

ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ КАК ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ ТЕКСТОВЫЙ ФЕНОМЕН

Е. С. Аникеева

VISUAL POETRY AS LITERARY PHENOMENON OF INTERMEDIALITY

E. S. Anikeeva

Активная интеграция интермедийной художественной практики приводит к слому традиционной парадигмы, желанию поэта преодолеть границы традиционных форм и жанров и оформить свое сообщение читателю при помощи знаков других семиотических систем. Введение визуального компонента в структуру вербального поэтического текста приводит к развитию визуальной поэзии, нового литературного жанра в рамках интермедийности. В данной статье представлены различные подходы в понимании визуальной поэзии и ее места в литературном пространстве современности. Намечена стратегия интерпретации синтеза вербального и визуального компонентов. В практической части работы представлены анализы двух поэтических текстов, в структуре которых доминирующим является визуальный компонент.

Active integration of intermedia literary technique results in a paradigm shift as well as in poet's intention to overcome traditional forms and genres and represent the message by means of other semiotic signs. The incorporation of the visual component into the verbal poetic structure ensures the development of the visual poetry – a new genre of intermediality. The article reviews the most common understandings of the visual poetry and its place in the contemporary literature. It suggests a particular strategy for the interpretation process of the verbal and visual components. The author also presents the analysis of two poetic texts with the dominant visual component within their structure.

Ключевые слова: визуальная поэзия, новый жанр, интермедийность, вербальный компонент, визуальный компонент.

Keywords: visual poetry, new genre, intermediality, verbal component, visual component.

В связи с развитием информационных технологий в литературном пространстве наблюдается ситуация схождения «на различных уровнях понятий “граничного”, “полупериферийного”, “промежуточного” и “второго ряда”». Активная интеграция интермедийной художественной практики приводит к снижению значимости пространственного и временного различия. Вследствие чего, мы наблюдаем введение в литературный текст смежных понятийных рядов, радикальное совмещение которых способствует «высвобождению понятий и составных элементов от привычных для них пространственных ареалов» [3]. Увеличивается количество экспериментов с визуальным изображением, а также наблюдается их непосредственное инкорпорирование в литературный текст. Слово перестает быть информационным центром, и, как следствие, начинает утрачивать свои позиции, постепенно уступая их визуальному образу.

Особое место в литературном пространстве современности занимает визуальная поэзия, которая олицетворяет собой слом традиционной парадигмы авторского сознания и его переход на качественно новый уровень. «Видимость поэзии дает поэтам свободу композиционного использования» [19, с. 157]. Подобные эксперименты со структурой поэтического текста стирают границы дозволенного и, тем самым, расширяют авторские возможности в построении своего произведения, образуя десятки новых поэтических форм.

Соответственно, наиболее важным вопросом в изучении и исследовании визуальной поэзии является ее жанровая принадлежность – является ли она отдельным жанром или все-таки вариантом, допустимым традиционной жанровой системой? На этот во-

прос уже давно пытаются ответить теоретики, критики, лингвисты, изучающие данное литературное явление. Одной из основных причин неоднозначности мнений является господство «той или иной парадигмы, подкрепленной большим количеством перцептуальных наблюдений, частных признаков, недифференцированных критериев, которые в итоге противоречат друг другу... Сложность подобной дефиниции, прежде всего, заключается в том, что симбиоз визуальных и семантических, логических и эстетических критериев трудно анализируется, как целостность» [6, с. 13 – 15]. Но, несмотря на это, все исследователи визуальной поэзии сходятся в понимании её как размытого культурного феномена, находящегося в богатом зоре между литературой и визуальными искусствами.

