

ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ «ЛИАНОЗОВСКОЙ ШКОЛЫ»

М. П. Двойнишникова

*Южно-Уральский государственный университет
(национальный исследовательский университет)*

Поступила в редакцию 15 декабря 2014 г.

Аннотация: *Статья посвящена особенностям развития визуальной поэзии в русской литературе второй половины XX века. На примере творчества основных представителей «лианозовской школы» показано раскрытие визуальной стратегии поэтов этой поэтической группы.*

Ключевые слова: «Лианозовская школа», Е. Л. Кропивницкий, Г. Саггир, В. Некрасов, визуальная поэзия.

Abstract: *the article is devoted to the specificity of the development of the visual poetry in the Russian literature of the second half of the XX century. The visual strategy of the poets of the «Lianozovogroup» is disclosed on the material of the main representatives of the creativity.*

Key words: «The Lianozovogroup of poets», E. L. Kropivnitsky, G. Saggir, V. Nekrasov, the visual poetry.

В творчестве поэтов «Лианозовской школы» ярко проявляется тесное взаимодействие поэтического и изобразительного искусств. По словам И. В. Кукулина, эта особенность обусловлена тем, что «в Лианозово поэзия впервые со времен футуризма так тесно встретила с изобразительным искусством — отчасти благодаря тому, что неформальный лидер этой «школы» Евгений Кропивницкий <...> был поэтом и художником, осознававшим новаторский характер своего творчества в обеих сферах» [1].

В поэзии Е. Кропивницкого экспериментов непосредственно с визуальным обликом стихотворений не так уж и много, но и в его текстах встречаются интересные находки, ставшие основой для магистральных приемов, используемых «лианозовцами» при создании собственно визуальных текстов. К примеру, тенденция к минимализму на уровне визуального привела Е. Кропивницкого к созданию книги «Кружева», в которой стихотворения, состоящие из одной немногострочной строфы (5-6 строк), размещены по три на одной странице. В результате усиливается восприятие текстов книги как определенного повторяющегося узора, а сами стихотворения осмысляются как краткие или сверхкраткие и в формальном, и в смысловом плане. Так, в «Совете поэтам» из указанной выше книги поэт поясняет свой замысел:

Длинные стихи
Читать трудно
И нудно.
Пишите короткие стихи —
В них меньше вздора
И прочесть их можно скоро [2, 261].

Свойственная «барачной поэзии» лианозовцев минималистичность и конкретность описания порождает и особую визуальную оформленность стихотворного текста. Парцелляция, использование номинативных нераспространенных предложений, анжамбеманы усиливают не только ритм стихотворения, придавая ему динамичность, но и специфичность оформления:

Полночь. Шумно. Тротуар.
Пьянка. Ругань. Драка. Праздник.
Хрипы. Вопли. Безобразник
Едет в Ригу. Тротуар
Весь в движении. Угар
В головах шумит, проказник.
Полночь. Шумно. Тротуар.
Пьянка. Ругань. Драка. Праздник [2, 107].

Е. Кропивницкий доводит длину стихотворной строки до одного-двух слогов/слов, создавая «узкие» строфы-столбцы, компактно размещающиеся на странице:

Боли в теле
Надоели.
Старость.
Старость.
Беда!
Не деться никуда [2, 277].

Таким образом, уже Е. Кропивницкий закладывает тенденцию к тому, что длина стиха становится визуальным параметром поэтического текста.

Последователи Е. Кропивницкого в своем творчестве в разной степени обращались к поэтике визуальности. Даже в поэзии самого «протокольного» (термин Т. В. Казариной) по стилю и консервативного (следующего традиционной поэтике школы) «лианозовца» И. Холина присутствуют

элементы изобразительности. Г. Сапгир писал о поэтической манере своего друга как о «поэтике показа»: «Холин нашел ... такую запись стиха, которая была бы очищена от всего. Один скелет» [3, 67]. Т. В. Казарина отмечает минималистичность стиля поэта как тенденцию к визуальной поэзии, говоря о том, что «...там, где слово прочно привязано к вещи ... слову сообщается ее пространственность, зримость и обозримость. Полновесность предмета означает, в частности, его очевидность для глаза, и, по-видимому, Холин специально добивался от своих стихов изобразительности». <...> Поэтому хотя об Игоре Холине, работавшем в тесном общении с живописцами, нельзя сказать, что он «шел от живописи» и пользовался ее приемами, но, благодаря присутствию визуальных слагаемых в его поэзии, можно утверждать, что он двигался ей навстречу» [4, 442–443].

