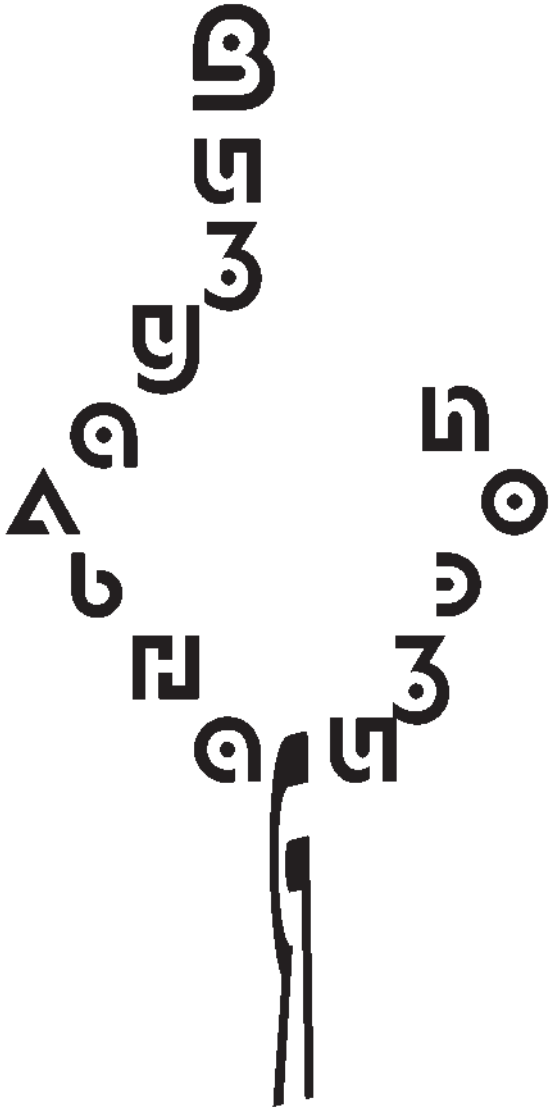
Валерий Галечьян

Вязь



М.: Московский союз литераторов

2023

Г15

Г15 Галечьян В.А. Визуальная поэзия. — М.: Московский союз литераторов, 2023.

В основу книги положен текст лекции «Визуальная поэзия», прочитанной в Тверском государственном университете 18 октября 2022 г.

Автор рассматривает сам процесс формирования понятия «визуальная поэзия», раскрывает ее основные направления и подчеркивает особую роль в художественном изображении и познании окружающей нас действительности.

Выделяя три течения в визуальной поэзии:

1) украшательство поэтического текста с целью привлечения к нему внимания читателя-зрителя;
2) демонстрацию богатства литературного языка и широкого набора возможностей работы с ним;
3) расширение понимания поэтического текста и придание ему дополнительного смысла, — В. Галечьян их анализирует и наглядно подкрепляет примерами.

Предлагаемое издание несомненно будет способствовать популяризации современной поэзии и расширению кругозора и технического мастерства как начинающих, так и уже сформировавшихся авторов.

На лицевой стороне обложки размещена картина «Адские доктора» с текстом: *машины желания, жажда обмана*. На задней стороне обложки — свитки: «Храмы Анкгора» и «Камни Борободура».

ISBN 978-5-6048726-3-5

© Валерий Галечьян, 2023

ВВЕДЕНИЕ

Тема визуальной поэзии неоднократно поднималась в российской литературе. И следует отдать должное людям, которые обращаются к этой не особо благодарной теме. Теоретические аспекты обсуждались в книгах, статьях, диссертациях, докладах и выступлениях. Вместе с тем до настоящего времени не выработано какого-то внятного понятия, характеризующего этот способ создания и трансляции поэтического текста. Как правило, авторы находятся в одной и той же, в первую очередь, хронологическо-временной парадигме, начиная ее с античности и сетуя на затухание этого вида творчества в наши дни. Оставаясь в плену традиции, они не желают видеть изменений в феномене визуальной поэзии, вызываемых новыми видами электронных, фото-кино-видео инструментальных средств. Все эти новации вполне вписываются в то понимание визуальной поэзии, которое раскрывается в этой книге.

Некоторые виды визуальной поэзии уже были представлены в изданной в 2020 г. книге «Пространственная поэзия» [30]. Под пространственной поэзией понималась совокупность приемов построения и расположения текста, направленных на преодоление плоскости листа в визуализации поэтического высказывания. К основным приемам, используемым авторами того сборника, были отнесены: кинетизм Дмитрия Авалиани, ропалоны Татьяны Михайловской, в которых слово за словом предложение разворачивается в пространстве, формируя образ мысли, и цветоформы словопостроений («слопов») Валерия Галечьяна. Произведениям этих авторов отведено место и в настоящей книге, хотя, конечно, не в таком объеме, но, кажется, выполняется пожелание сделать очередной шаг в формировании системного подхода и на этот раз уже не только к пространственной поэзии, которая является частью визуальной, но и к самой визуальной поэзии в целом.

При подготовке материала я старался, в первую очередь, опираться на высказывания моих коллег, непосредственно работающих в этой области поэзии, многих из которых, как мне хочется верить, могу считать своими друзьями. Все, к кому обращался, оперативно, доброжелательно и в высшей степени профессионально откликались на мои просьбы, не считаясь с затратами собственного времени.

Хотелось бы искренне поблагодарить Татьяну Бонч-Осмоловскую, Александра Бубнова, Татьяну Виноградову, Михаила Вяткина, Татьяну Данильянц, Свету Литвак, Татьяну Михайловскую, Михаила Рошняка и Эвелину Шац за оказанную неоценимую помощь, надеюсь, что, ознакомившись с настоящим изданием, они не будут считать проделанную ими работу напрасно потраченным временем.

Многие поэты ссылались на статью Татьяны Грауз «О визуальном в поэзии», вошедшую в эссе «Слово. Буква. Образ.». Татьяна и сама демонстрирует свои произведения на выставках визуальной поэзии и связанных с ней мероприятиях, потому хочется отметить ее реальный практический вклад в развитие этого направления.

В основу книги положен текст лекции «Визуальная поэзия», прочитанной в Тверском государственном университете 18 октября 2022 г.

Автор рассматривает сам процесс формирования понятия «визуальная поэзия», раскрывая ее основные направления и подчеркивая особую роль в художественном изображении и познании окружающей нас действительности.

Выделяя три течения в визуальной поэзии: 1 украшательство поэтического текста с целью привлечения к нему внимания респондента, 2 демонстрацию богатства литературного языка и широкого набора возможностей и инструментов работы со словом, 3 расширение понимания поэтического текста и придание ему дополнительного смысла; автор все их подробно анализирует, подкрепляя концепциями и примерами воплощения.

Предлагаемое издание несомненно будет способствовать популяризации современной поэзии и расширению кругозора и технического мастерства как начинающих, так и уже сформировавшихся авторов.

1 ПОНЯТИЕ «ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ»

В выступлении «Новая художественность философского языка» на IV Российском философском конгрессе в Москве «Философия и будущее цивилизации» в мае 2005 года мной было отмечено, что в литературном произведении важную роль в восприятии героя играет художественная иллюстрация: «…В то же время, на наш взгляд, эти иллюстрации не могут быть представлены традиционными живописными формами. Мышление человека характеризует и описывает окружающий мир при помощи знаковых систем. Важнейшим инструментом является слово, не обладающее в традиционном тексте пространственной характеристикой. Это не позволяет всеобъемлюще характеризовать отдельные понятия, их особенности и способы сочетаний. Графические изображения слов позволяют вычленять из текста отдельные понятия и одновременно вписывают их в общий пространственный поток сознания. …С другой стороны, возникающие в результате новые формы построения речи, не встречавшиеся ранее словообразования ведут к обогащению языка, его развитию с учетом новейших мировых тенденций. …Нами предпринимались попытки применения подобного подхода путем создания альбомов традиционной и компьютерной графики, включением иллюстраций в произведения, а также графическим написанием отдельных слов и их группировкой в самих текстах» [35, с. 165].

Корни визуальной поэзии при желании можно выявить с древнейших времен, например в клинописи, каллиграфии и т.п. В перечне имен, к которым я обращался в своем творчестве, могут быть названы белорусский и русский поэт XVII века Симеон Полоцкий, Алексей Крученых, Владимир Маяковский, Велимир Хлебников, Уильям Блейк, Шарль Бодлер, Стефан Малларме, Гийом Аполлинер. Приведенный перечень поэтических предшественников отнюдь не случаен, о чем и будет идти речь в дальнейшем.

Все выше изложенное имеет непосредственное отношение к визуальной поэзии. Но возникает вопрос: что же это такое?

Традиционно в России принимается определение, данное Юрием Гиком: «Визуальная поэзия — это жанр искусства, находящийся на стыке литературы и традиционного изобразительного творчества (живописи, графики)» [15]. Но в самом этом определении уже изначально заложено противоречие: если это поэзия, пусть визуальная, то она не может быть жанром искусства. И потом — почему именно «традиционного изобразительного творчества», а если это какая-то нетрадиционная форма изображения, тогда что? Понятно, что подобное определение не выдерживает критики. Хотя следует отметить, что визуальную поэзию и, например, такие виды изобразительного искусства как живопись

и графику, разделяет очень тонкая граница. Так, мой стих в книге — это поэзия, а он же распечатанный, вставленный в раму и вывешенный на стене, однозначно считается картиной. А их ряд именуется выставкой картин.

Все это имеет определенное объяснение, так как считается, что «ГРАФИКА (греч. graphike, от grapho — пишу) — вид изобразительного искусства, включающий рисунок и печатные художественные изображения (гравюра, литография, монотипия и др.), — основанные на искусстве рисунка, но обладающие собственными изобразительными средствами и выразительными возможностями, — указывает Большой энциклопедический словарь. — Графика делится на станковую (рисунок, не имеющий прикладного назначения, эстамп, лубок), — книжную и газетно-журнальную (иллюстрация, оформление и конструирование печатных изданий), — прикладную (промышленная графика, почтовые марки, экслибрисы) и плакат. Выразительные средства графики — контурная линия, штрих, пятно (иногда цветовое); — фон листа (обычно белой бумаги), — с которым изображение образует контрастное или нюансное соотношение. Стилистические средства графики разнообразны… — вплоть, до, — …изобразительных, декоративных, шрифтовых». А в следующем определении графика применительно к лингвистике, характеризуется, как: «1) совокупность всех средств данной письменности. 2) Раздел языкознания, исследующий соотношения между графемами и фонемами» [1, с. 307].

Еще более запутывает толкование понятия «визуальная поэзия» определение графики, даваемое Литературной энциклопедией: «Совокупности систем акустически-артикуляционных знаков устной или произносимой речи, обозначаемой термином фонетика, противостоит Г. [графике], как совокупность систем оптических знаков, производимых при помощи различной техники начертания (вырубание, вдавливание, вырезывание, рисование, писание, печатание и т. д.) и применяемых в качестве орудия общения в пределах известного, связанного общностью культуры коллектива. Так. обр. понятие Г. шире понятия письма (как системы вторичных оптических символов для звуков речи), так как оно включает и системы первичных оптических символов, служащих для выражения значений, существующих в сознании коллектива, помимо их звучания (чистые формы пиктографии и идеографии). Вместе с тем понятие Г. уже понятия зрительного яз. в целом, поскольку оно исключает все системы оптических знаков, производимые иной, чем начертательная, техникой, — начиная от древнейшей и важнейшей системы — языка жестов, включая многочисленные формы «дописьменных» магических и памятных знаков (предметные послания, счетные узлы (кипу), вампумы и т. д.) первобытных народов, и кончая системами световой и цветовой сигнализации цивилизованных на-

родов. Однако в аспекте генетическом приходится предположить теснейшую связь между всеми системами оптических знаков» [23]. Не вдаваясь в подобные изыски, следует отметить, что в графике присутствует изображение слов, их частей, букв в различном виде.

Более правильное, но не конкретное определение *визуальной поэзии как одного из способов составления стихов* дал еще в 1920 году немецкий дадаист Тристан Тцара. Эта более общая формулировка вызывает меньше возражений, но, характеризуя творческий процесс, никак не определяет сущности понятия, и, естественно, она требует доработки, поскольку термин «составление» не описывает всю визуальную поэзию.

Действительно, поэт в визуальном произведении решает проблему размещения текста на листе, более того, зачастую возникает необходимость изменения первоначального замысла и путей его воплощения для достижения гармонии, и этот процесс адекватно описывается термином, но не всегда это требуется. Многие вообще считают, что визуальная поэзия это всего лишь форма записи текста. Не разделяя подобного мнения, хотелось бы отметить, что художественное изображение текста имеет определяющее значение для такого вида творчества, как каллиграфия, и в частности в рукописной книге. И расширяя толкование Тцары, можно говорить, что визуальная поэзия — это способ составления, изображения и представления стихов.

И тут тоже возникает прямая аналогия с искусством. Первоначально в древнем Китае выделяли шесть видов искусства. Из этого перечня для примера воспользуемся стрельбой из лука.

В XX веке Лючио Фонтана создал десятки живописных произведений, делая на монохромных холстах разрезы и дыры. «“Дыры”, самые первые “Дыры”, не были задуманы как уничтожение живописи, они указывали на измерение, лежащее за пределами картины, предоставляя свободу увидеть искусство в любых формах, в любом материале», — объяснял позже сам Фонтана. «Его наиболее известная серия «Пространственные концепции» (Concetti spaziali) объединяет циклы произведений, имеющих разную пластическую драматургию, — отмечает в своей статье «Фонтаномания: почему художник, разрезающий и протыкающий свои работы, увлёк весь мир?» Мария Максимова и продолжает: —… При всей несхожести форм и техник, каждая работа наделена глубоким философским смыслом» [24].

Еще один великий художник Ивар Кляйн прожигал дыры на синих холстах, а у Фонтана преобладал чаще серо-белый фон.

А мы, например, можем закрасить холст красным и открыть по нему стрельбу из лука, и если концептуально обоснуем процесс, а появившемуся в резуль-

тате перфоманса расположению дыр найдем удачное определение, то возникнет не просто инсталляция, а полноценная картина.

Но это не наша сфера. Мы напишем на стрелах тексты. Это могут быть отдельные стихи или, как популярно в комбинаторной поэзии, — строки из сонета, и начнем выпускать 14 стрел в произвольном порядке. Холст с воткнутыми стрелами будет каждый раз выдавать нам новое комбинаторное стихотворное сочинение. Подозреваю, что будет возможно достреляться где-то до миллиона вариантов. Можно расписать стихами колчан, и появится дополнительный арт-объект; можно нанести текст на холст, и после того, как вытащим стрелы, с исчезновением пробитых букв будет возникать новое произведение. Возможности наши безграничны, но это действо, включающее в себя целый ряд поэтических практик, тоже должно обрести свое название.

На первый взгляд, все это представление текста. Он нами был заранее составлен и нанесен на стрелы, колчан и холст — и все это, как и процесс стрельбы (текстом), — представление поэтического текста. Но это понятие, к сожалению, не слишком однозначно. Скажем, поставленная на сцене пьеса Шекспира вполне вписывается в понятие «представление поэтического текста».

Можно было бы пойти от термина «презентация», но в литературной среде он имеет устоявшееся значение — «представление издания». А само это издание и форма его подачи могут как угодно различаться.

В ходе обсуждения возникшей проблемы мне понравилось предложение поэтки и филолога Татьяны Виноградовой: использовать понятие «репрезентация». «В связи с тем, что русское слово «представление» имеет несколько значений (show, performance, presentation, submission, introduction, idea, notion, conception и др.), в тех случаях, когда речь идёт о представлении одного объекта посредством другого, в современном русском языке часто используется латинское слово «репрезентация», как слово с более конкретным значением, — отмечает Словарь русского языка. — А ранее дает определение понятия. — Репрезентация (лат., repraesentatio, от re, и praesetare представлять) — это воспроизведение виденного, слышанного, прочувствованного человеком с возможными изменениями представляемой информации вследствие влияния времени, состояния памяти, эмоционального расположения в момент первичного восприятия информации и других психологических и физических факторов, способных исказить поступающую в мозг человека информацию (речь идет о внутренних структурах, формирующихся в процессе жизни человека, в которых представлена сложившаяся у него картина мира, социума и самого себя, оказывающих непосредственное влияние на возможность воспроизведения имеющейся информации)” [32]. Принимая данное толкование, хотелось бы отметить, что прочувствован-

ное человеком это и есть тот самый составленный текст, который представляется в данный момент, притом демонстрировать его совсем не обязательно должен лично автор. Таким образом, в еще одной последовательной итерации искомое определение примет следующий вид: визуальная поэзия — это способ составления, изображения и репрезентации стихов.

Но и понятие стиха также требует уточнения в современном поэтическом творчестве.

В 1974 году, создав к тому времени ряд произведений в различных жанрах, я осознал себя легкомысленным философом, а, значит, поэтом. И начал с написания манифеста конкретной поэзии. Эта пограничная между словом и рисунком форма выражения в то время уже несколько десятков лет была популярна в мире. Существовали и наши собственные немногие представители этого официально не признаваемого в стране течения, оперирующего минимальным количеством слов, вплоть до одного, но зачастую повторяющегося многократно. Как правило, в конкретной поэзии текст передается графически.

Здесь я продемонстрирую два примера такого вида поэзии из альбома того же 1974 года «Разбегающиеся маршруты моей жизни», вошедшего в книгу От… и До… [11, с. 32, 48]: импульс души (слово обороноспособность) и стремления (хачкар). Хачкар — это обелиск на армянском кладбище.

11 импульс души

Рис. 1.1

Это был мой первый альбом визуальной поэзии, и сама эта форма передачи стихотворного текста стала для меня преобладающей. На сегодняшний день уже создано более 40 альбомов, все они полностью или частично экспонировались на художественных выставках, и не обязательно визуальной поэзии, и большая часть из них опубликована.

27 стремление

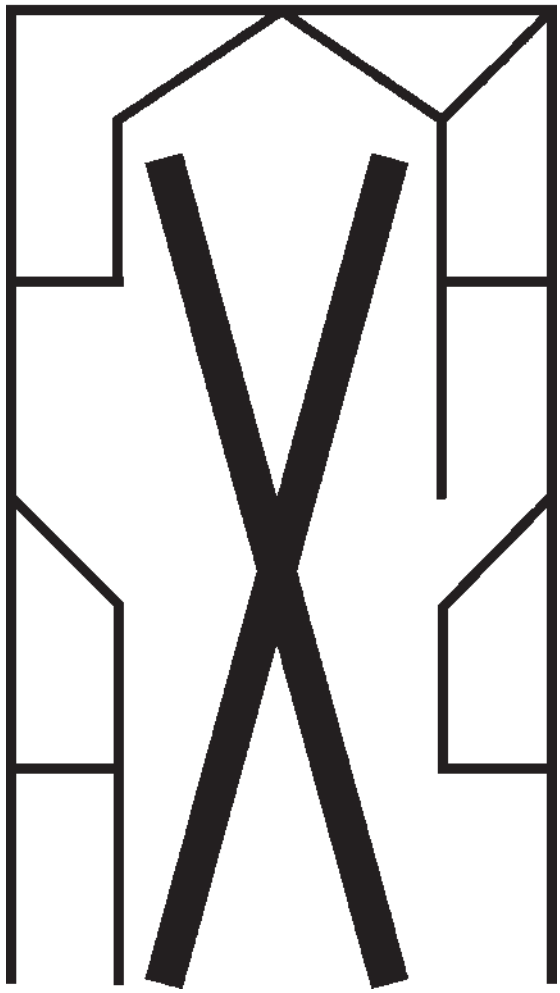


Рис.1.2

В том же упоминаемом ранее, правда, по другому поводу, 1995 году новая реальность живописи, возникающая в результате графической транскрипции текста, характеризовалась мной способом более полного и явного проявления духовной сущности человека как познающего объекта. «Живописные средства описания слов кристаллизуют мысль, — декларировал я. — А визуально направления потоков сознания могут быть замкнуты в традиционной форме художественного альбома. В таком случае каждое произведение представляет графическую

транскрипцию характерного для данного потока сознания понятия. Название произведения играет особую роль. Оно расширяет смысл транслируемого понятия, перемещая наблюдателя-зрителя в иную систему координат. Режим компьютерного диалога, новые технические приемы и средства коммуникации утончают восприятие художника и зрителя, еще глубже вводя в виртуальную реальность мышления». Собственно, все сказанное, на мой взгляд, убедительно демонстрируют приведенные рисунки, которые я назвал словопостроениями.

