

Я ВИЖУ СЛОВО¹
или
методы визуализации поэтического текста

Закончился XX век – век безумствующего прогресса и бесшабашно изменяющейся нравственности. Техническая революция привела к революции сексуальной. Та, в свою очередь, превратила в руины сложную и тщательно разработанную систему моральных ценностей и общественных норм. Человек, его мятущийся дух, вырвался из вековых стен табу, из замка на голой скале, где он был обречен на пожизненное заключение, и, вдыхая яростный порыв ветра, дующего с океана, снова увидел безграничные просторы мироздания. История сделала еще один виток, и человек вернулся в то счастливое время, когда он не был лишь частицей чего-то огромного и давящего – внутренностями Левиафана, поглощающего частное во имя существования себя, целого – общества с его врожденной злокачественной опухолью морали и отеком легких, не желающих вдыхать свежего воздуха вольнодумства. Он вернулся в то время, когда поэт был просто поэтом, художник – художником, и никто не призывал их становиться рупором, глашатаем эпохи, никто не заставлял их быть секретарем на собрании института, занимающегося подавлением мысли. Он вернулся в ту золотую эпоху, когда расцветали искусства, когда творчество было не средством, а целью, – когда искусство узнавало свое рождение.

Прошел ураган. Несуразные глыбы разрушенного замка погребли под собой ухоженные клумбы устоявшихся эстетических принципов. Но, как известно, свято место пусто не бывает, и на голых камнях появляются свежие ростки новой культуры. Дикие и нелепые, они отвращают утонченный взгляд. Но их рождение неизбежно.

Изменение эстетических принципов привело к изменению принципов создания искусства, изменению стиля. Естественно, что за всю свою долгую историю искусства претерпевали колоссальные изменения, как в средствах выражения, так и в стилях. Но все эти изменения происходили в рамках одного глобального традиционного направления. С середины XX века искусство вышло за рамки традиционного и пошло по новому пути, чье освоение продолжается и в XXI веке. В изобразительном искусстве, начиная с наскальных рисунков верхнего палеолита и заканчивая произведениями абстрактного искусства, существовали принципы (например, использование цвета и форма, мгновенность изображаемой сцены, расположение объектов в пространстве и ограниченность изображаемого пространства) общие для всех стилей и направлений. Искусство придерживалось определенных канонов и эстетических нормативов. Даже в абстрактном искусстве, чей уход от изображения реальных объектов дал возможность выражать эссенцию чувств художника посредством абстрактных фигур, – даже здесь художник не мог выйти за рамки, предписанные канонами изобразительного искусства. Однако во второй половине XX века наметились резкие разломы в стройном здании понятия стиля в искусстве. Были разрушены старые каноны, и на их место пришло экспериментирование².

¹ Критические замечание и комментарии отправляйте по адресу Tolya@TovyHarhur.com

² Началом нового экспериментального веяния в искусстве можно считать знаменитый писсуар Дюшана, выставленный им на нью-йоркской выставке в 1913 г. Одно из направлений современного искусства, названное Редимейд, варьирует начатое Дюшаном использование готовых промышленных изделий в качестве предмета,

Концептуально изменился сам подход, как к предмету искусства, так и к средствам его выражения. Кисти и краски были заменены графическими редакторами. Идея стала преобладать над изображением.

То же самое произошло и в поэзии. Начиная с самых ранних поэтических произведений, этот жанр придерживался определенных канонов (наиболее очевидные, строфа, ритм, позднее метр и рифма), которые, хоть и претерпевали существенные изменения, оставались близкими тем общим поэтическим нормам, которые сложились еще в Древней Греции.

Перелом наступил в начале XX века. Серебряный век совершил переворот в поэзии, взрастив в себе бурю, разрушившую классические каноны. Поэты Серебряного века были последними, кто предложил новые методы в рамках традиционного жанра. Символисты делали акцент на знаке, символизирующем идею, на художественном выражении посредством символа «вещей в себе» и явлений, находящихся за пределами чувственного восприятия, но продолжали пользоваться традиционными стихотворными формами. Акмеисты, противящиеся символистскому порыву к «идеальному», освобождали поэзию от текучести образов и усложненной метафоричности и возвращались к материальному миру, предмету, стихии «естества», точному значению слова. Они развили до максимума идею красоты в поэзии, показав тем самым приверженность устоявшимся классическим канонам. Но уже и в этой поэзии прослеживались модернистские мотивы, которые нашли свое бурное воплощение в футуризме. Это авангардистское направление в европейском искусстве, стремясь создать «искусство будущего», отрицало традиционную культуру с ее нравственными и художественными ценностями, отрицало даже язык, разрушая естественные языковые формы («слово на свободе» или заумь).

Это был момент, когда возникла внутренняя необходимость вырваться за пределы традиционной поэзии, разрушить застывшие формы и идти к чему-то совершенно новому. Это был момент понимания, что классическая поэзия себя изжила.

По сути, со времен Аристотеля ничего нового сказано уже не было. Мы повторяем, перефразируем, добавляем, но ничего принципиально нового сказать уже не можем. Происходит ли это потому, что те мудрецы были намного мудрее нас, или, просто, рамки человеческого разума так узки, что все, что в них помещается, было высказано сразу и бесповоротно, – так или иначе, по части чего-то концептуально нового мы далеко от великих философов древности так и не продвинулись. Если провести анализ вербального материала с точки зрения формы и содержания, то последнее, по крайней мере, в глобальном плане, уже давно не изменялось. Все пишут об одном и том же, – меняется только форма. Вопрос преобладания формы или содержания является водоразделом между прозой и поэзией. Проза, по сути своей, отдает предпочтение содержанию над формой, в прозаическом произведении главенствует мысль, которую автор старается донести до читателя, зачастую пренебрегая формой. Есть, конечно, прекрасные исключения, когда автор работает с формой не меньше, чем он оттачивает свою мысль. Примером такой работы может служить творчество В. Набокова, хотя такого писателя я бы скорее назвал поэтом в прозе. Так вот, именно поэзия занимается формой литературного произведения. Для поэта, форма есть *способ* выражения своих ощущений, эмоций, чувств. Испокон веков главной темой поэтических произведений была любовь. Несметное множество стихотворений и поэм посвящено этому чувству. Но каждый

предлагаемого к экспонированию. Х.-Г. Гадамер, скромно именующий его «заурядным бытовым предметом», предположил, что «этим Дюшан обнажил какие-то особенности эстетического восприятия» [3: 287].

раз мы получаем новое, оригинальное стихотворение. Смысл тот же: счастливая/несчастливая любовь, страдание, радость, снова страдание, и так по кругу, – но, снова и снова, каждый поэт (если он, конечно, обладает хоть искрой таланта) заставляет нас почувствовать что-то новое, что-то досель неведанное. И так во всем. Поэт, подобно скульптору, берет уже существующее явление, готовый сюжет и облекает его в причудливую, одному ему ведомую форму.

Рифма, метр, ритм и т.д., – все мыслимые способы стихосложения, будучи весьма ограниченными, себя исчерпали. Все, что можно было сделать, уже сделано. Несвобода поэтического текста, вызванная правилами языка и поэтическими нормами, накладывала на текст жесткие ограничения. Как известно, существование любого языка предполагает систему определенных допущений, ограничивающих набор комбинаций 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. 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. [8: 45-46]). Все эти накладываемые на язык ограничения понижают его информативность. Но, малого этого, в поэзии (особенно в поэзии XVIII – XIX веков) существовали всевозможные запретные темы (это не поэтично, это не романтично), ограничения на размеры (с эстетической точки зрения) и словоупотребление (цензура на всех уровнях: политическая, эстетическая, моральная, экономическая).

Каждый из этих запретов, ограничений, канонов создавал дополнительную плоскость, заградительное сооружение, в пределах которых метался затравленный стих. Аналитически, задача поэта сводилась к попытке выразить себя, свою идею в минимальном языковом пространстве, не потеряв при этом информативности своего текста.

В какой-то момент традиционная поэзия перестала быть той областью, в которой имели бы место новые свершения. Пьер Гиро, определяя природу ритма, пишет, что «метрика и стихосложение составляют преимущественную область статистической лингвистики, поскольку их предметом является правильная повторяемость звуков. <...> Таким образом, стих определяется как отрезок, который может быть с легкостью измерен» [4: 7-8]. Далее, в работах Лотмана мы находим, что ритм, который лежит в основе любого традиционного стиха, есть «правильное чередование, повторяемость одинаковых элементов». Свойство ритмического процесса – цикличность. И еще, «в исследовательской литературе установилась традиция (часто воспринимаемая как «материалистическая») подчеркивать тождество цикличности естественных и трудовых процессов с ритмичностью в искусстве вообще и в поэзии в частности» (см. 10: 54-55). Тогда получается, что поэтическое произведение можно сравнить с работой на конвейере: цикличность, повторяемость одних и тех же действий. Примитивная, отупляющая работа. Разве поэзия такова? В традиционной поэзии, основанной на повторяемости стихотворных элементов, будь то рифма, метр или ритм, достаточно уметь ловко подбирать слова, чтобы «составить» приличное стихотворение. Задача же поэта – создать что-то абсолютно новое.

И не удивительно, что к XX столетию поэзия исчерпала все возможные для нее формы внутри жанра. Свободный дух поэта, его стих уже не умещался в рамках, отведенных языком для поэзии. Возникла потребность в расширении границ. Но,

закостеневшие за столетия своего развития, потерявшие пластичность, они уже не поддавались деформации, и, при очередном нажиме изнутри, просто лопнули.