В творчестве Г. Сапгира и Вс. Некрасова, в большей степени склонных к экспериментам, принцип минимализма как элемента визуальности прорабатывается более подробно: пустое пространство страницы также начинает играть особую роль, минимум вербального компонента или его отсутствие становится концептуальным, строки усекаются до одного слова или его части, становятся «пустотными» или заменяются графическим эквивалентом, строфы-столбцы пересекаются, свободно располагаются на странице.

Исследователи (И. В. Кукулин, Ю. Б. Орлицкий, Т. Ф. Семьян и др.) говорят о значительном вкладе этих поэтов в развитие визуальной поэзии. Г. Сапгир считал, что его сонеты «Дух» и «Тело», написанные на рубашках и представленные на выставке художников-«лианозовцев», являются зарождением «визуальной поэзии» в России [5].

В поэзии Вс. Некрасова и Г. Сапгира можно встретить и классические образцы фигурных стихов, визуальный облик которых изображает тему, какую-либо фигуру и т. д. Например, зигзагообразно изогнутый текст стихотворения «Лабиринт» Г. Сапгира, или «Пирамида», повторяющая одноименное стихотворение Г. Р. Державина:

Я
построил
лестницу — сияние
по которой я выйду к ней
по которой я выйду к матери моей
по которой я выйду к живой матери моей
по которой я выйду к живой матери моей —
кобре
по которой я выйду к живой матери моей —
священной кобре
по которой я выйду к живой матери моей —
священной кобре на челе Ра [6, 393]

Интересна в визуальном аспекте книга Г. Сапгира «Дети в саду», состоящая из так называемых

«пустотных», «рваных» стихотворений, которые раскрывают авторский принцип пустотности текста, основанный на избыточности русской речи. Это свойство позволяет с достаточной степенью точности восстановить даже очень сильно поврежденный текст. Специфика принципа пустотности состоит в осознанном пропуске фрагментов стихотворения: компонентов слов, целых слов, строк или строф, как, например в стихотворении «Петя»:

в дет саду
дети в кровя
кто уплыва
кто улета
все на виду
а воспита
глядит кота [6, 325].

Интересна реализация этого принципа в лирических книгах Г. Сапгира, посвященных экспериментам с твердыми формами: «Сонеты на рубашках», «Стихи для перстня» и др. Появляются «двойные стихотворения», одно из которых представляет собой «пустотный» текст, имеющий только название, или «рваный» текст, представляющий собой фрагмент стихотворения, а второе является текстом-комментарием, объясняющим содержание первого. Так, интересны «двойные» сонеты из книги «Сонеты на рубашках»: «Новогодний сонет» — «Сонет-комментарий» и «Фриз разрушенный» — «Фриз восстановленный», пустое рубаи в «Стихах для перстня» и др.

Примечательно, что Е. Кропивницкий в своих сонетах также намечает основные пункты визуальной стратегии, которая будет развита его учениками. Как, например, «пустотность» сонетного катрена, замена вербального компонента текста графическим (и если у Е. Кропивницкого это единичный случай, то в творчестве Г. Сапгира — это ключевой принцип, реализующийся как в отдельных стихотворениях, так и в целых книгах):

Вдруг кто-то спрятался, пухов:
Он мягок, ласков, деликатен:
— Ку-ку, тю-тю — сей Пауков... —
Но Пауков весьма развратен.
.....
.....
.....
.....
Комфорт. И с рук омыта кровь.
Цветы, наряды и любовь...
На окнах спущенные шторы [2, 439].

