126]. Наведене положення чудово ілюструється практикою футуристів і дадаїстів, які декларативно відмовлялися від будь-яких правил класичного мистецтва. Натомість, поступово вони створювали власну систему мовленнєвих засобів, впорядковану й наповнену у відповідності до проголошеної мети. Тим самим одні правила заміщуються іншими.

Для створення і функціонування літератури формальних обмежень важливим стає момент гри. Виписування певних правил, комбінування аксіом, складання системи угод – усе це можна вважати властивим науці, мистецтву техне, гри. «Поезія у своїй первісній культуротворчій якості народжується у

гри і як гра – священна, безперечно, гра; але завжди, навіть у своїй священності, вона вступає на грані веселого самозабуття, жарту й розваги» [1, с.141]. Жорстка формалізація та аксіоматизація літературної творчості покликані подолати механічність і нудотність обов'язкової праці. Клопітка робота над формою поєднується з радістю й задоволенням, які отримує автор в ігровій атмосфері. Отримані результати креативної праці дають незбагнену насолоду, що повністю компенсує дещо марудну тяглість різних формальних процедур.

Посилення ігрових моментів дозволяє інтенсифікувати спостереження над словом і мовою як об'єктів нескінченної уваги. Гра допомагає творчій реалізації автора в ситуації з чітко виписаними правилами. Гра як раціонально упорядковані взаємозв'язки між різними об'єктами та предметами наближує до пізнання світу й людину в ньому через мовленнєві експерименти та словесні знахідки. «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» [1, с.13]. Ритм і гармонія – ці найбагатші якості гри яскраво вирізняються в літературному тексті саме на тлі формальних обмежень. Імпульс до творення впорядкованої форми є співвимірним, очевидно, з тенденціями до оживлення гри й максимально можливої реалізації словесного потенціалу.

Динаміка й результативність будь-якої гри досягаються завдяки чітким правилам. Їхню функцію в експериментальній літературній творчості виконують встановлені формальні обмеження. Так створюється елемент напруги, який «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 zarazом його моральні якості – «чесність», бо ж він, хоч як палко бажає виграти, мусить дотримуватися правил гри» [1, с.18]. Подібний елемент напруги одразу ж з'являється, тільки-но встановлюються задані формальні обмеження для написання певного тексту.

Ключові ознаки гри можуть використовуватись і для характеристики літератури формальних обмежень. Можна говорити про спільність таких рис, як добровільно прийняті правила, позірність усталеного порядку, відмежування від сфери необхідності чи матеріального зиску, панування настроїв піднесеності й напруги. «Гляньмо тепер: навряд чи можна заперечувати, що ці риси притаманні також поетичній творчості. По суті, визначення, яке ми допіру дали гри, цілком може послужити й за визначення для поезії. Ритмічна чи симетрична організація мови, досягнення бажаного акцентування римою чи асономом, 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» [1, с.152]. Літературна майстерність, яка проявляється під тиском встановлених формальних обмежень, здатна принести насолоду не лише авторові, але й реципієнтові.

З моменту заснування УЛШО й до сьогодні ведуться роботи з інвентаризації мови, її потенціалу. Автори прагнуть досліджувати ресурси мовлення чи графічного письма. У таких процесах цілком природно відбувається постійне звернення до обмежень. Можуть братися вже відомі правила й доводитися до межі їхніх можливостей. Або ж пропонуються нові обмеження через систематичні пошуки. У будь-якому разі звернення до аксіоматичного методу й використання комбінаторики стають важливими напрямками у віднайденні незнамого потенціалу мови. Через поєднання здавалося б несумісних речей (поезії

2. Інтерпретація ідей Івана Огієнка як письменника, літературознавця, публіциста

та математики, смішного та серйозного, клопіткої праці й легковажної гри) відбувається зіткнення різних контекстів і смислів. Також перетинаються ніби недотичні величини, які подібні до елементарних часток з величезною швидкістю. Народжуються й вибухають абсолютно нові смисли, що унаочнюють нескінченість потенціалу словесного мистецтва. Експериментальне дослідження за встановленими правилами в літературі формальних обмежень призводить до розуміння законів порядку й гармонії. У загальній перспективі це так чи інакше торує шляхи до пошуків універсальної та омріяної істини.