В этот момент пришло понимание ошибочности всего, несомого искусством (см. «Слияние поэзии и живописи»). И тогда поэзия качнулась в крайнюю, наивысшую точку своего развития – поэзию молчания. Потом, подобно маятнику, не терпящему крайних состояний, поэзия стала понемножку возвращаться к своей вербальной форме, но при этом стали допускаться элементы из соседних жанров. Слияние текстуального элемента с жестом, танцем привело к перформансу. Добавление визуального элемента привело к визуальной поэзии.

В данной работе мне хотелось бы сфокусировать внимание читателя на путях перехода от традиционной к современной и, в частности, визуальной поэзии. Почему эта поэзия приобрела именно ту форму, в которой она существует в настоящее время? Какие факторы, характерные для искусства XX века, обусловили возникновение именно этой формы современной поэзии?

Экзистенциальные потребности читателя последние 300 лет формировали ценности искусства. Однако глубинные традиции, динамика развития человеческого сообщества, обусловленные метафизическим мироощущением, диктуют законы, отличные от повседневного восприятия индивидуума. Искусство, рожденное человеческим разумом в результате осознания законов жизнедеятельности человека, не удовлетворяет принципам построения вселенского мироздания, поскольку методы осознанного познания путем построения причинно-следственных схем выявляют лишь единичные процессы, управляющие бытием. Культура же, с ее имплицитным способом создания, чувствительна именно к процессам, действующим на метафизическом уровне. Поэтому часть практиков и теоретиков в литературном сообществе осуществляют свою деятельность в соответствии с требованиями культуры, которые имеют явно деструктивный характер по отношению к ценностям искусства. Новые идеи и «вербальная практика», рожденные в результате этой деятельности, рассматриваются как «анормальное» знание и вызывает растерянность читательской аудитории.

На самом деле, все новое, что было привнесено в литературу, имеет на то жесткую внутреннюю необходимость. Возьмем, например, слово. Это единица языка, формирующая человеческую речь, которая, в свою очередь, есть средство коммуникации. В силу этого свойства, слово может быть использовано как в прекрасном стихотворении, так и в дешевой статье бульварной газетенки. За тысячелетия языковой практики, слово поизносилось, пообтрепалось, словом, превратилось в нечто, похожее на долго используемый носовой платок, который каждый раз достают из бездонных карманов брюк, вместе с крошками табака, фантиками и старыми прохудившимися ниппелями, чтобы обтереть, промакнуть или просто заткнуть дыру, из которой дует. С другой стороны, слово не существует само по себе; оно указывает на какой-то объект, явление, состояние – на ментальный образ, представляющий то, на что оно указывает. В силу уникальности человеческого восприятия, ментальный образ всегда остается оригинальным и сугубо личным для каждого индивидуума. Образ – это средство и орудие художника, его способность к полету фантазии. Слово – это якорь, понижающий и тормозящий фантазию. Прекрасный образ, всегда чистый в своей первозданности, поганится захватанными, затасканными словами, теряет свою изначальную прелесть. Создав образу новое название, мы восстанавливаем его чистоту. «Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален) и языком, не имеющим определенного значения (не застывшим), заумным. Общий язык связывает, свободный по-

зволяет выразиться полнее. Слово умирает, мир вечно юн. Художник увидел мир по-новому, и, как Адам, дает всему свои имена» (см. [6]).

Так возник в поэзии заумный язык. Принцип этого языка состоял в предпочтении фонетического контура текста его осмысленности. Как отмечал Шкловский, «стих дает бессознательно ряды гласных и согласных, эти ряды неприкосновенны. <...> Лучше заменять слово другим, близким не по смыслу, а по звуку» [23: 13]. Заумный язык строился на созвучиях, вынося музыкальность текстового фрагмента на первый план. Это был один из способов ухода от конкретности слова, попытка разорвать цепь, привязывающую образ к определенному понятию. Ведь еще Гете утверждал, что «художественное произведение приводит нас в восторг и в восхищение именно той своею частью, которая неуловима для нашего сознательного понимания. От этого и зависит могущественное действие художественно-прекрасного, а не от частей, которые мы можем анализировать в совершенстве». Звуковой ряд, по способу своего произнесения, создает новую, дополнительную смысловую плоскость – его воздействие на чувственное восприятие.

Что такое слово? Советский Энциклопедический словарь дает, например, такое определение функции слова в языке: «В языкознании слово рассматривается с точки зрения звукового состава; значения; морфологического строения; словообразовательного характера; участия в той или иной парадигме; принадлежности к какой-либо части речи; роли в предложении; стилистической функции; происхождения» [17: слово]. Каждая из этих характеристик имеет свою смысловую нагрузку; каждая является уникальным параметром, определяющим характер заложенной в это слово информации. Звуковой ряд, вместе с другими функциями слова, формирует образ, на который слово указывает; без него ментальный образ был бы однобоким, незавершенным. Но не только звучание слова играет роль при формировании ментального образа; способ, ведущий к этому звучанию – манера артикуляции слова – дает дополнительную смысловую характеристику создаваемому образу. В. Вундт считал, что слова выражают не слуховое, а зрительное представление (*Lautbilder* – звуковые образы), так, что чувствуется соответствие между подбором звуков и этим представлением. Например, при произнесении слова *каракули*, по Вундту, артикуляционные органы делают движения, подобные криво написанной строке.

Команды, подаваемые из мозга органам артикуляции, формулируются сложной внутренней схемой, представляющей ментальный образ³. В этой схеме заложены все характеристики этого образа плюс все возможные способы его выражения. Один из этих способ – речевой – реализуется в письменном и устном языке. Способ записи и способ артикуляции являются неотъемлемыми и полноправными характеристиками ментального образа. Изменение артикуляционного контура ведет к

³ На нейронном уровне, ментальный образ, формирующийся в мозгу, представляет собой группу нейронов (*distributed representation*, см. [15]), которые репрезентируют ментальные характеристики этого образа. Все нейроны, формирующие мозг человека, связаны друг с другом напрямую или через посредников. Каждая концепция представляется не одним отдельным нейроном, а их группой. Подтверждением этому может служить феномен, известный в науке под названием *graceful degradation* – способность мозга сохранять информацию несмотря на то, что какие-то его части были разрушены. Так, человек, попавший в аварию, умудряется сохранить память, не смотря на то, что его мозг пострадал. Это происходит за счет того, что информация хранится в группе нейронов, и, даже, если некоторые из них погибли, информация может быть получена через другие благодаря их взаимной связи.

смещению семантики слова, что, в свою очередь, решительно изменяет формирующийся ментальный образ.

А теперь попробуем оторвать звучание слова от его понятия; другими словами, придумаем слово, которое еще не имеет никакой семантической нагрузки в языке. Что представляет собой слово в языке? Одно и то же слово может принимать различные значения в зависимости от способа его употребления. В контексте определенного текстового фрагмента, одно и то же слово может носить поэтическую, прозаическую или чисто информативную (энциклопедическую) окраску. Например, слов пень в рамках газетной статьи, где говорится о большом лесном пожаре («Остались только обгоревшие пенки»), несет в себе информацию о силе пожара. С другой стороны, строка стихотворения «я – старый и тухлявый пень» создает образ лирического героя как изнемогающего под гнетом жизни старика, еле передвигающего ноги и мечтающего лишь о наситенной завалинке на теплом солнышке. Не только контекст, но и интонация, с какой произносится слово, определяет семантическое значение выражаемого образа. Наиболее талантливым писателям удастся «озвучить», придать интонационную окраску даже напечатанному тексту⁴. Даже от того, произносит ли слово мужчина или женщина, может зависеть смещение семантических акцентов.

Поистине, слово имеет множество значений. Сложная внутренняя схема, представляющая слово⁵, несет в себе все его значения – как поэтические, так и прозаические. Каждый раз, при употреблении слова в одном значении, автоматически всплывают в памяти все другие его значения. Отсюда и затасканность: каким бы поэтичным не был контекст слова, его прозаические значения сразу же нивелируют его возвышенность. Как самый яркий пример, возьмем слово *любовь*. Чувство, описываемое этим словом, самое возвышенное, самое прекрасное из всех, испытываемых человеком. Это единый порыв души, который, в своей величии, изменяет природу человека. Как считал Вл. Соловьев, это единственная сила, которая в

⁴ Правда в этом случае интонация создается не вибрациями голоса, а семантическим контекстом всего произведения, т.е., если в случае звуковой интонации, интенции говорящего проходят через его манеру произнесения к семантическому значению и могут быть обнаружены в каждом отдельном фрагменте его речи, то в случае семантической интонации намерения автора обнаруживаются непосредственно в семантике текста, но при этом, чтобы обнаружить ее, необходимо охватить весь текст.

⁵ Один из разделов когнитивной психологии занимается разработкой моделей головного мозга и процессов, лежащих в основе его функций. Многие модели, построенные по принципу *interactive activation model* (см. [10]), создают репрезентацию объекта посредством соединения элементов модели (units), репрезентирующих его характеристики. Этот тип моделей воспроизводит предположительное строение головного мозга на нейронном уровне. В соответствии с одним из принципов этих моделей, все репрезентации объектов, имеющих общие характеристики, соединены друг с другом через элементы модели, репрезентирующие эти характеристики. Другой принцип указывает, что когда один из элементов получает активность, остальные, соединенные с ним, получают активность тоже (*spreading activation*). Поэтому, когда говорящий произносит слово, все элементы модели, репрезентирующие его, получают активность, которая, в соответствии с принципом распространения, переходит к другим значениям этого слова (и не только). Таким образом, произнося слово в одном значении, человек думает и о других значениях этого слова и о сродных с ним словах, явлениях и т.д.