В творчестве Вс. Некрасова также представлены примеры «пустотных» текстов, которые при отсутствии или неполноте вербального компонента и фрагментарности семантического наполнения воспринимаются полноценными текстами благодаря традиционности формы стихотворной строфы (рис. 1):

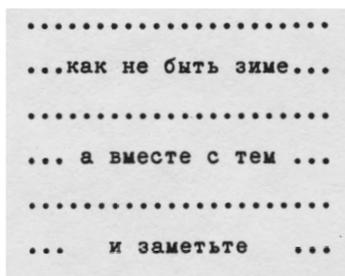
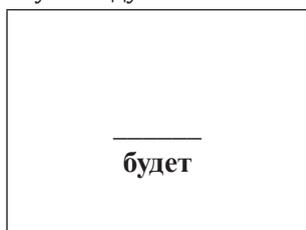


Рис. 1. Некрасов Вc. «100 стихотворений» [7]

Чистое пространство с многозначным «будет» в конце страницы также воспринимается как потенциально заполненное, подразумевающее еще не написанное, но уже задуманное стихотворение [7]:



Г. Сапгир углубляет эксперимент с пустотами и создает синтезированные формы партитурных стихов, объединяя, к примеру, «дыхательные» и «пустотные» стихи, как в стихотворении «Поглощение», где описывается процесс поглощения / исчезновения слова от его начального вербального облика до пустого места на странице:

- (вдохнул) — образование
- (выдохнул) — бразование
- <...>
- (вдохнул) — ие
- (выдохнул) — е
- (вдохнул) — !
- (выдохнул) [6, 689].

В творчестве Вc. Некрасова теоретическое и поэтическое осмысление визуальности также носит экспериментальный, новаторский характер. По словам И. В. Кукулина, «синтез поэтического и изобразительного искусств приобрел новые черты: Некрасов ввел в русскую поэзию понимание пространства, свойственное современному изобразительному искусству. Пространство, не заполненное словами, становится самостоятельным смысловым началом, оно пронизано невидимыми силовыми линиями, которые и связывают слова. Текст может идти в две колонки, между которыми устанавливаются отношения спора, дружеского поддразнивания, взаимодополнительности» [1]. Линейное / нелinearное разворачивание текста в столбцах усиливает многомерность стихотворения, позволяя прочитывать части столбцов как единую строку или каждый по отдельности. В качестве примера можно привести стихотворение из цикла «Визуальное» (рис. 2):

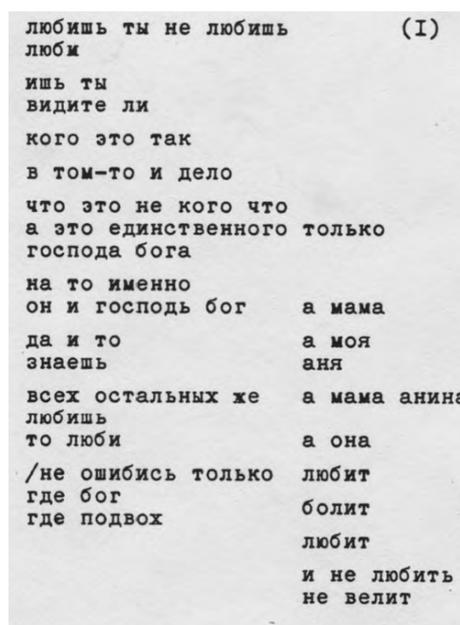


Рис. 2. Некрасов Вc. «Любишь ты не любишь» [8]

Автор демонстрирует разнообразные возможности использования многомерности стихотворного пространства, включая в свои тексты разнообразные визуальные элементы (перевернутые/зачеркнутые строфы, схемы, рисунки и проч.), как, к примеру, в тексте «Бог вот» (рис. 3):

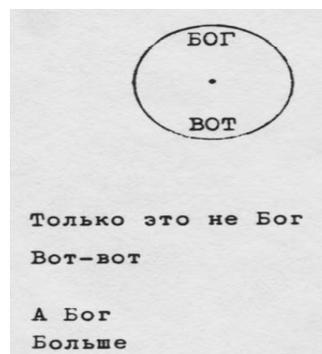


Рис. 3. Некрасов Вc. «100 стихотворений» [7]