Члени об'єднання УЛПО теоретичні декларування органічно поєднували з практикою. Результатом стала поява досить оригінальних творів. Їхні найкращі зразки демонструють неабиякі знахідки у царині максимально можливої реалізації архітектонічного і семантичного потенціалу слова.

Наприклад, у 1961 році Раймон Кено опублікував збірку сонетів «Сто тисяч мільярдів віршів» (*Cent mille milliards de poèmes*). Назва книги має буквальну семантичну складову. Завдяки незвичній архітектоніці збірка дійсно містить анонсовану кількість віршів. У друкованому вигляді кожен аркуш книжки був розрізаний на смужки, щоб можна було вибрати кожен рядок сонета. Вірші можна комбінувати у довільному порядку. Раймон Кено написав 10 сонетних варіантів. Кожен сонет традиційно складається з 14 віршів. У підсумку було написано 140 віршів. Це давало можливість скласти 10^{14} віршів, або ж заявлені у назві 100 000 000 000 000 рядків. Утім вся збірка вміщувалася на 38 сторінках. Однак її текстові масштаби парадоксально збільшувалися за рахунок численних комбінаторних поєднань різних віршів. «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» [16, р.987].

Свій винахід Раймон Кено називав «машиною для виробництва віршів», хоча й в обмеженій кількості. Інша справа, що навіть встановлені межі вірогідних варіацій забезпечували безперервне читання (24 години на добу) протягом майже двохсот мільйонів років. Не без гумору Раймон Кено додає: «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)». Це зауваження чітко показує, що йдеться вже не про «виробництво читання», а про продуктивний алгоритм [18, с.64].

Усі сонети в збірці «Сто тисяч мільярдів віршів» написані відомим олександрійським віршем (згадаємо «Мистецтво поетичне» Н. Буало). Рими сонетів вибудовуються також за класичною архітектонікою: ABBA CCD EDE. «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» [18, с.64–65]. По суті, було створено паперовий прообраз мультимедійних гіпертекстових об'єднань. Первинні паперові гіпертексти оперували неподільними одиницями інформації – наприклад, віршованими рядками. Такі неподільні одиниці інформації, що запам'ятовуються системою Еспен Дж. Арсет (Espen J. Aarseth) пропонує називати текстонами. Ті ж самі одиниці, зібрані в більш масштабну форму для читання, дослідник визначає як скриптони [11]. Керування інформаційними потоками або ж поєднання текстонів стає довільним. Такий композиційний принцип

гарантує максимальну свободу вибору для реципієнта й величезну комбінаторну кількість текстових поєднань. Однак обмеження все одно працюють. Не вдається вийти за кордони, встановлені наявними сонетними рядками.

Дев'ять з десяти сонетів у збірці «Сто тисяч мільярдів віршів» мають схожу граматичну структуру. У межах кожного сонету проглядається (більшою чи меншою мірою) тематична єдність. Комбіноване поєднання різних віршів з різних сонетів порушують цю тематичну цілісність. Натомість утворюються нові семантичні зв'язки, що ведуть до можливого формування нового змісту. Також сонети мають стилістичну неоднорідність – у творах змішуються жаргон і високий стиль. До того ж, у текстах зустрічається значна кількість синонімів, ідіоматичних висловів і багатозначних слів. Це вельми збагачує сонетні тексти додатковими асоціаціями та смислами.

Представники УЛШПО використовують обмеження, щоб зрозуміти, «дослідити і розширити поле літератури» [16, с.987]. На протипагу сюрреалістичній практиці автоматичного письма й виснажливій відкритості сучасного письма, уліп'янське письмо розглядає обмеження як «генеративний інструмент, що уможливило конфлікт, необхідний для оновлення поетичної форми» [15, с.656]. Такі конфлікти підживлюють «продуктивне тертя між обмежувальним алгоритмом і прагненням автора до сенсу» [17, с.114], дозволяючи митцеві «максимізувати свої можливості, мінімізуючи свій вибір» [26, с.96]. Особлива композиція з обмежувальним матеріалом стає своєрідною візитівкою поезики УЛШПО [12, с.1].

Практика обмежень в уліпівських творах мала різні масштаби й прояви. «Загалом, обмеження УЛШПО 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 УЛШПО однаковою мірою стосується форм, доступних для вірша, поеми в прозі, художньої прози та театру» [16, с.987]. Навмисне встановлення обмежень призводило до додаткового формального виміру. Особливо це відчувалося з творами твердої архітектонічної форми як от сонет. Традиційно регламентована сонетна форма (фіксована кількість віршів, способи римування) сама по собі сприяє для впровадження поезики обмежень.

