

НЕКЛАССИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОЙ ПОЭТИКИ

С.Г.Исаев

NON-CLASSICAL ASPECTS OF INTERMEDIAL POETICS

S.G.Isaev

Гуманитарный институт НовГУ, isaev_2042@mail.ru

В процессе взаимодействия вербальной художественной системы с выразительными системами других искусств осуществляется «пересказ» невербальной информации словесными средствами. Формируются классические и неклассические средства поэтики. Их своеобразие связано с возникновением текстовых конструкций поглощения, замещения или соприсутствия. В статье осуществлен анализ неклассических средств поэтики, раскрыты закономерности поглощения словесных средств визуальными или акустическими.

Ключевые слова: текст, поэтика, конструкция текста, интермедийность, неклассический

In the process of interaction of verbal art system with an expressive system-Mami other arts is "retelling" of non-verbal information verbal means. Formed classical and non-classical means of poetics. Their peculiarity is connected with occurrence of text structures removals, substitutions or co-presence. In the article the analysis of non-classical means of poetics, revealed patterns of absorption verbal visual or acoustic.

Keywords: text, poetry, text design, intermediality, non-classical

В современном поэтологическом анализе интегрированы явления синтеза искусств и «цитирования», и в обоих случаях в центре внимания межтекстовые связи. По мнению Н.В.Тишуниной, интермедийность помещает в фокус аналитического рассмотрения именно процесс «пересказывания» многоголосого материала искусств на языке данного произведения. [1] Многообразнейшие формы такого информационного «перевода» (Н.С.Автономова) в творческих исканиях второй половины XX столетия объединены единой типологической моделью «Текста в тексте» (Ю.М.Лотман). Словесный язык в интермедийной ситуации стремится как бы выйти за собственные границы, приспособлявая свои средства к специфике иных выразительных систем. Рассматривая модель, обозначенную формулой «текст в тексте», И.В.Арнольд обратила внимание на *раздвоение* природы самой знаковости, совершающейся в силу того, что последняя пользуется чужими средствами для решения собственных задач.

Обращаясь к проблеме взаимодействия искусств, выделим в ней несколько уровней. Мы будем иметь в виду, что опора словесного текста на другие искусства без наличия прямых на них указаний приводит к формированию *неполной риторической конструкции*. Словесный текст в условиях недостаточной «информированности» об иных системах стремится семиотику этих систем частично *поглотить*. Присутствие конкретно «пересказываемого», «влияющего» произведения делается реминисцентным, ограниченным лишь скудными указаниями на анонимные или типовые храмовые комплексы, на некие скульптуры, полотна художников как таковые; в этом же ракурсе могут упоминаться те или иные аксессуары творчества — резец, кисть, скрипка, смычок и т.п.

Так, в стихотворении А.С.Пушкина «Кто знает край, где небо блещет...» героиня произведения,

Людмила, видит дивный край, где море южною волной вокруг «развалин» тихо плещет... «На чудеса немых искусств / В стеснение вдохновенных чувств / Людмила светлый взор наводит, / Дивясь и радуясь душой, / И ничего перед собой / Себя прекрасней не находит. / Стоит ли с важностью очей / Пред флорентийскою Кипридой, / Их две... и мрамор перед ней / Страдает, кажется, обидой. / Мечты возвышенной полна, / В молчанье смотрит ли она / На образ нежный Форнарины / Или Мадонны молодой, / Она задумчивой красой / Очаровательней картины...» Пушкинское описание не конкретизирует объекты культуры, не стремится превратить их в «цитаты». Чтобы определить, чья кисть, чей резец передают потомкам столь же очаровательные черты, как и описанные черты пушкинской героини, придется провести тщательное исследование, к которому, однако, сам поэтический замысел не провоцирует.

Интермедийное взаимодействие может продвигаться и дальше. Мы имеем в виду тот его уровень, когда дело не ограничивается простыми намеками на музыкальность или живописность. Словесный текст называет пересказываемое произведение, стремится активно воспользоваться его языком и стилистикой. Благодаря этому словесное произведение теперь не *поглощает* мощь другого, а *присоединяет* его — к собственной. Экфрасис становится более интенсивным. Взаимодействие с живописью, музыкой, скульптурой, архитектурой превращается в мотивы, сюжетные линии, тематические узлы. Благодаря разворачиванию последних объекты другого искусства в словесном творчестве мифологизируются или концептуализируются. Что же касается риторической конструкции, то она на этом уровне взаимодействия переходит в режим *соприсутствия* (Н.Пьегги-Гро).