По мнению А. П. Квятковского «для литературы XIX – XX вв. характерна тенденция к смешению жанров, особенно в лирике и к развитию промежуточных жанров» [7, с. 109]. Синтезируя литературные и художественно-изобразительные стратегии, визуальная поэзия долгое время считается маргинальной формой литературного процесса, не укладывающейся в рамки жанровой системы. В результате чего формируются десятки подходов касательно данного явления. Наиболее известными являются три подхода к вопросу жанровой отнесенности визуальной поэзии: отдельный жанр, смешенная техника или новаторское искусство.

У. Бон, Ю. Гик, Костелянец, В. Кулаков и многие другие исследователи рассматривают визуальную поэзию как отдельный жанр на основании использования визуального компонента в вербальном тексте для передачи определенного концепта автора.

Определение Ю. Гика, прежде всего, позволяет разграничить визуальную поэзию от традиционной и отображает наиболее общий аспект данного явления: «визуальная поэзия – синтетический жанр, находящийся на стыке между визуальными искусствами и литературой» [4]. Подобное стыковое положение объясняется, прежде всего, тенденцией литературного пространства к интермедальности. Авторы намеренно водят в текст произведения другую семиотическую систему для удвоения пространства поэтического текста. Визуальный образ, инкорпорированный в вербальный текст, дополняет его и усложняет его структуру, то есть приводит к увеличению каналов восприятия и прочтения.

Профессор У. Бон трактует визуальную поэзию как жанр литературы, в которой роль читателя совмещена с ролью зрителя, а в самом поэтическом тексте продемонстрирован отказ от «прямолинейной» структуры и пластичности. «Сочетание визуальных и вербальных элементов не столько обращено к интеллекту читателя, сколько к его взгляду» [18]. Визуальное восприятие поэтического текста опережает его прочтение, так как фактурность текста, запечатленного на бумаге, обращает на себя пристальное внимание со стороны читателя-зрителя. Поэтому вне зависимости от того, «образуют ли визуальные элементы рудиментарную или сложноустроенную структуру, они трансформируют поэтический текст в картину» [18]. Согласно Дж. Адлеру «в визуальном тексте смысловая и художественная нагрузки распределяются между поэтическим сообщением и графической или изобразительной формой его выражения, причём создаваемое комплексное значение не может быть выражено ни одним из художественных средств, взятых в отдельности» [1, с. 16].

Непрерывность традиции визуальной поэзии. Типология и систематика фигурных стихов [1]. Следовательно, в отличие от других поэтических жанров, визуальная поэзия всегда требует зрительного восприятия.

А. Бубнов, Вс. Некрасов считают, что визуальная поэзия – это тот жанр, в котором фактурность достигается путем функционального использования пространственных образов [2; 13, с. 39].

Интересным представляется мнение М. А. Сухотина, который рассматривая визуальную поэзию как отдельный жанр, считает, что она уже успела «изжить» себя, «мимикрировала, рассеялась в сильно ... вербализованном изобразительном искусстве, не исключая рекламу, комиксы и т. д.» [16, с. 54 – 58]. В данном случае наблюдается смешение понятия собственно визуальной поэзии и тенденции использования визуального образа и минимизированного вербального компонента в коммерческих целях (реклама, комикс и т. д.). Подобное коммерческое использование визуального и вербального компонента нельзя относить к литературному пространству, так как их функции и назначения отличны от поэтического дискурса. Рассмотрение подобной практики уместно в рамках рекламного или коммерческого дискурсов. В данной работе мы исследуем только те тексты, которые принадлежат поэтическому дискурсу и не ставим своей

целью анализ коммерческого использования синтеза образов разных семиотических систем.

Многие исследователи придерживаются мнения, что визуальная поэзия представляет собой отдельный жанр не в литературном пространстве, а в искусстве в целом: К. П. Денкер, С. Сигей, Т. Назаренко, Ф. Мон, Т. Хархур и другие.

Так, Франц Мон утверждает, что «деление на жанры вообще изживает себя, если принять во внимание интермедальные текстовые феномены, со временем играющие все более важную роль, например, тексты, соотносящиеся с областью изобразительного искусства, которые могут быть описаны понятиями этих дисциплин, так же как и понятиями поэтики» [11, с. 40].