В стихотворении «Надо уметь» в виде минималистичной схемы (с минимальным содержанием) как бы предлагается концептуальный выбор из двух возможностей, нравственность которых оттеняется стилистически (рис. 4):

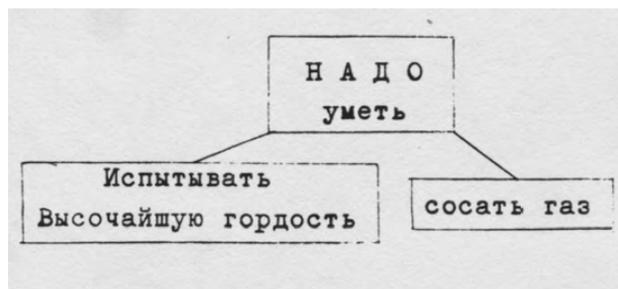


Рис. 4. Некрасов Вc. «Стихи из журнала» [9, 32]

Визуальный фрагмент стихотворения «Надо тебе быть» представляет собой конечную строфу с перевернуты текстом, создающую ассоциацию с правильным ответом в учебнике, что порождает вариативность финала (рис. 5):

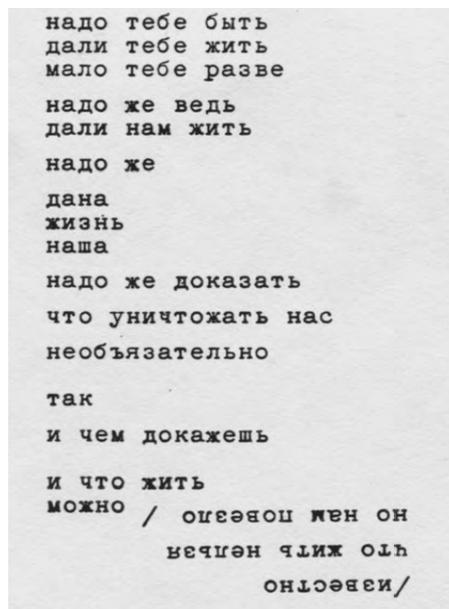


Рис. 5. Некрасов В.С. «100 стихотворений» [7]

Даже традиционные приемы вписываются поэтами-«лианозовцами» в визуальную стратегию построения стихотворения. Повтор одного слова или группы слов, эпифоры и анафоры, зачастую являющиеся единственными признаками рифмы, также порождают определенное восприятие текста. В.С. Некрасов в «Объяснительной записке» пишет об этом: «многократный повтор неизбежно выводит в визуальность: его приходится решать на листе так или иначе» [10]:

Свобода есть
Свобода есть свобода [11]

В условиях текстового единообразия строк лубое, даже незначительное, изменение (добавление / отсутствие вербального компонента или интонационного маркера, изменение шрифта или регистра), бросается в глаза, выбивается из общей «картинки» стихотворения, заставляет задуматься над смыслом. Так, в стихотворении В.С. Некрасова «Свобода есть» визуально выделяющееся в последней строке строфы, на первый взгляд ненужное, разрушающее рисунок стихотворения, дополнительное слово «свобода» приводит к осмыслению этого понятия как концепта во всей его многогранности и полисемантической. Добавление восклицательного знака в финале строфы на фоне повторяющихся

строк с перечислительной интонацией в тексте Г. Сапгира «Сон» усиливает ощущение «морока», непрекращающегося и безвыходного кошмара, в котором находится лирический герой:

Проваливается кровать,
Проваливается кровать,
Проваливается кровать,
Проваливается кровать! [6, 18]

При единообразии (повторе) семантических средств читатель вынужден искать другие способы восприятия поэтического текста для понимания идеи стихотворения и замысла автора. В итоге приоритет отдается не смысловому наполнению (как в классическом типе текста), а «вторичным» признакам: визуальному облику стихотворения, отсутствию вербального компонента, пунктуационному варьированию, интонационным маркерам и т. д.