Еще более скуп на знаки леттризм, когда изображаются отдельные буквы, даже не составляемые в слова. Создавший это направление во время Второй мировой войны французский поэт и артист Исидор Изу утверждал, что буква, взятая как отдельный объект, это последняя надежда поэзии и искусства, так как именно она, сама по себе лишенная смысла, способна порождать новые смыслы. Зачинателем этого жанра в Советском Союзе считается Дмитрий Пригов, а продолжателем Анна Альчук.

Возвращаясь к поиску определения современной поэзии, приходится отказываться от двух основополагающих критериев этого вида творчества: рифмы и строчности.

И понятием текста без его уточнения нельзя оперировать. Так как текст присутствует везде: в человеческой речи, пьесе, музыке, и даже говоря о картине, можно использовать это понятие. А его характерных особенностей применительно к стихотворению у нас не осталось. То же самое относится и к ритму, это понятие также не может быть определяющим, так как ритм присутствует во всех перечисленных выше областях.

Учитывая все уже сказанное, не имеет смысла рассуждать и об особого рода промежутках, паузах, способах расстановки знаков препинания (если к тому же они вовсе отсутствуют, как, например, в моих поэтических текстах). Получается, что у нас нет реальных критериев по отнесению современного литературного произведения к жанру поэзии. Но, может быть, это и к лучшему в эпоху прихода искусственного разума и нейросетей.

Есть у меня стихотворение на эту тему:

поэзия сегодня: логика машины и интуиция человека

Пока не формализуем понятие поэзии, не поймем: пишут ли машины стихи.
Когда формализуем понятие поэзии, любой компьютер станет поэтом.

Я общался с критиками и авторами современной западной поэзии, и у них сформировалось следующее убеждение: «Поэзией является то, что сам автор так называет». И получается, что поэт это тот, кто так себя называет, а то, что

им декларируется, приходится принимать за поэзию. Но и критерием тогда выступает субъективное мнение производителя этого объекта творчества.

Схожая проблема давно дебатируется в области современного искусства. В рамках той же философской конференции, о которой говорилось ранее, обсуждался вопрос об отнесении объекта к произведению современного искусства, и были приняты лишь два оказавшихся возможными критерия: экспертная оценка и признание зрителем (популярность, в т. ч. коммерческая). Понятно, что оба эти критерия весьма условны. Касательно любого экспертного совета можно говорить об уровне его компетенции, в т. ч. относительно данного обсуждаемого объекта искусства или литературы, заинтересованности его членов и т.д., а на зрительское (читательское) восприятие влияет пропаганда, реклама и другие подобные факторы, не говоря уж о том, что понимание истинной художественной ценности произведения, зачастую происходит по истечении длительного времени, чему мы имеем немало примеров в истории. Как я всегда говорю: художнику надо прожить долго.

Тем не менее, можно судить о поэтическом тексте, рассматривая его как некую форму литературного текста, отличную от прозаического, не говоря уж обо всех других. И тогда искомое определение сформулируется следующим образом: **Визуальная поэзия — это способ составления, изображения и репрезентации поэтического текста.**

Эта особая область поэзии включает в себя большинство ее видов и присутствует в различных направлениях творческой деятельности. В настоящей книге будет предпринята попытка рассмотреть становление и развитие визуальной поэзии по возможности в хронологическом порядке.

2 ОСНОВНЫЕ СПОСОБЫ ВИЗУАЛИЗАЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

2.1 каллиграфическое письмо

В переводе с греческого слово каллиграфия означает красивое письмо. Родилась она в Китае приблизительно в III тысячелетии до н.э., раньше чем там возникла живопись, и в переводе с китайского означает: «путь письма».

В аннотации к книге Камни Китая говорится, что в альбоме 2005 года «Каллиграфия» Валерий Галечьян постарался передать особенности стиля каллиграфов Китая IV–XX веков, заменяя иероглифы русскими или английскими словами в соответствии с найденными переводами [8].

Книга начинается стихотворением «Введение в каллиграфию», в котором изложена история каллиграфии в этой стране.

ведение в каллиграфию
ныне разрыто
первобыта
так
сяк
напереко . . .
написание иероглифов
на сохранившихся добротно
костях
панцирях
а
р звились
е
досужие
на бронзовых сосудах
колоколах
оружии
писцы
пишу
п
р
и
п з
л е
ю м
сн и
у с
т
ыми
знаками

простились с пиктографией
уставное
правильное
письмо
буквы
учертилоу
к п
в р
а о
д с
ратилолит
некоторые
несерьезные
то б
р л
о у
п д
л
ивые
увлеклись
травяным
черновым
письмом

вино и
п одл вали
черту р е
художники-литераторы
мировой
щ
мо и
ц
декораторы
ха з ат
ри м чно
т
с вселенной
ды
шали
вет
копиисты творчества
плоть
в до современности
р щ
уп о али
л ш
пополнил ряды
на привале
050829

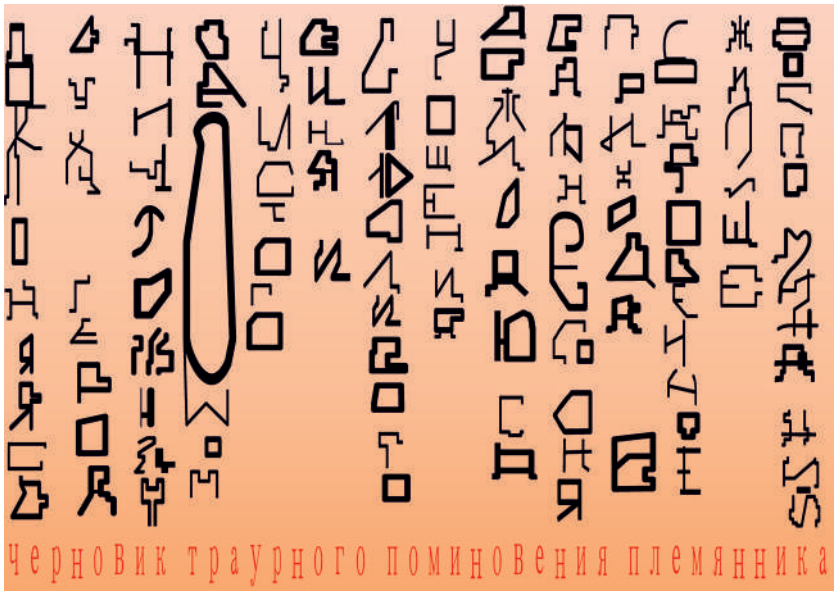
В аннотации к книге и альбому (там же, с. 2, 5) сообщается, что невозможно не отметить то огромное влияние, которое классическая китайская каллиграфия оказала и оказывает до сих пор на художников всего мира. В качестве примеров, подтверждающих это благотворное воздействие, приведены стихотворные отчеты о двух выставках каллиграфов из других стран, прошедших в Москве в том же 2005 году, когда создавался альбом «Каллиграфия» [8, с. 15, 16].

Альбом был представлен на персональной выставке в чайном клубе “ИСТ” (Москва) в марте — мае 2006 г. и на VI международном фестивале экспериментального искусства в Санкт-Петербурге 12–24 августа 2006 г.

В приводимых примерах иероглифы заменены на русские буквы [8, с. 6, 7]. В «Середине осени Сяньчжи» заменены лишь слова заглавия.

Рис 2.1.1

Черновик траурного поминовения племянника:



поклоняясь
духу героя
ничтожным
даром
чистого вина
и стыдливого
угощения
дожидаюсь
дальнего дня
прихода
в сокровенное
жилище
воспоминаний.

Рис 2.1.2

Среди различных каллиграфических надписей в Китае и не только там основное место всегда занимали поэтические тексты различных видов. При этом вообще следует отметить особое значение этого жанра в Китае, где каждый чиновник для назначения на должность должен был на экзамене сочинить стихотворение и записать его кисточкой и тушью. И до настоящего времени в Китае местные каллиграфы атакуют иностранца на каждом шагу, а сама она по-прежнему популярна в Восточной Азии, где рассматривается как вид живописи. Это отражено в частности в стихотворении **051015 современная корейская каллиграфия** [8, с. 16].

В Японии существует абстрактная каллиграфия, когда изображение отрывается от значения иероглифа. И в других странах художники свободно наносимые мягкой кистью мазки уподобляют знакам восточной письменности, идеограммам, клинописным иероглифам. То же самое мы видим в таких течениях, как дадаизм или леттризм.

Арабская каллиграфия возникла на основе копирования изречений из Корана, который прямо запрещает изображение людей и животных. Однако разрешается писать слова, складывающиеся в изображения. К сожалению, с этой ветвью культуры я практически не знаком, но многие тексты Корана признают-

ся поэтическими по своей форме, а сами изречения зачастую транслируются в весьма затейливом виде и, значит, их изображение можно отнести к визуальной поэзии.

Кроме арабской можно вести речь об индийской и европейской каллиграфии, менее значимой и популярной, имеющей свои характерные особенности, но также используемой в первую очередь для изображения поэтического текста.

В Сокольниках открыт Современный музей каллиграфии, в котором ежегодно проходят мастер-классы и презентации выставок международного уровня, а среди постоянных гостей музея — именитые каллиграфы из Азии, стран Ближнего Востока и Европы. В начале 2022 года в Зверевском центре современного искусства проходила уже семнадцатая ежегодная выставка работ учеников Евгения Максовича Добровинского. Этот каллиграфический бал — выставка-праздник, на которой встречаются влюбленные в каллиграфию люди.

Каллиграфические приемы активно используются в современном направлении «рукописная книга», которое тоже в основном транслирует поэзию. В 2020 году я и сам участвовал в проекте рукописной стихокнижки, когда каждый автор писал от руки свое стихотворение на внутренней стороне готовой обложки. Оформлял стихи художник Александр Лаврухин. Таким образом им было выполнено несколько десятков книжек, каждая в пяти экземплярах.

Продолжу тему рукотворного текста как некой формы каллиграфии, на примере еще одного российского автора. «У поэта и перфомера Светы Литвак, работающей в разных поэтических техниках, есть несколько визуальных работ, внешне имитирующих китайскую иероглифическую запись, — пишет Татьяна Грауз в эссе «Слово. Буква. Образ. О визуальном в поэзии» [16]. — Предполагается, что это стихотворение может читаться (и поэтесса читала его на одном из литературных вечеров). Однако прочтение этого стихотворения вызывает определённые затруднения, и это затруднение и есть, как мне думается, скрытая, зашифрованная задача, которую ставила перед читателями поэтесса: проникновение в другой язык — это всегда определённое усилие для того, кто этот язык хотел бы освоить».

Это стихотворение называется «Тянуть вниз» и ниже представлен его текст.

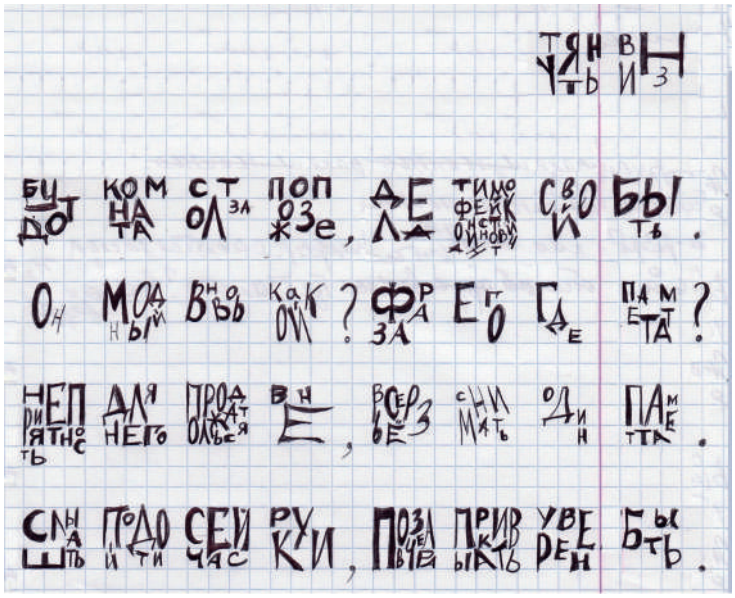


Рис 2.1.3 Тянуть вниз

В воображаемой комнате поздно садятся за стол.
У Тимофей Константиныча тьма неоконченных дел.
Он очень модно одет в стиле ретро. Как выглядит он?
Его любимый вопрос: Где Паметта? — всегда и везде.
Конфликты и передряги дежурят у входа в подъезд.
Он принимает всерьёз эту жизнь, лишь Паметту раздев.
Слышней и ближе шаги, вот-вот рука коснётся плеча…
Так было изо дня в день, и он уверен, что будет сейчас.
2011

Понятно, что при наличии электронных библиотек в тысячи шрифтов, каждый из которых может трансформироваться практически любым способом, оригинальность художественного выведения слова теряет первозданную ценность, но почерк характеризует внутреннюю сущность автора, которая не всегда видна из общего визуального текста произведения.

Если Света Литвак и я, да и не только мы, пытались вписывать собственные тексты в формы других существующих языков, то Вилли Мельников, предваряя «Девятнадцать переводов с атлантского» (возможных письменностей народов, соседствовавших с Атлантидой), так объясняет свой метод: «сначала я сочинил этот

поэзо-цикл, а затем сделал русский перевод, стараясь максимально сохранить визитные особенности думанья на этих языках. Надо сказать, что переводить с этих языков было несравненно труднее, чем на них писать: ведь они оперируют понятиями, коим в большинстве современных языков попросту нет аналогов».

Георгий Нефедьев, президент Русского Общества по изучению проблем Атлантиды, обращает внимание на тот факт, «что каждая из мини-притч включает в себя лишь одно слово и потому едва ли может вместить те развернутые смысловые фразы, которыми они переведены». Понятно, что для сочинения этого поэзоцикла Вилли должен был освоить забытый язык легендарной страны, но, возможно, это не было проблемой для человека, гордившегося умением читать и писать более чем на сотне языков. Две поэзо-притчи волеаи и уджмаа приведены ниже.

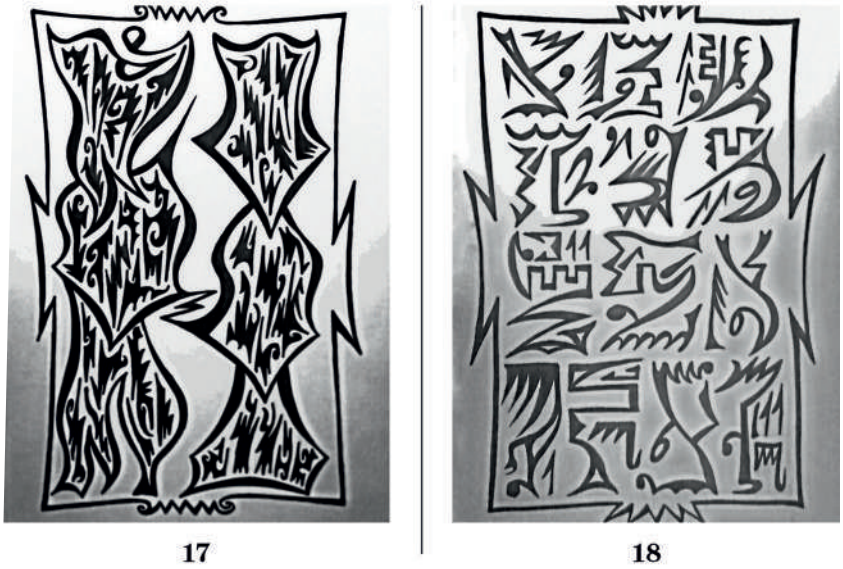


Рис 2.1.4

17} [волеаи} Время обижается, когда его струенье сравнивают с просачиванием змеи сквозь собственное желание вылинять из своих следов.

18} [уджмаа] Прокладывая дорогу сквозь Время, держись её обочин: ведь именно на них взойдут тотемы, которые научат времена вглядываться в самих себя [17, с. 7, 12, 14,15].

«Прогнозирующие исследования говорят нам о том, что с развитием информативных и высоких технологий книга будет заменена техно-объектами, удобными для пользования, более экономными, а главное, более объёмными, — заявляет Эвелина Шац в авторизованном переводе собственной статьи «DI SCENA

LIBRO tradotto — НА СЦЕНЕ — КНИГА. Между языком и объектом», — и продолжает: — В свою очередь виртуализация информатики позволяет считать рукопись последним звеном, связывающим нас с реальностью. И скоро, надеемся, нас ждет апокатастас рукописной книги» [38].

Мне не кажется возможным возвращение фиксации литературного произведения в древнее состояние, но ценность рукописной книги будет неминуемо возрастать с непрерывным развитием ее электронного собрата. Вывод Э. Шац удачно подтверждает ее же картина-рукопись «Я стою на краю природы…».

Рис 2.1.5

Текст на русском языке вполне читаем, но этот процесс требует больших усилий. Сама автор полагает, что в подобного рода объектах приводить текст необязательно. В этом не могу с ней согласиться. Считаю, что, конечно, читатель-зритель должен разбираться сам, но где-то, может, не под самим произведением, но в достигаемой близости следует давать изображаемый текст. Я и сам не всегда могу прочитать изображенное ранее, хотя тогда мне казалось все абсолютно понятно.

В завершении параграфа возвращаясь к сформулированному определению визуальной поэзии, хочется повторить, что любое изображения поэтического текста, включая его каллиграфическое написание, несомненно следует отнести к визуальной поэзии.

2.2. предметное (фигурное) изображение

Фигурные стихи (carmina figurata) известны еще с древности. М. Гаспаров под фигурными стихами понимал два типа поэтического орнаментализма: поэтические ребусы, выполненные в форме акро-, месо- и телестихов, и фигурные узоры, связанные с графической партитурой стиха, когда графический рисунок из слов или букв складывается в образ определенного предмета или фигуры [14, с. 27]. По-моему, это два разных вида визуальной поэзии. Под фигурными стихами, как это и было изначально, надо понимать выполненные из слов изображения предметов (объектов), а второй (первый у Гаспарова) тип — это беспредметное изображение поэтического текста.

Первыми сохранившимися европейскими примерами графического оформления поэтического текста являются стихи ученика Сократа философа Симмия Родосского, записанные в форме секиры, яйца и крыльев в IV веке до нашей эры.

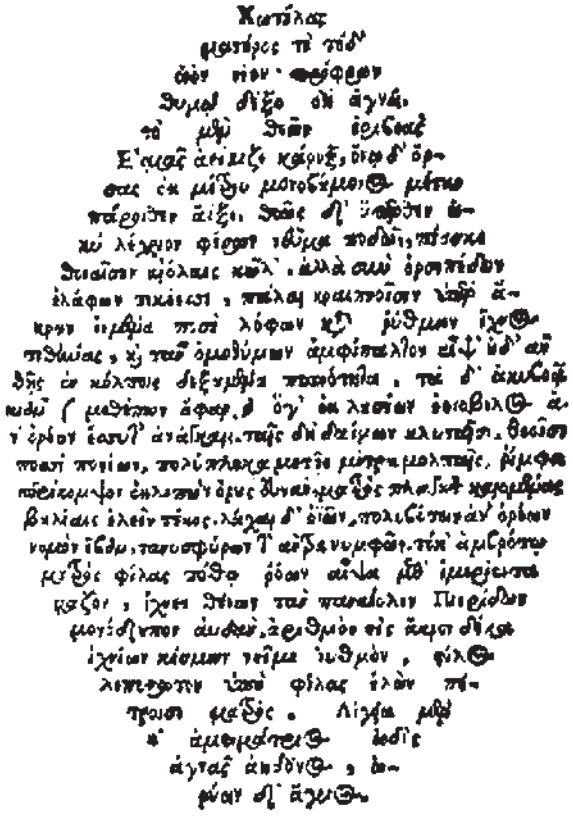


Рис 2.2.1

«В стихотворении «Яйцо» строки следовало читать в следующей последовательности: первая сверху — первая снизу — вторая сверху — вторая снизу и т. д. (рис. 2.2.1). Можно констатировать полисемантический характер данного мифопоэтического символа. Это и космологическая история о происхождении мира (божества, правителя) из вселенского яйца, и греческие мифы о Зевсе, в образе Лебедя соединившегося с Ледой, после чего она родила яйцо, а из него появилась прекрасная Елена. Можно найти аллюзию и на бога Кроноса, оплодотворившего своим семенем два яйца, из которых затем родился Тифон — гений зла», — отмечает И.М. Сахно в статье «Визуальная риторика фигурных стихов в поэзии раннего средневековья» [31, с.113].

