

УДК 81.111'42:82-1

ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ КАК ОСОБЫЙ ЖАНР*Л. П. Прохорова, Е. С. Аникеева*

Визуальная поэзия возникла в древности, еще в Античные времена, но подлинный расцвет данного направления в поэзии и литературе в общем начался лишь во второй половине прошлого века. Новый и весьма продуктивный этап развития визуальной поэзии связан с авангардным движением первой трети XX века, охватившим европейские страны. В России наибольший вклад в развитие этого вида искусства – как в практическом, так и теоретическом смысле – внесли футуристы и конструктивисты. На Западе возрождение визуальной поэзии произошло в 1960-е – в это время создались группы бразильской и немецкой конкретной поэзии, породившие огромный интерес к формальным экспериментам в поэзии и в мире.

В настоящее время в современной литературе точного и исчерпывающего определения визуальной поэзии пока не выработано, хотя описание термина или его составляющих уже можно найти в словарях: как в российских, так и в зарубежных. Одной из основных причин этого является то, что «большинство теоретиков выдвигают ту или иную парадигму, подкрепленную 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». [Клаус Петер Денкер. Экспериментальная поэзия. – Кенигсберг, 1996. – С. 117. [Ред. В. Булатов.]. Но, несмотря на это, все исследователи визуальной поэзии сходятся в одном мнении и понимают ее как размытый культурный феномен, находящийся в богатом зазоре между литературой и визуальными искусствами.

В современном энциклопедическом словаре визуальная поэзия трактуется как «вид искусства, соединяющий в себе словесное и зрительное творчество – стихотворения, чьи строки образуют декоративные или наделенные эмблематическим смыслом фигуры и знаки».

Современный литературный словарь дает сходное с предыдущим толкование-определение данному феномену: «Визуальная поэзия – авангардное направление на стыке поэзии и изобразительного искусства; визуализация текста графическими элементами, расширяющими его образное и смысловое значение. Строки текста могут быть декоративно оформлены специальными шрифтами, знаками, эмблемами, рисунками, переплетаться с узорами и прочее».

Общим элементом этих двух определений является прямое указание на то, что визуальная часть стихотворения включает в себе определенную смысловую нагрузку, которая тесно связана с его графическим оформлением. Отличие этих двух оп-

ределений заключается в том, что в современном энциклопедическом словаре визуальная поэзия рассматривается как особый вид искусства, а в современном литературном словаре она является авангардным направлением.

Прежде всего, по мнению большинства исследователей, визуальная поэзия возникла как жанр, синтезирующий литературные и художественно-изобразительные стратегии, а потому на протяжении столетий оставалась маргинальной формой литературного процесса, не укладывающейся в рамки жанровой системы. «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» [Адлер, 1998: 16]. Следовательно, в отличие от других поэтических жанров, визуальная поэзия всегда требует зрительного восприятия.

Определение, данное Ю. Гиком, отображает наиболее общий аспект данного явления, который позволяет разграничить визуальную поэзию от традиционной: «Визуальная поэзия – синтетический жанр, находящийся на стыке между визуальными искусствами и литературой». М. Сухотин дополняет данное определение своими суждениями, говоря, что «это область более речевой, чем изобразительной, поэзии, находящаяся на границе каких бы то ни было языков».

По мнению Товия Хархура, «подобное соединение вербального и визуального начал открыло необозримые возможности для творчества». Во-первых, за счет снятия ограничений, присущих по отдельности изобразительному искусству и литературе, работа в жанре визуальной поэзии, как утверждает Хархур, уменьшает ошибку, которая рождается вместе с искусством. «Во-вторых, уже 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».

С другой стороны, немало современных исследователей считают визуальную поэзию не поэтической формой, а совершенно отдельным видом искусства [Денкер, 1998: 13; Сигей, 1990: 22; Nazarenko, 2005: 35]. Так, Франц Мон утверждает,

что «деление на жанры вообще изживает себя, если принять во внимание интермедиальные 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». [Франц Мон. «Думая о пиле». – Точка зрения: антология визуальной поэзии. 90-е гг. – Кенигсберг, 1998. – С. 40. [Ред. Д. Булатов].