К. П. Денкер ставит также под сомнение суждение о целостности феномена визуальной поэзии, объясняя это тем, что «литературоведы и искусствоведы до сих не могут выдвинуть единого теоретического обоснования, которое было бы в силах охватить все многообразие жанровых проявлений визуальной поэзии...» [6].

Основным критерием, которым руководствуется Т. Хархур при выделении визуальной поэзии в отдельный вид в искусстве, является «невозможность изображения последовательной череды событий в живописи и неспособность поэзии охватывать все явление в его целостности» [17]. Следовательно, компенсаторная способность данного вида искусства открывает «необозримые возможности для творчества», так как «на психолингвистическом уровне, создаваемые в визуальных текстах параллельные смыслы ведут к активизации обоих полушарий головного мозга, что, в свою очередь, приводит к увеличению семантической емкости произведения и, соответственно, повышению информативности текста. Кроме того, зрительный образ поэтического текста играет немаловажную, а зачастую и основополагающую роль при формировании поэтического сознания поэта. Введение визуального элемента в поэтический текст создает самостоятельный структурный уровень, который не может быть выражен ничем иным кроме него самого» [17].

Т. Назаренко относит визуальную поэзию, как и конкретизм, леттризм, графемную живопись, недискурсивную или вакуумную поэзию, прежде всего, к визуальному искусству, основываясь на принципе визуализации и собственно визуальности [12].

С другой стороны, немало современных исследователей считает визуальную поэзию составной частью смешанной техники или поэтической формой других литературных жанров: мультимедийной литературы, Cyber-Poetry и других.

Этер де Пяньи трактует визуальную поэзию как конвенциональную форму, в создании которой важная роль отводится графеме. «Графемы и текст могут смешиваться. Текст может быть выполнен в форме графемы. Графема – это графический знак по Барту» [5]. Тем самым, Этер де Пяньи смешивает визуальную поэзию и графическую. Под графической поэзией здесь понимаются произведения, воспринимаемые как поэтические, замысел и воздействие которых нельзя передать только через их текстовую составляющую, и

таким образом объединяет термины «фигурные тексты», «графические тексты», «визуальная поэзия», «конкретная поэзия», которые развивались в различные эпохи. В этих произведениях нельзя отбросить визуальную сторону, в отличие от «обычного» текста, который, хоть и проявляется в письменной, и, следовательно, графической форме, эту составляющую не акцентирует.

Ввиду «возможности отнесения каждого из взятых в отдельности произведений одновременно к нескольким жанрам», А. Очертянский рассматривает ее как смешанную технику [14]. В своем суждении под «смешанной техникой» он понимает «синтетическое искусство», которое согласно суждению Артура Лурье, представляет собой «синтез, взаимоотношение и взаимодействие слова, звука и цвета, и наконец, органическое взаимодействие искусств (не механическое их соединение), представляющее собой естественный, непринужденный переход с чистого языка одного искусства на язык другого» [10, с. 165].

Другой проблемой в определении жанровой принадлежности визуальной поэзии является проблема ее разграничения от других литературных феноменов. Это связано, прежде всего, с отсутствием точного определения данного явления и с существованием достаточно большого количества различных литературоведческих подходов.

Известный визуальный поэт и исследователь авангарда Ричард Костелянец (США) в "Словаре авангарда" отделяет визуальную поэзию от конкретной, от *poesia visiva* и от фигурной поэзии [20]. Визуальный поэт Мэри Эллен Солт (США) в заключении книги «Конкретная поэзия: поэты мира» (1970) не дает определения даже конкретной поэзии, считая, что это означает «триумф новых экспериментальных форм» [21]. В. Кулаков разграничивает в свою очередь конкретную поэзию и поэзию визуальную, основываясь, прежде всего на свойстве визуальности, которое он считает имманентным для конкретной поэзии [9, с. 28 – 34].