состоянии упразднить эгоизм, составляющий «реальное состояние человеческой жизни», не упраздняя индивидуальность, а, наоборот, утверждая и поднимая ее (см. [18]). Но от постоянного его употребления, слово превратилось в какой-то ошметок: «я люблю мороженное», «я люблю писать» (ну, допустим, еще куда не шло, хотя трудно представить, что человек приходит в такое состояние восторга от мороженого или мочеиспускания, что единственное слово, которое подходит в голову одуревшего от экстаза индивиду, – это глагол любить; тут, скорее, подошло бы что-нибудь вроде английского *to like* – более сдержанно – нравиться), ну и классическое «я люблю тебя». Эта фраза, по крайней мере в былые времена, выражала то наивысшее чувство, для описания которого и была создана: любовь мужчины к женщине, – она произносилась в тех редких случаях, когда острота чувств достигала наивысшего предела, когда срывалось дыхание, и возбуждающий голос шептал: «Я люблю тебя!»; любовь матери к ребенку, когда засыпающий младенец склонил уставшую головку на материнскую грудь, и мать, в экстазе любви к своему дитяти, едва касаясь губами его пахнувшей молоком кожи, впитывая в себя каждую крупинку его дыхания, шепчет, не шепчет – выдыхает ему всю себя: «люблю тебя!» И во что же превратилась эта фраза? Муж, который не спал со своей супругой уже десять лет, уходя на работу, равнодушно бросает «люблю тебя». В американской коммуникационной культуре эта фраза достигла наивысшего автоматизма: “I love you, honey-bunny.” – “I love you too!” – никакой осмысленности, никакого даже намека на чувства.

Итак, если оторвать слово от всех его значений, ассоциаций и реминисценций, т.е. просто придумать новое слово, которое, по созвучию, будет соответствовать тому, что оно описывает, мы получим новый элемент языка, чистый и неиспорченный посторонними значениями. Кроме того, это будет слово, наиболее точно выражающее то понятие, к которому оно относится. Недаром ведь в разговорном языке постоянно появляются слова, имеющие строго специфическую направленность на определенный объект или действие. Так, Ф. Зелинский, анализируя слово *тилиснуть* в выражении каторжника у Достоевского («Записки из мертвого дома», книга II, глава 4) «Как тилисну ее по горлу ножом», предполагает, что артикуляция звуков не воссоздает движение входящего в тело ножа, как предположил бы Вундт, а повторяет сокращение мускул у человека, по телу которого проводят ножом (см. [5:185-186]). Т.е., здесь используется звуковой образ, создаваемый словом, артикуляция которого соответствует общей мимике лица, выражающей вызываемое им чувство.

Еще в начале XX века была сделана первая серьезная попытка уйти от лингвистических ограничений, которые накладывал на поэзию язык, за счет создания новых слов, указывающих на понятия и образы, рождающиеся в голове поэта (наиболее известными экспериментаторами и создателями заумного языка были В. Хлебников, А. Крученых, И. Зданевич). Слова, не имеющие за собой никаких понятий, ведут, минуя аналитические ступени разума, непосредственно к чувствам. Эти слова, без содержания и образа, не имеют цепи звукового подражания и служат исключительно для выражения чистого чувства. Практика заумного стиха пришла в европейскую поэзию только в XX столетии, хотя, если вдуматься, поэзия, по своей сути, просто неотделима от зауми. Представим вслед за Шкловским [23: 21], что в душе поэта зарождается звуковое пятно (и правда, любой поэт знает, что стихи зреют в душе в виде музыки), которое, то приближаясь, то отдаляясь, наконец-то превращается во что-то, требующее речевого выражения (слово). Далеко не всегда это пятно ведет к какому-нибудь слову, существующему в лексиконе поэта, но он боится употребить то, что не известно его разуму и ищет легитимированный эквивалент. Какой удар для поэта: вместо точного выражения своего ощу-

щения он дает лишь бледное его подобие. А ведь если посмотреть на японскую танку, становится очевидным, что зачастую слова в стихотворении подбираются не по смыслу, не по ритму и рифме, а исключительно по звуку. В начале такого стихотворения ставится слово, не имеющее отношение к тексту стиха, но соответствующее ключевому слову по звучанию, т.е. омоним заменяется омонимом для выражения звукопечати, а не синоним – синонимом для выражения оттенков понятия.

Итак, в наслаждении ничего не значащим заумным словом важна именно производная сторона речи. В основе этого наслаждения, возможно, лежит своеобразный танец органов артикуляции. Не может ли это наслаждение быть наслаждением всей поэзии целиком? В любом случае, заумный язык, еще задолго до своего провозглашения, тесно вплетался в традиционный поэтический язык. Так, поэты, начиная от Пушкина, Бунина и т.д., не могли отказать себе в удовольствии посмаковать иностранные слова в своих произведениях. Правда, в их случае используемые иностранные слова имели вполне конкретное значение, но это не умаляет эстетического наслаждения от произнесения слов с несвойственной русскому языку фонетикой. А некоторые авторы считали, что, записывая заумные слова, они воспроизводят сладкозвучные напевы иностранного языка, который они постигли в одну минуту. К этому уместно вспомнить, что заумный язык у мистических сектантов – глоссолалия – дар говорить на иностранных языках, недоступных окружающим. В соответствии с «деяниями святых апостолов», они получили этот дар в день Пятидесятницы. В те времена такого заумного языка не стыдились, а, наоборот, гордились и записывали его образцы, как, вероятно, язык божьего откровения. В современной поэзии, принцип записи текста без осмысленного вмешательства автора получил свое воплощение в автописье.

Идея, лежащая в основе автописья, состоит в том, что вдохновение, управляющее рукой поэта, это голос свыше, который «диктует» поэту стихи. Роль поэта только услышать и, не сопротивляясь, записать то, что ему надиктовано (почти как у Трюфо в «Орфее»). Авторы, практикующие автописье, сводят роль поэта до минимума: он – лишь рука, которой высший гений записывает свои стихи. Эти авторы кладут руку на лист бумаги и, отключаясь, дают руке двигаться так, как она хочет. Получившиеся каракули и есть продукт автописья.

С одной стороны, как будто все правильно. Задача искусства – приблизиться к абсолютному истинному знанию. Но, в тоже время, ошибка, рождаемая вместе с искусством (см. «Слияние поэзии и живописи»), не позволяет нам подойти к тому, к чему мы так страстно стремимся. Ошибка – наш способ творчества: средства, доступные художнику, наши методы познания – наш разум – не дают приблизиться к заветной цели. Автописье исключает разум, как элемент творческого процесса, тем самым пытаясь низвести ошибку к нулю. Идет прямая передача истинного знания от источника к нам, читателям. Но, с другой стороны, возникают две поистине неразрешимые проблемы. Во-первых, даже если этим авторам и удастся записать слова (или лучше сказать, знаки) высшего голоса (чем не язык божьего откровения у мистических сектантов?), как мы, простые смертные, сможем понять эту запись. Ведь восприятие окружающего мира возможно только путем разумного осмысления, т.е. посредством той знаковой системы и тех механизмов, которые присущи человеческому разуму. Наш способ познания несет в себе ту же ошибку, что и процесс создания произведений искусства. Мы восприимчивы только к тому, что соответствует законам нашей системы понятий, – это главный принцип коммуникации. Чем будут для нас эти письмена? Письменами бога, недоступными, но прекрасными как знак высшего разума. Во-вторых, чего кривить душой, какой поэт захочет быть просто пишущим устройством в руках гения. Поэт горд своим вели-

чием, своим превосходством и исключительным статусом в обществе. Он – творец. Пусть гений⁶ или муза вдохновляют его, пусть они нашептывают ему прекрасные и гениальные строки, но записать их, дать им форму, найти слова, «правильные и единственно верные», – нет, это уже его выбор, его дар и его талант. Этим он отличается от других, менее или более гениальных. В этом его самобытность и его судьба.

Но вернемся к разговору об органах артикуляции. Существует мнение (см. Ю. Озаровский «Музыка живого слова»), что тембр речи зависит от мимики говорящего, т.е. наблюдается прямая связь между тем, *чем* говорят и тем, *как* говорят. Американский новеллист Джеймс предполагал, что каждая эмоция является результатом какого-либо телесного состояния (замирание сердца – причина страха, слезы – причина печали). Тогда, тембр речи говорящего производит на нас такое впечатление именно потому, что, слыша его, мы воспроизводим мимику говорящего, которая является выражением его внутреннего состояния, т.е. переживаем его эмоции. При восприятии чужой речи, да и вообще, при каких бы то ни было речевых представлениях, мы мысленно воспроизводим своими органами артикуляции движения, необходимые для произнесения данного звука. В соответствии с теорией нейронного строения мозга становится очевидным, что на команды, посылаемые органам артикуляции, оказывает непосредственное воздействие эмоциональное состояние говорящего. Точно также слушатель, мысленно повторяя движения артикуляционных органов говорящего, частично попадает под влияние эмоций, заложенных в произносимой речи.

Тема значимости манеры артикуляции при создании и восприятии речи нашла свое развитие в визуальной поэзии, когда авторы делают акцент на танце, жесте и мимике при декламации, чтобы эмоционально обогатить исполняемое (уже не читаемое!) ими произведение. Помня о том, что слово конкретно, и что уход от слова ведет к расширению смысловой значимости используемого материала, некоторые авторы пришли к поэзии молчания, что на письме выражалось пустой страницей (самая знаменитая из подобных вещей «Поэма конца» Гнедова (1913), которая состоит из заголовка, эмблемы типографии и даты внизу), а в оральном воспроизведении – молчанием исполнителя на сцене перед публикой, сопровождаемым жестами и мимикой. (Однако это произведение не переходило в область танца, а оставалось поэтическим произведением.) Ведь жест имеет не меньшую поэтическую значимость, чем лексическая единица. Уместно здесь вспомнить и то, что при создании метрики стиха немаловажную роль играло движение ног. И здесь, снова, авторский расчет был на то, что «лишение слова значения, его семантическое расщепление ставит слово вне системы языка. Оно становится больше всей системы. Поэтому, если методы, используемые в визуальной поэзии, минималистичны, то продукт – максималистичен. Самый минимальный элемент больше всей языковой системы, т.к. он стоит вне нее. Он – вершина пирамиды (его самого), исключаящей любые другие вершины» (см. [7: 254]).