А. Очертянский считает визуальную поэзию одной из составных частей смешанной техники, а не отдельным жанром. 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» [из доклада «На распутье (Культура и музыка)», прочитанного в Петербурге в ноябре 1921 г. Сб. «Стрелец», сб. 3 и последн. – Пг, 1919. – С. 165].

Известный визуальный поэт и исследователь авангарда Ричард Костелянец (США) в "Словаре авангарда" отделяет визуальную поэзию от конкретной, от *poesia visiva* и от фигурной поэзии. [Kostelanetz Richard. Dictionary of the Avantgardes. – Chicago: Review Press, 1993]. Визуальный поэт Мэри Эллен Солт (США) в заключении книги "Конкретная поэзия: поэты мира", 1968 г., не дает определения даже конкретной поэзии, считая, что это означает "триумф новых экспериментальных форм". Т. Назаренко относит визуальную поэзию, как и конкретизм, леттризм, графемную живопись, недискурсивную или вакуумную поэзию прежде всего к визуальному искусству в целом. В. Кулаков разграничивает, в свою очередь, конкретную поэзию и поэзию визуальную, основываясь прежде всего на свойстве визуальности, которое он считает имманентным для конкретной поэзии.

Другие исследователи относят визуальную поэзию к мультимедийной литературе наряду с перформансом и сетевыми литературными экспериментами, такими как Cyber-Poetry.

Многие литературоведы считают, что визуальная поэзия входит в состав графической поэзии. Под графической поэзией они понимают 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.

В данной работе под понятием «визуальная поэзия» понимается синтетический жанр литературы и визуальных искусств, представленный в поэтиче-

ском тексте взаимосвязанными вербальным и визуальным компонентами; два эти компонента являются смыслообразующими, так как, благодаря их взаимодействию, семантическая емкость визуального текста удваивается. «То есть увеличивается смысловая насыщенность единицы текстовой информации и тем самым повышается информативность поэтического языка» [Товий Хархур]. В основу понимания данного феномена положены «эксперименты с вербальными элементами (буква, слово, текст) с визуальной точки зрения, в том числе в возможном сочетании с художественными образами. Следовательно, в такое определение укладываются и конкретная поэзия, и фигурная поэзия, и *poesia visiva*». [Юрий Гик «Наследие дада в современной визуальной поэзии»].

Разделение визуальной поэзии на подвиды достаточно условно. Каждый исследователь в основу своей классификации кладет свое понимание данного феномена.

Наиболее полно охватывает все разновидности жанра визуальной поэзии классификация, предложенная Ю. Гиком. Он подразделяет «практику современных визуальных поэтов на три большие категории с условными названиями: постфигурная поэзия, постконкретная поэзия и «пост*poesia visiva*». Приставка пост – свидетельствует в данном случае на усложнение структуры произведения, относящегося к жанру визуальной поэзии.

«Под фигурной поэзией понимается прежде всего стихотворение, где графика, задаваемая количеством букв в строке, играет определяющую роль, при этом данная последовательность количества букв в строке подчиняется нелинейному закону». «Фигурная поэзия соблюдает принцип миметичности. Поэмы воспроизводят своей формой предметы окружающего мира, они фигуративны по художественной композиции – не абстрактны» [Ю. Гик «Визуальная поэзия в России. Тенденции»]. Исходя из данного определения термина «фигурная поэзия», к ней относятся каллиграммы, текстовые лабиринты, палиндромы, акростихи, перевертени, или как их называют другие литературоведы, листовертени, а также собственно фигурные стихотворения.

Подробнее мы остановимся на группе «фигурной поэзии» в виду того, что она является многочисленной и включает в себя дополнительное разделение на подвиды.

Под текстовым лабиринтом понимается сложнейшая форма, которая воспроизводится в существующих уже с древних времен стихотворениях, запись которых осуществляется не по горизонтальным строкам, а по пути следования, а именно – по лабиринту.

