

СЛИЯНИЕ ПОЭЗИИ И ЖИВОПИСИ

В этой статье пойдет речь о слиянии живописи и поэзии, о русской визуальной поэзии, понятии достаточно новом и, поэтому, требующем предварительное объяснение. Несмотря на то, что графические элементы в русской поэзии использовались еще со времен Симеона Полоцкого¹, явление, набирающее силу в последние десятилетия, носит совершенно иной характер, и, если поэзия графическая, претерпевшая со времен Полоцкого значительные изменения, но все же сохранившая основные принципы, оставалась в царстве слова, где все-таки доминирует текст, в визуальной поэзии, отпочковавшейся и развившейся в другом направлении, преобладает образ. Поэтому, говоря о визуальной поэзии, я настаиваю на слиянии поэзии именно с живописью, которая, кроме своего технического исполнения, формирует некий концептуальный образ, а не с графикой, ограничивающейся чисто техническими приемами воздействия на зрителя.

В начале исторического пути верным спутником поэзии была музыка. В основе метрической системы, пришедшей из античной литературы, лежит пение. Античные стихи или пелись, или произносились музыкальным речитативом, допускавшим сопровождение музыкальными инструментами. Законы ритма античного стиха совпадают с законами ритма вокальных музыкальных произведений. И хотя в силлабо-тоническом стихосложении напевность и речитатив были заменены правильным, периодическим распределением ударений, музыкальные основы стиха сохранили свою значимость, правда в несколько другой форме. В любом поэтическом произведении присутствовала установка на звучание выражения. Даже в зрительном восприятии напечатанного текста читатель восстанавливал, хотя бы мысленно, звучание написанного.

Перелом наступил в эпоху барокко, когда поэзия, «освободившись от обязательного союза с музыкой, настолько прочно слилась с рисунком, что сама воспринималась как разновидность изобразительного искусства» [2: 77]. При этом, как уже отмечалось выше, преобладал графический рисунок текста, определявшийся содержанием. В XVIII веке в стихах употреблялись некоторые виды типографского выделения, что позволяло поэтическому тексту гармонично сочетаться с иллюстрацией. А уже к концу столетия обнаружились разные графические стили внутри самой стиховой структуры. «Так, Н.М. Карамзин ввел ряд специфически поэтических типов употребления знаков препинания (тире, многоточие). Жуковский стал использовать курсив как интонационное средство» [2: 78]. В «Евгении Онегине» Пушкин вводит и нарушает графическую упорядоченность нумерации строф, чтобы создать дополнительное средство художественной выразительности за счет элемента неожиданности, несущего в себе большую информацию. Конечно же это был первый шаг на пути соединения смысла стихотворения с его зрительным образом. Наибольшее слияние текстового элемента с графическим исполнением приходится на начало XX века и связано с всплеском футуризма. Именно в XX веке произошел переход от графической поэзии к поэзии визуальной – жанру, вошедшему в себя как поэзию, так и живопись. Но мне хотелось бы отвлечься от истории развития жанра и попытаться очертить границы этих видов искусств, а также найти точки их возможного соприкосновения, в которых и зародилась визуальная поэзия.

¹ В стихах Полоцкого графический рисунок текста в ряде случаев определялся содержанием. Стихотворения в форме звезды и сердца [см. 3: лист между с. 128 и 129].

Несмотря на то, что оба эти искусства оказывают сходное воздействие на человека, они весьма различны как по предметам, так и по роду их подражания. Древние греки, например, считали плохим вкусом, да и вообще недопустимым изображение отчаянья, ужаса, боли на лице героев своих картин и скульптур. Вместо сильных душевных эмоций они изображали задумчивость, угрюмость, т.е. смягчали, скрашивали то, что могло вызвать негативные эмоции у зрителя. Им казалось, что, изображая боль, они вызывают в зрителе отвращение, несовместимое с идеями Грации и Гармонии. И если цель картины – вызвать чувство сострадания, она не выполнит поставленной задачи, если зрителю от картины захочется отвернуться. Поэты же, напротив, всеми доступными средствами старались достичь максимального впечатления, окрашивая свои произведения в самые густые тона. Выходит, что в то время как поэты стремились к точному описанию эмоций и чувств, художники в первую очередь думали об эстетике. Если поэты большую часть своей творческой энергии уделяли внутренним характеристикам персонажа, художников больше всего занимала внешняя красота. Отсюда, видимо, разгневанные боги у древних поэтов и внешне прекрасные и лишь иногда суровые – у художников.