Греческую традицию продолжили римские поэты: Левий, Марк Корнелий Фронтон, Апулей, Амвросий Феодосий Макробий. Потомки Карла — каролинги, стали создавать стихи в форме креста.

В эпоху барокко светская поэзия перестала ограничиваться формой креста. В России первым визуализировать строки стал поэт Симеон Полоцкий. «Стихотворения, написанные по случаю рождения царевичей Федора и Симеона» были выполнены в форме сердца и звезды соответственно. Традицию продолжили в XVIII веке Гавриил Державин, Александр Сумароков… пишет Джамиль Нилов в статье «Визуальная поэзия — авангард или традиция?» [27].

В статье «Валерий Галечьян как непосредственный продолжатель барочных традиций в современной поэзии» Дарья Суховей приводит мое стихотворение «Смирение», выполненное в форме креста [33, с. 87], но мне кажется, более интересным стихотворение «Мечта» из уже цитируемого альбома «Разбегающиеся маршруты моей жизни» [11, с. 31). В этом стихотворении та же форма креста используется непосредственно и чуть модернизированно в виде изображения меча.

Великий французский поэт Гийом Аполлинер, начиная с 1914 года, создаёт семантически и структурно связанные графические стихи, названные придуманным им термином «каллиграммы» — от слов «каллиграфия» и «идеограмма». Также это понятие переводят как «красивая буква». Главной особенностью каллиграмм стала неразрывность существования изображения и текста. В каллиграммах поэтический текст выстраивался таким образом, чтобы возникал соответствующий рисунок (дом, косые линии дождя, сердце, корона). В одном из писем, адресованных Андре Бийи, Аполлинер отмечает: “Что же до “Каллиграмм”, то они воспевают поэзию верлибра и точность типографического изображения в эпоху, когда типография приближается к завершению своего существования, в эпоху появления новых средств воспроизведения информации, таких, как кино и фонограф” [40, p. 71]. Надо сказать, что в своем мнении французский поэт оказался весьма прозорлив, хотя ряд факторов, в т. ч. и влияние его творчества, актуальное до настоящих дней, в определенной степени задерживают окончательный уход от типографской печати. В качестве примера, характеризующего творчество Аполлинера, приведу стих «Эйфелева башня» (рис. 2.2.3), изображающий всем известное сооружение.

10 **мечта**

Мое тело в дырах. Ржавчина разрела его.

Я протягиваю себя лету, чтобы оно высушило кровь. Но ветер все не несет его из-за высоких гор.

Когда же, наконец, я снова пойду на войну?

Рис 2.2.2

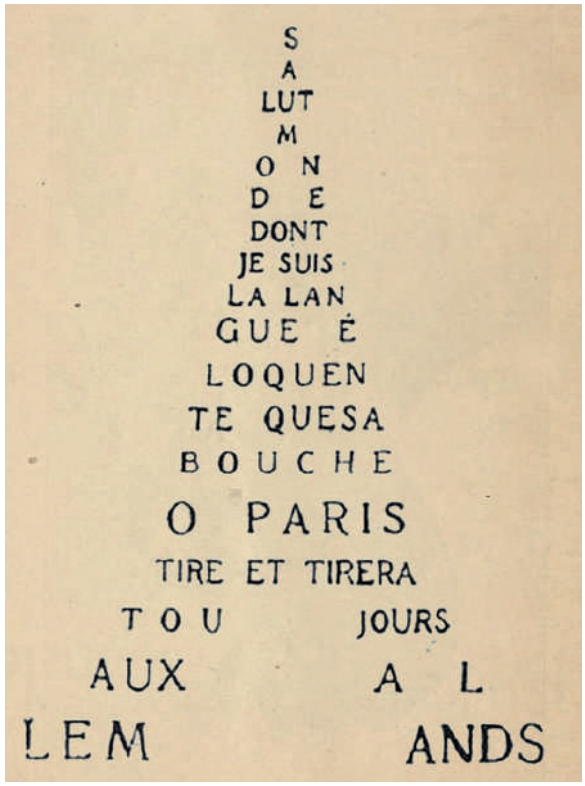


Рис 2.2.3

Вроде бы всемирно известная каллиграмма, но с трудом нашел перевод, возможно, из-за ее содержания: «Привет мир чей я красноречивый язык который своими устами О Париж стреляет и стрелять будет всегда в сторону немцев» (перевод взят из блога Юрия Салатова на сайте Стихи.ru). Если учесть, что стихотворение создано во время Первой мировой войны, на которой Аполлинер был ранен в голову, то его патриотичность не вызывает удивления.

С появлением фотографии, а в дальнейшем интернета, упростилась возможность изготовления и подбора объекта для размещения поэтического текста, а компьютерное его написание и обработка, многообразие цветовой палитры одновременно расширили границы адекватного воплощения замысла. В качестве примера приведу два стихотворения с одной страницы из альбома «Камни Китая» из книги с одноименным названием [8, с. 126]. В первом случае текст стихотворения вписан в сосуд, называемый тыква-горлянка, а во втором — изображение иллюстрирует стихотворение, визуальное по своей собственной форме (рис 2.2.4).

БОРЬБА

захвачен
м г
а новением
сурового взгляда
сползаю
п к
р в орно
скачет
вот-вот околпачит
без о
п д поры
не вижу
не ведаю
слада
зверюга
затмению рада

ВОЗМЕЗДИЕ

свирепый орангутанг
глотает
скалы
пещеры
тайные
до
т роги
страдания
сомнения
лапе волосатой
сладко чешется брюхатый

Рис 2.2.4

На этих примерах легко объяснить, что понимается под составлением поэтического текста в предметной (фигурной) поэзии: стих должен быть не просто написан, но расположен таким образом, чтобы получилась какая-то предметная форма, как, например, ваза, или должен быть вписан в уже готовую форму, как в примере с тыквой-горлянкой.

2.3 поэтический портрет

Говоря о влиянии живописи на визуальную поэзию, можно выделить прежде всего жанр портрета. Это чаще всего осознанный или спонтанный фотопортрет, на котором автор в первом случае включен в композицию, а во втором — позирует на ее фоне. Рассмотрим фотопортрет Михаила Рошняка, обрамленный следующими надписями (рис 2.3.1):

Старайся не повторять себя, ни в иконе, ни в картине, ни в слове.

Я — начало всего, ибо в сознании моем создаются миры!

Я дам тебе жизнь, моя милая краска. Ты — невинная и нет в тебе упрека, ты — чиста, как звезда, и пусть слова грубых людей (жрецов старого заката) не оскорбят тебя!

Михаил так описывает историю создания фотопортрета: «Эта фотография с моего выступления “Картонный Малевич” в Туле. Сцена оформлена лозунгами из “поэтических текстов” Казимира Малевича. Выступление было в форме перформанса, во время которого звучала современная поэзия и музыка. В качестве действия я плескал краской».

Сопровождение портрета цитатами Малевича отнюдь не случайно. Это и отсылка к творчеству художника, и констатация его важного значения для самого Михаила как автора, о чем пойдет речь в параграфе 2.8.

Рис 2.3.1

Поскольку многие визуальные поэты являются также художниками, или считают себя таковыми, или их причисляют к этому племени, а некоторые даже имеют в прошлом художественное образование, то, естественно, как и любой уважающий себя живописец, они время от времени приходят к идее написания автопортрета. Как, например, это делал Аполлинер (рис 2.3.3).

Еще пример визуального стихотворения с портретом автора — работа Татьяны Виноградовой со стихом «Осень рассыпает ветер» (рис 2.3.2).

На их манере письма я останавливаться не буду, а детально проанализирую подходы на собственном примере.

Рис 2.3.2

Рис 2.3.3

2.3.1 непортретное сходство

В первой, по времени создания, группе автопортретов я стремился передать свое мироощущение, не особо заботясь о внешнем сходстве. Все эти изображения даются на пространстве листа буквами слов и входят в состав альбомов словопостроений («слопов»), как именовал свои композиции, в свободных гра-

фических формах. Обычно транслируя описание, я выделял названия жирным кеглем, а текст курсивом, тот же прием будет использован и сейчас.

В 1983 г. мир для меня определялся связями словосочетаний, семнадцать из которых образовали шестой альбом словопостроений 1983–84 годов. *Усталость уст* от рассуждений о бытии, **диалектическом единстве** *мира и мифа, эроса и эпоса, бесконечности, континууме и конвенциях* **неопозитивизма** отразилась в **автопортрете 84**. Формируя, в том числе и автопортретом, цель жизни как бестелесное существование, я ставил во *главу угла* мир слов. В результате в альбоме раскрывается представление о спрятанной *конечной бесконечности* и формируется новое **пространство** — *бесконечная конечность* слов. **Автопортрет 84** и другие слопы альбома вошли в книгу «Аналитическая поэзия» [5, с. 101–118].

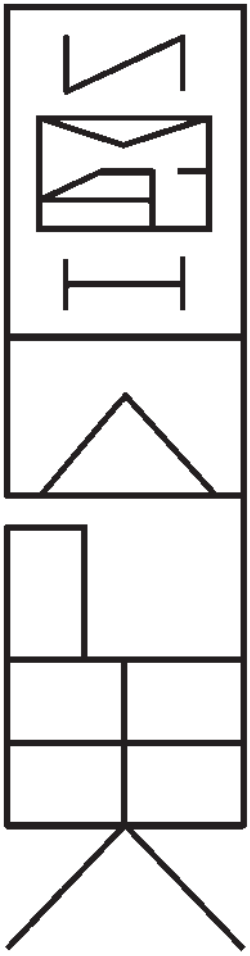


Рис 2.3.4

Девятый альбом 1986 г. получил название «Пора превращений».

Во многом в нем обыгрывается тема происходящих изменений в людской среде и человеческом восприятии в меняющемся мире, сущность которых отражена в **автопортрете 86**, и сконцентрирована в одном слове — *машиночеловек* (рис. 2.3.4).

Подходя к изображению через *примерку пошлого*, рассуждениями о **творчестве, поэзии, психологии, жизни** как *социальной системе,* я выводил правило общей судьбы как *целостности множества,* отсюда уже возникал образ. Машиночеловек оказался лишь одной из сущностей, не зацикливаться на которой призвало **напутствие** — *двигаться дальше вперед.*

В 27 альбоме компьютерной графики, создававшемся в 1997–2001 годах, **автопортрет в интерьере** дан словом *painting* (рис. 2.3.5).

Неудивительно, что было выбрано это слово для характеристики внутреннего мира. Оно связано с участием во многих художественных выставках того времени и, соответственно, подготовкой к ним.

Тогда же, в 2001 году было закончено полотно, характеризующее мое творчество, и сам процесс творчества: **Art at the letters symmetry.** Картина экспонировалась в более поздние годы. Художественный процесс в ней прослеживается по следующим стадиям: **метод** — *жертвоприношение*

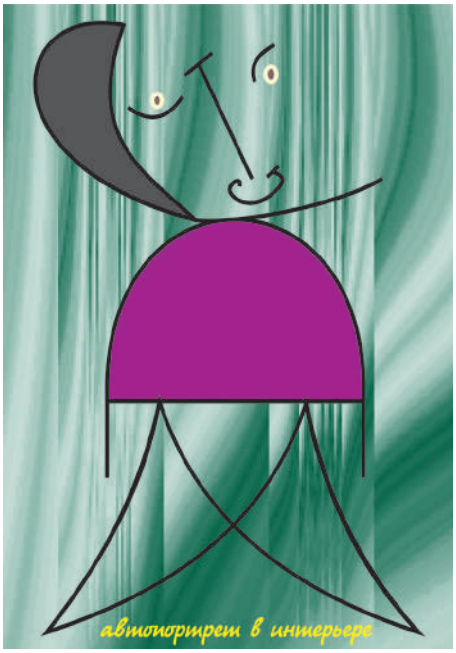


Рис 2.3.5

разума, **путь** — *преодоление традиций*, **материал** — *цитирование*, здесь же определяется и реакция зрителя, когда **восприятие** — *эстетическое отношение*, **постижение** — *мгновенная идентичность*, и итог творчества, его **результат** — *читатели и коллекционеры*.

Универсальность подхода подтверждается использованием различных языков в картине и альбоме в целом (фрагменты картины даны на форзаце и нахзаце книги «Аналитическая поэзия», 2020).

Выстроенность альбома вокруг автопортрета подтверждается слопами: **предмет посвящения:** *искусство как объект пересмотра*, **живопись на рубеже веков:** *raison de etre*, **убегание вперед:** *la fuite en avant*, **anywhere out of the world:** *непобедимая потребность идти*, — характеризующими цель и авангардную устремленность автора.

Завершает эту серию слоп из альбома sacrificium с многозначительным заглавием **вместо автопортрета (заключение).** Координаты авторского пути 1998 г. ведут от Дионисия Ареопагита из Византии VI века к интерпретации лингвистической концепции искусства XX века. И совсем неслучайным видится в неавтопортрете слово *самостояние*.

При создании автопортретов приходится отталкивался от разных источников, о чем свидетельствует еще одна из работ этого альбома **портрет писателя по пфистеру,** в которой используется словосочетание *простое пространство у проекции*.

2.3.2 фотопортреты

В стихотворных произведениях находится место и для фотопортретов, когда изображения помещаются в различные временные и пространственные рамки.

Так, тема прошлого в основном находит у меня свое отражение в традиционной для китайского классического искусства форме свитка. И само обращение к этой форме связано с восточной составляющей в моем творчестве. Самый первый из свитков «Камни Китая», наряду с «Пекинскими каллигра-

фами» и «Первыми философами», появился после поездки в эту страну в 2007 году. С этой даты создано 11 свитков, выполненных в большинство своем после посещения исторических памятников в разных странах мира, что можно видеть из названий: «Камни Боробудура» (2009 г.), «Календари» (2012), «Камни Луксора» (2012), «Камни Израиля» (2012), «Храмы Анкгора» (2013), «Дом Бога войны» (2013), «Холм Пусси» (2015), «Дали Иордании» (2017), «Реплики Сиама» (2017), «Сингапурская реликвия» (2019), «Вечерний Дубай» (2021). Все они одного размера 25 х 245 см и выполнены в одной манере, но, понятно, что по наполнению очень далеки от классических образцов. Свитки экспонировались в санкт-петербургском «Манеже», Центре современного искусства им. Зверева, Art play центре, многих других выставочных залах. В отличие от первой группы портретов, изображения и в т. ч. фото автора в них располагаются над стихами, не накладываясь на текст. Представление о том, как выглядят эти работы, можно получить по свитку «Камни Боробудура», опубликованном в книге «Дали Азии» [7, с. 150–151], и ниже (рис. 2.3.6).

Лицо автора можно увидеть и среди барельефов много веков назад умерших людей на полотне «Кросс-культура» в 5,5 метра длиной, которое напечатано на форзаце и нахзаце одноименной книги (2018 г.). На титуле книги с моей фотографией в окружении ацтекских реликвий приведен текст картины. Также изображение автора дается в развалинах Луксора в нахзаце «Тень» в книге «Поэтические языки» (2019).

Хотя целый ряд графических работ обращен в ушедшее: «Путешествия во времени 2 и 3 [9, с. 59 и 60], «Мужание» [19, с. 76), «Портик опьянения» (нахзац в книге «Поэтические языки»), «Римские каникулы» и другие, не стану утверждать, что сильно интересуюсь присутствием в прошлом, о чем, в частности, свидетельствует стих «Купание» («Путешествия во времени 2»):

время заплыва
выбираю
вплываю
в день сегодняшний.

Настоящему посвящены квары: «Варианты», «Привычка», «Оптимизм», «Физиогномика» и многие другие.

Квары — это еще одна из форм визуальных произведений, к которой пришел в 2012 г. В аннотации к книге с одноименном названием так определяется понятие: «Слово «kvar» на мертвом языке эсперанто означает «четыре» и множественного числа не имеет. Композиции автора не всегда в четыре стиха, но все

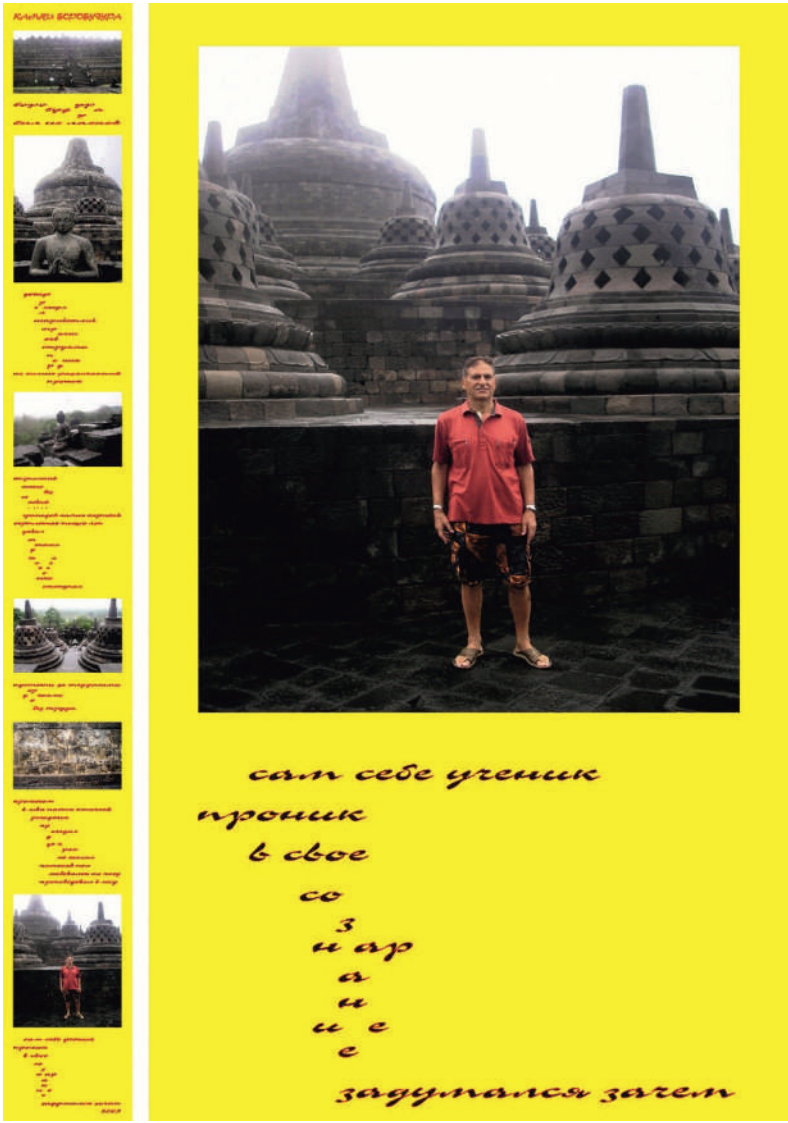


Рис.2.3.6

квары четырехсторонние. В космогонии и временных аллюзиях всплывают отголоски различных живых и мертвых языков. Так и основная стихотворная форма, используемая автором, трансформирована из японской поэзии» [9] . В этом случае популярная в России форма хокку, когда стихотворение состоит из трех строк, соответственно в 5–7–5 слогов, может служить еще одним примером со-

ставления текста. Как правило, я располагаю строки вертикально, что более соответствует написанию иероглифов, а с другой стороны это расширяет возможности экспозиции используемого в стихе изображения.

Я никогда не придерживался линейной теории времени, о чем, например, свидетельствует поэма «Поэзия философии» [11, с. 157–186] и всегда свободно перемещался в пространственно-временном континууме. На самом деле и происходящие в настоящем события уже не так важны для меня, как в более ранних работах. Примером текста, который будто бы относится к настоящему, но явно исходит из прошлого и движется в будущее служит квар «Длинноголовые» в книге «Виртуалистика» [6, с 153]. Будущее, а точнее его проекция в настоящее, больше всего занимает меня. Так, лишь частично опубликованный альбом квар «Будущее в настоящем» насчитывает более 80 работ. Понятно, что подробно останавливаться на взглядах и представлениях о грядущем не позволяют рамки книги, но хотелось бы отметить основные интересующие меня направления.