Палиндром (от гр. *palindromos* – 'бегущий обратно') – это словесное построение, которое одинаково (или приблизительно одинаково, с некоторыми допущениями) читается по буквам слева направо и справа налево. Опираясь на технику создания палиндрома, создаются так называемые циклодромы. Особо показательные в смысле визуальной

обратимости циклодромы – это тексты, записываемые по замкнутой линии и читаемые одинаково в обе стороны при сращивании начала с концом.

Акrostихи – это стихотворения, рассчитанные исключительно на зрительное восприятие, в которых особое значение придается расположению букв, так как первые буквы их строк складываются в слово или фразу. Первые акrostихи появились уже в период античной литературы и принадлежали поэту Эпихарму (V в. до н. э.) из города Сиракузы. Вариациями акrostиха являются мезостих и телестих, в которых слова образуются соответственно из средних и последних букв. Еще одна разновидность акrostиха – алфавитный стих или абецедарий, где начальные буквы строк расположены в алфавитном порядке.

Листовертны – это особые поэтико-графические произведения, которые читаются после поворота листа бумаги на определенный угол: +90 или 180°. Перевертны первого типа называются ортогоналами, а второго – опрокидьями. По своей специфике листовертны являются совершенно уникальным визуальным протожанром работы со словом.

«Конкретные поэмы, по определению американского исследователя и художника Дика Хиггинса, характеризуются абстрактным расположением на плоскости листа и структурной оригинальностью (или хотя бы претензией на нее)». На основе данного определения к конкретным поэмам можно отнести произведения, вербальный компонент которых расположен на плоскости листа без определенных связующих элементов, и произведения необычной графической формы, созданные с использованием метода «трансмутации». Термин «трансмутация» был введен Л. Губаревой и означает «расположение буквенных сочетаний по вертикали и горизонтали, между которыми проведены стрелки направления их чтения» [«Журнал Поэтов». – №3 (14), 2001]. Такая структура текста была названа Ры Никоновой «архитектурой» [Ры Никонова-Таршис, 1993: 25]. Особенность восприятия подобных вербальных сочетаний состоит в том, что буквы сдвинуты со своих устойчивых мест, и, чтобы восстановить слова, требуется некоторое усилие, тем более, что весь текст целиком не имеет единого направления чтения.

На основе вышесказанного Н. Фатеева определяет подобные способы создания стихотворных произведений как «тенденцию минимизации вербальной части текста», которую она противопоставляет «словотворческой тенденции порождения текста». «Минимизация связана с тем, что возрастает ценность каждой отдельной буквы, потому что она приобретает статус визуального знака». [Н. Фатеева «Динамизация формы: поиски в области смысла или эксперимент? (text, visual)»].

Третью категорию составляют произведения «*poesia visiva*». Ю. Гик дает следующее определение «*poesia visiva*» – «композиции текста и фотографии, то есть сюда, исходя из данного понимания «*poesia visiva*», можно отнести «всевозможные коллажи и смешанные техники». В контексте данной концепции термин «*poesia visiva*» употребляется в узком

смысле слова. В широком смысле данное явление понимается как композиционное сочетание текста, то есть обязательное наличие вербального компонента и рисунка, иллюстрации, фотографии, представляющие собой визуальный компонент. Исходя из данного понимания этой категории, к ней можно отнести фотомонтаж, коллаж, собственно визуальные стихотворения.

Под фотомонтажом он понимает «специфический вид коллажа, где используются фотографии и вырезки из газет и журналов. Текст воспринимается как некий узор, фактура, участвующая в создании художественного произведения» [Ю. Гик. «Наследие дада в современной визуальной поэзии»].

Коллаж (франц. collage – наклеивание) представляет собой «технический приём в изобразительном искусстве, наклеивание на какую-либо основу материалов, отличающихся от неё по цвету и фактуре». Коллажем также называется произведение, целиком выполненное этим приёмом. Он применяется главным образом в графике для создания большей эмоциональной остроты фактуры произведения, неожиданности сочетания разнородных материалов.