В том случае, когда изображение других видов искусства в словесном тексте приобретает форму раз-

вернутого описания известных памятников, а также рассказа о знаменитом художнике или процессе создания им известного великого произведения — объект другого искусства, описываемый словесным текстом, превращается в своего рода *цитату*. По существу, текстовая риторическая конструкция *соприсутствия* здесь переходит в наиболее полный режим.

Если «пересказываемые» произведения в виде реминисценций, аллюзий, цитат вбираются *внутрь* текста (как у Гюго в «Соборе Парижской Богоматери», или у Мережковского в романе «Воскресшие боги. Леонардо Да Винчи»), то в ином варианте (в виде целого или же опять в виде фрагмента), оно может быть помещено на *маргинальном пространстве* — рядом с текстом, или под ним. Далее процесс взаимодействия вступает в новую фазу, с развитием которой словесный текст сам начинает *вытесняться* как раз теми системами, с которыми вступает в диалог. Последнее особенно характерно для неклассической поэтики второй половины XX столетия.

Синтез слова с *живописью* в искусстве новой эпохи восходит к творческим исканиям символистов, футуристов, дадаистов, затем после ряда десятилетий возрождается во второй половине XX века¹ и далее в виде так называемой «третьей волны» бурно развивается в 1990-е годы XX столетия. В XXI веке процесс синтеза слова и живописи не останавливается.

В отечественной литературе новый импульс развитию «визуальной поэзии» в середине XX столетия придали «изопы» (изопоззия) и «видео́мы» (видеотексты) Андрея Вознесенского. В многочисленных опытах изопоззии Вознесенского, в «Пластинке», посвященной Булату Окуджаве, в «Ski», «Слаломе» и ряде др., словесное начало не только преобладает, но оно же выполняет и *изобразительные* функции. Соотношение используемых средств в ряде «изоп» и «видео́м» Вознесенского существенно изменяется. Так, в произведении «Пастернак», или еще радикальнее, в «видео́мах» «Автопортрет. Стадион», «Ремарк», «Осы Осипа», «Игорь Северянин» — поэтическое произведение создается с помощью пластики и визуальности, а слово только *возмещает* идеологическую тему и перемещается в маргинальное пространство (за рамки самого изображения) и оттуда лишь направляет восприятие.

В практике постмодернизма произведения, в которых изобразительная информация активно взаимодействует со словесной основой, становятся пространственным явлением. Залог успешного решения этой задачи современные участники интермедиа́льного процесса усматривают в предшествующих литературных экспериментах Малларме, Моргенштерна, Аполлинера, Маринетти, Хлебникова, Крученых, Зданевича, в визуально-пластических опытах Швиттерса, Малевича, Дюшана, Клейна, Уорхола.

В середине XX столетия аналогичные предпочтения обозначатся и в радикальных инновациях Брайана Гайсина, Уильяма Берроуза, несколько позже в творческих и теоретических исканиях основателей отечественной «укусской школы» Ры Никоновой и Сергея Сигея, в конце XX столетия — в творческой платформе Д.Х.Булатова.

Задержимся на некоторых итогах отечественной практики. В конце 1990-х гг. в издательстве «Гилея» увидел свет известный сборник изобразительной поэзии С.В.Сигея «Собуквы» (1993)². В 1994 в издательстве «Наука» выходит монография С.Е.Бирюкова «Зевгма», посвященная экспериментальной поэзии, включающая значительный иллюстративный материал [2]. Тогда же Дм.Булатов издает сборник теоретических статей «Экспериментальная поэзия. Избранные статьи» и антологию визуальной поэзии [3-4]. В конце XX столетия открываются периодические издания, связанные с визуализацией словесного творчества — Александр Бубнов издает журнал «Визуальная поэзия», Александром Очеретянским возобновляется на территории России издание альманаха «Черновик».

Вместе с повышением интенсивности интермедиа́льного процесса более четко проступают и его тенденции. Многие западноевропейские и отечественные поэты и художники в конце XX столетия объединились в двойственном по своей сути стремлении: не порывая с языком и не обрекая поэзию на молчание, тем не менее, осуществить главное — «ускользнуть из-под власти “книжного окаменения языка”...»³ [5].