Лотман говорил, что сложность построения, не вызванная потребностями передаваемой информации, противоречит самой природе искусства. Задача искусства – всеми доступными ему средствами вытянуть эссенцию из существующего информационного пространства и донести ее до читателя/зрителя/слушателя. Избыточность текста ведет к понижению информативности. В своих работах он приво-

⁶ «У каждого римлянина был свой гений – божество, сопровождавшее его в течение всей жизни – от колыбели до могилы, побуждая человека к тем поступкам, которые он совершал на жизненном пути» [9: 513].

дил примеры анализа различных способов коммуникации на информативность, т.е. количество реальной информации на единицу текста. Так, было обнаружено, что газетная статья несет в себе наименьший объем информации. Что интересно, обмен сплетнями у двух подружек имеет большую информативность, чем статьи в газетах. И наибольший рейтинг информативности, не смотря на разветвленную систему ограничений (смотри выше), обнаруживает художественная, и, в частности, поэтическая речь. В современной поэзии, попытка достичь наибольшей информативности за счет освобождения поэтической речи от избыточного текста, привела к минимализму в поэзии – способу добиться максимального впечатления минимальными средствами. Классическим минималистичным стихом стало однострочное стихотворение. Как говорил С. Бирюков, это «концентрация мыслительная, эмоциональная, интонационная, но и элемент парадокса» [2: 55]. Вл. Марков, один из наиболее последовательных разработчиков однострока или моностиха, говоря о его возможностях, приходит к однослову, к стиху из голых рифм, к одной букве, к белой странице или к поэтическому молчанию (см. «Поэму конца» Гнедова выше). Было замечено, что многие способы визуализации поэтической речи великолепно подходят моностиху. Он может быть волнистый, угловатый, в форме круга, что дает возможность для акцентирования ударений, семантически значимых лексических частей стиха и т.д., что особенно важно при работе с заумным языком.

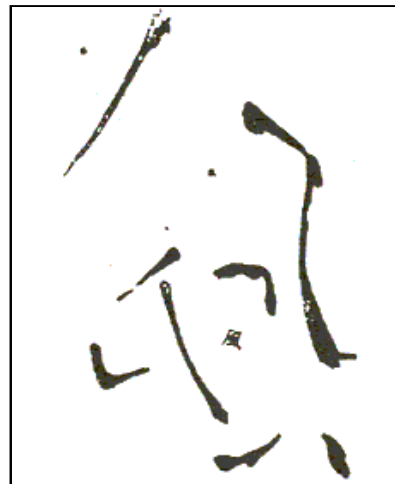
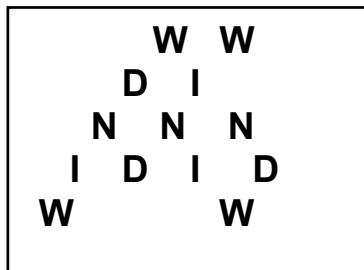
Поскольку конкретное слово себя дискредитировало как элемент замкнутой системы, уже не имеющей ресурсов для адекватного выражения ощущения поэта, возникла необходимость достичь поэтической выразительности неречевыми способами. Я уже говорил об использовании звука и жеста в поэзии. Еще один путь, которым пошла современная поэзия, это непосредственное использование цвета и графики в поэтическом тексте. Таким образом, создается способ записи, не нуждающийся ни в переводах, ни в комментариях. Здесь мы имеем дело «не с языком, не со знаком, а с самой поэтической речью, где сам интонационно-ритмический строй, динамика взаимного расположения слов могут удивить и спровоцировать узнавание» [20: 244]. То, что Сухотин называет поэтической речью или то, что является у Шкловского звуковым пятном, которое сопровождает рождение поэтического образа (или звуковое пятно и есть составляющая поэтического образа) – независимо от названия – есть феноменальное сочетание знания, опыта и чувств, рождающее яркую вспышку творчества. Только освободившись от языка, только придав образу новое воплощение, освободив «слово из-под угрозы тотального поглощения буквой, дав ему новое визуально-знаковое выражение» [20: 244], мы сможем добиться передачи нашего уникального художественного опыта.

В современной поэзии выделялись два пути развития: звуковой и знаковый. В западной культурной традиции с ее фонетическим алфавитом важно не написание, а звучание слова. За каждой буквой закреплено не значение, а определенный звук, и поэтому наша культура – это культура осмысленно-действенного произнесенного слова. Это именно слово звучащее, а не слово означающее. Не свидетельствует ли идея молчания как монашеского подвига отречения от мира в восточной христианской традиции, и особенно у афонских исихастов, как раз о том, что вся та культура, которую они оставляли в миру, связывалась ими в первую очередь со словом звучащим? Отсюда и необходимость, отрекаясь от всего мирского, «умирая для мира», – затвориться в молчании. Буддийский отшельник, вероятно просто не осознал бы его как «подвиг».

Но изменились культурные ценности, а вместе с ними, изменилась и роль поэта в социуме. Если у символистов поэт был пророком, произносящим, кричащим свой стих с амвона, то, позднее, появилась тенденция не к поэзии-диалогу, поэзии-

проповеди, а к индивидуальному общению читателя со стихом. В эпоху войн и вселенских катаклизмов, которыми сопровождался XX век, произошел кризис христианской морали. Стало безнравственным бросать гневные, обличающие слова в толпу раболепно внимающей паствы, будь то с амвона в церкви, с пьедестала памятника на вечерней площади или с фонарного столба на Арбате. Поэт приобрел голос, вкрадчиво нашептывающий о самом сокровенном и дорогом. Чтобы услышать его, нужно уйти от суеты и стремительности жизни в тишину лампы – стола – книги, – пространства, ограничивающего и защищающего от постороннего вмешательства и истерических криков с улицы. Основным связующим звеном между читателем и поэтом стала книга, напечатанный текст – поэзия, воспринимаемая глазом. Поэт уходит от музыкальной, звуковой поэзии к графическим размышлениям.

И тут неминуемо встает вопрос о самоценности знака и знаковой системы в формировании зрительного образа произведения. Несмотря на то, что в западной традиции это была прерогатива авангардного искусства, истоки знаковой поэзии мы находим в традиции восточной каллиграфии, например, в японской конкретной поэзии. Японский иероглиф изображает то, что означает. Сравним, например, визуальное произведение О. Гомрингера «Ветер» (слева) с одноименным произведением Яманака Рихиро. То, что с таким трудом пытался выразить немец (хотя с большой натяжкой его WIND дает ощущение ветра), удастся японцу с такой врож-



денной красотой и грацией, что кажется, он просто играет. И действительно, простые манипуляции с иероглифами или просто иероглифы в определенном художественном сочетании, настолько зримо и динамично изображают свое значение, что вызывают лишь немое восхищение. Быть может, поэтому в Японии с такой серьезностью относились именно к зрительному воплощению речи. Сэй Сэнагон сообщает, что в Японии любовник, вернувшись со свидания, должен был немедленно написать возлюбленной о своем впечатлении от встречи, а она должна была ему немедля ответить. Почему же они не могли сказать это друг другу перед расставанием? Слово-иероглиф мало произнести, его нужно увидеть. В манере японской каллиграфии очень важен индивидуальный подход. Ведь то, как ты рисуешь иероглиф, отображает твоё настроение, твоё эмоциональное состояние на момент письма и, естественно, является частью твоего творческого акта. В эпоху тотальной компьютеризации, когда каллиграфия вышла из моды и давно была заменена печатным текстом, традиция рисования японских иероглифов перешла в визуальную поэзию. Соединив в себе как визуальное, так и звуковое начало, эта традиция,

адаптированная в современном искусстве, привела к произведениям, в которых знаковая «всецело работает на произнесение, не теряя при этом своего визуального достоинства» [20: 248].

Рождению визуальной поэзии в немалой степени способствовало совместное творчество представителей разных видов искусств, а также разносторонность дарований многих творческих людей. Вот что вспоминает Сухотин о становлении современного искусства в России: «Большую роль, конечно, сыграло и тесное сотрудничество художников с поэтами, не прекращавшееся все 30 лет истории нашего неофициального искусства; часто нестрогость жанровых границ, их размываемость и вообще открытость разных видов искусства друг другу (у нас просто никогда социальных мотивов не было для такой четкой дифференциации «по клеткам» в искусстве, как на Западе). Очень показательно тут не раз слышанное замечание поэта о какой-нибудь особенно понравившейся работе художника: «Вот бы так же сделать, только в словах...» И наоборот. А многие, кстати, совмещали в себе и то, и другое (Е.Л. Кропивницкий, Сидур, Гробман)» [20: 247].