Подобное членение визуальной поэзии на различные виды заведомо условно, так как оно полностью не покрывает поля всего жанра, тем более, одна и та же поэма может в принципе подходить под разные практики.

Отличительной чертой визуальной поэзии является обязательное наличие в стихотворении визуального и вербального компонентов. Для вербального выражения образа поэт сначала рассматривает его составляющие «части, потом связь этих частей и, наконец, целое» [Товий Хархур. «Слияние поэзии и живописи». «Поэт же, излагающий свои мысли последовательно, сталкивается с проблемой создания образа из-за того, что ему приходится описывать каждую составную часть отдельно, то есть для того, чтобы создать целостный образ, поэт должен затратить достаточно много поэтического времени, на протяжении которого могут забыться ранее намеченные составные» части [Товий Хархур. «Слияние поэзии и живописи». Таким образом, главным недостатком одного вербального изложения является частичная потеря смыслообразующих деталей. Руководствуясь данным фактом, поэты начинают вводить в свое поэтическое произведение визуальный компонент, который не только дополняет и заменяет потерянные детали с целью достижения объёмности смысла визуализированного вербального текста, но и который зачастую воплощает в себе и сам образ, представленный в виде иллюстрации, фигурного расположения строк стихотворения, либо особой структурой записи поэтического текста.

Таким образом, визуальный компонент служит интермедийальным фоном для поэтического текста. Термин «интермедийальность» в данной работе употреблен в узком смысле и обозначает «особый способ организации художественного текста, при

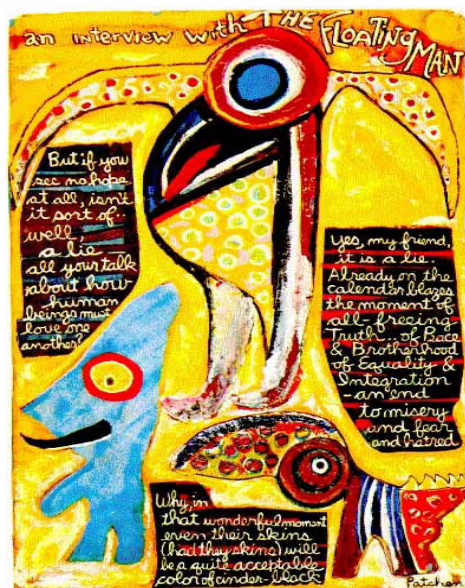
котором языки различных видов искусств взаимодействуют друг с другом». «В визуальной поэзии возможность вербального искусства описывать действие в его продолжительности компенсирует соответствующий недостаток визуального искусства. А возможность одновременного представления нескольких объектов в визуальном искусстве дополняет вербальное» [Товий Хархур. «Слияние поэзии и живописи». При соединении пространственных элементов живописи с поэтическим текстом в произведении возникают параллельные смыслы, имеющие особенное психическое воздействие на читателя] [Товий Хархур. «Слияние поэзии и живописи»]. Большой интерес в этой связи представляют стихотворения, созданные с помощью средств изобразительного искусства и самого текста, на основании которого можно произвести лингвистический и литературоведческий анализ.

В таких стихотворениях выделяется определенная конструкция построения их структуры, включающая в себя ряд признаков. Для данного исследования особенно актуальны следующие:

- текст стихотворения, представляющий собой вербальную его часть, обладает определенным смыслом;
- средства изобразительного искусства, используемые при создании стихотворения, являются его визуальным компонентом и также наделены определенным значением и несут свою смысловую нагрузку;
- два эти компонента находятся в определенной зависимости друг от друга. Смысл, выраженный вербально, не всегда может совпадать со смыслом, выраженным визуальным;
- основная функция визуального компонента – смыслообразующая и усилительная;
- наличие игрового компонента в стихотворении;
- стихотворениям данного вида свойственен игровой компонент, который помогает читателю понять весь смысл, заложенный в его двух составляющих.

Один из ярких примеров сочетания визуального и вербального компонентов является стихотворение Кенес Петчен «An interview with the floating man». В нем автор сочетает вербальную часть (текст) и визуальную, то есть рисунки.