Бунт против «“террористической природы” языка, против азбучно ориентированного и алфавитно управляемого мозга», провоцирующий «революционные жесты, направленные в своем пределе на разрушение как языковых границ, так и самого языка» [5], поддерживают не все участники движения. Виднейший теоретик и практик визуальной поэзии Карло Беллоли (Италия) отметит: «На наш взгляд, визуальная поэзия ничего не провоцирует и ни на что не проецируется в сознании читателей, она всего лишь создает условия для синтеза, вербальной незаменимости, того визуального решения, которое напрямую обусловлено семантическим выбором. Визуальная поэзия не представляет, а представляется, она не изнашивает лексические единицы, а предлагает новые» [6]. Карло Беллоли убежден, что визуальная поэзия «выбирает новые формы выживания: книгу она преобразовывает в ludoverbale-объект либо в набор визуализированных поверхностей, а какой-нибудь птичий гам или стрекот цикады интуитивно, без мысли искусственно облагородить, воссоздает в виде захватывающей проникновенной кантаты типографских шрифтов, в оптико-лексическом клублении, в визуальной криптограмме» [6, с. 46].

По мнению видного практика и теоретика визуальной поэзии С.В.Сигея, изопоззия начинается в тот момент, когда «поэты начинают думать о технике изготовления стиха...» В этой ситуации функции языка в лучшем смысле этого слова раздваиваются: «Другими словами, — поэты превращаются в художников, но создают при этом стихи» [7]. Среди заметных тенденций в области визуализации С.В.Сигеем прежде всего выделена работа с почерком, как связующее звено между исканиями начала и конца XX столетия. «Показательны опыты Елизаветы Мнацакановой, живущей сейчас в Вене: абстрактные графические линии продлевают отдельные буквы и сплетают-

ся в ее произведениях в сложные декоративные узоры. В области оплавленного, мягкого, почерка работает Валерий Шерстяной (Берлин)» [7].

В свое время Алексей Чичерин существенно преобразовал работу с почерком, предложив в первой половине XX века замену слов рисунками, пиктограммами и декоративными знаками (концептуализм наоборот). А. Чичерин также осуществил и эксперимент с литературной составляющей *материала*, изготовив словесное произведение в виде 15 экземпляров пряника. Во второй половине XX века Ры Никонова воссоздала «сладкую поэзию», изготовив буквы текста из мармелада. Она же экспериментировала с пространственным размещением материала, записывая поэмы на частях тела слушателей.

В новейшую эпоху в сфере визуализации литературы (более узко — поэзии) намечается балансирование между пластическими экспериментами и опытами с самим материалом. Здесь первопроходцем-новатором справедливо названа Ры Никонова (А.А.Таршиш), создающая «сложные “архитектурные” структуры, используя затем их как партитуры или сценарии своих “жестовых стихов”» [7]. Иную, «смешанную технику» (С.Бирюков), используют Вагрич Бахчанян и Борис Констриктор. И тот, и другой соединяют «нео-экспрессионистскую стилистику своей графики с элементами букв и свободной топографией заумных лозунгов» [7].

Комментируя материалы выставки «Визуальная поэзия-2007», А.Бубнов, естественно, задержал внимание на существе визуализации. Он справедливо подчеркнул, что подлинный союз поэзии и пластики «подразумевает дополнительную визуализацию, а нередко и “накачку” тем, что не входит в планы ни письменной, ни устной традиционной стихотворной речи, а именно: графический дизайн, живопись, коллажную технику... Да мало ли ещё...» [8].

Обратим внимание на конструктивное соотношение разных семиотических систем. Если в «изопах» и «видеомах» Вознесенского словесное начало, «уступая» изобразительные функции видео-ряду, само по себе все же остается ясным и внятным, то у Никоновой оно «оттесняется» изобразительным. Сходное явление можно наблюдать и в отдельных опытах поэта и художника Вагрича Бахчаняна. И в первом, и во втором случаях — словесный ряд не исчезает, но делается «невнятным». Очевидно, что в некоторых творческих решениях таких поэтов, как Сергей Проворов и Игнат Филиппов, текст окончательно редуцируется, превращаясь в чернильные пятна на скомканных листах бумаги.