Висновки. Отож, література у витоках своїх загалом тяжіє до формальних обмежень. У поезії своєрідними лещатами є метр, розмір, рима. Торжество верлібру стало свідченням того, що автори намагалися звільнитись від кайданів форми заради повноти вираження змісту. Однак форма не зникала, вона змінювалась. З'ясувалося, що поглиблення змісту може відбуватись не лише через відмову від формальних канонів. Навпаки, задані формальні обмеження робили більш інтенсивними пошуки оригінального смислу.

Зацікавленість формальними структурами та словесними експериментами найчастіше спостерігається на межі зіткнення різних літературних явищ чи епох. Сталій традиційній культурі опонувала нова доба. І на таких перетинах бурхливо квітгли зразки літератури формальних обмежень. Таким процесам, як правило, передували певні умови. З-поміж інших особливо важливими для функціонування літератури формальних обмежень можна виділити:

- 1) наявність оригінального (бажано, але не обов'язково – прецедентного) тексту;
- 2) здійснення архітектоніко-семантичної трансформації первинного тексту;
- 3) експериментально-креативний характер діяльності сучасного автора;
- 4) посилення інтелектуально-комунікативної гри;
- 5) культивування супровідних і додаткових ускладнень.

Системне вивчення можливостей літератури формальних обмежень в Україні лише розпочинається. У перспективі – дослідження зарубіжних і вітчизняних зразків цього явища.

Список використаних джерел і літератури:

1. Гейзінга Й. Homo Ludens. Київ: Основи, 1994.
2. Костюк В. Модерн як поле експерименту (комічне, фрагмент, гіпертекстуальність). Київ, 2002.
3. Підпригора С. Українська експериментальна проза ХХ – початку ХХІ століть: «неможлива» література. Миколаїв: Іліон, 2018.
4. Починюк Ю. Українська експериментальна поезія кінця ХХ – початку ХХІ століття: текст, контекст, інтертекст. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2015.
5. Сорока М. Зорова поезія: традиційний авангард чи авангардова традиція. *Україна*. 1994. №13. С. 20-22.
6. Стогній О.В. Експериментальна проза Сильвестра Яричевського: нарративні моделі: дис. ... канд. філол. н.. Київ: нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, 2016.
7. Техне. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 2.
8. Ушкалов Л.В. Від бароко до постмодерну: есеї. Київ: Грані-Т, 2011.
9. Худяк У.З. Візуальна поезія української літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст.: традиційне й експериментальне: дис. ... канд. філол. н. Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника, 2015.
10. Юр М. Художній експеримент як творча стратегія українських митців. *Сучасне мистецтво*. 2014. Вип. 10. С. 243-248.
11. Aarseth E. Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1997.
12. Akiki Ch., Potthast M. BERTian Poetics: Constrained Composition with Masked LMs. 2021. URL: <https://arxiv.org/pdf/2110.15181v1.pdf>
13. Baetens J., Poucel J.-J. Introduction: The Challenge of Constraint. *Poetics Today*. 2009. Vol. 30. №4. P. 611-634.
14. Bleiberg G., Ihrle M., Pérez J, eds. *Dictionary of the Literature of the Iberian Peninsula*. Westport, Conn.; London: Greenwood Press, 1993. Vol. 1: A-K.
15. Deming R. Constraints as Opposed to What?: A Philosophical Approach to the Values of Constrained Writing. *Poetics Today*. 2009. Vol. 30. Iss. 4. P. 653-668.
16. Greene R. & Co. OULIPO. The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton University Press, 2012. P. 987-988.
17. James A. Automatism, arbitrariness, and the oulipian author. *French Forum*. 2006. Vol. 31. №2. P. 111-125.
18. 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).
19. 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. №4. P. 582-608.
20. May T. E. Wit of the Golden Age: Articles on Spanish Literature. Kassel: Edition Reichenberger, 1986.
21. Parry R. Episteme and Techne. The Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2021. URL: <https://plato.stanford.edu/archives/win2021/entries/episteme-techne/>
22. Queneau R. Bâtons, chiffres et lettres. Paris: Gallimard, 1965.
23. Queneau R. Le voyage en Grèce. Paris: Gallimard, 1973.
24. Roubaud J. La Mathématique dans la méthode de Raymond Queneau. *OULIPO. Atlas de littérature potentielle*. Paris: Gallimard, coll. «Folio essais», 1981. P. 42-72.