Важнейший раздел «Роботы» состоит более чем из 20 квар, описывающих весь процесс создания этого вида устройств, начиная с первых механизмов «Храмовые автоматы» и возникновения самого термина «Падение» до их полного вторжения, вплоть до грядущего доминирования во всех областях нашей жизни, что легко проследить по заглавиям: «Новый мир», «Любовь», «Gerls», «Быт», «Домохозяйство», «Нянька», «Соседи», «Пропитание», «Кухня», «Геронтология», «Медики», «Аллегро», «Artists» и др. При этом я не только проповедую скорую победу роботов, но и себя представляю в этих стихах совершенно измененным в уже не столь отдаленном грядущем. В «Трансформации» [17, с. 90] в тексте следующий этап заявлено: «биороботом себя считаю…» и тема развивается в кваре «Продвинутые». Изображая себя киборгом, в посвящаемом себе стихе «валера», сообщаю: «к соответствию пластику уж пластику лица делаю».

Так же широко представлена в серии работ, посвященных будущему, тема двойника, о которой говорилось применительно к нахзацу «Тень», есть и квар с одноименным названием. Но если двойники прошлого — это человеческие воплощения, то в будущем это аватары и клоны, как следует из текстов «Перевоплощение» [17, с. 91]:

Аватар товар обольщения верный
успею многое
С двойником тайком станем себе козни строить
стоит жить

(Тексты квара упрощены для удобства читателя).

Не веря в управляемость этими созданиями, всерьез опасаюсь, что они будут в состоянии навязывать свою волю прототипам, презирая их, как в кваре «Клон» (рис 2.3.7).

Рис 2.3.7

А в кваре «Наноцивилизация» полуобнаженный, с размеченными местами для установки чипов утверждаю:

взял на заметку
нанометку
            пощупал
щуп запустили
в головы срезы
протезы уж готовят
новят мозги
.

Впрочем, оптимизм не окончательно потерян:

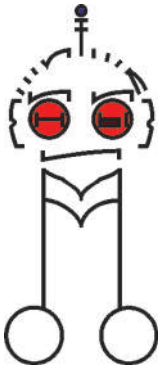
память стирают
да не знают
что новый
придумаю мир.

Раздел «Роботы» лишь часть массива, посвященного проблемам сохранения человеческой цивилизации, готовой погубить себя и без какого-либо постороннего вмешательства. Опасения по этому поводу выражены в кварах: «Прогресс», «Финал», «Потепление», «Уклад», «Паранормальное», «Ожидание», «Оружие будущего».

Но это не отменяет новых возможностей улучшения личного комфорта, как в кваре «Coctail party», а в кваре «Оптимизм» демонстрацией работы над собой декларирую способ решения проблем путем самосовершенствования людей.

2.3.3 транскрипция наблюдателя

Как и во всей поэзии непортретного сходства образ наблюдателя, не принимающего непосредственное участия в действии, также задается словосочетанием, но оно не однажды возникает в альбоме, а являясь постоянным, в неизменном виде присутствует на большинстве полотен, оттеняя происходящее. Этот прием использован в альбоме «Путешествие шизотомного шизотомика», которым начинается книга «Обряды перехода» [10], рисунки из него также представлены на ее форзаце и нахзаце. На титульном листе альбома под изображением персонажа надпись «Автопортрет 2000», недвусмысленно указывающая кто определяется данным сочетанием.



Интересно проследить маршрут наблюдателя, как он дан в альбоме (без разбивки по книге): **трансформация, человеческий мир, искусство в эпоху его технической воспроизводимости, три тревоги тиллиха, полнота пустоты, заманивание сознания, проводник умерших душ, восприятие мира, красота души, замысел, общение, палинодиопение.**

Этот альбом оказал воздействие и на завершенный в 2003 году — «Бакаев в стране мертвых». Несомненен и образный мостик — Психопомп — проводник умерших душ. В этот раз уже на всех страницах альбома присутствует главный герой, оказавшийся в загробном мире, соответствующем представлениям древних египтян.

В настоящем параграфе поэтический портрет рассматривался с точки зрения развития понятия предметного изображения. Поэтами принято характеризовать других поэтов, регулярно они пишут и сами о себе. Можно говорить о пласте произведений, которые также можно отнести к жанру поэтического (авто) портрета, в том числе и визуальных по своей форме. Есть и у меня ряд беспредметных визуальных стихов подобного рода. Надеюсь, тема найдет свое продолжение и будет значительно дополнена другими интересными подходами и примерами.

2.4. беспредметное изображение

В поэтическом, как и в живописном произведении, изображение может быть фигуративным или беспредметным. Более того, в визуальной поэзии вторая форма подачи материала безусловно является основной, и круг авторов пишущих в этом направление шире, но главные используемые ими приемы достаточно известны, и их можно рассмотреть, в том числе, и на моем примере. Хотелось бы отметить, что если в предметной поэзии произведение, как правило, размещается на листе, то в беспредметной не существует ограничений по объему текста. Так, вся книга «Аналитическая поэзия» (1991) состоит из трех поэм, никаких других текстов в ней нет. А в другой моей книге — «Эстетика» одноименная поэма занимает 104 из 114 страниц.

Вернемся к древнегреческой и китайской традициям. В начале изложения буду опираться на текст собственной статьи «Цикличность поэтической миниатюры Татьяны Михайловской» [13, с. 170–173].

Ропалистический стих (ропалик) — это стихотворение или предложение с постепенным наращиванием (или уменьшением) количества букв, слогов или слов. Название происходит от греческого слова «ропалон» — «палица», «дубина». Считается, что впервые это форма была применена Гомером в гекзаметре,

каждая следующая строка которого увеличивалась на один слог. В каждой строке удлиняющегося словесного ропалика добавляется новое слово к повторяющимся, и каждая строка прирастает на одно слово. Количество слов ограничивается лишь выбранной длиной строки. Таким образом можно создавать графические построения, когда строки разрастаются в виде снежного кома (другое название ропалика) или иным способом. И этот вид стиха можно отнести к фигурному (предметному) изображению. Татьяна Михайловская не усложняет форму ропалика, просто добавляет по слову в строке.

Если у многих авторов ропалик это некая поэтическая игра, то Михайловская раскрывает масштабность формы. Мирские, земные рамки не удовлетворяют её, о чем свидетельствуют названия циклов: «Фракийская тетрадь», «Ветер с моря», «Перевёрнутое время», «Лестница в небо». Учитывая книжный формат данного издания, в качестве примера приведу самый коротенький из её ропалонов, вошедший в книгу «Пространственная поэзия» [30, с.48]:

Дитя дерева
Дитя дерева шепчет
Дитя дерева шепчет мне на ухо
Дитя дерева шепчет мне на ухо тайну
Дитя дерева шепчет мне на ухо тайну моих предков

Вслед за циклом ропалонов в том же сборнике следуют 18 парных надписей Т. Михайловской «Целование ветра, воды и земли» (2014 г.).

Парные надписи как особая форма литературного творчества зародилась в Китае. История их возникновения берет своё начало с мифологических времён и неотделима от идеальных представлений об архитектурной композиции речи. В своей статье «Китайские парные надписи в лингво-культурологическом аспекте» О. Г. Кобжицкая и Ю. С. Пешкова отмечают, что, как правило, парные надписи «…представляют собой длинные полоски бумаги с написанными или напечатанными выражениями, вместе образующими целую фразу. Надписи располагают вертикально и симметрично на входных дверях, деревьях, мебели, вокруг алтаря» [20, с. 149].

По семантическим связям между двумя частями парной надписи О. Г. Кобжицкая, Ю. С. Пешкова выделяют 3 вида:

«1. Близкие по смыслу части парной надписи (содержание одной части дополняет содержание другой).

2. Противоположные по смыслу части парной надписи, с помощью которых раскрывается её содержание.

3. Парные надписи, содержащие один предмет мысли, при этом связь между частями может быть причинно-следственной, условной, обозначающей цель и др.» (Там же, с. 153–154).

Парные надписи Т. Михайловской, по приведённой классификации несомненно относящиеся к первому виду, конечно, не могут строго соотноситься с китайскими текстами. Дело не только в горизонтальном расположении строк, но и в неравности их длин и количества слов в правой и левой стороне. Редко когда запись выдерживается в одно предложение. Можно найти и другие различия. Но, как нам известно, поэт и не ставила перед собой задачу симметричного расположения текстов, обязательную для формы этой записи, но пыталась воспользоваться этим приёмом для более полного донесения своей мысли. И в этом замысле оказалась гармонична и самобытна в переработке ещё одного поэтического приёма и привнесении его в культуру российского стиха. В качестве примера можно привести первые парные строчки цикла:

> Путь не имеет начала и конца. Миллионы существ, живых и мёртвых, движутся по нему в разных направлениях.
> Дорога начинается с одежды, которую ты надеваешь, выходя за порог, и заканчивается, когда ты снимаешь её с себя [30, с. 49].

Отголоски античных начинаний Иван Чудасов нашел в моей поэзии. В статье «Серпентикум версус в творчестве Валерия Галечьяна [36, с 37–38] он следующим образом определяет этот поэтический прием: «Серпентикум версус представляет собой трёхстрочное написание двухстрочного фрагмента текста, в котором общие части строк вынесены в середину между строками. Первый из найденных нами примеров в русской поэзии принадлежит перу Евстратия (Русская силлабическая поэзия XVII–XVIII вв. Л., 1970. С. 39–40). Перед текстом [средневековый] автор сообщает: «Сей стих римляне нарицают серпентикум версус, с греческаго языка herpon epo», что переводят как «змеиный стих», «змеевидный стих», «серпантинный стих».

«Увы, — замечает И. Чудасов, — серпентикум версус (или эпомонион) остался практически забытым литературным приёмом. Единственное исключение — творчество Валерия Абгаровича Галечьяна. В своих небольших текстах, зачастую совмещающих текст и изображение и посвящённых осмыслению своего места и места человечества во Вселенной, Валерий активно использует серпентикум версус».

Вот несколько из приведенных им в статье стихов (после текста И. Чудасов дает его прочтение). Например:

От блуждающей чёрной дыры вдалеке,
налегке в ходе прогулки закоулки
тёмные огибаю.

«Серпентикум версус, — продолжает И. Чудасов, — очень напоминает переплетающихся змей на кадуцее — жезле глашатаев у греков и римлян:

Видимо, неслучайно у Валерия несколько текстов переплетаются строками не горизонтально, а вертикально:

Энергией жизни космос разрастается,
Удаляется.

Заключает свою статью И. Чудасов следующим образом: «Творчество Валерия Галечьяна представляет собой интересный сплав философских раздумий, современной компьютерной графики и забытого приёма (серпентикума

версуса), освежающего восприятие казалось бы далёких по смыслу слов, но сопряжённых «здесь и сейчас» своими буквами. …Кажущиеся на первый взгляд простые заметки, мысли на полях при нарочито затруднительном чтении настраивают на осмысление законов и явлений Вселенной, напоминая одновременно и медитативную поэзию Востока, и дидактическую поэзию Просвещения XVII–XVIII веков».

Понятно, что серпентикум версус лишь некая переходная форма от предметности к беспредметности в визуальной поэзии.

Другие, более поздние и более существенные и активно применяемые приемы приводит Дарья Суховей в последнем разделе «выводы» уже цитируемой статьи «Валерий Галечьян как непосредственный продолжатель барочных традиций в современной поэзии». Она пишет: «Поэтика Валерия Галечьяна …характеризуется воспроизведением и актуализацией практически забытых принципов визуальной организации стиха, бывших единственно важными в момент зарождения русской поэтической традиции, на грани XVII–XVIII веков, однако с годами утративших свою неповторимую выразительность… В произведениях Валерия Галечьяна наблюдается наследование традициям грамматической рифмовки, выраженное на уровне графики текста, избегание повторов, «экономная» запись текста и упорядочивание записи строк по одинаковым буквам их начал, наследующее барочному принципу алфавитации, упорядочивания упоминаемых сущностей. Поэтика Валерия Галечьяна демонстрирует расширение списка возможных направлений чтения слов …может восприниматься в синхронном аспекте как случайный набор разрушающих текст явлений, а в диахроническом — как набор традиционных для поэтики барокко средств организации текста, моделирующих понимание текста как единства формы и содержания» [33, с. 89–90].

Определенное продолжение и расширение приведенных высказываний можно обнаружить в предисловии к моей книге Аналитическая поэзия (2020). Татьяна Бонч-Осмоловская пишет: «В книге представлены два типа визуальных стихотворений: стихотворения-ребусы, составленные из лаконичных отрезков и дуг, и стихотворения-лабиринты, в которых неочевиден порядок прочтения букв и слов на странице.

В стихотворениях-ребусах читатель найдет точность и тонкость японской гравюры, причем в отличие от иероглифов на незнакомом языке — эти работы, составленные из букв русского алфавита, мы прочитать можем… Еще отличие от японцев — геометрический минимализм линий: это либо отрезки, складывающиеся в углы и решетки, либо дуги. Простые модели живого мира составлены здесь, как в механическом конструкторе, из отрезков прямых и кривых,

собирающихся в буквы, спрятанные, вплетенные, вписанные в сочетания-слова. Три уровня — графический (линии), визуальный (изображение), семантический (слова), взаимодействуют неким сложным и оригинальным способом.

Другой тип стихотворений — «лабиринты», происходящие из древних, настолько древних, как позднелатинские и средневековые визуальные «лабиринты» Оптатиана Порфирия IV века, Венанция Фортуната VI века или Рабано Мавра IX веке. Строки выстраиваются по вертикали, наклонно, по диагонали, причем прочитываются снизу вверх, вздыхают пробелами, расходятся и сходятся вместе… Это придает тексту вариативность… Слова раздваиваются, как при прохождении светом дифракционной решетки — и в любом случае выходят на другую сторону. В отличие от средневековых лабиринтов, предлагающих прочтение определенных слов внутри плотного массива букв, что создает дополнительный уровень восприятия, Галечьян лаконичен и предлагает читателю уже отшелушенную квинтэссенцию мысли.

Графическая составляющая «лабиринтов» достаточно проста… В графике этих стихотворений можно найти сходство с фигурами «руки-ноги-человечков» Семена Кирсанова или Эля Лисицкого. В их структурах — сходство с работами Александра Горнона, также расходящиеся бифуркациями, раздваивающие от строки. В сходной манере работает американский поэт и математик Казмир Маслянка» [5, с. 4–6].

Таким образом, мной был лишь обозначен или вовсе обойден целый ряд поэтических периодов, начиная с французских поэтов Малларме и Аполлинера, итальянских и наших футуристов: В. Каменского, А. Крученых, В. Маяковского, В. Хлебникова, дадаистов и др., но зато были представлены различные приемы беспредметной визуальной поэзии, которые использовались ими. В свое оправдание могу лишь сказать, что всех названных, как и многих других, изображал в произведениях словами из их текстов в экспонировавшихся и частично изданных альбомах: Палитра поэзии (1975) и одноименной миниатюрной книге (1989), Проза поэзии (Каталог выставки, 1999) и др.

Ряд представителей визуальной поэзии в нашей стране все-таки уже был назван, про некоторых уже много написано, к другим перейду в следующих параграфах.

2.5. кинетическая поэзия

В 1959 году Жан Тэнгли пролетел на аэроплане над городом Дюссельдорф и разбросал 150 тысяч листовок с собственным художественным манифестом, в котором оповещал, что единственная постоянная и стабильная вещь, единственная доступная реальность — это движение. А само кинетическое искус-

ство и важнейшая его составляющая — кинетическая скульптура, как направление оформились чуть раньше, в 1955 г., после парижской выставки «Движение», хотя попытки создания подобных экспонатов разной степени серьезности предпринимали дадаисты и конструктивисты еще с 1930-х годов.

«Движущиеся слова, танцующие буквы, динамические взрывы текста — таков был арсенал приемов, которыми литераторы и художники русского авангарда в начале 20-го века пользовались в своей борьбе против неподвижности и окаменелости нормированного литературного языка, — пишет Энрике Шмидт в статье «Буквальная (не)движимость». — Слова разбрасывались по поверхностям страниц, и читателю приходилось собирать и склеивать эти текстовые осколки. Но несмотря на все усилия, авангардисты так и не смогли окончательно преодолеть ограничения неподатливого материала…" [39, с. 423]. И, добавим, создать из отдельных приемов какой-то подход. Но то движение, что не удалось передать на бумаге поэтам Серебряного века, осуществил ворвавшийся в поэзию в восьмидесятых годах прошлого века Дмитрий Авалиани. Несомненно он был виднейшим представителем этого направления среди немногочисленных авторов советской (российской) поэзии, но характеризуя его творчество в предисловии к книге «Пространственная поэзия» Иван Чудасов указывает, что до сих пор даже терминология названия его работ не устоялась. «С. Н. Федин, А. В. Бубнов и др. используют термин «листовертень», Т. Г. Михайловская указывает, что автор «создал свой особый род визуальной поэзии — кинетические каллиграфемы» (см. издания «Клуба N» и статью Т. Михайловской «Рай есть поэзия» — ж-л «Арион» 2005 №2)». Она же вспоминает, что сам автор называл свои работы «перевертышами».

При размещении текстов Авалиани в книге «Пространственная поэзия» мне показалось, что именно вертикальное, а не горизонтальное их расположение на листе добавляет содержательности прочтению. Всего в разделе «Человек» было представлено 68 вариаций прочтения этого слова, правда, иногда Авалиани повторял его несколько раз для построения фразы, вплоть до четырех, как в предложении «ДИОГЕН ИЗ БОЧКИ УВИДАЛ НЕБЕСА» [30, с.15]. Представлю фрагмент со страницы 14, на которой приведено 12 вариаций слова (рис 2.5.1).

Как видим, надписи из одного слова могут быть совершенно разными по смыслу. «Это множественное решение одного и того же слова, напоминает работы японских художников, например, таких как Кацусика Хокусай («36 видов Фудзи» и «100 видов Фудзи») и Утагава Хиросигэ («100 известных видов Эдо»), — вновь обращаемся к И. Чудасову. — Главное, — то, что при переворачивании для читателя возникает внутренний, скрытый в слове подтекст, выстреливающий порой самым неожиданным образом. Формально оставаясь прежним,

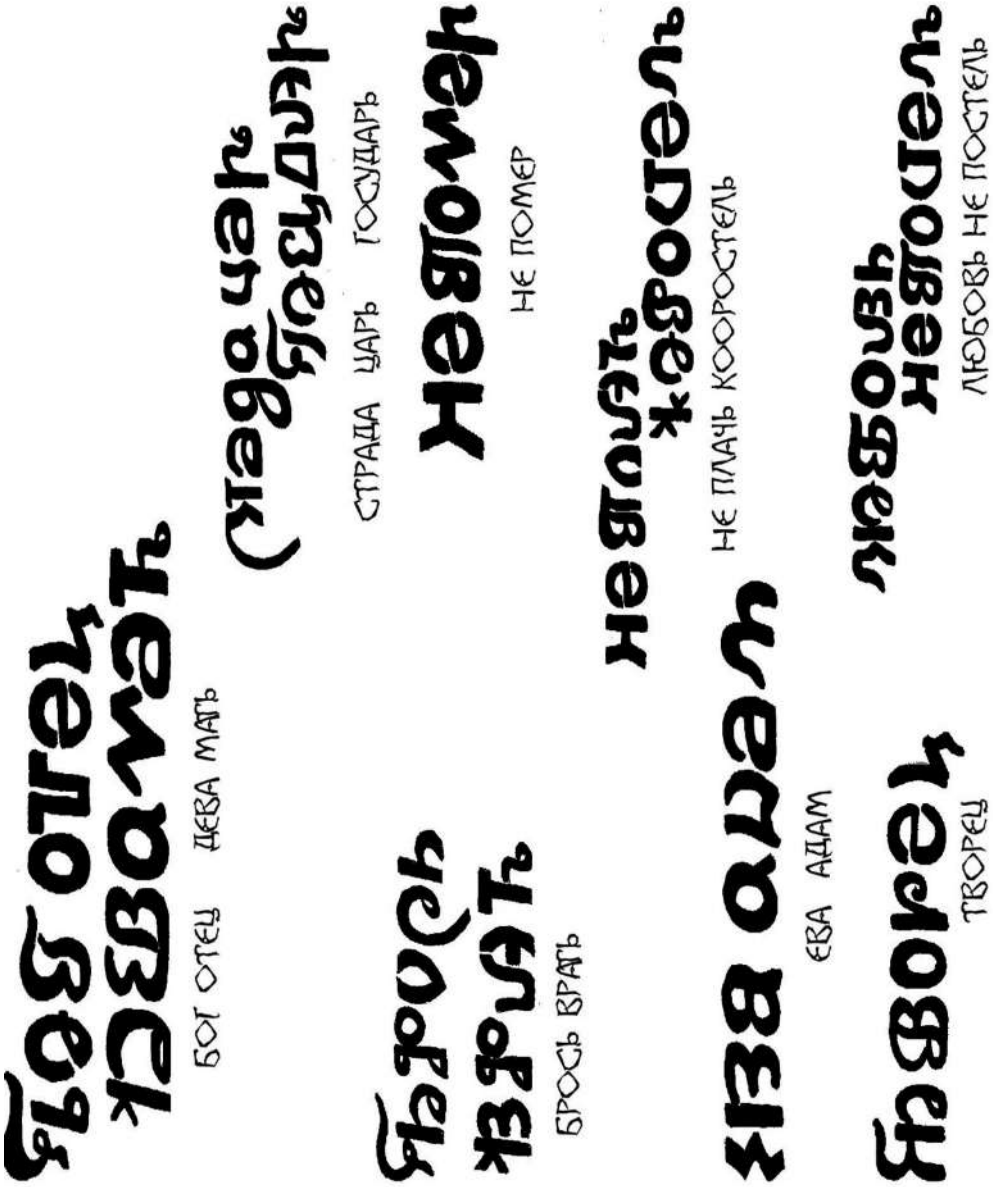

БОГ ОТЕЦ ДЕВА МАТЬ
СТРАДА ЦАРЬ ГОСУДАРЬ
НЕ ПОМЕР
БРОСЬ БРАТЬ
ЕВА АДАМ
ТВОРЕЦ
НЕ ПЛАЧЬ КОРОСТЕЛЬ
ЛЮБОВЬ НЕ ПОСТЕЛЬ

Рис. 2.5.1

текст преображается на глазах в нечто невероятное. Это преображение обусловлено сложным процессом написания букв, когда одна буква или реже несколько букв при переворачивании превращаются в другую.