Мне кажется, что столь различный подход к проблеме эмоциональной нагрузки произведения вызван способом и средствами изображения, доступными представителям этих двух видов искусства.

Материальные пределы живописи ограничиваются изображением лишь одного момента. Этот момент должен вобрать в себя не только всю полноту сюжета, но и оставить место для фантазии зрителя. Изображая момент наивысшего напряжения, художник не дает такой возможности для фантазии – этот момент вбирает в себя все. Так, если цель искусства – вызвать сострадание, которое является следствием нашей фантазии, дорисовывающей страдание героя, и если оно (это страдание) находится уже в высшей точке, дорисовывать нам уже нечего. Мы не страдаем, мы – разочарованы. Картина нам не нравится. Поэтому, чтобы достичь требуемой эстетической реакции зрителя, момент наивысшего напряжения должен быть запечатлен так, чтобы зритель сам достраивал кульминационную точку эмоционального состояния произведения. Кроме того, аффект – мгновение, проходящее. Цель же искусства – запечатлеть мгновение, увековечить его. Страшная боль, крик отчаянья должны прекратиться и перейти в другое состояние. Поэтому, являясь проходящими, они не могут быть увековечены, а попытки увековечить мгновенное ведут лишь к безвкусию.

Поэт же, в отличие от живописца, не принужден средствами своего творчества к описанию одного момента. Он берет событие в самом начале и развивает его до конца. В его повествовании момент кульминации рассматривается внутри контекста, т.е. учитывая предыдущие и последующие события. Поэтому накал эмоций, который считается безвкусным в живописи, не является таковым в поэзии, т.к. ему предшествует накопление, и ему следует разрядка, что создает полноту действия, которую уже можно увековечить.

Здесь мы можем поставить первый пограничный столб между живописью и поэзией: если живописец способен изобразить лишь одно определенное событие, поэт имеет возможность изображать ряд событий в их последовательном развитии. Это свойство поэзии, однако, имеет и свои недостатки.

Как известно, предмет живописи составляют объекты, которые сами по себе или части которых существуют подле друг друга. Предмет поэзии – действие, процесс следования друг за другом. Чтобы рассмотреть объект в пространстве, мы должны рассмотреть сначала части, его составляющие, потом связь этих частей, и, наконец, целое. Переход от переработки частей к восприятию целого происходит так

быстро, что мы просто не замечаем сложности этого процесса. Поэтому зрительный образ предстает перед нами в одно мгновение. Ведь когда мы смотрим на картину, мы видим ее целиком, а не рассматриваем сначала ее составные части, чтобы потом соединить их в единое целое. И наше первое впечатление от картины основано именно на образе, вызванном всей картиной целиком, а не какими-то ее фрагментами. Поэт же, излагающий свои мысли последовательно, сталкивается с проблемой создания образа из-за того, что ему приходится описывать каждую составную часть отдельно, т.е. для того, чтобы создать целостный образ, поэт должен затратить достаточно много поэтического времени (в отличие от живописи), на протяжении которого могут забыться ранее намеченные составные. Даже если все услышанное или прочитанное остается в памяти (что уже довольно-таки трудно), какое нужно напряжение, чтобы снова вызвать в сознании все звуковые впечатления, ассоциации и тропы, перечувствовать их и добиться хотя бы приблизительно представления о целом. И хотя, в принципе, речь способна изображать материальное целое по частям, в последовательном описании, когда эта речь становится поэтической, она, занимаясь подобными описаниями, теряет свое очарование. Таким образом, перед нами вырастает еще один пограничный столб: оперируя временной последовательностью, очередностью событий, поэт получает возможность работать не с сиюминутным впечатлением, а, рассматривая объект в развитии, подробно разработать его внутренний мир. Но, с другой стороны, та же последовательность повествования не позволяет созданию единого зрительного образа, что легко достигается в живописи, которая, используя положения тел в пространстве, преуспевает именно в создании зрительного образа. Хотелось бы сразу заметить, что способность к описанию действий, или, лучше сказать, воздействий объектов на читателя, позволяет поэту решить проблему создания зрительного образа косвенным путем. Но речь об этом пойдет несколько позже.