Все стихотворение разделено на три части и представляет собой диалог между лирическим героем и его собеседником. Это следует из самого названия, так как слово «interview» означает «встречу с человеком для того, чтобы узнать его мнение по каким-либо вопросам, обстоятельствам» («meeting with a person whose views are requested»). [Oxford student's dictionary of current language / A. S. Hornby. – P. 327]. Следовательно, это диалог, главной целью которого является узнать мнение собеседника.



An interview with the floating man.

*But if you see no hope
At all, ain't it part of...
Well, a lie all your talk
About how human beings
Must love one another?*

*Yes my friend, it is a lie
Already on the calendar glazes
The moment of all - freeing
The Truth...of Peace & Brotherhood
Of Equality & Integration
- an end to misery and fear and hatred.*

*Why, in that wonderful moment
Even their skins (had they skins)
Will be a quite acceptable
Color of cinder black.*

Данное предположение оправдывается также расположением этих трех частей на листе бумаги (один из методов визуализации текста). Первая (условно ее можно назвать «вводной») часть содержит в себе вопрос лирического героя («Well, a lie you talk about how human beings must love one another?»). Данное предложение по своей структуре не является вопросительным, но автор маркирует его вопросительным знаком, тем самым заставляя читателя задуматься на нем. Все его члены и их порядок расположения свидетельствует о его утвердительном характере.

Ответ на этот вопрос мы видим во второй части данного стихотворения, расположенной в правой части листа.

Третья часть представляет собой слова лирического героя, который, на основании слов своего собеседника, делает определенные выводы.

Каждая часть представляет собой законченное высказывание, наделенное определенным смыслом. Смысл каждой части тесно взаимосвязан с после-

дующей, так как было уже сказано выше, структура стихотворения представляет собой форму диалога.

В данном стихотворении смысл вербального компонента формируется путем сочетания прямого и переносного значений. Поэтому уместнее проанализировать смысловое значение названия и каждой части (как прямое, так и косвенное) и рассмотреть их соотношение и взаимодействие с визуальным компонентом.

Название в прямом значении создает перед читателем картину рассуждений лирического героя со своим собеседником. Существование косвенного значения основывается прежде всего на том факте, что словосочетание «the floating man» является многозначным. В прямом значении данное сочетание означает «плывущий/несущийся человек», в то время как в переносном смысле оно обозначает «человека, который возникает в чьих-либо мыслях», то есть это «воображаемый собеседник». На основании этого мы можем сделать вывод, что лирический герой разговаривает сам собой, со своим внутренним «Я», то есть ведет диалог со своим сознанием. Наличие переносного значения текста также подтверждается используемым визуальным компонентом. Автор использует образы фантастических, вымышленных существ для того, чтобы подчеркнуть нереальность предполагаемого собеседника.

Основной смысл первой части заключается в том, что собеседник солгал лирическому герою в их беседе. Ложь эта связана с вопросом о любви людей («how human beings must love one another»). В переносном смысле данная часть несет совсем другое значение. Так, первое предложение является не законченным по своей структуре («But if you see no hope at all, isn't it part of ...»). Используя фигуру умолчания, автор подчеркивает, что лирическому герою не обязательно договаривать предложение до конца, ведь он его знает от первого до последнего слова. В этой части налицо конфликтная ситуация между реальным, существующим лирическим героем, и его внутренним двойником. На основании этого можно сделать вывод, что лирический герой находится в противоречивых отношениях со своим вторым «Я».

Вторая часть представляет собой ответ собеседника, причем этот ответ основывается на реально существующих мироощущениях («an end to misery and fear and hatred»). Ведь зачастую в нашем мире любовь, о которой идет речь, сопряжена со страданием и несчастьем. Это показывает, что «внутренний собеседник» лирического героя не оторван от реальности, а, наоборот, основывается на ней.