В современном мире, человек стал винтиком сложной системы, института, будь то общество, технический прогресс и т.п. Появилось слово «специалист», указывающее на то, что ваш собеседник разбирается в какой-то определенной области. И появился термин «узкий специалист», отметающий любые недоразумения, вызванные ожиданием от человека знаний из каких-либо других областей. Процессы в системе, состоящей из узких специалистов, протекают четко и слаженно, механизмы функционируют отменно, каждый винтик крутит свою шестерню, но, по той же причине, творчество как вид деятельности, исчезает. Ярким примером винтикошестеренкового, функционального подхода является Германия, с ее точно выверенной программой для каждого члена общества. И, что самое поразительное, средний немец не то, что не пытается, а даже не мыслит изменить предначертанную государством судьбу. На немецком государственном канале ARD есть программа *Aspekte*, которая специализируется на вопросах культуры в стране. Замечателен лозунг этой программы: “Seit 30 Jahren Kultur pur - immer freitags gegen 22.15 Uhr”⁷. Но мало этого, все тридцать лет ведущий программы (Wolfgang Herles) появляется на экране в одно и тоже время, сохраняя при этом те же интонации, ту же мимику и те же реплики, с которыми начинал тридцать лет назад (хорошо хоть сорочки меняет). Телевидение, которое отражает и задает скорость нашей жизни и которое является самым динамичным и быстро меняющимся органом масс-медии на сегодняшний день, в этой стране застыло. Но вот, что поражает больше всего: эта программа имеет постоянный рейтинг и постоянную аудиторию, чье число не изменилось за все тридцать лет ее существования. На протяжении тридцати лет, каждую неделю, в определенный день и час, непосредственно после окончания процесса методичного переваривания (2 часа) поглощенной в 20:00 пищи, миллионы немецких граждан усаживаются перед телевизором, чтобы в спокойной неторопливой беседе с привычным телеведущим постичь привычные новости привычной культуры. О каком творчестве может идти речь в среде застоявшихся умов. Ведь творчество – это попытка получить абсолютное знание, достичь истины, а к истине не ведет одна конкретная тропа; поход к истине – это безудержное стремление к неизведанному, постоянное открытие новых путей. Для творческого акта требуется всесторонний подход.

Не в пример нынешним узким специалистам, люди древности отличались каким-то, можно сказать, нездоровым любопытством. Они хотели знать все. Аристо-

⁷ 30 лет только культура – всегда по пятницам около 22:15 (нем.)

тель (философ и ученый), Пифагор (философ, религиозный и политический деятель, математик) – такое впечатление, что все имена, дошедшие до нас из древности, встречаются в учебниках совершенно разных дисциплин. Позже, в средние века, Омар Хайям (поэт, математик, астролог, философ), Галилей (математик, физик, астролог), Декарт (философ, математик, физик, физиолог). Причем, все эти, на первый взгляд, такие разные дисциплины, которыми занимались эти люди, были для них неделимы, единой областью, в которой они творили. А сейчас, John Smith – программист.

Разносторонние дарования творческих людей проявляются в создании современного искусства. Если раньше он был поэт и лишь «в свободное время» писал акварельки (например, М. Волошин), то теперь поэт, стремящийся выразить себя в словах, соединяется с художником, – именно соединяется на равных правах, и ни в коем случае один не подавляет другого. Если раньше люди разносторонних дарований были вынуждены рассеивать свой талант между разными видами искусства, причем один всегда был доминирующим как у Волошина, то теперь, современное искусство позволяет этим художникам проявить свои таланты в полной мере. И наоборот, только люди разносторонних дарований способны создавать достойные произведения современного искусства.

Визуальная поэзия, набиравшая свою силу в пору расцвета футуризма, творилась именно людьми склонными как к живописи, так и к поэзии. В манифесте литературного общества «Гилея», сформулированном в первом сборнике группы «Пощечина общественному вкусу», были четко обозначены пристрастия участников к обоим жанрам (за это они получили название кубофутуристов). Русский поэтический авангард того времени, хоть и не был связан какой-либо традицией с нарождавшейся новой живописью, был не мыслим без глубокой ориентации на нее. В. Хлебников еще в 1912 г. говорил: «Мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью». А в 1913 г. уже отмечалась «какая-то зависимость искусства литературы от искусства живописи» [21: 144]. Столь основательная ориентация была, прежде всего, обусловлена тем, что многие поэты новаторы, входившие в группы «Ассоциация эго-футуристов», «Мезонин поэзии», «Центрифуга» и др., были либо профессиональными художниками, оставившими живопись и перешедшими в литературу, либо неплохими рисовальщиками: Хрисанф (Л. Зак), Б. Лавренев, К. Большаков, С. Бобров, Б. Пастернак, Божидар (Б. Гордеев), Д. Петровский, И. Терентьев и многие другие. В то же время, немало художников-новаторов сами писали стихи: К. Малевич, М. Ларионов, О. Розанова, П. Филонов, В. Чекрыгин, М. Шагал, А. Лентулов, В. Кандинский и др. Наибольшее пересечение и взаимовлияние живописи и поэзии наблюдалось в деятельности группы «Гилея». Профессиональными художниками там были В. и Д. Бурлюк, А. Крученых, В. Маяковский, Е. Гуро, а большинство остальных серьезно занимались живописью.

Как уже неоднократно упоминалось в этой работе, задача художника состоит в том, чтобы доступными средствами выразить свое мироощущение. Люди высокоодаренные способны к многостороннему вчувствованию, но для того, чтобы выразить эти чувства, они должны найти единственно точный эквивалент. Иногда это слово, сочное и яркое, иногда цвет и форма, а иногда они слышат просто звук, не требующий ни слов, ни красок. Но, скорее всего, им потребуется совокупность всех этих средств, чтобы выразить то сложное ощущение, которое заставляет их творить. Но, оставаясь в рамках одного жанра и пользуясь только средствами, доступными этому жанру, они обедняют тот образ, который пытаются вынести из себя. Отсюда эта потребность, эта необходимость такого вида искусства, которое позволило бы им создавать произведения, используя все возможные средства самовыражения.

Человек имеет пять органов чувств. По пяти каналам к нему поступает информация из окружающего его мира. Вся эта информация обрабатывается «центральной процессором» – разумом – который накладывает на полученную информацию предыдущий опыт и эмоциональное состояние человека на момент получения информации. Причем все это происходит параллельно, т.е. все, что человек слышит, видит, обоняет, ощущает и чувствует, воспринимается одновременно. Единица информации, получаемая человеком, приходит во всем спектре своих характеристик. Почему же на выходе, когда человек пытается передать эту информацию, ему нужно делить ее на речевую, звуковую и визуальную? Человеческий мозг работает по принципу одновременной обработки информации. Поэтому и средства, доступные человеку для формулировки и выражения этой информации должны быть задействованы одновременно. И как результат, произведение, полученное при таком процессе, должно содержать элементы всех жанров – визуальная поэзия.

Существование общности невысказано без общения. Развитие принципов коммуникации нашло свое завершение в языке. Язык – это система условных знаков, созданная для коммуникации и реализованная в ней. Но это искусственно созданная система, чьи компоненты оказывают эмоциональное воздействие значительно медленнее, чем естественные знаки, рождаемые в практике визуальных искусств. И это очевидно, ведь слово, чтобы быть понятным, должно пройти фазу декодирования, в которой условный знак переводится в систему естественных понятий в соответствии с принципами его использования в определенном контексте. Другими словами, для передачи информации слово является более сложным транмиттером, чем изображенный на картине объект. Почему бы, для достижения точного и емкого выражения ощущений поэта, не использовать в художественной речи наряду с текстом зрительное изображение?

Визуализация стиха придает не только дополнительный (визуальный) план произведению, но и усиливает сами лексические единицы поэтического текста. Возьмем, например, стих в форме «лесенки», изобретенный А. Белым. Вот фрагмент из стихотворения «Шорохи» (1900, 1929):

Падает –
 – Падает –
 – Падает –
 – Ночь...

Дай, –
 Изнемочь!..

Прочь, –
 – Постылая, –
 Прочь!

Выделение каждого слова в отдельную строку увеличивает семантическую самостоятельность слов; при этом даже второстепенные и служебные слова приобретают смысловую значимость. Слово, оставаясь компонентом стихового ряда, становится относительно самостоятельной единицей вертикального ритма стиха. При этом единицы вертикального стихового ритма – строки – оказываются не подобными как в традиционных системах стиха, а совершенно произвольными по размеру и структуре. Кроме того, уменьшение размера строки, благодаря чему становится «видно» каждое слово, ведет к «освобождению» стиха, т.е., если в традиционной стихотворной строке последующее слово могло быть предсказано на основе

предыдущих благодаря метру, рифме и т.д., то в свободном стихе каждая следующая строка абсолютно непредсказуема. «Лесенка» Белого отводит доминирующую роль вертикальному ритму – ритму строк, роль же ударений значительно падает. Само слово становится единицей нерегулярного внутреннего ритма. Строка, делясь на слова, да и сами слова, делясь на отдельные составляющие, помещенные в столбик, освобождают мельчайшие частицы речи от оков привычного контекста, что дает им возможность самостоятельно проявить свои внутренние характеристики: семантику, морфологию, орфографию, фонетику и т.д. Результаты различных психолингвистических исследований показали, что, читая слово, мы извлекаем его смысл из *очертания*, не всматриваясь в *начертание*, т.е. при чтении нам не нужно делать морфологический разбор слова, чтобы понять его. Но из-за этого мы не видим составляющих его примитивов. Помещая элемент слова в отдельную строку, мы обнаруживаем, что в слове «стол», например, просвечивает число «сто», которое, если разделить «стол» хотя бы на две строки, выявляет уже свою особую, дополнительную семантику. Помимо основного (внешнего) семантического значения, слово может иметь внутреннюю семантику, которая проявляется при визуализации языковых элементов в поэтическом тексте.