Итак, мы обнаружили, что как поэзия, так и живопись имеют ограничения в средствах, используемых для описания. В то время как живопись, имея в распоряжении лишь одно мгновение, разрабатывает его в пространстве и акцентирует внимание зрителя на внешних характеристиках, именно за счет внешнего получая необходимую многоплановость и многохарактерность образа, поэзия, пользуясь возможностью описания как того, что предшествовало, так и того, что последует за моментом, изображает то, о чем художник позволяет лишь догадываться. Видимо поэтому издревле сложилось так, что живописца интересовали внешние проявления объектов, в то время как поэт занимался его внутренним состоянием.

Несмотря на такие принципиальные различия, как живопись, так и поэзия в состоянии, используя присущие им средства выражения, вторгаться в область соседа. И хотя это и считается плохим вкусом, оба этих вида искусства, подобно миролюбивым соседям, снисходительно относятся друг к другу, даже если кому-то и вздумается забрести в чужие владения. Как уже отмечалось выше, живопись работает с предметами в их пространственном взаиморасположении. Но каждое мгновенье положение объекта есть следствие предыдущего и причина последующего, т.е. оно является как бы центром действия. Значит живопись может изображать и действия (епархия поэзии), только с помощью объектов. Так, талантливые художники умеют вместить в картину сразу несколько моментов. Например, Рафаэль, за счет складок одежды, умел передавать положение изображаемого в предыдущий момент.

С другой стороны, действие не может быть описано без помощи тел, их совершающих, т.е. поэзия, чьим предметом является действие, должна изображать и тела, только с помощью действия. Но каким образом поэт может изобразить, например, красоту тела, когда она становится красотой лишь благодаря гармонии

сочетания частей тела, изображенных в своей совокупности. Гармония видна только тогда, когда глаз охватывает все целиком, а не тогда, когда последовательно рассматривается каждая отдельная часть. Именно поэтому изображение красоты тела считалось прерогативой живописи, а не поэзии, способной лишь последовательно описывать отдельные элементы красоты. Но поэзия, пользуясь доступными ей средствами, нашла выход из положения. То, что поэзия не может описать по частям и в подробностях, она делает при описании его воздействия на нас, т.е. она может описать не саму телесную красоту, а те удовольствия, влечения, любовь и восторги, которые возбуждает в нас красота. Не имея возможности описать красоту, поэт может изобразить прелесть – красоту в движении. Тогда это будет не застывшая на холсте красота, а игра мускулов, приводящая, например, к увеличению и уменьшению ямочек на щеках, повороты прекрасной шеи и т.д. – все, что делает красоту живой. Живописец, напротив, лишь в состоянии угадывать движения, а в действительности фигуры его остаются неподвижными, и прелесть будет казаться у него гримасою.

Но вернемся к основной теме статьи. Несмотря на очевидные различия, живопись и поэзия настолько прониклись взаимным духом и так активно используют ресурсы друг друга, что уже нельзя провести четкой границы между этими видами искусства. И совершенно справедливо говорил когда-то греческий философ Симонид, что живопись – это немая поэзия, а поэзия – говорящая живопись. Поэзия, ограниченная в средствах описания, прибегает к помощи живописи, используя те возможности, которые последняя предоставляет, а именно, способность представления объекта во всей совокупности его зрительных свойств и его положения в пространстве.