В третьей части лирический герой протестует против слов своего собеседника. Так, междометие «why» в данном контексте означает «восклицание, подразумевающее протест, удивление, колебание». Те глянцевые страницы, о которых говорит ему его внутреннее «Я», лирический герой желает увидеть сожженными («will be quite acceptable color of cinder black»). Он не стремится к реальности, в отличие от своего внутреннего «Я». Идея этого подчеркивается автором в том, что у лирического героя есть опреде-

ленная интенция видеть то, что написано, а то есть и является реальным, уничтоженным, разрушенным. Здесь просматривается стремление лирического героя к нереальному, фантастичному.

Таким образом, из всего вышесказанного следует: в данном стихотворении визуальный компонент взаимодействует в полной мере только с переносным смыслом вербального компонента, создавая единую картину для восприятия читателем. Эти два компонента являются взаимосвязанными. Визуальная часть стихотворения предстает как средство, с помощью которого раскрывается идея и тайный смысл этого стихотворения. Рисунки существ наталкивают читателя на размышления о их реальности, а следовательно, и на реальность самого диалога. Автор, комбинируя визуальный и вербальный компоненты, создает игровой момент в своем стихотворении, что является одним из основных признаков визуальной поэзии.

Как справедливо заметил Вольфганг Исер, воссоздание смысла возможно лишь в ходе диалога между читателем, текстом и заложенными в нём герменевтическими возможностями [Iser, 1978: 111]. Несомненно, что сама природа визуальной поэзии предполагает наличие более широких диалогических возможностей по сравнению с другими литературными жанрами, доступность которых зависит от уровня владения языком, на котором они созданы. Визуальная поэзия оперирует не только и не столько словами. А следовательно, понимание визуального произведения, созданного на незнакомом или малознакомом языке, отнюдь не исключает возможности его интерпретации и эстетической оценки. Как считает Ярс Балан, «одно стихотворение-рисунок может сказать больше, чем тысяча слов...» [Balan, 1999: 7].

Литература

1. Адлер, Д. Непрерывность традиции визуальной поэзии. Типология и систематика фигурных стихов / Д. Адлер. – 1998. – С. 16.
2. Balan, J. Cantextualities: because one picture-poem can say more than a thousand words...» / J. Balan // Open Letter. – № 6, 1999. – С. 7 – 17.
3. Булатов, Д. Точка зрения. Визуальная поэзия: 90-е годы / Д. Булатов // Калининград-Кенигсберг: Симплиций. Визуально-поэтическая идея. Реконструкция архива. – 1998. – С. 11А.
4. Гик, Ю. Визуальная поэзия в России. Тенденции // Эл. ресурс. – Режим доступа: <http://www.rastko.org.yu/rastko/delo/12330>.
5. Денкер, К. П. Визуальная поэзия: проблемы и свобода жанра / К. П. Денкер; перев. И. Циммерман. – 1998.
6. Денкер, К. П. Экспериментальная поэзия / К. П. Денкер. – Кенигсберг, 1996. – С. 117. [Ред. В. Булатов].

7. Доклад «На распутье (культура и музыка)», прочитанного в Петербурге, в ноябре 1921 г. – Сб. «Стрелец», № 3 и последн. – Пг, 1919. – С. 165.

8. Iser, W. The Act of Reading: a Theory of Aesthetic Response / W. Iser. Baltimore: John Hopkins UP, 1978. – С. 111.

9. Kostelanetz, R. Dictionary of the Avantgardes / R. Kostelanetz. – Chicago: Review Press, 1993.

10. Мон, Ф. Думая о пиле. – Точка зрения: антология визуальной поэзии. 90-е гг. / Ф. Мон. – Кенигсберг, 1998. – С. 40. [Ред. Д.Булатов].

11. Никонова-Таршис, Р. Архитектура / Р. Никонова-Таршис // Поэтика русского авангарда. Кредо. – 1993. – № 3 – 4.

12. Фатеева, Н. Динамизация формы: поиски в области смысла или эксперимент? (text, visual).

13. Хархур, Т. «Я ВИЖУ СЛОВО, или методы визуализации поэтического текста» / Т. Хархур // Слияние поэзии и живописи.