В данной работе мы рассматриваем визуальную поэзию как особый жанр литературы, включение визуального ряда в котором, позволяет «подняться на уровень созерцания, наблюдения, являясь источником и своего рода протоформой всякого познания» [8, с. 9]. Использование визуального компонента, представленного в виде рисунка, первоначально связано с задачей поэта, которая «сводится к попытке выразить себя, свою идею в минимальном языковом пространстве, не потеряв при этом информативности текста» [17].

Следует отметить, что введенный в поэтический текст визуальный компонент занимает в нем доминирующее положение. В классическом поэтическом тексте подача информации осуществляется только по одному каналу связи, то есть через написанный текст. В визуальном стихотворении с введением визуального компонента добавляется второй канал связи – зрительный. За счет этого, вербальная часть текста сокращается, так как ментальный образ, сформированный в сознание поэта, может быть выражен с помощью визуальной составляющей (рисунки).

В качестве примера для лингвистического анализа были выбраны поэтические тексты Кеннис Патчен "Everyman is me", "Come now, my child" [22; 23].

Стихотворение "Everyman is me" является ярким примером визуальной поэзии, так как состоит из двух частей – вербальной (естественный язык) и визуальной (рисунок, то есть компонент другой семиотической системы).



Everyman is me,

I am his brother. No man is
My enemy. I am Everyman
and he is in and of me.

This is my faith, my
strength, my deepest hope
and my only belief".

Следовательно, говоря о данном жанре поэзии уместно использовать термин поликодовый текст, под которым мы понимаем тексты, построенные на соединении в едином графическом пространстве семиотически гетерогенных составляющих – вербального текста в устной или письменной форме, изображения, а также знаков иной природы [15, с. 115 – 123].

Вербальная составляющая данного стихотворения представляет собой утверждение лирического героя о том, что он обычный человек. "Everyman is me". Последующая строка представляет интертекстуальную ссылку на Библию ("I am his brother. No man is my enemy"). Аpellятивная функция данного интертекста ориентирована на самого читателя, который выступает обычным человеком, и в некоторой степени она сливается с фатической функцией, что, в свою очередь, представляет собой установление отношения между автором и читателем по типу свой/чужой. "I am Everyman and he is in and of me". Если читатель согласен с суждением автора о том, что все люди братья, то мы можем говорить об установлении общности их семиотической и культурной памяти. После того, как эта общность установлена, можно считать, что коммуникация между автором и читателем со-

стоялась, так как вслед за мыслями лирического героя, читатель приходит к подобному выводу: *“This is my faith, my strength, my deepest hope and my only belief”*.

Визуальный компонент в данном поэтическом тексте представлен рисунком, на котором изображена достаточно абстрактная фигура человека. Подобная абстрактность изображения подчеркивает смысл вербального сообщения. Размытые фигуры представляют собой обычных людей, о которых идет речь в поэтическом тексте. Отсутствие четкой фигуры, лиц и каких-либо деталей, свидетельствующих о расовой, классовой принадлежности человека внутри социума, напоминают читателю о библейской истине, обо всем, что хранится в памяти всего человечества и эмоциях при ее восприятии. Автор не стремится показать читателю какого-то конкретного человека, индивида, он уравнивает всех в своем тексте, следуя библейскому закону о равенстве людей.

Таким образом, вербальный и визуальный компоненты данного поэтического текста тесно взаимосвязаны между собой, интерпретация одного без учета другого невозможна. Визуальный компонент выступает в качестве своеобразного медиатора, через который проходит вся информация, выраженная вербально. Интенции автора раскрываются в полной мере перед читателем через тесную взаимосвязь с рисунками.

Второй поэтический текст К. Патчен *“Come now, my child”*, выбранный для анализа, показывает степень зависимости вербального сообщения от визуального образа, являющегося частью поликодового текста.