Таким образом мы приходим к идее визуальной поэзии – жанра, соединяющего слово и образ. Как и любое новое веяние в искусстве, визуальная поэзия дала повод для жарких дискуссий в творческом мире. Но, в отличие от внутривидовых баталий, когда литераторы ополчаются на литераторов, а художники на художников, жанр визуальной поэзии навлек на себя гнев и тех и других. Одно из самых распространенных нареканий, звучащих как от профессионалов, так и от дилетантов, высказывается по поводу основного принципа визуальной поэзии – слияния в ней живописи и литературы. Большинство хулителей настаивают, что соединение и смешение жанров – это моветон, ведущий к эстетическому загрязнению и обезображиванию произведения. Не вступая в спор, хотелось бы возразить, что, говоря более абстрактно, любое искусство визуально. Греки, например, считали зрение главным чувством, лежащим в основе мира (эйдос), цель которого – быть увиденным. В любом случае нельзя не согласиться, что всегда найдутся аргументы за и против такого соединения. Мне же хотелось бы отметить те преимущества, которые получает визуальная поэзия именно в результате соединения вербального и визуального искусств.

Мир, познаваемый нами, предстает предметами, чьи явления доступны нам лишь через их взаимодействия с нами. Мы *сидим* на стуле; мы *едим* хлеб; мы *спим* в кровати. Предмет воплощается через действие: его – на нас, нас – на него. Действие – это наиболее доступная нашему разуму форма познания. Человеку, особенно человеку творческому, знакомо такое состояние, когда, во сне или наяву, его посещают какие-то видения, которые, как ему кажется, он просто обязан, в той или иной форме, зафиксировать на бумаге, холсте или в струнах. И ему также знакомо то разочарование, которое постигает его, когда, закончив работу, или даже еще в процессе создания произведения, он понимает, что воспроизведенное им имеет лишь самое отдаленное отношение к видению.

Существует знание, лежащее за пределами человеческого разума. Оно приходит к нам видениями. Интерпретируя, мы пытаемся облечь его в доступную для нас форму посредством описания действий, ему свойственных; действий его – на нас, и нас – на него. Сам процесс нахождения формы уже есть действие. Из творческого опыта мы понимаем, что при переводе абсолютных, трансцендентных знаний в доступную для понимания форму, совершается ошибка (иначе почему описание не идентично, да и зачастую кардинально отличается от оригинала). Искусство есть результат осознания этой ошибки, когда художник приходит к пониманию невозможности достижения истинного знания. Эта ощущение ошибки проходит лейтмотивом через все произведения искусства. Искусство начинается с действием, несущим в себе ошибку.

Визуальная литература всегда предполагает в своей основе действие: поэта, художника, зрителя-соучастника. Читатель-зритель испытывает отрицательные эмоции, оказавшись в ситуации нескончаемой ошибочности, вызванной невозможностью достичь истинного результата. Ошибка как свидетельство того, что что-то есть за пределами нашего разума. В момент ошибки, т.е. обретения свободы, покинутости, оставленности, возникает искусство, которое есть блуждание и поиск. Искусство – это акт заполнения чистого листа, выделение его из темного, необжитого, грозящего пространства. Чистый – неведомый. Человек существует только тогда, когда он обживает (заполняет, изменяет) пространство. А поскольку деятельность человека есть ошибка (из-за непознаваемости находящейся за пределами разума истины), внесение ошибки и есть начало существования человека.

Другими словами, существование человека оправдывается его стремлением к познанию истины, которое выражается в искусстве, несущем в себе ошибку. Возможная причина возникновения подобной ошибки видится в попытке художника доступными ему средствами сформулировать абсолютное знание, придать форму тому, что в эту форму не вмещается. Как уже отмечалось выше, в живописи невозможно зафиксировать протяженность действия. Этот вид искусства ограничен рассмотрением лишь одного момента, и, поэтому, изображая посетившее его видение, живописец всегда будет сводить его к застывшей позе. Проблема поэта заключается в том, что, имея возможность изображать последовательность действий, он, в силу природы самого текста, может пользоваться только этой последовательностью, никогда не выводя несколько явлений одновременно. Поэтому воплощение видения поэта никогда не допустит одновременного изображения нескольких явлений так, как это делается в живописи. Подобного рода ограничения и создают ошибку, которая является неотъемлемой частью любого искусства.

Один из способов, если не ликвидировать, то, по крайней мере, уменьшить эту ошибку, открывается именно в объединении этих видов искусства с целью компенсировать недостаток изобразительных средств одного возможностями другого. 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.