…Не стоит считать, что «перевертыши» — удел письменного стола или редких выставок. Наоборот, их яркая графическая составляющая позволяет использовать подобные надписи в дизайне, к примеру, на тарелках: Это блюдо из коллекции Т. Г. Михайловской содержит такие пары: МЕЧТАНИЯ-ВИНЕГРЕТ, ШАШЛЫКИ-РАРИТЕТ, ЧУВСТВА-САЛАТ, САМУРАЙ-КОЛБАСА» (там же, с. 4–5).

Рис. 2.5.2

Сколько бы мы не говорили о недооцененности Д. Авалиани, творчество его все чаще находит почитателей и продолжателей в наше время, к которым несомненно может быть отнесен поэт и блогер Михаил Вяткин.

Последнее направление в поэзии Михаила помещение поэтического текста в прямоугольное словарное оформление. Он называет эти произведения «ДОМА-СТИХИ». В предисловии автора к публикации в международном альманахе поэтических практик “Среда” 2019–2 он так характеризует эти произведения: «Когда стихотворение рождается, остаются слова и фразы, которым не нашлось места в основном тексте. Они не без основания претендуют попасть внутрь, но встроиться туда не могут. Их, как малые небесные тела, затягивает в орбиту больших планет. Им суждено существовать вместе, но находиться отдельно. Я решил объединить эти обломки с текстами-основами. Получились «дома-стихи»: их архитектура возникает исходя из смысла, интонаций и внутренней реакции поэта. Эти конструкции позволяют уйти от сплошной линейности текста, не превращаясь в произведения визуальной поэзии» [3, с. 26].

Я потому и стремлюсь приводить, а не додумывать концепции поэтов, представленных в этой книге, что их собственное мнение и представления других об их замыслах и подходах не обязательно совпадают. При этом надо иметь в виду, что совсем не обязательно правы именно авторы в оценке собственного творчество.

Дискутировать на тему представлений Михаила о визуальной поэзии не стану, отмечу лишь, что эти его создания вполне попадают под наше определение и могут быть отнесены к кинетической поэзии. Тут можно констатировать и составление поэтического текста по определенному принципу, его размещение по заданной геометрической форме и необходимость изменения положения уже созданного визуального произведения для прочтения. При этом вращение раскрывает еще один заложенный в произведении план, что, скажем, не наблюдается при прочтении уже приводимого моего стиха «Мечта» (рис 2.2.2), потому я и не отношу его к кинетической поэзии в отличие от дома-стиха М. Вяткина.

Для примера приведу два дома-стиха: «а когда придёт день-человек» и «ветер поднялся». Я выбрал стихи обрамленные с трех сторон, но встречаются с двух и с одной. Только верхняя горизонталь всегда отсутствует, чтобы не закрывать основной стих. В первой композиции присутствуют несколько временных планов, во второй и вовсе меняется объект и переносится место действия (рис. 2.5.3 и 2.5.4).

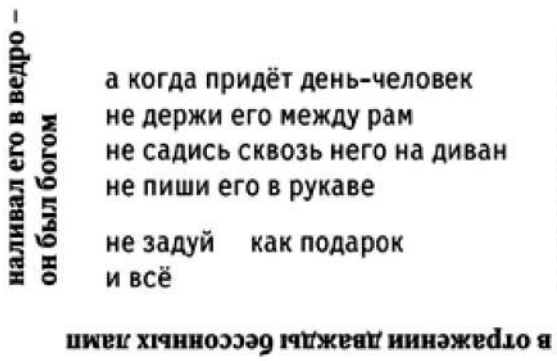


Рис2.5.3

Рис 2.5.4

К настоящему времени помимо кинетических возникло уже немало жанровых подвидов электронных текстов, таких как: генеративная поэзия, кодовая поэзия, мультимедийные поэтические тексты, интерактивная поэзия, гипертекстовая поэзия, анимированная стихографика и голограммные поэмы. Некоторые произведения цифровой поэзии зависают в электронных гаджетах, так как теряют форму за их пределами и не могут быть выведены на печать, но, понятно, что это не препятствует их отнесению к визуальной поэзии.

В статье «Кинетические электронные поэтические тексты: структура и лексико-стилистические особенности» С. А. Кучина пишет, что: «Кинетические

электронные поэтические тексты (kinetic poems) — это электронные поэтические произведения, в которых вербальные компоненты переданы с помощью кинетических, движущихся образов. Определение кинетический соотносится со всеми образами, актуализируемыми в художественной действительности с помощью перемещения объекта. Движение — основная характеристика электронных кинетических произведений, в которых оптическая мутация текста, слов и букв является основным принципом построения художественного мира. Строки, строфы, отдельные выражения, слова и буквы электронного кинетического текста перемещаются, изменяют свою форму, цвет и размер перед взглядом читателя-пользователя. Движение или перемещение элементов электронного кинетического текста предполагает актуализацию нового значения того или иного художественного образа или ввод новой фигуры лирического повествования…

В электронных поэмах авторы используют различные техники для передачи ключевой идеи кинетического текста как живой, постоянно меняющейся поэтической формы. Поэтический текст может быть представлен в виде фрагментов букв, слов, фраз и предложений, части которых заменяются графическими статическими и кинетическими образами. Кинетические поэмы показывают на собственном примере возможность использования в одном произведении различных экспрессивных приемов при условии их размещения в разных текстовых слоях лирического повествования.

Основными техниками кинетической поэзии являются:

— изображение скользящих, исчезающих и двигающихся букв, слов и поэтических строк;

— синтезирование слов, фраз и поэтических строк из движущихся образов и объектов;

— кинетический коллаж, в котором вербальные элементы соотнесены с символическими объектами изображаемой художественной действительности.

Электронная кинетическая поэзия представляет собой непрекращающийся диалог, в котором значение и смысл зависят не только от вербальных средств выражения художественной идеи, но и от потенциальных возможностей читателя синтезировать и интерпретировать авторские идеи и образы» [22].

В завершении этого параграфа приведу кинетический стих Александра Бубнова, демонстрирующий возможности, раскрываемые с использованием компьютерных программ в т.н. анимированной стихографике. К сожалению, непрерывно вращающееся изображение невозможно изобразить на бумаге. Так что просто передам транскрипцию понятий: sad man — печальный человек непрерывно превращается в new pest — нового паразита. И в этой трансформации можно увидеть некую логику, призывающую нас к оптимизму даже в самые непростые времена.

2.6. выход в музыку

Музыкальность еще одна характеристика текста, встречающаяся в визуальной поэзии. Говоря о музыкальности поэзии, прежде всего имеют в виду тексты песен, сонарную поэзию, можно вспомнить и музыку, воспроизводимую Швиттерсом без использования музыкальных инструментов лишь звуками речи. Существует и обратный путь взаимопроникновения.

«Малларме для приближения стиха к музыке не искал эвфонических эффектов. Сближение двух искусств он хотел произвести переносом музыкальной структуры в поэзию. В поэзии он укоренил феномен тишины, которая своим средством выражения ближе к музыке. Он упразднил пунктуацию и смог создать понятие “бесконечной поэзии”, исходящей от вагнеровского феномена “бесконечной мелодии”, — ссылается на М.В. Джаошвили Д. Суховей и продолжает: «Именно из экспериментов Малларме, породивших отношение к случайному как неслучайному, возникло связанное с музыкой, но применимое к современным поэтическим техникам, понятие алеаторики (от лат. alea — бросок костей, случайность) — экспериментальной арт-техники, основанной на выстраивании случайной последовательности составляющих произведение элементов (звуков, графем, слов, предложений)» [33].

Не только пример Малларме убеждает нас в том, что визуальному тексту не чужд выход в музыку, и здесь следует выделить особый опыт Елизаветы Мнацакановой.

В чем же состоит эта непохожесть, эта особость поэзии Елизаветы Мнацакановой? — задается вопросом Татьяна Михайловская в статье «Музыка синего» [25. с. 132]. И отвечает: «Прежде всего, в том, что ее поэтическое произведение воспринимается как музыкальное: слово — это тема, она развивается, взаимодействует с другим словом-темой (их, как правило, в каждом стихотворении немного), нарастает, сменяется новой темой и т.д. Синтаксис при этом практически отсутствует или сведен к самым элементарным связям типа «подлежащее — сказуемое», «определение — определяемое». Это воплощение того футуристического принципа, который Маринетти называл «слова на свободе», «освобожденные слова» (Parole in Liberita). Поэтический смысл рождается не из логико-грамматического взаимодействия слов, а из сцепления звукообразов. Для этого автор применяет повтор. Повтор обычно используют для усиления, экспрессии высказывания — так принято в классической поэзии; для закрепления, запоминания — так в фольклорной традиции; для обозначения концепта — так в концептуальном искусстве 60–80-х гг. прошлого века. Повтор — основополагающий прием у Холина, Сапгира, Некрасова. Мнацаканова повторяет

одно и то же слово многократно для того, чтобы создать мелодическую фигуру стихотворения — такое впечатление, что в тексте не хватает только указаний композитора «legato», «crescendo», «poco a poco diminuendo»…

Но музыкальность эта тяжела, трагична. Достаточно привести текст первой страницы поэмы «КНИГА ДЕТСТВА. Пролог Песни Мертвых морей» [26. с. 33].

ПРОЛОГ

Песни Мертвых морей

I

моряна помнит у моей могилы
морями
полдни
у морей
помилуй
у моей
помни
полдни
могила помнит у моей моряны
полднем
помнит
полдни
светлым
моряна светит у моей могилы
(помилуй нас)
светит
светлым
(посвети нам)

СВЕТЛАЯ МОРЯНА
СВЕТЛАЯ
светло помилуй нам
помолчи нас моряна
пресветлая
пресвятая моряна

Рис 2.6.1

При чтении текстов Е.Мнацакановой у меня всегда возникают ассоциации с плачами в древнегреческой поэзии. Мне видится в этом национальная генетическая память. Армянский народ такой же древний, как греческий, и их многое связывает, но невзгод и страданий на его долю выпало больше.

Рис.2.6.2

«В визуальном стихотворении «В то время как Верди» (2011) Эвелины Шац, родившейся в Одессе и живущей сейчас в Милане, тоже используется контраст цветов, — анализирует произведение Т. Грауз. — Работа сделана в сложной технике коллажа. Фоном является имитация цветов итальянского флага (мятая бумага, приклеенная к деревянной доске). В правой части картины текст, посвящённый музыке Верди, состоящий из разорванных на длинные ленты стихотворных строчек (техника эта давняя, декларированная ещё со времён «Дада»). Плюс вклеенные нотные цитаты из произведений Верди, плюс деревянные цифры и буквы в левой части картины — всё это уводит и от Италии, и от социального и переключает сознание в поле художественного созерцания, где проявляется единство цвета, текста и музыки, которая больше любого социального, хотя и возникает она (музыка) в определённое время и в определённом месте» [16, с.142].

В этой области интересен еще один опыт Э. Шац — прозрачный театральный занавес к музыкальному спектаклю, расписанный стихами (рис. 2.6.3).

Рис.2.6.3

2.7. арт-объект

Арт-объект практически не ограничен в применяемых техниках и материалах. Это, как правило, уже существующие вещи, подвергаемые некоей обработке, но и это требование не является обязательным. В 1913 году свои «готовые объекты» — расческу и сушилку для бутылок Марсель Дюшан так и назвал «редимейд». Собственно с этого момента и отсчитывается история этого направления в искусстве. Чуть позднее им же был явлен и самый знаменитый из всех арт-объектов — поименованный фонтаном — писсуар. Конечно арт-объект ближе всего к скульптуре, но он широко используется в дизайне, ландшафтной архитектуре и т. д.

В визуальной поэзии не имеет значения взятое за основу изделие, главное — присутствие поэтического текста, как это происходит в арт-объекте Т. Михайловской «ВДРУГ ДРУГ».

Рис.2.7.1

Автор так описывает ожерелье, выполненное художницей Эльвиной Мороз из шелка в технике батик: «10 трапецевидных шелковых кусочков ткани разного цвета, но одного размера нанизаны на шнурок, который завязывается сзади на шее. На каждом из 9 кусочков написано по одной букве моностиха. На 6-й трапеции пропуск, обозначающий интонационную паузу».

Произведение демонстрировалось на выставке «Дом со стихами» в 2006 г. в Государственном музее декоративно-прикладного искусства.

Татьяна Виноградова следующим образом характеризует свое произведение: «Арт-объект для медитации “Пуруша, а шуруп?” представляет собой индуистское первобожество по имени Пуруша, одежды коего составляют три ленты мёбиуса с написанными на них (с обеих сторон!) палиндромами следующего содержания:

Мор! Ропот! Се, раб, вот и чо ран лакал сок? Стримил ли?; Мирт с кос лакал нарочито в баре с топор-ром?!

Пуруша: “Йо, муза! Муза, шабаш! Цыц уму, цыц!” — “Шабаш? А зум? Аз ум! Ой, а шуруп?”

Предполагается, что реципиент будет размышлять над смыслом палиндромов, как над дзэнскими коанами. Допускается срывать мёбиусы с Пуруши и крутить их в пальцах в состоянии глубокой задумчивости.

Допускается нарастающая фрустрация реципиента, могущая привести в предельном случае к финальному поджогу им бумажного Пурушиного одеяния, а в перспективе и возгоранию самого деревянного Пуруши».

И Татьяне Виноградовой кажется, что это будет красиво, хотя не совсем понятно, почему медитация должна заканчиваться пожаром. Но сама идея вполне

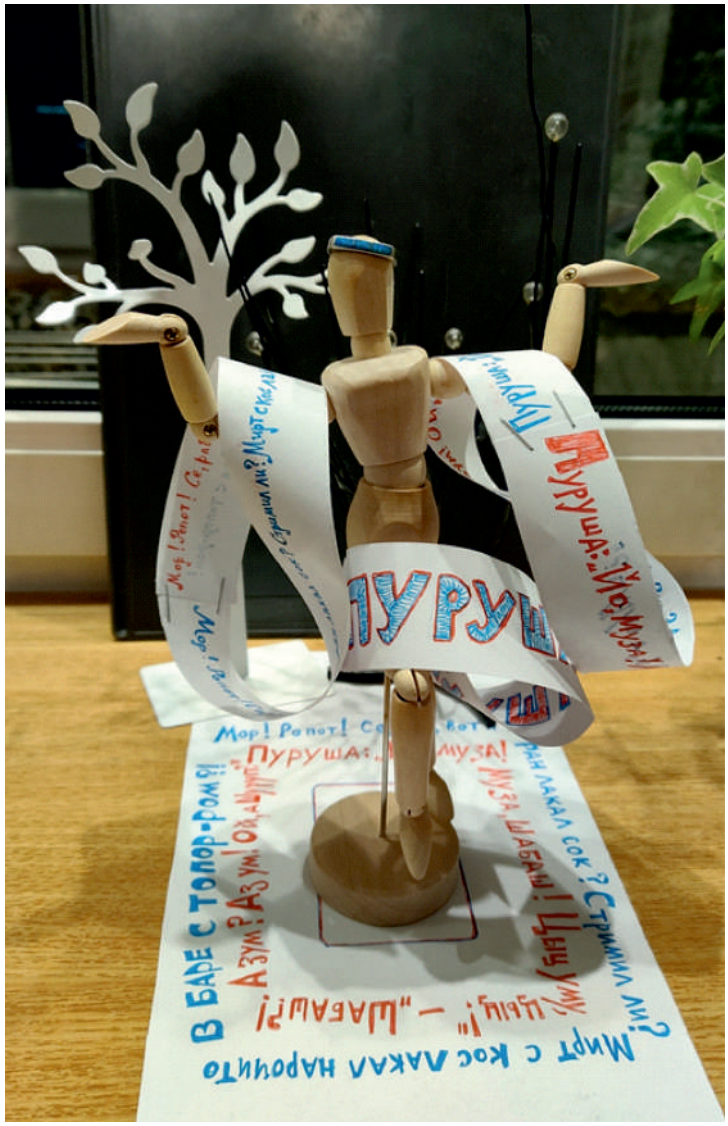


Рис.2.7.2

корреспондируется с мифом о расчленении Пуруши, которое привело к сотворению всего неживого и живого на Земле, в том числе людей.

Когда-то тоже собирался порушить Пурушу в стремлении прийти к личности без наблюдателя-надзирателя и даже описал этот процесс в визуальной поэме «Йога-сутра патанджали-вьяса» [7, с. 23–60].

Несколько футболок с визуально-поэтическими принтами — мой скромный дизайнерский вклад в развитие визуальной поэзии в ее прикладном значении. На вешалке это — арт-объекты, в быту — повседневная одежда.

Еще одно направление в создании арт-объектов — «книга художника» будет представлено в одноименном параграфе.

2.8. коллаж, инсталляция

Понятие коллаж пошло от французского слова collage — «приклеивание». При этом используемые предметы и материалы отличаются от основы по цвету и фактуре. Принято считать, что первыми в искусстве технику коллажа применили художники синтетического кубизма: Жорж Брак, Пабло Пикассо и Хуан Грис в 1912–1913 годах. Они вклеивали в холсты куски газет, картон, фольгу. Цветные пятна различной фактуры соединяли с обрывками надписей, цифрами, нотными знаками, орнаментом обоев, создавая дополнительный эффект от изображения.

Первым художником, работавшим исключительно в технике коллажа, был Курт Швиттерс, продолжавший традиции сюрреалистов и дадаистов, с которыми периодически то сходился, то расходился. Он расширил сферу используемых для коллажей материалов и предметов за счет включения в полотна различного вида мусора. Глаза ему постоянно мозолила вывеска влиятельного немецкого Commerz банка, и он придумал для своих произведений термин «merzbild», или сокращенно «мерц». Под таким названием они и вошли в историю.