Иная «мифология» текста просматривается «листовертиях» Дм.Авалиани, где само «существование» и «жизнь» текста определяется меняющейся позицией слова в пространстве. Текст у Авалиани пишется таким образом, что при повороте листа бумаги (или другого носителя текста) на 180° (бьяка ↔ яга), а иногда и на 90° (ум ↔ бес) образуется новое «произведение». С другой стороны, нельзя не отметить, что если у Дм.Авалиани изображенное слово переходит в новую игровую стихию, в которой текст «возрождается» и в движении буквально «оживает»,

то в структурных композициях Ры Никоновой, Вагрича Бахчаняна, С.Проворова, И.Филиппова — слово, растворенное в темной массе текста, переходит в режим пассивного ожидания, что образует свой неповторимый ракурс и особые ритмы.

Одним из принципов неклассической поэтики второй половины XX века явилось «стремление “писать стихи звуками”», т.е. «отказаться от вербализуемого смысла в поисках невербализуемой выразительности» [9]. На внедрение и утверждение новых форм «сонорной поэзии» существенное влияние оказали творческие опыты композитора Джона Кейджа, художника Франсуа Дюфрена, а также таких поэтов, перформеров и издателей как Анри Шопен (Франция), Бернар Айдсик (Франция), Боб Коббинг (Англия), основатель австро-венгерской школы сонорной поэзии Герхард Рюм (Германия), Арриго Лорато-Тотино (Италия). С.И.Чупринин отмечает «психоделические» аспекты «сонорного» творчества — его соприкосновение с магическими и ритуальными практиками (камланием, медитативным бормотанием и погребальным пением). Видимо, потребность в восстановлении практик, исторически утрачиваемых современной культурой, можно объяснить и глубокую заинтересованность отечественных авторов в совершенствовании «саунд-поэзии», проявившей себя в опытах Валерия Шерстяного, Анны Ры Никоновой, Сергея Сигея, Дмитрия Булатова, Сергея Проворова, Намчалык Саинхо, Александра Горнона и многих других [10].

В сонорной поэзии на помощь вербальному ряду приходят уже не неоклассические нотные записи, а нечто совершенно новое — словесный ряд заменяется графическими знаками, фиксирующими «звуковые впечатления». Впервые опыты подобных партитур опробовал Джон Кейдж. Самобытный вариант сонорной партитуры дает в одном из своих стихотворений («Sound impressions», 1994) Сергей Сигей.

Вместе с тем, в творческой практике «сонорной поэзии» опознается то же непрерывное нарастание «хаоса», с которым мы столкнулись, знакомясь с поэзией визуальной. Диссипация и здесь обозначена *поглощением* (!) словесно-текстового начала — акустическим. Мы имеем в виду очевидный перевод слова как такового на «вторые роли» — при одновременном использовании в качестве акустических знаков специфических голосовых модуляций, обрывков музыкальных фраз, чисто природных шумов, шумов, созданных компьютером.

Однако диссипацию и хаос, как известно, следует рассматривать с различных сторон. Поэтому хочется отметить, что на периферии исследуемой выразительной системы «элементы» нового «*порядка из хаоса*» уже развились в новые единства, вполне убедительные у одних мастеров и сомнительные — у других, когда поэты стремятся *окончательно* покинуть пределы словесной системы.

Примечания

1. В западноевропейской творческой практике — это флюксус 60-х гг., постфлюксус и мэйл-арт 70—80-х гг.; в отечественных творческих исканиях на смену кубофутуризму, конструктивизму, зауми, ничевочеству 20—30-х гг.