Другое ограничение, которое снимается с введением визуального элемента в последовательный текстуальный ряд, проистекает из самой природы поэтического языка. Существование любого языка предполагает систему каких-то ограничений, накладываемых на комбинации составляющих его элементов. 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 извест-

но, понижают его информативность, что является следствием избыточности текста². На поэтический текст, кроме всего прочего подчиняющийся всем правилам данного языка, накладываются дополнительные, чисто поэтические ограничения. Требования соблюдать определенные метро-ритмические нормы, организованность на фонологическом, рифмовом, лексическом и идейно-композиционном уровнях делает поэтический текст еще более «несвободным» (см. [2: 45-46]). Визуальный элемент, привнесенный в языковую структуру, благодаря своей природе, не должен подчиняться закономерностям и правилам языка. Выходя за их пределы, он увеличивает «свободу» языка поэтического.

Кроме того, при соединении пространственных элементов живописи с поэтическим текстом в произведении возникают параллельные смыслы, имеющие особенное психическое воздействие на читателя.

В своих заметках о визуальной поэзии Е. Штейнер говорит: «Тексты словесные в их устном бытовании или зафиксированные на письме при помощи алфавитной графической системы продуцируются и декодируются благодаря деятельности левого полушария головного мозга. Это полушарие отвечает за восприятие мира и его членение в линейно-дискурсивном виде, в виде цепочек логических рассудочных оппозиций, силлогизмов, вытекания последующего из предыдущего. В отличие от левого, деятельность правого полушария не членит поток действительности на логические концепты и причинно-следственные отношения, а отвечает за целостные симультанные образы, наглядно-иконические и визуально-выразительные. Таким образом, хотя латерализацию полушарной структуры не следует абсолютизировать, при кодировании и декодировании текстов из разных моделирующих систем (словесно-алфавитной и визуально-иконической) работают разные части головного мозга. Для умножения количества информации в тексте и для оптимизации его восприятия оказывается актуальным включение активности одновременно двух полушарий мозга. Один целостный текст, обращенный к двум источникам образов, представляющих человека, усваивается более основательно и затрагивает более глубокие струны души» (см. [5]).

Другими словами, упомянутые нами параллельные смыслы могут рассматриваться как воздействие произведения на оба полушария головного мозга. Благодаря такому воздействию, семантическая емкость визуального текста удваивается. То есть увеличивается смысловая насыщенность единицы текстовой информации и, тем самым, повышается информативность поэтического языка.

В связи с созданием параллельных смыслов при введении визуального элемента в последовательный текстуальный ряд, хотелось бы отметить особым вниманием фоносемантическую поэтику А. Горнона как метод семантического насыщения поэтического текста. Сам автор считает фоносемантику своего рода языком, на котором он может выразить персональное поэтическое видение и переживание мира. «Единица фоносемантического языка – не слово в его графическом и звуковом исполнении, а часть слова, сочетание из нескольких звуков, предназначенное для восприятия на слух и адресованное одному или нескольким смысловым рядам. Эту единицу я называю фоносемантическим следом, фоносемой, или смысловым созвучием» [1: 45]. Идея, предложенная Горноном, сводится к тому, что фоносемантический «язык» связан с расчленением слова на элементы, подавляющее большинство которых обладает устойчивой, закрепленной в языковой традиции семантикой. В чтении возникает особый вид сегментации вербального ряда, фикс-

² Избыточность понимается как возможность предсказания последующих элементов текста, обусловленная ограничениями, накладываемыми на данный тип языка. Чем выше избыточность, тем меньше информативность текста.

сируемый в тексте через дефисы (или в графике через разнообразные изменения пространственной диспозиции элементов рисунка, которые отмечаются зрением). Эта сегментация опирается не на слово вербального языка, а на семантические автоматизмы, которыми обладает каждый носитель языка. Наличие этих автоматизмов дает возможность дифференцировать минимальные, предельные единицы плана содержания – семы. Носителями сем в языке чаще всего оказываются корневые морфемы. Поэтому способ записи фоносемантического языка получил название морфемной волны. Поскольку каждая морфема, как лексическая единица, выражает какой-либо образ или изменение состояния образа, морфемная волна, в которой переплетаются различные морфемы, создает не один образ, а их целую совокупность, т.е. картину, наполненную объектами различного содержания, которые контрастируют или дополняют друг друга, создавая поле высокого эстетического напряжения.