Много, очень много ходов и схем, расширяющих поле деятельности поэта, дал нам XX век. Если еще в начале столетия Лотман утверждал, что «цепь значений раскрывается во временной последовательности», мотивируя это тем, что «речевая конструкция строится как протяженная во времени и воспринимается по частям в процессе говорения», что есть «однократный акт» [8: 49], то уже во второй половине века Горнон ввел фоносемантику как способ построения морфемной волны, благодаря которой корень слова лишается преимущества перед другими морфемами (более подробное описание идеи см. в [1: 265-283]).

(о-болт-у-современной передачи)
(оболтусов ременной передачи)
о-болт-усов-ременной передачи

Поскольку каждая морфема выражает определенное качество образа, морфемная волна, в которой переплетаются различные морфемы, создает не один образ, а целую совокупность, т.е. картину, наполненную элементами различного содержания, которые, контрастируя и дополняя друг друга, создают поле высокого эстетического напряжения. Но самое главное, что при осмыслении текста, написанного морфемной волной, единица текста выявляет несколько значений одновременно, и, поэтому, цепи значений, которые «раскрываются во временной последовательности», уже не существует как таковой, а на ее место приходит разветвленная сеть значений и параллельных смыслов, что приводит к семантической насыщенности поэтического текста.

В своей работе о природе поэзии Лотман сформулировал принцип возвращения в поэзии: сопоставляя только что прочитанное с предыдущим, читатель открывает новые смыслы уже прочитанного текста. Предыдущий текст обогащается семантическим содержанием за счет новой информации, полученной из только что прочитанного фрагмента. Т.е. в поэтическом тексте (да и в любом другом), возвращение – это способ семантического насыщения. Этот принцип доводится до максимума в палиндроме⁸, замкнутая структура которого приводит к постоянному

⁸ Палиндром (перевертень) – это стихотворение, читающееся в обе стороны. Например «морок укором» (Товий Хархур), дающее повторение фразы, читающейся слева направо, при прочтении справа налево. Также есть разновидности палин-

возвращению (или движению по кругу). Палиндром – это магически закрученный волчок речи, в своем вращении создающий поле максимальной поэтической насыщенности.

За последние 50 лет изменились не только принципы создания поэтического текста, изменился и сам образ поэта. Современный поэт, подобно античному и авангардистам начала века, – не «певец», не «стихотворец» и не писатель – он «деятель». Акт современного творчества уже не ограничивается записью произведения, – он дополняется автопрезентацией. Игра авторскими имиджами становится один из основных литературных приемов, осознается как неперемное условие профессионального бытия литератора. Так, творчество Д.А. Пригова в основе своей имеет тщательно продуманную концепцию образа автора, как в устном, так и в визуальном своем исполнении. Его стихи не живут самостоятельной жизнью, они немислимы без явного, постоянного присутствия их создателя.

Перед поэтом всегда стояла проблема самоопределения: его место в обществе и степень его участия в общественной жизни. В поисках новых форм и способов самовыражения, современная поэзия вышла за пределы внутреннего мира поэта и обратилась к окружающей нас действительности и повседневной жизнедеятельности человека. Произошел перенос в художественную практику реальных проявлений ежедневного существования людей. Я уже упоминал в данной работе о значимости танца, жеста и мимики при декламации как способе увеличения семантической насыщенности произведения. Стихи *исполняются* со сцены перед публикой (перформанс) или сама публика становится участником поэтической акции (хепенинг). В этом случае, поэтический текст утрачивает свое значение текста как такового, и становится сценарием, либретто, скриптом исполняемого произведения. Если поэты прошлого шли обычно от живого действия к надписи на бумаге, то стихи-перформансы предполагают обратный мыслительный сдвиг: от листа бумаги к живому действию. Стих-перформанс, представляющий собой запись стиха и его исполнение, дает своего рода удвоение семантического веса произведения.

В данной работе речь шла о способах создания современной поэзии вообще и визуальной поэзии в частности. Как логическое завершение работы, я хотел бы наметить основные методы визуализации художественного текста⁹.

Самый очевидный способ – это ненормативное использование строчных и прописных букв. Вслед за И. Зданевичем, который говорил, что «смысл стихотворения меняется в зависимости от характера набора», визуальные поэты используют разные типы и размеры шрифтов в печатном тексте (тут возможности визуальной поэзии увеличились благодаря компьютеризации издательского процесса). Полный отказ от заглавных букв, в том числе и в именах собственных, и снятие пунктуации дает возможность смещения акцентов и, как следствие, изменение ритмики стиха в нужном автору направлении. Пунктуация определяет интонационную форму предложения. В начале предложения происходит голосовой подъем, в конце – понижение. Читатель, при последовательном осмыслении печатного текста, использует пунктуацию и заглавные буквы для расстановки акцентов, которые помогают ему определить степень значимости элементов текста. Освобождение текста от стандартного визуального акцентирования дает возможность автору устанавли-

дрома, в которых «ракоход» приводит не к повторению, а к открыванию дополнительного смысла, как, например, в слове «топор».

⁹ Классификация методов визуализации сделана с использованием материалов из статьи Ю. Орлицкого «Визуальные компоненты в современной поэзии» [13: 183-190].

вать свой ритмический контур путем разбивки стихотворной строки на несколько строк, и слова – на составляющие (как вариант, см. выше «лесенку» А. Белого). Такой метод ведет к перемещению внимания читателя с поверхностной (визуальной) ритмике стиха к внутреннему ритму самой художественной речи. Снятие пунктуации вызывает двусмысленность, т.е. одно и то же предложение дает несколько вариантов прочтения в зависимости от интонирования (как в известном каждому ребенку «простить нельзя помиловать»). Несмотря на некоторые сложности при осмыслении текста (попробуй определить, где кончается одна и начинается другая фраза!), автор получает возможность манипулировать параллельными смыслами. В таком стихе значения фраз рассыпаются, дополняя или противореча друг другу, накладываются друг на друга, пересекаются, – в общем, ведут к столь любимой современными поэтами повышенной семантической насыщенности художественной речи. Другие же авторы, наоборот, используют заглавные буквы для выделения наиболее значимых слов или их фрагментов.

В. Кривулин предложил вернуться к орфографии дореволюционной России и вновь ввести «ъ» и «ђ», но не как буквы стандартного алфавита, а как визуальный элемент поэтического текста. В свое время, А. Блок ратовал за сохранение старой орфографии в своем собрании сочинений, начатом издаваться до реформы 18-го года. Изменение визуального образа текста менял его значимым, но не предусмотренным поэтом образом.

Другой способ авторского членения стихового единства для усиления визуальности достигается изменением расстояния между словами поэтического текста. В современной поэзии очень многие авторы практикуют эту стратегию, например С. Львовский:

знаешь, сифиды, они ...это у них
то-оненькие такие крылья
проблема выбора во весь рост

Добавление пробелов между словами и группами слов приводит к подчеркиванию особой протяженности и удлинению пауз, что создает дополнительный план семантического комбинирования элементов стихового пространства.

Сдвигология А. Крученых гласит: сдвиг – ошибка, но если эта ошибка осознана, ее можно поставить на службу творчеству. Простейший сдвиг, когда художник изображает несколько предметов как бы «наехавших» друг на друга. Этот вид сдвига используется современными поэтами при имитации ошибок печати (например, наезжающие друг на друга строчки у Н. Искренко, Вс. Некрасова, А. Карвовского, М. Сухотина). Более сложный сдвиг достигается путем разрыва предметов или фигур по частям, или когда все предметы и линии, образующие предметы, оказываются сдвинутыми и перепутанными. И самый крайний вид сдвига – это когда на картине помещены только части элементов, полученных от сдвига. В вербальном исполнении, сдвиг приводит к тому, что «части отдельных слов, выйдя из родственных им классов и видов, перемешиваются и спутываются с подобными же частями других слов» (см. [22]). Для самого Крученых, звуковой сдвиг, получаемый при реализации сдвигологии в тексте, – это «слияние нескольких лексических (орфографических) слов в одно фонетическое (звуковое) слово. Сдвиг получается при слиянии последнего звука или слога одного слова с первым звуком или слогом следующего за ним. Важно, чтобы такой звуковой сдвиг вызвал и смысловое изменение фразы» (цит. по [19: 99]). Теоретические разработки А. Крученых нашли применение в таких способах визуализации стиха как вкрапление слов или вербальных сегментов в основной текст, как в стихотворении Ры Никоновой:

Ма умер стер ваза ская

или разбивка и склеивание слов внутри строки как у Е. Бунимовича:

...но я не могу
 н и о т к у д а с л ю б о в ь ю
 кремация здесь
 пусть растут в изголовье...

Еще один способ – графическое выражение отброшенных вариантов, как бы случайно оставленных в тексте. При исполнении этих стихов, мнимая ошибка выражается интонацией оговорки («коснуться – «бюст» зачеркиваю – уст!»¹⁰). На письме – это зачеркнутые, но оставленные слова: «Как всякая ~~порядочная~~ ~~порядочно~~ легкомысленная женщина...»¹¹, заключение отдельных букв или слов в скобки:

на двор(ц)е
 оловянный склянн(ы)й лунч
 тигр(о)вый к прыжку
 щуурит глаз¹²

или запись вариантов в виде дроби

Чем человек чувствует чудо $\frac{\text{Счасть}}{\text{Ю}}$ ТЕЛА¹³.

Этот ход дает возможность, пользуясь примитивной графикой, придать еще одно значение описываемому образу или контрастировать два описания, что, как и в большинстве современных поэтических произведений, ведет к семантическому насыщению элемента стиха.