25. Shun-Liang C. Rethinking the Concept of the Grotesque: Crashaw, Baudelaire, Magritte. London: Routledge, 2010. (Studies in Comparative Literature 22).
26. Symes C. Writing by numbers: Oulipo and the creativity of constraints. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*. 1999. Vol. 32. №3. P. 87-107.
27. Weisstein E.W. Axiomatic System. *Encyclopedia, Science News & Research Reviews*. URL: <https://academic-accelerator.com/encyclopedia/axiomatic-system>.

References:

1. Heizinha, J. (1994). Homo Ludens [Homo Ludens]. Kyiv: Osnovy. [in Ukr.].
2. Kostiuk, V. (2002) Modern yak pole eksperymentu (komiche, frahment, hipertekstualnist) [Modernity as a field of experimentation (comic, fragment, hypertextuality)]. Kyiv. [in Ukr.].
3. Pidopryhora, S. (2018). Ukrainska eksperymentalna proza KhKh – pochatku KhKhI stolit: «nemozhlyva» literatura. [Ukrainian experimental prose of the twentieth and early twenty-first centuries: «impossible» literature]. Mykolaiv: Ilion. [in Ukr.].
4. Pochynok, Yu. (2015). Ukrainska eksperymentalna poeziiia kintsia KhKh – pochatku KhKhI stolitit: tekst, kontekst, intertekst [Ukrainian experimental poetry of the late twentieth and early twenty-first centuries: text, context, intertext]. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan. [in Ukr.].
5. Soroka, M. (1994). Zorova poeziiia: tradytsiinyi avanhard chy avanhardova tradytsiia [Visual poetry: traditional avant-garde or avant-garde tradition]. *Ukraina [Ukraine]*. №13. S. 20-22. [in Ukr.].
6. Stohnii, O.V. (2016). *Eksperymentalna proza Sylvestra Yarychevskoho: naratyvni modeli* [Sylvester Yarychevsky's Experimental Prose: Narrative Models] [Unpublished PhD thesis]. Kyiv. nats. un-t im. Tarasa Shevchenka. [in Ukr.].
7. Tékhne [Techne]. (2007). Literaturoznavcha entsyklopediia [Literary encyclopedia]: u 2 t. Kyiv: VTs «Akademiia». T. 2. [in Ukr.].
8. Ushkalov, L.V. (2011). Vid baroko do postmodernu: eseï [From baroque to postmodern: essays]. Kyiv: Hrani-T. [in Ukr.].
9. Khudiak, U.Z. (2015) Vizualna poeziiia ukraïnskoi literatury kintsia KhKh – pochatku KhKhI st.: tradytsiine y eksperymentalne [Visual Poetry of Ukrainian Literature of the Late Twentieth and Early Twenty-First Centuries: Traditional and Experimental] [Unpublished PhD thesis]. Prykarp. nats. un-t im. Vasylia Stefanyka. [in Ukr.].
10. Yur, M. (2014). Khudozhnii eksperyment yak tvorcha stratehiia ukraïnskykh myttsiv [Artistic experiment as a creative strategy of Ukrainian artists]. *Suchasne mystetstvo [Contemporary art]*. Vyp. 10. S. 243-248. [in Ukr.].
11. Aarseth, E. (1997). *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press. [in Eng.].
12. Akiki, C., Potthast M. (2021). BERTian Poetics: Constrained Composition with Masked LMs. URL: <https://arxiv.org/pdf/2110.15181v1.pdf>. [in Eng.].
13. Baetens, J., Poucel J.-J. (2009). Introduction: The Challenge of Constraint. *Poetics Today*. Vol. 30. №4. P. 611-634. [in Eng.].
14. Bleiberg, G., Ihrle, M., & Pérez, J., eds. (1993). *Dictionary of the Literature of the Iberian Peninsula*. Westport, Conn.; London: Greenwood Press. Vol. 1: A-K. [in Eng.].
15. Deming, R. (2009). Constraints as Opposed to What?: A Philosophical Approach to the Values of Constrained Writing. *Poetics Today*. Vol. 30. Is. 4. P. 653-668. [in Eng.].
16. Greene, R. & Co. OULIPO. (2012) *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton University Press. P. 987-988. [in Eng.].
17. James, A. (2006). Automatism, arbitrariness, and the oulipian author. *French Forum*. Vol. 31. №2. P. 111-125. [in Eng.].
18. Leleu-Merviel, S. (2015). Chapitre 2. Cinquante ans d'hypertexte, du livre fragmenté à l'humain traçant-tracé hyperdocumenté [Chapter 2: Fifty years of hypertext, from the fragmented book to the hyperdocumented human tracer-tracer], dans Caroline Angé