Итак, мы убедились, что визуальность играет далеко не последнюю роль в организации поэтического текста. Значимость визуального элемента в поэзии и для поэтов оговаривалась еще Ю.М. Лотманом при анализе графического образа поэзии [2: 80]. Он отмечал, что «поэтическое сознание, например, Лермонтова формировалось под влиянием не только произношения, но и (как и у всякого человека книжной культуры) графики». Если с точки зрения фонологии русского языка «ю», являясь йотированным гласным «у», не существует, для Лермонтова оно «имело отчетливое собственное значение, хотя это – только графема. Слиться с «у» в его сознании «ю» не могло, несмотря на чисто графический характер различия между ними».

Другой интересный пример визуальной организации текста наблюдается в том факте, что Блок требовал, чтобы его собрание сочинений, начатое издаваться до реформы орфографии 1918 г., было допечатано по старой системе. Дело в том, что в русском литературном языке конца XIX – начала XX в. разница между «е» и «ѣ» была лишь графическая. Однако, унификация этих знаков в ряде случаев меняла облик организации текста. Поэтому перевод текста на новую графику значил для поэта не просто другую орфографию, а вносил значительные изменения в способ видения им текста.

Еще одно распространенное явление в литературе – это авторская вольность, ведущая к необычному написанию. Известно, что Вяземский отстаивал свое право на орфографические ошибки как на выражение своей личности в тексте. Блок настаивал на написании «желтый» отличая его от «жёлтый». Уместно было бы отметить, что современная визуальная поэзия пошла еще дальше. Поэты уктусской школы, например, показывали свое творческое лицо в актах переписывания и плагиата. Они пропагандировали образ художника, который «свободно бродит в чужих картинах, оставляя следы (ведь позволено это мухам)» [4: 297]. На их взгляд, современное творчество является исполнением чужих произведений, переписыванием готовых форм.

Как известно, у художника исполнение труднее замысла, у поэта же наоборот – замысел труднее исполнения. Выбор сюжета для художника становится лишь началом работы, в которой ему нужно найти соответствующие средства для наиболее точного воплощения его замысла. Для поэта, особенно для поэта, работающего в традиционном жанре, создание и развитие сюжета на идейном уровне является наиболее трудной задачей, требующей наивысшей творческой энергии. Создав и разработав сюжет, он уже «доделывает» произведение, придавая ему стихотворную форму. (Естественно, я утрирую и приножаю здесь роль поэтической формы с тем, чтобы более четко выразить противопоставление.) Если поэт берет за основу уже готовое произведение (например, скульптуру), то заслуга его здесь

уменьшается, поскольку труд его состоял лишь в описании готовых форм, в исполнении. Художник же, взявший за основу поэтическое произведение, проявляет себя именно в исполнении, в воплощении идеи поэтического произведения в картине. Поэтому труд его нисколько не преуменьшается. Исходя из описанной выше специфики живописи, художник замкнулся на стандартном ряде тем, придавая значение лишь выразительности воплощения. И хотя этот прием, на первый взгляд, ведет к ограничению творческого пространства, он помогает художнику реализовать те задачи, которые ставит перед ним изобразительное искусство. Изображая известные всем темы, художник может опустить тысячи мелочей, которые были бы необходимы для пояснения сюжета, но отягощали бы картину, уменьшая ее выразительность. Поэзия позаимствовала этот прием у изобразительного искусства. Теперь, избрав уже известный сюжет, поэт не должен тратить пространство стиха на предысторию и характеры персонажей, а сразу же приступает к разработке своей идеи. Визуальная поэзия развила эту идею до предела. Известные работы явно не требуют предыстории. Поэтому, изменяя и переписывая существующие произведения, поэт выражает свою мысль на уже распаханном творческом поле. Исходя из этой концепции в «Уктусской школе» в 1969-70 годах создавались такие жанры как «исполнение», «присвоение», «композиция» (нескольких чужих текстов в одно произведение), в проспекте-стенограмме «конгресса уктусской школы в Одессе» (1973) идет речь об «экспозиции» как сумме нескольких (своих и чужих) картин в одном произведении. Как отмечал С. Сигей, «все эти идеи возникли из моего увлечения «копированием» репродукций разных авангардных художников» [4: 306]. В работе «Фрагменты полной формы», он выводит ряд лозунгов, определяющих место плагиаризма и переписывания в творческом акте: «лучше раз переписать чем три раза прочесть//скажи, что ты переписываешь и я скажу тебе кто ты//покажи как ты переписываешь и я скажу тебе как ты пишешь//скажи чем ты пишешь и я скажу тебе зачем ты это делаешь//переписывание – идеальная форма творчества//все что можно написать надо переписать//все что написано лишь материал для переписма//все что хочется тебе переписать – твое//все что переписано с переписками – стихи (переписмо)» [4: 297].