Выравнивание текста по правому краю или его центровка придает форме стиха классическую стройность силуэта (первыми это сделали имажинисты). Или, наоборот, отказ от выравнивания вообще, создает впечатление хаотичности и тем самым усиливает контраст поэтического произведения с прозой (Н. Искренко, А. Карвовский, А. Курганцев). Прыгающие буквы – стилизация под машинописные самиздатовские тексты – дает произведению оттенок принадлежности к определенной эпохе и культуре (Н. Искренко, А. Карвовский, Вс. Некрасов, В. Сафранский). Многоступенчатая иерархия отступов (Г. Алексеев, С. Моротский), фигурные стихи в форме легко узнаваемого рисунка (этим баловались поэты всех времен, от С. Полоцкого, поэтов Серебряного века и до К. Кедрова, Л. Аронзона, В. Строчкова и А. Вознесенского), – все эти способы, в отличие от истинно визуальных стихов, дают лишь форму расположения текста, но вербальный материал все-таки остается основным поэтическим компонентом. Напротив, смысловая немотивированность строковыделения, предложенная В. Сидуром для создания графического силуэта текста, является исключительно визуальной стратегией.

Есть еще более сложные стиховые конструкции, в которых реализация визуального плана происходит не столько на графическом уровне (точнее, графика здесь является лишь средством выражения), сколько на концептуальном. Например, стихотворения, составленные в виде парадигм (у В. Куприянова, В. Сафран-

¹⁰ И. Бродский «Двадцать сонетов к Марии Стюарт»

¹¹ Н. Искренко «О главном. Октябрь 1993 г.»

¹² А. Альчук «Сов Семь»

¹³ Товий Хархур

ского, Л. Аронзон), или ветвящиеся параллельными смыслами как у Вс. Некрасова. В дополнение к этому в текст вводятся разного рода невербальные компоненты, что и создает чисто визуальный (не графический) план. Самое раннее визуальное произведение такого рода было найдено у народовольца Н. Морозова в сборнике «Звездные песни» (1920): в свои стихотворные тексты он вставлял типографские звездочки. Другие примеры комбинирования вербального и невербального материала мы встречаем у И. Кручика, Н. Романова (нотные знаки, цифры и формулы). О. Соханевич ввел развернутую знаковую систему, в которой пунктуация и математические знаки, помещенные в начале и в конце стихотворных строк, создают дополнительный, неявный смысловой план произведения. Эти как бы «пояснения», действуя из глубин визуальной структуры стиха, устанавливают интонацию (восклицание, вопрос), тождественное соответствие или соединение:

света
полёта
= спектры движенья

: цвет
радиаций
— жар :::
радиаций

неба
сигналы —
= бег информация
: тон
наслоений
тёплых вибраций
— темп
поглощенья
нового знания ::
+ + сумма
сигналов
:: зуд
ощущенья : —

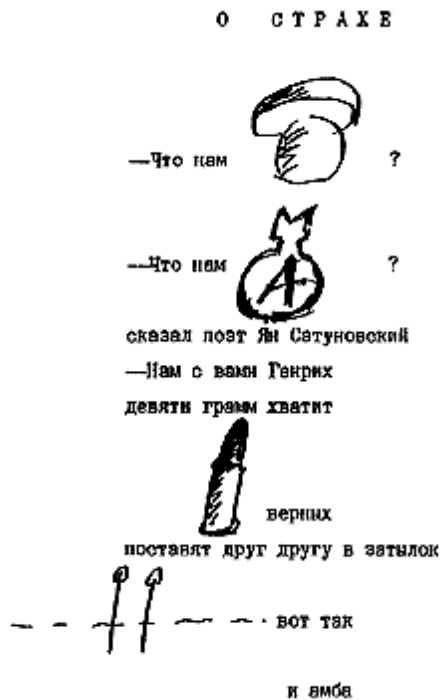
! миг
наполненья + + +
::: дрожь
вычисленья!!!¹⁴

Эта запись подобна нотной грамматике, записывающей обертоны смысла и выстраивающей музыкальный или, точнее, интонационный ряд произведения. Компоненты стиха – словно коды компьютерной программы – кажется, строки сейчас оживут, получи они достойную интерпретацию.

Г. Сапгир вводит в свои стихи пиктограммы¹⁵:

¹⁴ Из «Стихов Олега Соханевича»

¹⁵ Г. Сапгир «О страхе»



Замена фрагмента поэтического текста рисунком или иным визуальным изображением решает проблему семантической ограниченности конкретного слова. Пиктограмма, по природе своей, является более абстрактным знаком, чем слово, и, вследствие этого, замена вербального элемента графическим придает художественному тексту некоторую многоплановость, которая реализуется за счет увеличения семантической емкости текстового фрагмента.

Еще один способ визуализации художественной речи – монтаж прозаического текста в поэтический. У А. Сень-Сенькова в сборнике «Деревце на склоне слезы» (1995) прозаическое заглавие стихотворения соединяется с эпиграфом из «классиков», плюс пиктограмма автора как завершающий элемент произведения. Сам поэтический текст представляет собой несколько строчек авторского верлибра или его отсутствие.

* ВОДОРОСЛИ. ПОВТОРЫ, ПОВТОРЫ, ПОВТОРЫ *

Нахождение объекта есть на деле его повторное нахождение.
Freud

- водоросли - мягкие прыжки волн
в соседний цвет
- водоросли - ленточки мёбиуса
сделанные из моря морских ямок
непогоды
- водоросли - круглые скобки жестов
с необязательной водой внутри



Для прочтения таких произведений нужно знание контекста: ближайшего (в рамках произведения, цикла, книги) и/или общекультурного.

Другой способ визуализации стихового пространства содержит в себе отношение знак / отсутствие знака (как у В. Гнедова в «Поэме конца» и в минималистских произведениях других авторов) и, вообще, внутри- и вокруг-текстовую пустоту. В этом случае работает один из основных принципов минимализма: максимум пустоты дает максимальное поле деятельности для фантазии читателя/зрителя, чем достигается наивысшая эстетическая реакция на произведение (см. «Достойно ли нас искусство»).

Интересное решение вопроса визуализации стихового пространства дают С. Сигей и Ры Никонова. Основным критерием визуальности в их творчестве является тот факт, что зримая грань между вербальными и изобразительными компонентами внутри текстового массива делается незримой. Собственно визуальная поэзия, по Сигею, начинается тогда, когда поэт задумывается о технике изготовления стиха. Поэт превращается в художника, но создает при этом стихи. Ры Никонова ставит новую проблему, которая должна быть решена с помощью введения визуального элемента, – проблему ориентации чтения. Если книга воспринимается как кинетическая скульптура, ею можно свободно манипулировать. Так почему бы ни воспользоваться этой свободой и не повернуть книгу вверх ногами и читать текст бордюрно, по периметру страницы или по спирали или диагонали? Или почему бы ни создать книгу-флейту, в которой будет записано вакуумное шуршание разрезанных пустых бумажных полос, обдуваемых автором. Здесь, внутреннее состояние поэта будет передаваться не по схеме перо/кисть – бумага/холст – читатель/зритель, а через дыхание автора – бумаге, а от бумаги – непосредственно через слух – к слушателю.

Интересная находка Никоновой – векторная поэзия – состоит в осознании самостоятельной жизни буквы в текстовом пространстве. Путь, который проходит буква А прежде, чем встретить букву Б – биография стиха – может быть изображен вектором, представляющим энергию художественного поля. Этот вектор имеет величину, мощность, графический смысл. Окружая текст системой векторов, подобно векторам в электрофизике, мы создаем вокруг текста энергетическое поле, чей заряд характеризует только данный конкретный текст. Производная векторной поэзии – «архитектурный» прием – предлагает соединить буквы в разных тавтологических столбах системой векторов, различающихся по цвету или фактуре. Например, для гласных – сплошная линия вектора, для согласных – пунктирная. Или гласные соединяются красными, согласные – зелеными векторами. Или каждой букве дается свой цвет. Возможности построения классификационных систем неограниченны. Так, в проекте «Слово, растекающееся по холсту»¹⁶ я взял за основу фоносемантические характеристики вербальных элементов, учитывая их изменения в зависимости от фонетического контекста. Создание системы векторов и есть

¹⁶ Проект был подготовлен для презентации на первой выставке содружества М°А°І°S в Кельне (Германия) в мае 2000 г.

художественный прием, проявление авторского вдохновения. Получающиеся в результате векторные карты уже принадлежат к области графики, т.е. с помощью цвета и формы они передают зрителю художественный заряд поля, созданного системой векторов поэтического текста.

При исполнении векторной поэзии можно пользоваться жестами, как это делал В. Гнедов в 1913 г. Это процесс перехода литературы из двухмерного пространства в трехмерное, – литература становится объемной. Жесты можно различать с помощью цвета (например, цветные нарукавники), можно создать жестовую граматику (в самой примитивной, руки отображают гласные звуки, ноги – согласные). Жестовая поэзия может сочетаться с вербальным материалом, но, все-таки, лучше выглядит в чистейшей абстракции. Однако не верно было бы думать, что если поэт читает свои стихи с помощью жестов, он становится танцором. Он – поэт, и его корни остаются в поэзии, – изменился лишь творческий материал.

Сдвигология А. Крученых, творчески воспринятая С. Сигеем и Ры Никоновой, получила свою новую интерпретацию в переработке чужих произведений. Идея «транспонирования» пришла Ры Никоновой, когда она рисовала на чертежах отца; в конце концов, она выпустила книгу рисунков на чертежах американского экскаватора “Lima”. Транспонирование, по определению Никоновой, это способ приспособить к себе готовую полиграфическую или любую другую продукцию, ее перевод в другую авторскую тональность. Сигей закрашивал тушью буквы в готовой полиграфической книге, обрабатывал иллюстрации и получал новое произведение (например, «Вор оков», см. [12: 226]). И Сигей и Никонова пропагандировали образ художника, который «свободно бродит в чужих картинах, оставляя следы (ведь позволено это мухам)» [16: 297]. На их взгляд, современное творчество является исполнением чужих произведений, переписыванием готовых форм. Эти авторы руководствуются идеей, что 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 разрабатывались 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.