Come now, my child
If we were planning
to harm you, do you think
we'd be lurking here,
beside the path
in the very darkest
part of
the forest?

Вербальная часть представляет собой разговор вымышленных, фантастических существ с ребенком, что становится очевидным из названия, построенного в форме обращения: *“Come now, my child”*. О том, кто обращается к ребенку, мы узнаем с помощью визуального компонента (рисунка), на котором изображены два фантазмагорических существа. Темные краски помогают читателю понять, что они являются источником опасности для ребенка. Темные тона и оттенки влияют на ассоциативное восприятие читателя, помогая воссоздать атмосферу опасности и напряжения. Ребенок изображен светлыми красками, что создает явный контраст с существами, подстерегающими его. Они словно заманивают ребенка в лес. *“If we were planning to harm you, do you think we'd be lurking here beside the path in the very darkest part of the forest?”* Весь поэтический текст представлен одним вопросительным предложением. Ответ на него должен дать сам читатель, так как по авторской интенции именно он представляет самого ребенка, который по мере прочтения вербального компонента «заманивается» автором в тот самый темный лес. Фантазмагоричные существа – аллегорический образ опасностей, которые подстерегают читателя в жизни, ожидая своего часа. Они точно также заманивают человека в жизни, как и в поэтическом тексте, стараясь внушить ему псевдочувство безопасности своим появлением.

Таким образом, введение визуального элемента в последовательный текстуальный ряд снимается ограничение, проистекающее из самой природы поэтического языка. Обычно такими ограничителями служит грамматика, определяющая систему правил правописания, и фонология, ограничивающая язык определенным набором фонетико-смысловых сочетаний. «Без подобных ограничений язык терял бы свою основную функцию – средство коммуникации. Однако накладываемые на язык ограничения, как известно, понижают его информативность, что является следствием избыточности текста» [17]. Визуальный компонент, намеренно внесенный в текстовое пространство поэтического произведения, позволяет читателю интерпретировать те интенции, которые невозможно передать посредством естественного языка. Изображение, входящее в состав поэтического текста, решает проблему семантической ограниченности конкретного слова, придавая ему определенную многоплановость, приводящую к увеличению семантической емкости текстового компонента.

Возникновение параллельных смыслов в сознании читателя увеличивает возможность успешной интерпретации авторского замысла и, как следствие, осуществление эффективной коммуникации автор-читатель. Благодаря визуальному компоненту из множества смыслов, возникающих в результате прочтения вербального компонента, остаются наиболее близкие к первоначальным интенциям автора. А это, в свою очередь, повышает перлокутивное воздействие на адресата. Особенность визуальной поэзии как интермедийного текстового феномена заключается в том, что, в сознании читателя возникают параллельные смыслы благодаря введению визуального компонента в структуру текста. Автор изображает свои интенции посредством визуального образа в определен-

ном последовательном развитии. Эта последовательность его формирования в сознании читателя определена процессом изложения, с которым сопряжены потери смыслообразующих деталей. Введение визуального компонента не только дополняет и заменяет по-

потерянные детали с целью достижения объемности смысла визуализированного вербального текста, но и зачастую воплощает в себе и сам концепт, выраженный кодом другой семиотической системы.