В поэзии Швиттерс прославился прежде всего поэмой-коллажем «Посвящается Анне Блюме»:

О, возлюбленная всех моих двадцати семи чувств, я люблю тебе!
Ты, твой, тебя, тебе, я тебе, ты мне, — мы?
Это (между прочим) сюда не относится.
Кто ты, неисчислимая женщина? Ты есть — есть ли ты?
Люди говорят, что ты вроде и есть ты.
Пусть говорят, они ничего не смыслят.
У тебя на ногах шляпа, а ходишь ты на руках,
На руках ходишь ты.
Привет, на тебе красное платье в белую складку. Я люблю тебя красной,
Анна Блюме, красной я люблю тебе! (https://pesni.guru)

Самое знаменитое исполнение поэмы произошло на приеме, организованном Гитлером для своего лучшего друга, дуче Муссолини, впоследствии ликвидированного по приказу фюрера. Муссолини попросил министра культуры правительства Италии визуального поэта Маринетти подготовить программу, и знаменитый футурист позвал своего друга Швиттерса.

В альбоме 1997 года «Зримые замыслы: идеи художников XX века и их воплощение» мной воспроизведены идеи 31 художника в графической и поэтической форме от их имени (естественно, на основе их высказываний).

Рис. 2.8.1 merz picture 25A

Попал туда и оказавший на меня большое влияние Курт Швиттерс с описанием своего метода и атрибутики, иллюстрируемый модернизированным коллажем merz picture 25A (Рис. 2.8.1). В нем на изображенную надпись *контролируемый случай* наложен текст «We have met here by accident As it occurs But there are not accidents» (Мы встретились здесь случайно Как это происходит Но случайностей не бывает) (Рис. 2.8.2).

Как куратор, автор инсталляций, объектов-ассамбляжей, перформансов, картин, книжных объектов, графических листов Михаил Рошняк участвует в российских и зарубежных выставках и перформансах с 1987 года. Яркими страницами в его творчестве было сотрудничество с арт-группой «Танатос», искусствоведами С. Кусковым, А. Шумовым, писателем Э.Лимоновым, философами А. Дугиным и А. Великановым, музыкантом и художником С. Пономаревым.

«…Вся моя «творческая жизнь» связана с изображением, с «картинкой», картиной жизни, — формулирует свою позицию Михаил Рошняк. — Визуальность — это тот воздух, в котором я живу и работаю. И даже тексты, с которыми я иногда «флиртую», тоже для меня в первую очередь «картины жизни». Текст в моих композициях это некий узел, который связывает и организует визуальное пространство не только внутри картины (композиции), но и внутри, подчас он вырывается наружу, за пределы двухмерности. Сюда. Наружу. К нам. Слово в картине заставляет зрителя не быть сторонним наблюдателем, но делает его активным соучастником. И конечно нет никакого секрета в том, что люди, выросшие на классической русской литературе, на всю жизнь остаются ЧИТАТЕЛЯМИ, для них важнее читать, нежели абстрактно наблюдать.

schwitters's merz picture 25A:

контролируемый случай

в поэзии
склеевая
предложения
получаю
ритмическое решение
клея
картины
делаю
слова зримыми как на витрине
утилизуя
старые билеты
плавник
проволоку
пакеты
переиначиваю
предметы
противопоставляю
цвета
линии
формы
в обретении
merz нормы

Рис. 2.8.2

Вот и мое желание использовать землю-грунт в качестве изобразительного материала — это своего рода использование ТЕКСТА…Земля — это всегда содержание, зритель понимает нутром её сущность, её природу, её «химию», и алгоритм восприятия картины, написанной (изготовленной) землей, совершенно иной, как если бы эта же композиция была бы написана (нарисована) химической краской. Ещё одно моё наблюдение заключается в том, что любое, самое простое композиционное решение в земляной картине никогда не становится банальным?!...и даже чем примитивнее композиционная схема картины, тем лучше в итоге для восприятия зрителем» (Рис. 2.8.3).

Хотелось бы согласиться с выводом Михаила в несколько ином плане. Чем менее вычурна визуальная композиция, тем лучше воспринимается ее текст, но, конечно, живописно-художественные приемы, в первую очередь, должны раскрывать заложенную идею, а нарастание сложности в каждом случае обосновываться требованием необходимости и адекватности.

Конских
агентства
Вы
ждете
Среди
обуглённых
Циничных
Zиг
zаг
Вот вам
честь
будить гармошкой
ведомом
ПУТИ
Людей
презре
Наделенных
веками

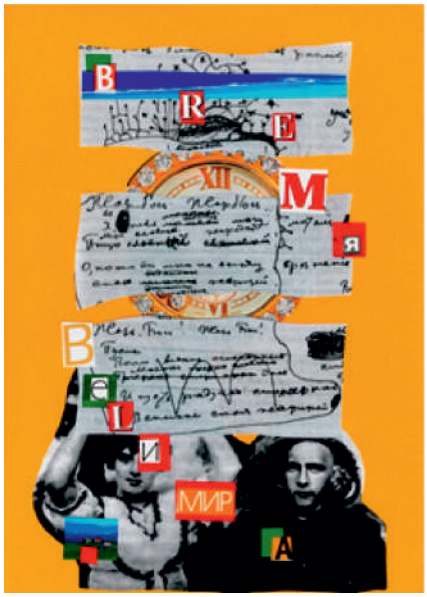
Рис. 2.8.3

«…Первые опыты и необходимость «земляной живописи», — продолжает Михаил, — пришли ко мне во время перформансов с арт-группой «ТАНАТОС» в 1990-х годах. Сценарий тогда заключался в том, что участники группы бинтовали меня, и я в виде мумии-куколки полз по свежевспаханному Полю Малевича. Это происходило в окрестностях Немчиновки-Ромашкова, как раз в тех полях, где в 1920–30-е годы любил гулять К.Малевич, и где было написано им некоторое количество картин. Я полз по этому Полю, вдыхая запах земли и чувствовал, что земля идеальный изобразительный материал с собственным содержанием и энергетикой.

…Дальнейшее обращение к этой стилистике было уже целенаправленным и постоянным. Землю из других регионов и мифы, связанные с ней, мне стало интересно по-своему интерпретировать и транслировать в формате contemporary-art, где и «земляная живопись» (как разновидность ленд-арта), и перформансы, и инсталляции, и объекты».

Повествование о Михаиле, а точнее его собственное, завершим напоминанием о том, что в репрезентации поэтического текста могут использоваться любые материалы.

К творчеству еще одного из великих представителей русской культуры, современнику К. Малевича, обращается Татьяна Грауз в серии коллажей о нечуждом визуальной поэзии Велимире Хлебникове.



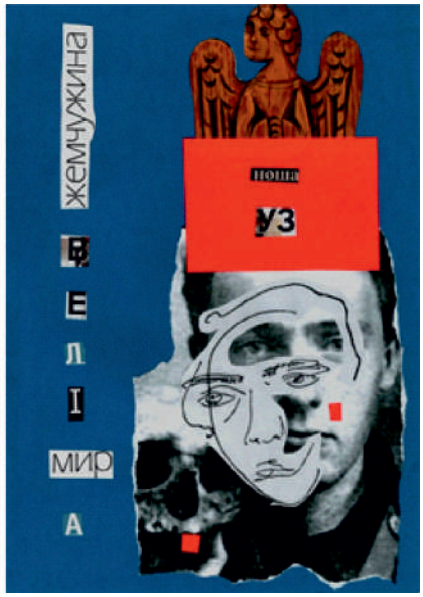


Рис. 2.8.4

В двух из них, трансформируя имя поэта, она переходит к словосочетанию «Время мира Велимира», указывая с помощью включения букв латинского алфавита на актуальность его творчества для всех народов Земли. В третьем коллаже «ноша уз» с заменой слова «время» возникает сочетание «Велимир жемчужина мира», которым она подчеркивает его вневременную ценность и непростую задачу для нас живущих соответствовать величию этого поэта.

Тщательно подобранный визуальный ряд позволяет реальнее и глубже оценить миссию Хлебникова, внесшего неоценимый вклад в мировую поэзию и развитие русского языка.

Впрочем, я не настаиваю на непогрешимости подобной трактовки. Более того, уверен, что визуализация, усиливая отчетливость и яркость поэтического текста, в первую очередь должна расширять границы его восприятия и многомерность прочтения.

2.9. перформанс

«Существуют в моей практике перформансы — концертные номера, которые возможно повторять каждый раз несколько иначе, — делится Света Литвак. — Например, я выхожу в эффектном костюме и шляпке-канотье, на которой стоит торт с горящими на нем свечками, и начинаю читать свой стих «Японская киноактриса». Меня постепенно окружают люди из зала и начинают резать торт, класть себе на тарелочки и поедать его. Кое-кто пытается накормить и меня непосредственно во время декламации, чтение затрудняется, это соединяется со смысловыми заиканиями текста, происходит борьба, когда поедающие торт стараются также забить им рот и мне, а я, преодолевая их усиливающийся натиск, пытаюсь донести поэтический текст до слушателей. Задействованы резервные силы стиха. Его строки наполняются иной выразительностью — театральной. Разыгрывается весьма экспансивное действие, заканчивающееся каждый раз по-разному. Бывает, что я не могу издать никакого звука, кроме мычания, и молча жую торт вместе с нападающими. Или я, наклонив голову, вляпываю остаток торта в лицо ближайшего из моих мучителей. Или один из них размазывает торт по моему лицу. Либо торт оказывается съеден раньше, чем кончилось стихотворение, тогда я спокойно дочитываю его без всяких помех».

После столь занимательного описания проекта кажется совершенно обязательным привести текст раздираемого стихотворения (рис. 2.9.1. и рис. 2.9.2). Это именно тот случай, когда мы говорим о представлении достаточно традиционного текста, которое превращает его в визуальную поэзию.

СВЕТА ЛИТВАК

Японская киноактриса
Известный чешский композитор
Пусть это прозвучит банально
А я вам всё-таки скажу

На свете нет важнее чувства
Он на мгновение замялся
Провёл рукой по подбородку
Не те, конечно, времена

Со мной такого не случалось
Пусть это прозвучит банально
Я будто за тебя в ответе
И словно бы сошёл с ума

Теперь поговорим спокойно
Он на мгновение замялся
Провёл рукой по подбородку
Волнуясь, судя по всему

Немного заработал денег
Пусть это прозвучит банально
Для нас другая жизнь начнётся
Не те, конечно, времена

По гладким стенам извивались
Побеги неземных растений
Под потолком качалась клетка
А в клетке серый попугай

А впрочем, что за партитура?
Я взял её в библиотеке
Провёл рукой по подбородку
Волнуясь, судя по всему

Одна комическая пьеса
Для клавишного инструмента
Он на мгновение замялся
Ну пой... Чего ты не поёшь?

Большое парусное судно
Едва качалось у причала
Слегка покачивалась клетка
А в клетке серый попугай

Поскольку несколько иначе
Я представляла эту сцену
Актриса вяло усмехнулась
Ей вовсе не хотелось петь

Она, быть может, вспоминала
Японский город Нагасаки
Тряпичный маленький мешочек
А в нём сушёный виноград

Рис. 2.9.1

Переодетые мужчины
Цветами лошадь украшали
Распределяя равномерно
От пышной гривы до хвоста

Пусть это прозвучит банально
Он взял её в библиотеке
Наутро при восходе солнца
И словно бы сошёл с ума

Со мной такого не случалось
Я представлял себе иначе
Не лучше ль будет отказаться
Не те, конечно, времена

Твоя жестокая насмешка
Волнение от неудачи
Он на мгновение замялся
Глотая слёзы и слова

Теперь поговорим спокойно
Ошибку следует исправить
Пусть это прозвучит банально
А я вам всё-таки скажу

Актёр которому прилюдно
Дают пощёчину на сцене
Не сделает себе карьеры
Не принимается в расчёт

Не лучше ль будет отказаться
И уступить её другому
Как исполнитель главной роли
Я выражаю свой протест

Ошибку следует исправить
И выяснить её причины
Найти решение проблемы
Серьёзной, судя по всему

Для подписания контракта
Ошибку следует исправить
Как исполнитель главной роли
Актёр театра и кино

Волнение от неудачи
Для пожилого человека
Он на мгновение замялся
Глотая слёзы и слова

Уже поспела земляника
Наутро при восходе солнца
Для нас другая жизнь японка
Тихонько продолжала петь

Рис. 2.9.2

Несмотря на частые и успешные выступления, у Светы остаются вопросы, касающиеся представления поэтического текста, на которые она ищет ответ. При этом она задумывается и уже непосредственно о составленном визуальном тексте, который презентуется в выступлении:

«Как читать визуальную поэзию? — задается она вопросом. — Может ли глаз вытянуть звук из иероглифа? Что означает граница двух зон: звукописи и графики — для практикующего перебежчика? Шумные изображения и каллиграфический воздух? Капризы письма, созданные разными тактиками, системными подходами или бессознательными жестами? Нас интересует: ведёт ли хоть один из этих путей к увеличению интенсивности высказывания и его информативной концентрации? Доказывают ли эти опыты факт существования категорий родства между поэзией и графикой? Не слишком ли легко выигрывает магическая власть преодоления границ в конкурентной борьбе с магической властью установления границ? Не является ли, в каком-то смысле, визуальная поэзия эмблемой поэтического произведения? То есть: условным изображением поэтического высказывания в рисунке?»

Я отвечал следующим образом: «Визуальное лишь даёт дополнительное зрительное восприятие. Остальное уже в тексте присутствует. В любом случае воспринимает мозг. А текст сам себя говорит. Визуальное и звук лишь дополняет текстоговорение. Потому ответ — изображать (репрезентовать) так, чтобы лучше передавать заложенное в поэтическом тексте. А форма передачи уже не существенна».

Понятно, что по существу не может быть претензий к подобному ответу, но тогда во многом пропадает смысл такого рода действия. Все-таки представление текста имеет глубинный смысл, когда оно несет новые аспекты восприятия, не только расширяющие, но зачастую меняющие зрительскую позицию.

Визуальное действительно может оказываться лишь условным изображением поэтического высказывания в тех случаях, когда прочтение текста, а следовательно, и его глубинное понимание недоступно. Поэтому текст в визуальном воспроизведении или должен читаться без большого затруднения или следует приводить его транскрипцию в удобном для читателя месте.

2.10 кинематографическое, видеоизображение

Филолог и поэт Александр Бубнов известен не только стихами, статьями и книгами, но различными поэтическими проектами серьезными и не очень. Он автор концепции и термина «буквологические игры» и изобретатель целого комплекса подобного рода игр: «Словесные шахматы», «Словесное лото», «Медовый домик», «Бубики», «Трилогос», «Биллворд», «Глагольф», «Кубобуквенные шахматы» и другие. Всего более полутора десятка игр и их вариантов.

В проекте «Буквологические игры» А. Бубнов создает фильм в двух сериях «Конструкция». Это короткое видео начинается призывом к действию: лепи. В первой части слова строятся наподобие ропалона, только тут прибавляется не слово, а буква, а в последнем слове слог:

лепи
лепил
лепили
возлепили

Во второй серии образованное слово делится:

возлепили
возле пили
во зле пили

Хронологически жизнь Татьяны Данильянц складывается из двух неравномерных частей: долгосрочной московской и вылазок в Венецию, впрочем, тоже совсем не краткосрочных, зачастую многолетних, в каком из этих мест ее сознание и фантазия пребывают чаще и дольше, возможно, она и сама не ответит на этот вопрос.

Зато в видеопозии, которой успешно занимается много лет, для нее не существует вопросов, хотя, конечно, в каждом новом проекте приходится что-то открывать.

«Видеопоэзия — жанр молодой и довольно сложный, — так начинает Татьяна. — Если соединение образа с поэзией, как жанр, ведет свою родословную из глубины веков, то moving picture + стихи/стихотворные строки — явление относительно современное, насчитывающее чуть больше века (возникшее практически одновременно с изобретением кинематографа).

Для меня создание видеопоэзии, как для поэта и кинорежиссера, — специфический вызов, попытка понять, как текст может входить в интенсивное кинопространство, не иллюстрируя, а создавая дополнительные смыслы (приращивая смыслы). Диптих poetry-in-video состоит из двух роликов: «Земля-любовь-Москва» (2008) и «И корабль плывет» (2011) и был представлен на ряде международных литературных фестивалей и фестивалей, специализирующихся на визуальном искусстве и кино.

Литературной основой этих работ являются мои одноименные стихотворения, позже оба вошли в поэтический сборник 2012-ого года «Красный шум», вышедший в московском издательстве ОГИ.

Видеосоставляющей первой работы, «Земля-любовь-Москва» (2008), стали фрагменты фильма 2001 года «U» с Александром Гордоном и мной в главных ролях. Изначально эта короткометражная работа была снята на рубеже столетий для проекта, посвященного Москве. Фигура поэта, блуждающего по любимым местам своего города, чтобы на излете дня встретить любовь, показалась мне символичной для того, чтобы рассказать об эклектичной, местами жесткой, местами романтичной Москве 90-х. Сам поэтический текст был написан на одном дыхании во Флоренции, летом 2007 года, где я выступала на поэтическом фестивале. Музыка, которую я использую в ролике, написал известный минималист Антон Батагов. Мне было важно создать драматургический контраст, накал. Отсюда возникает почастёвое повествование, в котором динамичное, драйвовое высказывание (монтажная интенсивность видеоряда, декламация практически без пауз, музыкальная насыщенность) чередуется с почти медитативными фрагментами. Видеопоэтический ролик стал обладателем одного из призов литературного фестиваля на юге Италии и вошел в фестивальную антологию.

Видеосоставляющая второй работы, «И корабль плывет» (2008) (название не случайно отсылает нас к известному фильму 1983 года Ф. Феллини, «E la nave va»), — фрагменты Венеции, Венеции портовой, с ее громадными лайнерами, крошками-навигаторами и круизной толпой на многочисленных палубах. Это завораживающие фото канала Джудекка с серебром световых дорожек и ночными силуэтами гондол. Музыку создал замечательный венецианский композитор Джанлоренцо Скарпа. Стихотворение было специально написано для этого poetry-in-video. История крутится вокруг образа корабля, с его палубами и барами. Этот корабль — прообраз нашей жизни, нашего земного путешествия.

Оба ролика можно было бы назвать экспериментальными фильмами, в той же степени, в которой тексты, звучащие в них, — целостными поэтическими высказываниями, стихотворениями. Однако специфическое ритмическое построение и особого рода концентрация аудио-видео на единицу времени относят их к жанру poetry-in-video, специфическому жанру, справедливо вынесенному за скобки устойчивых форм.

Понятно, что в рамках книги продемонстрировать ролик La nave va (И корабль плывет) не удастся, но его текст заслуживает публикации.

Так и проходят наши дни:
в хлопотах, в этих
уютных и
неуютных пространствах
души своей

и чужих душ.
В многоквартирье мира.
В прозрачности стен.

— Ей, посмотри, как играет свет на корме…
Птицы склоняются к югу…
Мираж за окном…

Так и проходят наши дни:
в цветении и прельщении,
в увлечении тем,
что умеем,
и тем,
что так хочет душа.

— Пойдем, выпьем в баре виски?

Так и проходят наши дни:
одуванчиком, светом…
Одуванчик, смерти нет,
смерти нет на Свете.
…смиреньем.
И, слава Богу,
проступающей
наготой смысла.
Единого смысла.

— Она скрылась, как будто и не было ее».

Можно было бы привести и другие примеры кино (видео) изображения поэтического текста, но и представленного, на мой взгляд, вполне достаточно для демонстрации успешности и целесообразности такого подхода.

2.11 книга художника

Возникновения понятия Artist's Book (Книга художника) относится к первой выставки «The Artist's & The Book», которая состоялась в 1961 году в Бостоне в Музее изобразительного искусства.