- в 60—70-х г. приходят поэты лианозовского круга, представители уктуской школы, московского концептуального направления.
2. В последующие годы С.Сигей выпускает сб. «Армейско-арамейские стихи» (Мадрид, 2001), «Шедевриоз» (Мадрид, 2003), «Драматичи и другие птицы» (Мадрид, 2003).
 3. Клаус Петер Денкер (Германия) также отмечает «смену акцентов в культуре нашего столетия от гегемонии литературы к визуальному искусству и средствам массовой информации...» [11]. Он же полагает, что «...основная заслуга визуальной поэзии заключается в новом осмыслении контекста и нахождении новых систем соотношения языка, где под языком понимается не только буквенный язык» [11, с. 15].
-
1. Тишунина Н.В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: Опыт интермедийного анализа. СПб.: РГПУ им. А.И.Герцена, 1998. С. 4.
 2. Бирюков С.Е. Зевгма: русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М.: Наука, 1994. 288 с.
 3. Булатов Дм. Экспериментальная поэзия. Избранные статьи. Калининград: Мальборк, 1996. 250 с.
 4. Точка зрения. Визуальная поэзия: 90-е годы / Сост. и общ. ред. Дм.Булатова. Калининград: Симплиций, 1998. 600 с.
 5. Булатов Дм. Вступительная статья // Точка зрения... С. 8.
 6. Беллоли Карло. Визуальная поэзия. Заметки по поводу // Точка зрения... С. 45.
 7. Сигей С. Краткая история визуальной поэзии в России (Ейск, 1990) // Визуальная поэзия. Научно-художественный журнал. 1997. № 1. С. 3-8.
 8. Бубнов А. «Классики XXI века» И «ВВП» (прогулка ПО...) [Электр. ресурс] // URL: http://www.chernovik.org/vizual/?rub_id=5&sub_id=33&len_g=ru&show_mat=195 (дата обращения 01.04.2015).
 9. Чупринин С.И. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям. Раздел: Саунд-поэзия, звучная и сонорная поэзия [Электр. ресурс]. М., 2007. URL: <http://www.e-reading.club/book.php?book=101082> (дата обращения 01.04.2015).
 10. "Homo sonorous": Международная антология саунд-поэзии / Сост. и общ. ред. Дм.Булатов. Калининград: КФ ГЦСИ, 2001. 440 с.
 11. Денкер К.П. Визуальная поэзия: свободы и проблемы жанра // Точка зрения... С. 13.

References

1. Tishunina N.V. Zapadnoevropeyskiy simbolizm i problema vzaimodeystviya iskusstv: Opyt intermedial'nogo analiza [Western European symbolism and the problem of interaction of art: the Experience of intermedial-cognitive analysis]. Saint Petersburg, 1998, p. 4.
2. Biryukov S.E. Zevgma: russkaya poeziya ot man'erizma do postmodernizma [Russian poetry from mannerism to postmodernism]. Moscow, 1994. 288 p.
3. Bulatov Dm. Eksperimental'naya poeziya. Izbrannye stat'i [Experimental poetry. Selected articles]. Kaliningrad; Mal'bork, 1996. 250 p.
4. Bulatov Dm., comp. Tochka zreniya. Vizual'naya poeziya: 90-e gody [The point of view. Visual poetry: the 90-ies]. Kaliningrad: Simplitiy, 1998. 600 p.
5. Bulatov Dm. Vstupitel'naya stat'ya [Introduction]. Tochka zreniya... p. 8.
6. Belloli Karlo. Vizual'naya poeziya. Zаметки po povodu [Visual poetry. Notes about the]. Tochka zreniya... p. 45.
7. Sigey S. Kratkaya istoriya vizual'noy poezii v Rossii (Eysk, 1990) [A brief history of visual poetry in Russia]. Vizual'naya poeziya. Nauchno-khudozhestvennyy zhurnal, 1997, no. 1, pp. 3-8.
8. Bubnov A. "Klassiki XXI veka" I "VVP" (progulka PO...) ["CLASSICS of the XXI CENTURY" AND "VVP" (walk ON...)]. Available at: http://www.chernovik.org/vizual/?rub_id=5&sub_id=33&len_g=ru&show_mat=195 (accessed 01.04.2015).
9. Chuprinin S.I. Russkaya literatura segodnya: Zhizn' po ponyatiyam. Razdel: Saund-poeziya, zvucharnaya i sonor-naya poeziya [Dictionary of Russian literature today: Life on the concepts]. Moscow, 2007. Available at: <http://www.e-reading.club/book.php?book=101082> (accessed 01.04.2015).
10. Bulatov Dm., comp. and ed. "Homo sonorous": Mezhdunarodnaya antologiya saund-poezii ["Homo sonorous one": an international anthology of sound poetry]. Kaliningrad, 2001. 440 p.
11. Denker K.P. Vizual'naya poeziya: svobody i problemy zhanra [Visual poetry: freedom and the problem of genre]. Tochka zreniya... p. 13.