Литература

1. Адлер, Д. Квадратные стихи, кубы, лабиринты, решетки и фигурообразные / Д. Адлер // Точка зрения. Визуальная поэзия: 90-е годы; под ред. Д. Булатова. – Кенинсберг, 1998.
2. Бубнов, А. «Классики XXI Века» и «ВВП» (прогулка ПО...)» / А. Бубнов. – Режим доступа: http://www.chernovik.org/vizual/?rub_id=4&sub_id=94&leng=ru&show_mat=196&find=195 (дата обращения: 28.07.2012).
3. Булатов, Д. ПРИ-ГОВОР И ПО-СЛУШАНИЕ / А. Булатов. – Режим доступа: http://glukhomania.nccakaliningrad.ru/pr_sonorus.php3?blang=rus&t=0&p=1 (дата обращения: 27.11.2012).
4. Гик, Ю. Визуальная поэзия в России. Тенденции / Ю. Гик. – Режим доступа: http://www.chernovik.org/vizual/?rub_id=4&sub_id=94&leng=ru&show_mat=102&find=194 (дата обращения: 15.06.2012).
5. Де Паньи, Э. Последняя деконструкция / Э. Де Паньи // Черновик. – 2001. – Вып. 16.
6. Денкер, К. П. Визуальная поэзия: свободы и проблемы жанра / К. П. Денкер // Точка зрения. Визуальная поэзия: 90-е годы; под ред. Д. Булатова. – Кенинсберг, 1998.
7. Квятковский, А. П. Поэтический словарь / А. П. Квятковский. – М.: Сов. энциклопедия, 1966.
8. Крючкова, В. А. Антиискусство. Теория и практика авангардистских движений / В. А. Крючкова. – М.: Изобраз. искусство, 1984.
9. Кулаков, Вл. Визуальность в современной поэзии: минимализм и максимализм / Вл. Кулаков // НЛЮ. – 1995. – № 16.
10. Лурье, А. На распутье (культура и музыка) / А. Лурье // Стрелец. – 1919. – Вып. 3.
11. Мон, Ф. Думая о пиле / Ф. Мон // Точка зрения. Визуальная поэзия: 90-е годы; под ред. Д. Булатова. – Кенинсберг, 1998.
12. Назаренко, Т. Визуальная поэзия / Т. Назаренко. – Режим доступа: http://www.chernovik.org/vizual/?rub_id=5&leng=ru2005:35 (дата обращения: 02.09.2012).
13. Некрасов, Вс. Объяснительная записка / Вс. Некрасов // Справка; под ред. Вс. Некрасова. – М., 1991.
14. Очертянский, А. Современная русская поэзия и визуальные искусства / А. Очертянский. – 2010. – Режим доступа: http://www.chernovik.org/main.php?nom=26&main=t_p&id_tp=10&first=25 (дата обращения: 21.10.2012).
15. Сонин, А. Г. Экспериментальное исследование поликодовых текстов: основные направления / А. Г. Сонин // Вопросы языкознания. – 2005. – № 6.
16. Сухотин, М. А. О двух склонностях написанных слов / М. А. Сухотин // НЛЮ. – 1995. – № 16.
17. Хархур, Т. Слияние поэзии и живописи / Т. Хархур. – Режим доступа: <http://limb.dat.ru/No12/essay/harhur2.shtml> (дата обращения: 14.05.2012).
18. Bohn, W. Modern Visual Poetry. Associated Press, Inc / W. Bohn. – 2001. – 325 p.
19. Griffith, K. Writing Essays about Literature: A Guide and Style Sheet. 7-th ed. Cengage Learning / K. Griffith. – 2006.
20. Kostelanetz, R. Dictionary of the Avantgardes. Chicago: Chicago Review Press, Inc / R. Kostelanetz. – 1993. – 708 p.
21. Solt, M. E. Concrete poetry: a world view. Indiana: Indiana University Press / M. E. Solt. – 1970. – 311 p.
22. Patchen, K. Everyman is me / K. Patchen – Режим доступа: <http://library.ucsc.edu/book/export/html/1566> (дата обращения: 18.04.2012).
23. Patchen, K. Come, my child / K. Patchen. – Режим доступа: <http://www.concentric.net/~lndb/patchen/kpc04.-htm> (дата обращения: 24.08.2012).

Информация об авторе:

Аникеева Екатерина Сергеевна – соискатель кафедры английской филологии № 2 КемГУ, 89236062585; brilly08@mail.ru.

Ekaterina S. Anikeeva – post-graduate student at the Department of English Philology № 2, Kemerovo State University.