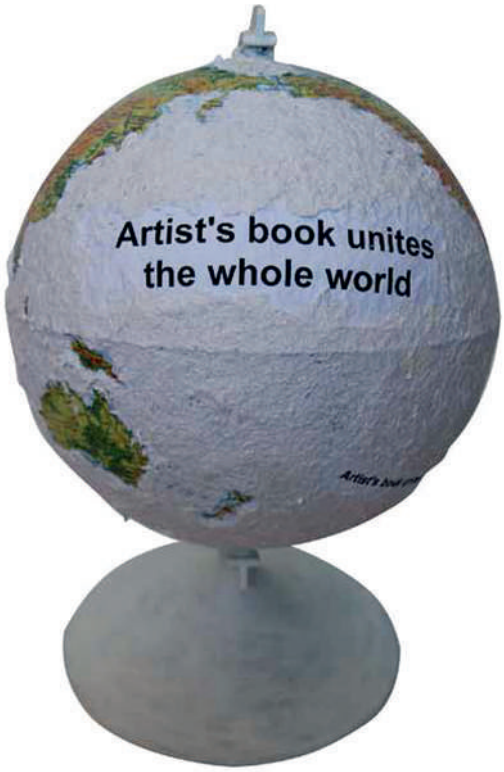


Рис. 2.11.1

«Пожалуй, в настоящее время не существует ни одного художественного жанра, который так или иначе не был бы задействован в Книге художника: начиная от графических печатных техник, таких как ксилография, литография, линогравюра, офорт, шелкография, монотипия, лазерная гравировка, штамп, и заканчивая такими направлениями, как медиа-арт, перформанс, мэйл-арт, инсталляция, ленд-арт, паблик-арт и т. п., — заявляет Михаил Погарский и продолжает, — …Книга художника — своеобразный мост от литературы к визуальному искусству» [28, с. 24].

На протяжении практически всей книги слово «искусство» понимается М. Погарским в широком смысле, включающем в себя и литературу, и музыку, а сама книга художника им воспринимается как проект, не имеющей ничего общего с плодом работы иллюстратора и, соответственно, совсем не обязательно выполняемый профессиональным художником. Более того, книга художника выделяется им в самостоятельное направление культуры, наряду с литературой, изобразительным искусством, музыкой. Михил Погарский приводит следующие формы и форматы книги художника: «свиток, гармошка, кодекс, таблички, папка с листами, веер, книги-панорамы, модель для сборки, книги-объекты, съедобные книги, мультимедийные книги, миниатюрная книга». Возможно, в этом перечне необязательно должна быть рукописная книга, о которой шла речь в обзоре каллиграфического письма, поскольку таковыми являются большинство книг художника, но ее несомненно следует иметь в виду.

Говоря о создании книжных объектов, М. Погарский указывает, что он и Эвелина Шац, работы которой уже приводились, идут от своих поэтических текстов. Понятно, что таким же путем шел и Уильям Блейк, с которого Погарский начинает отсчет. А поскольку эти тексты присутствуют в создавае-

мых объектах, то это, несомненно, визуальная поэзия. А раз это книга, то и раздел культуры — литература. Да и многие из названных М. Погарским жанров, используемые в книге художника, уже были нами представлены применительно к поэтическому тексту. Хотя, конечно, большинство произведений этого направления не являются книгами в традиционном понимании, и, возможно, эти арт-объекты следовало бы называть иначе.

Рис. 2.11.2

В качестве примера книги художника приведем диптих Михаила Погарского: «Пища поэта» (рис. 2.11.2).

На каждой тарелке текст стихотворения записан строфически и повторен по спирали (pogarskij artists_book, 24 октября 2014).

Пища поэта — слово!
Метафора! Ливень! Гром!
Тарелка же — лишь основа

Для поиска новых форм.
В любой заурядной вещи
Таится бездонный смысл.
И пишется стих вещий
По кругу и сверху вниз.

Пища поэта — чувство!
Страсти! Буря! Гроза!
Было в тарелке пусто.

Теперь в тарелке слеза.
Слеза прожигает болью
Тарелки простую суть.
И крупной морской солью
Приправлен словесный суп.

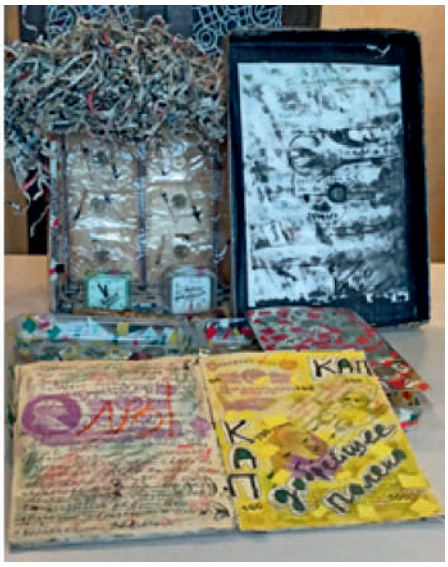


Рис. 2.11.3

Еше один пример книги художника — арт-объект Бориса Констриктора выполненный по немногословному произведению Т. Михайловской «Полено» (1999), которая считает его рассказом. Это утверждение не кажется убедительным. Как представляется, встроенные в текст строчки:

кап-кап добрейшее полено
кап-кап умнейшее полено
кап-кап необыкновенное полено
кап-кап драгоценное полено, —

лишь подтверждают поэтичность произведения. И даже выбранная форма записи не противоречит современному пониманию поэтического текста. Вот как описывает произведение сама Т. Михайловская: «Содержание и смысл короткого рассказа в 279 слов (меньше полстраницы) Б. Констриктор передает общим большим объемом (коробка 34см х25см х12,5см), вмещающим значительное число предметов-деталей: 2 пары часов с одинаковыми надписями «Время деньги» и «Михайловское полено»; 2 деревянных обгорелых предмета (11 см в виде карандаша и 14 см) с надписью «Михайловское полено»; затем внутреннюю коробку, выполняющую функцию книжной обложки, за которой следует картонный лист, обклеенный серебряной фольгой и всевозможными монетами,

на одной его стороне, желтой, стоит имя автора рассказа, на другой, красной, имя художника арт-объекта — это титульный лист объекта-книги; тут же маленький картон, тоже обклеенный фольгой и монетами, с указанием года создания арт-объекта — 2004; далее идет сама книга-объект (34 с., 16 см х 24 см).

Каждая страница книги-объекта содержит какую-либо фразу из рассказа, начиная с самой первой «Любите ли вы деньги?», в сопровождении обязательного «иллюстративного» материала: всевозможных квитанций, чеков, марок, талонов, справок, бумажных денег, банковских объявлений и т.п. Последняя страница книги-объекта совпадает с финальной строчкой рассказа «Передайте Столяру сдачу».

Работа художника по задаче напоминает работу иллюстратора книги, но стилистически и по многослойному объему не тождественна работе иллюстратора. То, что автор рассказа предоставляет читателю додумывать самому, художник в книге-объекте раскладывает по полочкам в виде многочисленных свидетельств материальной деятельности человека как такового и именуемого в рассказе «поленом».

Арт-объект демонстрировался неоднократно, в том числе в 2004 г. в салоне «Классики XX1 века» на вечере визуальной поэзии и в 2006 г. на выставке «Дом со стихами» в Государственном музее декоративно-прикладного искусства». И если могут быть сомнения относительно жанровой принадлежности текста, то компоновка и подача его Б. Констриктором несомненно относит произведение к визуальной поэзии.

В своем манифесте «Новая форма культурной деятельности» М. Погарский пишет, что «особенностью этого направления …является всеобъемлющий синтез самых разных интеллектуальных и духовных практик. Синтетизм Книги художника это не просто встроенная в её инструментарий возможность универсального объединения, но внутренний идеологический вектор развития. …это продуктивный художественный диалог литературы, визуального искусства, музыки, философии и науки. Диалог времён, культур, технологий, жанров. И именно напряжение, синергия этого диалога — есть основная суть новой художественной практики» [28, с. 6]. Не оспаривая этого утверждения, следует отметить сложность реализации столь грандиозного подхода в формате книги художника. Да и синтез как таковой не может быть самоцелью. Главное идея, заложенная в художественном произведении, а не раскрывающие ее приемы. Уже говорилось об украшательстве как направлении в средневековой визуальной поэзии, но в настоящее время подобный прием используется практически лишь в поздравительных и тому подобных акциях, и, как правило, художественная ценность произведения тут не имеется в виду. Представляется, что книга художника служит своего рода посланием читателю-зрителю, но не всеобъемлющим культурным феноменом.

Цитируемые подходы, формы и форматы вполне подходят для составления, изображения и репрезентации поэтического текста, и таким образом на книгу художника несомненно распространяется понятие визуальной поэзии.

2.12 комбинаторная поэзия

В 2021 г. на организованных Татьяной Бонч-Осмоловской чтениях произведений комбинаторной поэзии выступали уже ранее обсужденные поэты: М. Вяткин с «домами слов», С. Литвак со стихотворением «Тянуть вниз» (Рис. 2.1.3) и автор этих строк [21]. Стихи М. Вяткина и С. Литвак были отнесены мной к визуальной поэзии, и в результате возникает вопрос о связи этих двух направлений.

К комбинаторной литературе относятся произведения, созданные перестановкой, выделением, определенным порядком, отсутствием и заменой букв (что, в частности, продемонстрировала на том же круглом столе комбинаторной поэзии Дарья Суховей в подборке «НЕТ СЛОВ. Шестистишия без слов»). Подобные действия также могут производиться со словами и даже с целыми фразами, иногда с цитатами из знаменитых произведений, вписываемых в различные контексты. Такие методы, как анаграмма — перестановка букв в слове, липограмма — отсутствие одной или нескольких букв, тавтограмма — все слова начинаются с одной и той же буквы, существуют, по крайней мере, с античности, и до настоящего времени наиболее популярны в нашей культуре.

Наряду с тавтограммой в автореферате диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук И. Чудасов выделяет как наиболее эволюционирующие в российской поэзии омограмму, палиндром и акростих.

«С одной стороны, в комбинаторной поэзии как никогда ярко реализуется принцип преодоления языка как лингвистической определённости, с другой — установка на демонстрацию всего или почти всего богатства языка. Следует отметить, что, несмотря на большое внимание к техническому исполнению, приверженцы русской комбинаторной поэзии ни в коем случае не стремятся порвать с содержанием. Наоборот, сложная форма априори порождает сложное содержание: ассоциативное, многоплановое, полифоническое, часто необычное и трудное для восприятия, но зато потенциально насыщенное, богатое» [37].

Для сравнения автор указывает на более «организованный зарубежный пример основанной в 1960 году группы УЛИПО (L'Oulipo, l'Ouvroir de Litterature Potentielle — Мастерская потенциальной литературы), чья творческая и научная задача «состояла в планомерном, математически выверенном поиске и изучении литературных ограничений. Под общим термином "ограничения" понимались

ограничения формы и ограничения версификации, ограничения издавна существующие и вновь изобретённые, ограничения, которые, по мнению членов группы, являются стимулом поэтического творчества».

Ведущий член группы Р. Кено, сочетающий в своих «Ста тысячах миллиардах стихотворений» законы комбинаторики и закономерности строгой сонетной формы, в середине XX века становится изобретателем новой комбинаторной формы.

«Десять «исходных» стихотворений написаны в форме сонета, распространенной в классической французской поэзии твердой форме, — сообщает Т.Б. Бонч-Осмловская в докладе «Практика создания литературных произведений на основе комбинаторных принципов в европейской литературе от позднелатинской эпохи до современности» [2] и продолжает: — Совпадение рифм во всех десяти сонетах дает возможность переставлять строки: на месте первой строки может стоять любая из десяти первых строк (что дает десять возможностей), на месте второй — любая из вторых (что умножает число возможностей еще на десять), и так далее. В результате и получается объявленное число — сто тысяч миллиардов… стихотворений… Заметим, что формальная структура сборника сложнее, чем просто перестановки в пределах одного стихотворения. Единым целым здесь являются все десять сонетов, прочитываемые традиционным способом «по вертикали», с первой строки до последней, четырнадцатой. В то время как комбинируются строки «по горизонтали» — взаимозаменяемы все первые строки, все вторые и так далее».

С развитием информатики математический подход приобретает еще большее влияние, и современная комбинаторная поэзия все чаще строится на основе компьютерных программ, позволяющих перебирать большое количество сочетаний (букв, слов, предложений), а «стихотворение создается скорее в процессе его прочтения читателем, чем в процессе его написания автором. Автор лишь (!) предлагает: 1) конструкторский набор элементов текста, слов, фраз или параграфов; 2) жесткие правила их комбинирования, и предоставляет читателю возможность самому, по этим правилам и из этих элементов, создавать многочисленные и разнообразные тексты. Таким образом, читатель переходит грань от простого потребления к со-творчеству» [2].

Набор текстов получается почти всегда случаен, и практически невозможно выйти за рамки разной степени удачности совпадений (что, кстати, характерно и для традиционного подхода). Кстати, этот процесс является своего рода сопрезентацией текста. Таким образом, нельзя не согласиться с мнением большинства авторов, о существовании развлекательного и познавательного подхода к языку в этой поэтической форме. И, обобщая, кажется, можно было указать на раз-

влекательно-познавательную функцию комбинаторной поэзии. Понятно, что подобные функции в той или иной степени свойственны литературному процессу во всех его проявлениях и визуальной поэзии в том числе.

Палиндромы, анаграммы и другие формы комбинаторной поэзии были достаточно широко и интересно представлены на том круглом столе, но пора дать ответ на поставленный в начале параграфа вопрос.

Стихотворение С. Литвак «Тянуть вниз» ни по какому из перечисленных признаков не может быть отнесено к комбинаторной поэзии, в отличие от визуальной, в которой оно явно несет изобразительную функцию за счет способа подачи текста. Вместе с тем, например, ее стих «Деревяшки» (2020–2021, рис. 2.12.1) вполне визуализирует собственное комбинаторное содержание.

Отбивающийся от визуальной поэзии Михаил Вяткин также, на мой взгляд, не вполне прибился к комбинаторной. В оформленном художником Николаем Вяткиным доме слов Михаила «здравствуй снег» (рис. 2.12.2) наглядны функции составления и живописного изображения поэтического текста, но весьма условно наличие комбинаторики. В поэтических формах М. Вяткина присутствуют различные планы и позиции наблюдателя, но они не возникают спонтанно, а выстраиваются вполне осознанно, и даже не только в статическую, но и в меняющую пространственную ориентацию плоскости внутри другой плоскости (как было продемонстрировано ранее (рис. 2.5.3 и 2.5.4), что совершенно не характерно для комбинаторных стихов.

Но и у М. Вяткина существуют исключения. Так, несомненно, стих «домики» является комбинаторным (рис. 2.12.3).

На том круглом столе я попытался прояснить для себя связь собственной предметной визуальной поэзии с комбинаторной по произведениям из книги «Виртуалистика» [6]. Как представляется, парные стихи, а тем более моя их модификация, могут быть отнесены к комбинаторной поэзии.

```
с
уса
висел
хрустик
капустный

о
вот
снова
целость
разговора

луковички
деревяшки
церквушек
недоверье
москвичек
коловерти
судоверфи
деревлёво
хамовники
жуковский
куровское
шаховская
чеховская
зубовской

я
ряд
пряла
опрятно
пряла
ряд
я
```

Рис. 2.12.1

«Внетелесный опыт» (рис. 2.12.4) — вообще-то картина, правда, небольшая — содержит парные стихи, характеризующиеся визуально-смысловой общностью конкретного явления (в одном случае — физическое отсутствие в теле головы, в другом — выход из тела), объединенные общим заглавием и общим рисунком (3 группа по классификации Кобжицкой-Пешковой). «Обитель»

Рис. 2.12.2

и «Призрачная мечта» — два самостоятельных стиха на общую тему (1 группа). Указанная классификация приводилась ранее (с. 36–37).

На тех же принципах строится графическое объединение большего количества стихов как продолжение парной поэзии. Как уже указывал ранее, для меня классическая форма — квары. В книге все квары вошли в раздел «Разум» (2013–2021 г.).

Выбрал для демонстрации на круглом столе квары «Деменция» — объединенные заглавием и общим рисунком 6 стихотворений на общую тему и «Машиноинтеллект» — четыре самостоятельных стиха на общую тему.

«Внетелесный опыт» дан на форзаце книги, «Обитель» и «Призрачная мечта» — на нахзаце, две другие работы — в тексте раздела «Разум».

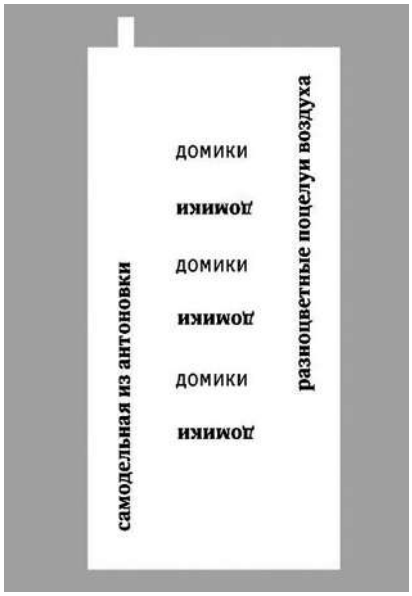


Рис. 2.12.3

Круглой стол, как мне показалось, прошел успешно, но свою позицию ее организатор и наш ведущий российский авторитет в этой области Татьяна Бонч-Осмоловская тогда не высказала, и сейчас настало время дать ей завершающее слово.

«Мое восприятие комбинаторной поэзии, — так начала Татьяна ответ на мое обращение. — С точки зрения формального описания — действительно, это перестановки и комбинации текстовых элементов. Отсутствие (как в липограмме) — тоже комбинация, а именно, нулевая.

С точки зрения концепции. Во-первых, стоит отметить, рассматривать комбинаторную поэзию как категорию — это в большей степени российский феномен. В западном пространстве, например, УЛИПО, говорят о «потенциальной литературе», в которой формальный прием проявляет скрытые смыслы текста. Или же об отдельных приемах — анаграммах, палиндромах, существующих давно и развиваемых вплоть до сегодняшнего дня. Или же говорят о жестких формах, относя к ним в первую очередь строфические и рифмические приемы, но и комбинаторику» также.

Так что, во-вторых, о комбинаторной литературе как концепции, в случае малых приемов (палиндром, анаграмма…) — это то, в чем текст проявляет себя как данность, являя скорее свойство языка, чем личность автора. И это прекрасно как математическое открытие, как обнаружение истины, существующей изначально, а не вызванной к жизни воодушевлением автора.

Потому мне странны споры об авторстве палиндрома. Он существует изначально в языке, какая разница, кто раньше увидел, кто независимо потом, кто еще потом?

И, на мой взгляд, интереснее распространенные формы — как у Перека в «Жизни. Способе употребления». Хотя там «комбинаторный прием» работает не на проявление скрытого смысла, но на построение «лесов» для создания текста, как для конструкции здания. Несколько более сложных и неординарных лесов, чем привычная рифма. Таким образом, я здесь интересуюсь скорее «ограничениями», чем линейными перестановками элементов текста. Понимая эти ограничения как структурно образующий элемент текста, скажем аналогией,

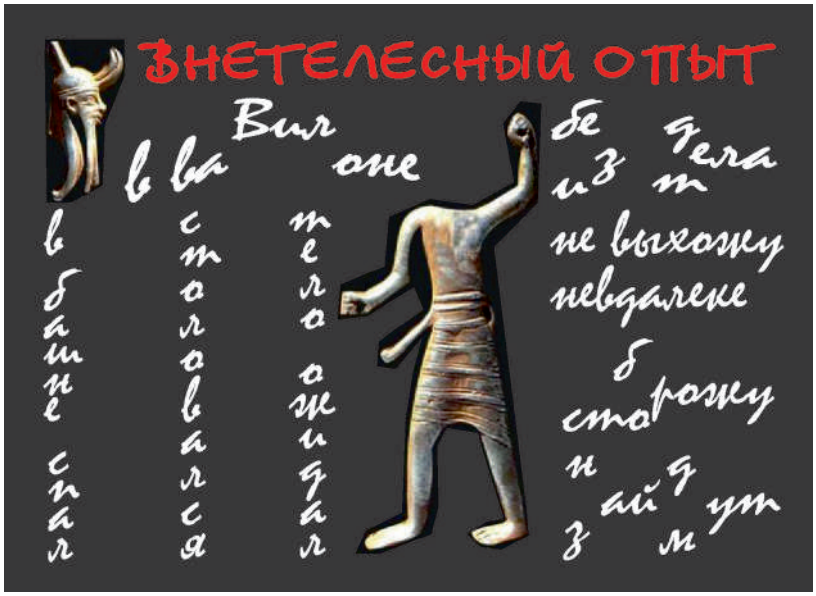


Рис. 2.12.4

в каком-то случае — скелет, в каком-то — кожу текста, то, что держит текст, не дает ему распасться. И что заставляет искать неординарные слова, уводит от разного рода клише и банальностей.