Нечто похожее, хотя и с меньшим снобизмом, но большим творческим вкладом, делали многие современные поэты. Г. Сапгир издал сборник «Черновики Пушкина (неизданное и найденное)», в котором он «дописывает» стихи классика:

*Есть место на земле по росту моему
На кладбище, и я его займу.¹⁷*

Сборник говорит сам за себя: слова русского поэта, не дошедшие до нас в хрестоматийных изданиях, находят свое новое рождение в контексте переосмысления их Сапгиром.

Д.А. Пригов выпустил «Собственные перепевы на чужие рифмы»: из старых, когда-то прочитанных стихов, «обычно вспоминается – как это там: «та-тата та-та та-та правил, та-тата-та занемог...» Вот и мы тоже» [14: 3]. Вот фрагмент из «На рифму лермонтовского: Белеет парус одинокий»:

*Я вижу: мальчик одинокий
В бушлатике и голубом*

¹⁷ В этих стихотворениях слова оригинала (Пушкина) набраны курсивом, а слова Сапгира – обычным шрифтом.

Костюмчике в году далеком
Пятидесятом и родном

Так же как у Сигея и Никоновой, здесь происходит акт творческого «прочтения» уже существующей работы. В уже распаханное творческое поле поэт бросает зерна своего вдохновения. В основе читательской реакции на этот вид поэзии лежит механизм узнавания. Если у Сигея он доведен до абсурда, то Пригов делает ставку именно на то, что произведение-оригинал будет узнано. Читатель/зритель легче воспринимает уже знакомые, когда-либо прочитанные или увиденные вещи. Поэтому, поэт, пользующийся готовым художественным фундаментом, может рассчитывать на большую восприимчивость аудитории.

В своих работах С. Сигей сделал попытку задействовать те органы чувств, на которые не был направлен ни один литературный процесс. Была поэзия для слуха, появилась поэзия для глаза, но нет поэзии для рук, для носа, для языка. Из этих рассуждений пришла идея о тактильности «книжных касаний» и были сделаны книги с меховыми и наждачными страницами. Работа с материалом книги привела его к стилю «корректур» и принципу «иллюстраций поверх текста», которые получили развитие в так называемых фибровых, прозрачных иллюстрациях, сквозь которые должен проглядывать текст (см. [12: 232-233]).

Привлечение компьютерных технологий в творческий процесс стала переломной вехой в художественном мирозерцании. Современная поэзия вышла на новый виток благодаря использованию возможностей Интернета. Интерактивное общение читателя с автором или непосредственно с самим произведением привело к своего рода хепенингу, когда вместе с автором, создающим произведение, вкладывающим в него свое ощущение происходящего, участвует каждый подключенный читатель/зритель, который может изменять или дополнять авторское начало. Процесс глобализации, когда участники не ограничены географическим положением, приводит к изменению роли автора в процессе создания произведения. Уже нет активных (автор) и пассивных (читатель/зритель) участников, идея авторства остается исключительно на концептуальном уровне – кто первый придумывает идею проекта, исполнение которой возложено в равной степени (зачастую, помимо идеи, автор уже не имеет никакого отношения к *происходящему* произведению) на всех участников.

Возможности гипертекста создали совершенно особую литературу, в которой на смену последовательному развертыванию вербальной информации пришло пространство расходящихся повествований. Читателю дается право выбора; в зависимости от его выбора произведение уходит в одно или другое русло. Само произведение представляет собой сложную сеть фабул, которые расходятся и сходятся вновь, выплетая замысловатый узор авторской мысли. Читатель, в зависимости от своего выбора, движется по одному ему ведомому пути, постоянно ощущая огромное пространство параллельных смыслов, к которым ему не удалось прикоснуться. Автор создает мир, в котором живет читатель, руководствуясь своей волей.

Способность компьютера создавать движущиеся фигуры (анимацию) была реализована мной в проекте, который я назвал «Движущиеся строфы». Как известно, наивысшая эстетическая реакция достигается вследствие катарсиса, одна из причин которого лежит в противопоставлении двух равносильных элементов произведения (см. «Достойно ли нас искусство»). Взяв за основу эту идею, я соединил две фабулы с противоположной семантической окраской в одном стихотворении. В компьютерном исполнении, представляющем этот проект, зритель видит стихотворение, при прочтении которого у него возникает странное ощущение

дисгармонии, которое, по его требованию, объясняется путем визуального расчленения конечного продукта на составляющие, обнаруживающие скрытое противоречие¹⁸.

Возможности, открывшиеся в визуальной поэзии с привлечением компьютерных технологий, поистине безграничны. Уже сейчас сетература (сетевая литература) различает гипертекстовую, мультимедийную, динамическую литературу, не говоря уже о разных сетевых литературных проектах: персонально-монографических, системно-монографических и т.д. Однако эта тема настолько объемна, что для описания и детального разбора возможностей мне потребуется, как минимум, отдельная работа.

А пока подведем итоги.

В параллельных работах (см. «Достойно ли нас искусство» и «Слияние поэзии и живописи»), речь идет о роли и причинах возникновения жанра визуальной поэзии. Я уже называл причины, почему визуальная поэзия, родившаяся при слиянии визуального и текстового начал, должна вести к возникновению повышенной эстетической реакции у читателя/зрителя. В данной работе я попытался проанализировать пути возникновения визуальной поэзии и методы ее создания.

В двух словах, визуальная поэзия представляет собой слияние элементов живописи с элементами традиционной поэзии, или, более точно, соединение визуального ряда с вербальным, которые, на своем пересечении, дают «поэзию для глаза». Как говорил М. Сухотин, «это область более речевой, чем изобразительной, поэзии (коль скоро речь идет вообще о работе со словом), находящаяся на границе каких бы то ни было языков» [20: 244]. Вс. Некрасов дает определение визуальной поэзии через механизмы и процессы, присущие этому жанру: «Когда пространственность образов нашей речи проявляется в графике текста функционально, работая на восприятие, – тогда, очевидно, и можно говорить о поэзии для глаза... Визуальность текста понимаю прежде всего как выраженную пространственность речи» (см. [11]). Как уже было отмечено в предыдущих работах, новый жанр открывает необозримые перспективы для усиления эстетической реакции читателя/зрителя. Во-первых, зрительный образ поэтического текста играет немаловажную, а зачастую и основополагающую роль при формировании поэтического сознания поэта. 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, введение визуального элемента в поэтический текст создает самостоятельный структурный уровень, который не может быть выражен ничем иным кроме него самого. И, наконец, за счет снятия ограничений, присущих по отдельности изобразительному искусству и литературе, работа в жанре визуальной поэзии уменьшает ошибку, которую несет в себе искусство.

¹⁸ Этот проект представлен на поэтическом сервере Тovia Хархура по адресу <http://TovyHarhur.com>.

ЛИТЕРАТУРА ВОПРОСА

1. *Березовчук Л.* Суггестия артикулярного смысла. НЛО № 14, 1995.
2. *Бирюков С.* Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М.: Наука, 1994.
3. *Гадамер Х.-Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991.
4. *Guiraud P.* Problèmes et méthodes de la statistique linguistique. Paris, 1980.
5. *Зелинский Ф.* Вильгельм Вундт и психология языка: жесты и звуки. Из жизни идей; том II, изд. 3-е. СПб., 1911.
6. *Крученых А.* Декларация слова как такового. М., 1913.
7. *Кулаков Вл.* Визуальность в современной поэзии: минимализм и максимализм. НЛО № 16, 1995.
8. *Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии. СПб., 1996.
9. *Нейхардт А.А.* (сост.). Легенды и сказания Древней Греции и Древнего Рима. М.: Правда, 1987.
10. *McClelland, J. L., & Rumelhart, D.E.* An interaction model of context effects in letter perception. Part I: An Account of basic findings. *Psychological Review*, 88, pp. 375-407, 1981.
11. *Некрасов В.* Объяснительная записка. А-Я № 6, 1985.
12. *Никонова-Таршиц А. Ры.* Уктусская школа. НЛО № 16, 1995.
13. *Орлицкий Ю.* Визуальный компонент в современной русской поэзии. НЛО № 16, 1995.
14. *Пригов Д.А.* Собственные перепевы на чужие рифмы. Серия «Вечера в музее Сидура». М., 1996.
15. *Rumelhart, D.E., & McClelland, J. L. and the PDP Research Group (Eds.).* Parallel Distributed Processing: Exploration in the Microstructure of Cognition (Vols. 1-2). Cambridge, MA: MIT Press, 1986.
16. *Сигей С.* Фрагменты полной формы. НЛО № 16, 1995.
17. *Советский энциклопедический словарь.* М.: Советская энциклопедия, 1988.
18. *Соловьев Вл.* Смысл любви. М., 1982.
19. *Сухопаров С.* Алексей Крученых: Судьба будетлянина / Ред. и предисл. В. Казака. München: Sagner, 1992.
20. *Сухотин М.* О двух склонностях написанных слов. НЛО № 16, 1995.
21. *Худякова С.* В сборнике группы М. Ларионова: Ослиный хвост и Мишень. М., 1913.
22. *Шемшурин А.* Футуризм в стихах Брюсова. М., 1913.
23. *Шкловский В.* Поэтика. О поэзии и заумном языке. Петроград, 1919.