В заключении хотелось бы отметить такую интересную особенность введения визуального элемента в текстуальный ряд как создание в поэзии самостоятельного структурного уровня. Если такие поэтические элементы как пробелы, расположение и чередование строф, использование шрифтов и т.д. «в определенном отношении представляют лишь графические адекватности неграфических структурных уровней, то в ряде случаев графика в поэзии составляет самостоятельный структурный уровень, который не может быть передан ничем, кроме нее самой» [2: 79]. Так, в поэме Маяковского «150 000 000» дополнительный концептуальный уровень создается путем использования внешнего вида афиши в начале текста. Возникновение еще одного концептуального плана наблюдается и при использовании тем же Маяковским технических приемов газетно-репортажной верстки в расположении заглавий в лирической поэме «Про это». Примеры соединения вербального и визуального мы находим в плакатах Маяковского – Родченко, фотомонтажах С. Третьякова и др. В современной визуальной поэзии технику введения графического рисунка в текст произведения успешно освоил, например, Г. Сапгир. В своих произведениях он идет от замены слов и фраз в тексте рисунками до использования рисунков в тех случаях, когда вербальный эквивалент отсутствует или является неадекватным идее, выраженной визуально.

Итак, где-то на извилистой границе между изобразительным искусством и литературой, в туманных низинах, где живопись особенно близко подходит к поэзии, рождается новый жанр в искусстве – визуальная поэзия. Невозможность изобраа-

жения последовательной череды событий в живописи и неспособность поэзии охватывать все явление в его целостности нашли свое решение в этом новом жанре. Недостатки одного в полной мере компенсируются достоинствами другого. Там, где живопись страдает от нехватки средств, ей на подмогу приходит поэзия в твердой уверенности, что если не хватит поэтических средств, воспрянет живопись. Действие описывается поэтическими средствами, для представления объектов используются возможности изобразительные.

Это слияние жанров, не смотря на то, что нарекания посыпались со всех сторон, имеет право на существование и должно существовать хотя бы потому, что соединив в себе вербальное и визуальное начало, оно открыло необозримые возможности для творчества. Во-первых, за счет снятия ограничений, присущих по отдельности изобразительному искусству и литературе, работа в жанре визуальной поэзии 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. И наконец, введение визуального элемента в поэтический текст создает самостоятельный структурный уровень, который не может быть выражен ничем иным кроме него самого.

В параллельной работе «Я вижу слово» я пытаюсь раскрыть схематичный рисунок визуальной поэзии, набросанный в данной работе. Я углубляюсь в причины возникновения жанра визуальной поэзии и формулирую методы ее формирования.

ЛИТЕРАТУРА ВОПРОСА

1. Интервью с Александром Горноном. Родник. Рига, 1990, № 6.
2. *Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии. СПб., 1996.
3. *Симеон Полоцкий.* Избр. Соч. М.; Л., 1953.
4. *Сергей Сигей.* Фрагменты полной формы. НЛО № 16, 1996.
5. *Евгений Штейнер.* Картины из письменных знаков (из заметок о визуальной поэзии). Печатается по: Индекс / Альманах по материалам рукописных журналов. Сост. М. Ромм. М., 1990. С. 297-321.