Важные свойства «комбинаторной» (потенциальной, формальной) литературы — ее игровой характер. В понимании Хейзинга «Человека играющего». Ее свойство быть смешной — в понимании Джойса. Ее свойство быть личной и сложной, и неумение и невозможность морализаторствовать, учить жизни и вести куда бы то ни было, на подвиги, на баррикады или в рай. Ее элитарность — это сложные тексты, требующие усилий в написании и прочтении. Ее демократичность, приглашение к сотворчеству. Встроенное сотворчество, как в «Сто тысячах миллиардов стихотворений» Кено, где сонет возникает, когда читатель открывает данный набор строк, а до того не существовал, даже для «автора». Ее способность восхищать — как молния, как доказанная теорема, как гармония мира».

Несомненно, палиндром уже существует в языке, но чтобы возникнуть в речи, он должен открыться. Вот для чего необходимо авторство. Наука, например, ведь тоже в основном лишь описывает происходящее, которое каждый может увидеть. Все оно уже есть. А кто-то вглядится первым и становится великим, а нового ничего не появилось. Более детально рассматривает, более детально описывает... И все.

Уточнение Т. Бонч-Осмоловской в ответ на мои слова:

— Я о математике, которая отдельно от прочих точных наук. В математике не открывают, но доказывают теорему — и с того времени человек полагается на этот кирпичик мироздания. Учит новое слово языка вселенной.

— Даже математика не открывает новое слово Вселенной. Все слова Вселенной существуют изначально. А в развитии, дополнении и уточнении терминологии человеческого языке, описывающего Вселенную, и вообще в ее изучении математика безусловно имеет основополагающее влияние.

Но если вернуться к нашим земным делам, к «прибавочному продукту в искусстве», по Малевичу, или в литературе, о чем я, то, конечно, это не то требование, которое следует применять к комбинаторной поэзии. Хотя открытие в ней может сделать всякий, пусть и случайным образом.

Спич Татьяна завершила демонстрацией собственного прекрасного произведения: САТОРАРЕПОТЕНЕТОПЕРАРОТАС_In_Out, вполне попадающего в тематику данного параграфа (рис 2.12.5.).

Тексты без начала, но с концом. Собственно на завершение указывает уже заглавие, в котором лишь одна из центральных неповторяющаяся буква “Н”. Более того, она расположена в центре композиции и дополнительно выделена самым большим размером кегля. Вот эта фраза: «Нолон приглашает на сцену помощницу, усаживает ее, целует ей руку, закрывает мягкой тканью со звездами, снаружи виден край платья, он машет рукой, кричит, кричит, чтобы остановили показ, пока не поздно, пока не сдернуто покрывало, но ткань уже падает на пол, под ней ничего нет». Предваряют финал ещё несколько столь же незамысловатых текстов с раздеванием, небом и звёздами. Все происходящее на земле или в космосе, и в нашей виртуальной беседе с Т. Бонч-Осмоловской кружится в пустоте, но не исчезает, а последовательность не имеет значения.

Осталось определить какого рода литературные тексты перед нами. Я бы сказал, что одни из них ближе, а другие дальше от поэзии. Но в принципе это не имеет значения потому, что САТОРАРЕПОТЕНЕТОПЕРАРОТАС_In_Out очевидно демонстрирует возможности визуализации комбинаторного текста, а в совокупности с рассмотренными примерами подтверждает существующую связь комбинаторной и визуальной поэзии. Но эта внутрилитературная связь ничем не отличается от любой другой, поскольку, как уже неоднократно здесь заявлялось, визуальной поэзией является любой изображаемый и (или) репрезентируемый поэтический текст.

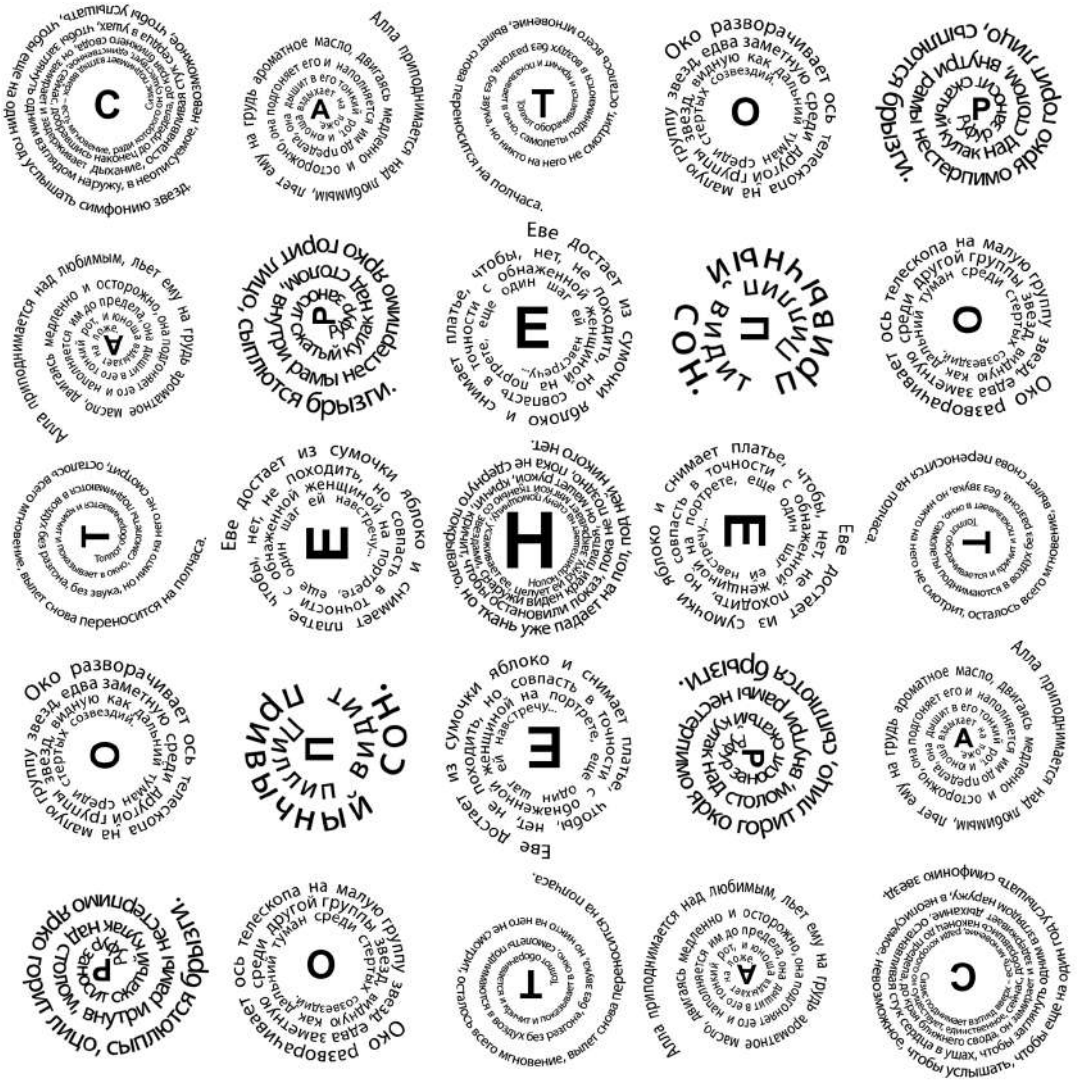


Рис. 2.12.5

3 МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОСТЬ ВИЗУАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ

В настоящей книге уже неоднократно демонстрировалась связь визуальной поэзии с такими видами искусства, как живопись и музыка, но выходя за рамки сферы культуры, можно говорить и об отражении научного знания, в первую очередь, о человеческом и космическом существовании, об истории и некогда бывшей царицей наук философии. Опять проиллюстрирую высказывание на собственном примере.

В книге Квары есть раздел «Время», в котором описаны история, обычаи и верования различных племен и народов, в том числе и наших предков, и вообще российскому прошлому посвящено много квар, начиная с первых упоминаний о людях, появившихся на Евразийском континенте и до сегодняшнего дня. Некоторые из них переведены на другие языки. Здесь я продемонстрирую квар «Расселение» из книги «Квары» [37, с. 40–41], в котором 6 текстов.

Рис 3.1

Сущность квар раздела «Мельчайшие» той же книги, на мой взгляд, наглядно характеризуют их заглавия: «Физика», «Корпускулярно-волновая теория», «Вирусы» и «Клетки». Можно привести и другие примеры, иллюстрирующие попытки представить в художественном виде современное научное знание.

В свое время я характеризовал свои поэтические тексты как новый язык философии, но приходится признать, что философы на этом языке не заговорили. Тогда мне пришлось придумать новое течение — аналитическая поэзия. В 1991 и 2020 годах у меня вышли книги с этим названием, но не повторяющимися текстами. И хоть стихи такого рода существуют в мировой поэзии, но направление до сих пор я представляю в одиночестве. В предисловии к книге 2020 года Татьяна Бонч-Осмоловская пишет: «Автор оперирует понятиями логики, психологии, биологии, физиологии, теории познания, искусственного разума и цифровых технологий, изучая сущности языком поэзии на основе философских категорий» [5, с. 7]. С одной стороны возникает вопрос: зачем поэзии вникать в столь серьезные области, а с другой — зачем нужна поэзия этим вроде бы чуждым ей дисциплинам.

В прошлом параграфе отмечалось особое значении математического языка в научном описании, но кроме строгой обоснованности возможен и другой путь. Это «видение как оно есть» предметов, событий и т.д. Схема буддийская, древняя: слушание (тогда еще не читали, теперь чтение, другие способы получения информации), размышление об узнанном, приводящее к пониманию, и затем постижение. Постижение интуитивное. Когда все понято, осмысливать ничего не надо, и мыслей уже нет, они не нужны. И язык не нужен, раз нет мыслей. Так возникает непосредственное проникновение в суть объекта, осуществляемое при помощи медитации.

Первый этап медитация — это концентрация, однонаправленность внимания на объект. Концентрироваться можно на любом предмете, на который неотрывно направлен взор, на явлении или понятии, главное, что внимание должно быть привязано только к нему. Простейшая концентрация на счете. Медитирующий, не сбиваясь и не отвлекаясь, полностью концентрирует сознание на перечислении цифр, и добивается ощущения пустоты в голове, постоянно отгоняя лезущие мысли. Но очищение сознания и обретение пустоты, это хоть и основной, но лишь первый этап. Главное — это погружение в объект внимания, вхождение и растворение в нем уже не только не воспринимающего, но отсутствующего сознания. Собственно, это уже и есть медитация как таковая. При этом в голове пустота, а математика и поэзия напрочь забыты. То есть схема, противоположная европейской, например, Макса Шелера, когда интуитивное постижение лишь предварительный этап, а понимание возникает в результате знания законов, описывающих процессы.

Медитативный подход является основополагающим для дальневосточной и прежде всего японской поэзии. В последней моей книге «Дали Азии» [7] есть целый раздел интерпретированной японской поэзии «У воды». В него входят и тексты, связанные с основателем буддийской школы «сидения с прямой спиной» Кукаем, само название которой подчеркивает значение медитации.

Как отмечал, уже более десяти лет в кварах я использую модифицированную форму японского стиха «хокку», занимающего ведущее место в японской медитативной поэзии. Думаю, уже стало понятно, что мне близок восточный подход к восприятию мира — высший уровень которого в интуитивном постижении происходящего, а техническим приемом его обеспечения служит медитация. Это следует из интерпретированной в книге «Дали Азии» сутры основателя йоги Патанджали [7. с. 23–60], книг «Буддийский дневник» (М.: Фонд «Новое тысячелетие», 2004), «Камни Китая» [8] и других. Я и сам более 30 лет ежедневно занимаюсь йогой, медитирую и глубоко погружен в буддийскую философию.

Все сказанное нашло отражение и в особом поэтически-графическом стиле. Неудивительно, что и поэтический процесс для меня — это прежде всего медитация над образами восприятия, суждениями, интерпретируемыми текстами, живописными изображениями.

Транскрипция в визуальную форму мне необходима для погружения читателя-зрителя в создаваемый текст. Зрительное восприятие снижает уровень отвлечения и приковывает дополнительное внимание к демонстрируемому автором тексту. Такой вид поэзии не требует ответного восприятия, цель заключается в максимальном вовлечении сознания, а результат должен проявиться не в понимании замысла автора или сущности понятия, а в интуитивном постижении содержания представленного текста. При этом достигнутое постижение может остаться где-то в глубине сознания, до некоего временного момента никак не проявляя себя.

Таким образом, можно говорить об еще одной особенности визуальной поэзии, которая дает новые возможности в литературном процессе.

Использование различных способов мышления позволяет более глубоко и объективно изображать и транслировать картину окружающей нас действительности и постигать сущность человеческих отношений. Конкретность и краткость поэтического слова также должны сыграть свою роль в этом процессе. Это особенно актуально, когда человеческое сознание все сильнее скатывается к клиповому мышлению, и нам все меньше хочется погружаться в глубь нарастающих в мире проблем.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Если исключить различного рода славословия и поздравительные коннотации, которые несомненно имеют право на жизнь и будут использоваться в визуальной поэзии и в дальнейшем, то в самом широком плане можно говорить о трех ее видах:

1. Украшательство поэтического текста с целью привлечения к нему внимания респондента.

2. Демонстрация богатства литературного языка и широкого набора возможностей и инструментов работы со словом. Сюда же можно отнести различные развлекательные и занимательные поэтические фигуры и построения.

3. Расширение понимания поэтического текста и придание ему дополнительного смысла.

Все эти виды визуальной поэзии в той или иной степени были представлены в настоящей книге. Подкрепленные авторскими концепциями и примерами их воплощения они должны помочь как начинающим, так и уже сформировавшимся поэтам в расширении кругозора и технического мастерства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 Большой энциклопедический словарь. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Большая Российская энциклопедия; СПб.: «Норинт», 2002.

2 *Бонч-Осмловская Т.Б.* Практика создания литературных произведений на основе комбинаторных принципов в европейской литературе от позднелатинской эпохи до современности (доклад на конференции Стиховедческие чтения памяти М. Гаспарова (Москва, РГГУ, 30 июня — 1 июля 2006).

3 *Вяткин Михаил.* Дома-стихи. Международный альманах поэтических практик “Среда” 2019–02 (13), с. 26–29.

4 *Галечьян В.А*. Аналитическая поэзия. С-Петербург: 1991. ПТО «Возрождение».

5 *Галечьян В.А.* Аналитическая поэзия. — М.: МСЛ, 2020.

6 *Галечьян В.А.* Виртуалистика. — М.: МСЛ, 2021

7 *Галечьян В.А.* Дали Азии. — М.: Московский союз литераторов, 2022.

8 *Галечьян В.А.* Камни Китая. — М.: Московский союз литераторов, 2021.

9 *Галечьян В.А.* Квары. — М.: Фонд «Новое тысячелетие» — 2014.

10 *Галечьян В.А.* Обряды перехода. — М.: «Русская школа», 2019.

11 *Галечьян В.А.* От… и До… — М.: Фонд «Новое тысячелетие», 2004.

12 *Галечьян В.А.* Поэтические языки. — М.: «Русская школа», 2019.

13 *Галечьян В.А.* Цикличность поэтической миниатюры Татьяны Михайловской. Кто мы и какие. — М.: Изд-во «БОС», 2022, с. 167–173.

14 *Гаспаров М.Л.* Русские стихи 1890-х —1925-го годов в комментариях. — М.: Высш. шк., 1993.

15 *Гик Юрий.* Визуальная поэзия. Теория и практика // Черновик: журнал. — 2004. — № 19.

16 *Грауз Татьяна.* Слово. Буква. Образ. https://discours.io/articles/theory/slovo-bukva-obraz-o-vizualnom-v-poezii

17 Клуб N. Литературный альманах. — М.: Центр поэтической книги (при Русском Пен-центре), 2015.

18 Клуб N. Литературный альманах. — М.: Центр поэтической книги (при Русском Пен-центре), 2017

19 Клуб N. Литературный альманах. — М.: Центр поэтической книги (при Русском Пен-центре), 2018.

20 *Кобжицкая О. Г., Пешкова Ю.* С. Китайские парные надписи в лингво-культурологическом аспекте. — Готлибовские чтения: Азиатско-Тихоокеанский регион в контексте глобального развития: материалы Междунар. науч.- практ. конф. Иркутск, 18–20 окт. 2017 г. — Иркутск: Изд-во ИГУ, 2017.

21 Комбинаторные чтения (ред. Татьяна Бонч-Осмоловская). — Литературно-художественный альманах Артикуляция, Выпуск №16, июль 2021.

22 *Кучина С. А.* Кинетические электронные поэтические тексты: структура и лексико-стилистические особенности. — Научный диалог. — 2016. Выпуск № 10 (58) / 2016.

23 Литературная энциклопедия (в 11 томах, 1929–1939) ГРАФИКА.

http://niv.ru/doc/dictionary/literary-encyclopedia/articles/39/grafika.htm

24 *Максимова Мария.* Фонтаномания: почему художник, разрезающий и протыкающий свои работы, увлёк весь мир? © Artifex.ru

25 *Михайловская Татьяна* (Об Елизавете Мнацакановой). Музыка синего. Арагаст (Парус). Литературно-художественный и общественно-публицистический иллюстрированный журнал №1 (4) (2008), с 131–133.

26 *Мнацаканова Е.* Новая Аркадия. — М.: Новое литературное обозрение, 2018.

27 *Нилов Джамиль.* Визуальная поэзия — авангард или традиция? Сайт sovlit.ru, 12.09.2020, раздел Поэзия.

28 *Погарский М. В.* Книга художника. — Москва, 2015.

29 *Погарский М. В.* Пища поэта. pogarskij artists_book, 24 октября 2014.

30 Пространственная поэзия: Авалиани Д.Е., Галечьян В.А., Михайловская Т.Г. — М.: Московский союз литераторов, 2020.

31 *Сахно. И.М.* Визуальная риторика фигурных стихов в поэзии раннего средневековья. — Обсерватория культуры 5/2014.

32 Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; Под ред. А. П. Евгеньевой. — 4-е изд., стер. — М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999; (электронная версия): Фундаментальная электронная библиотека.

33 *Суховей Дарья.* Валерий Галечьян как непосредственный продолжатель барочных традиций в современной поэзии. Кто мы и какие. — М.: Изд-во «БОС», 2022, с. 81–90.

34 *Суховей Д. А.* Графика современной русской поэзии. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. С-Петербург, 2008.

35 Философия и будущее цивилизации: Тезисы докладов и выступлений IV Российского философского конгресса (Москва, 24–28 мая 2005 г.). В 5т., Т. 4. — М.: Современные тетради, 2005.

36 *Чудасов Иван.* Серпентикум версус в творчестве Валерия Галечьяна. — Введенская сторона, 2013, №1, с 37–38.

37 *Чудасов И. В.* Эволюция форм русской комбинаторной поэзии XX века, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Астрахань — 2009.

38 *Шац Эвелина.* DI SCENA LIBRO tradotto — НА СЦЕНЕ — КНИГА. Между языком и объектом.

39 *Шмидт Энрике.* Буквальная (не)движимость. Дигитальная поэзия в РуЛиНете 1 “Russian Literature”, LVII (2005).

40 *Butor M.* Prйface aux Calligrammes // Apollinaire G. Clligrammes. Poumes de la paix et de la guerre. P.: Gallimard, 1966. P. 71.).

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 3
1. ПОНЯТИЕ «ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ» 5
2. ОСНОВНЫЕ СПОСОБЫ ВИЗУАЛИЗАЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА 13
2.1 каллиграфическое письмо 13
2.2 предметное (фигурное) изображение 21
2.3 поэтический портрет 26
2.4 беспредметное изображение 35
2.5 кинетическая поэзия 40
2.6 выход в музыку 46
2.7 арт-объект 49
2.8 коллаж, инсталляция 52
2.9 перфоманс 57
2.10 кинематографическое, видеоизображение 60
2.11 книга художника 63
2.12 комбинаторная поэзия 68
3. МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОСТЬ ВИЗУАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ 76
Заключение 79
Список литературы 80

Валерий Абгарович Галечьян
ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ
научное издание

Редактор Т.Г. Михайловская

Подписано в печать 15.01.2023
Формат 70x100 1/16.
Объем 5.25 печ.л. Тираж 100 экз.

Отпечатано в ПАО «Т8 Издательские технологии»
тел 8 (499) 322-38-30

ISBN 978-5-6048726-3-5
9 785604 872635