- (dir.). Les objets hypertextuels: Pratiques et usages hypermédiatiques [Hypertextual objects: Hypermedia practices and uses], Londres, ISTE Editions Group. P. 53-76. (Collection systèmes D'Information, Web et Société). [in Fr.].
19. Maggi, A. (2005). 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. Vol. 85. №4. P. 582-608. [in Eng.].
 20. May, T.E. (1986). Wit of the Golden Age: Articles on Spanish Literature. Kassel: Edition Reichenberger. [in Eng.].
 21. Parry, R. (2021). Episteme and Techne. The Stanford Encyclopedia of Philosophy. URL: <https://plato.stanford.edu/archives/win2021/entries/episteme-techne>. [in Eng.].
 22. Queneau, R. (1965). Bâtons, chiffres et lettres [Sticks, numbers and letters]. Paris: Gallimard. [in Fr.].
 23. Queneau, R. (1973). Le voyage en Grèce [Travel in Greece]. Paris: Gallimard. [in Fr.].
 24. Roubaud, J. (1981). La Mathématique dans la méthode de Raymond Queneau [Mathematics in the Method of Raymond Queneau]. *OULIPO. Atlas de littérature potentielle* [OULIPO. Atlas of Potential Literature]. Paris: Gallimard, coll. «Folio essais». P. 42-72. [in Fr.].
 25. Shun-Liang, C. (2010). Rethinking the Concept of the Grotesque: Crashaw, Baudelaire, Magritte. London: Routledge. (Studies in Comparative Literature 22). [in Eng.].
 26. Symes, C. (1999). Writing by numbers: Oulipo and the creativity of constraints. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*. Vol. 32. №3. P. 87-107. [in Eng.].
 27. Weisstein, Eric W. Axiomatic System. *Encyclopedia, Science News & Research Reviews*. URL: <https://academic-accelerator.com/encyclopedia/axiomatic-system>. [in Eng.].

Oleksandr Volkovynskyi, Serhiy Hnatenko

EXPRESSIVE POTENTIAL OF A WORD IN CONSTRAINED WRITING

Formal constraints are inherent to literature since its beginnings. Every author has to solve the problem of choosing the fitting lexical options from the multitude of lexical and semantical variants. Focusing on a certain topic or the desire to express thoughts and emotions of a certain directivity immediately shape the necessity of constraints for the author. Creative freedom and the perceived constraints form a dialectic pair and paradoxically contribute to the true enrichment of the literary genre.

The key focus of the advocates of Oulipo are theory and practice of constraint. The received results of the creative work allow to intensify the observations of word and language as objects of boundless attention. Through lingual experiments and verbal discoveries, it has been possible to approach the understanding of the world and the person in it oftentimes in the form of play.

The work on language and its potential inventory continues since the founding of Oulipo and till today. The authors strive to research spoken word and written word graphics resources. Through combining seemingly incompatible things (poetry and mathematics, the funny and the serious, strenuous work and lighthearted play), the collision of different contexts and senses occurs. Totally new senses that manifest the limitlessness of literary art are born and burst.

The interest in formal structures and verbal experiments is most often seen on the collision point of different literary phenomena or epochs. The following conditions are crucial for the functioning of constrained writing: 1) the presence of the original (preferably but not necessarily precedent) text; 2) architectonic and semantic transformation of the initial text; 3) experimental and creative nature of contemporary author's work; 4) intensification of intellectual communicative game; 5) cultivation of appendant and additional complexities.

Key words: game, contents, constrained writing, art, poetry, text, Oulipo, form.

Отримано: 28.10.2023 р.