Одним из способов графического изменения текста, активно используемых поэтами «Лианозовской школы», становится включение в стихотворение ремарок или примечаний в скобках. И если Е. Кропивницкий использует их в более традиционном смысле (как выражение дополнительной мысли), то Г. Сапгир доходит до создания собственно «ремарочных» текстов, где формально само стихотворение отсутствует:

— Караул! — (Но темень, жуть.)
— О-го-го! — (Молчанье, муть.)
— Гра-бят! — (Сырость, темень, тишь.)
— Зря, любезный, ты кричишь! — [2, 73]

Традиционный вербальный компонент, становясь вторичным, содержит в ремарках описание стихотворения (ту совокупность действий, которые нужно воспроизвести читателю для создания стихотворения). Г. Сапгир предлагает «дыхательные» и «осязательные» стихи, где звуковая форма только описывается, а реальное ее исполнение должно реализовываться (вслух или во внутренней речи) самим читателем, при этом словесное выражение утрачивается, заключается во вторичных компонентах текста — заглавиях и ремарках. Так построено стихотворение «Трепещущий круг исчезая во тьме брезжит насквозь»:

(поцелуй свое дыхание)
(поцелуй свою мысль об этом)
(поцелуй свой поцелуй) [6,674]

Часто вторичный компонент партитурного текста выделяется другим шрифтом или изменением регистра, что перестраивает читателя с процесса чтения на другой тип действия, связанного с практическим или мыслительным актом. Визуальное оформление, таким образом, усиливает игровой характер коммуникации с читателем, изначально заложенный в текстах-партитурах:

Когда я своей небритой щекой
(провести рукой по наждаку)
Когда ты своими ресницами
(провести рукой по меху) [6, 728]

Такой визуальный прием становится в творчестве Г. Сапгира даже жанрообразующим, как, например, в книге «Двойная луна. Октавы», уже в заглавии которой указывается доминирующий принцип удвоения. Удвоение октавы на структурном уровне представляет собой совмещение двух восьмистиший в рамках одного стихотворения, которые визуально разграничиваются шрифтовым начертанием.

Изменение регистра (использование прописных и строчных букв), использование разных шрифтов и шрифтовых выделений (подчеркивание, зачеркивание, разрядка и др.), а также графических эквивалентов текста (точки, тире, звездочки и др.) в поэзии «лианозовцев» становятся неотъемлемой частью стихотворного текста, помогающей наиболее полно и всесторонне выразить авторскую мысль. Так, стихотворение Вс. Некрасова «Жить как причина жить» представляет собой некий визуальный интерактивный эксперимент, в котором читателю предлагается «подчеркнуть / зачеркнуть» нужное:

жить как причина жить
как причина
уважительная
неуважительная
/нужное / ненужное/
зачеркнуть / подчеркнуть/[7]

Г. Сапгир в книге «Элегии», описывая ситуацию самоубийства лирического героя, прикасаясь к темам смерти и жизни, счастья и свободы-парения и т. д., использует разрядку для обозначения метафизических понятий ада и рая:

Оставьте меня пожалуйста
Я уже там
Где там?
Здесь
Где здесь?
Там[6, 141]

Этот формальный акцент на наречия места на фоне обычного, стандартного шрифта остального текста делает их концептуально значимыми, усиливает иную «пространственность» этих понятий. Такой же прием Г. Сапгир использует еще в нескольких стихотворениях книги «Элегии». В «Падении» посредством шрифтовой акциденции через смену шрифтового регистра акцентируется внимание на смысловых доминантах смерти как пустоты (отсутствия телесной оболочки человека), а также вводится элегическая тема духовного и физического увядания человека, мимолетности времени:

Я умирал в такси — <...> — и это было куда спокойнее и страшнее сна
<...>
— ты ходишь белый — белый весь заплесневелый — от пустого листа
ты уходишь к пустым разговорам — от пустых разговоров к пустым
упражнениям в постели — подолгу стоишь над

столом — я знаю на что похожа
пустота — она определена — ей нет конца — на
чистый лист
бумаги — я знаю что такое пустота
[6, 153]

Этот же мотив реализуется в «Акте», где очищенное от слов пространство страницы появляется после слов «не станет ничего»:

— Он хотел освободиться в падении — и уничтожиться — сейчас —
опираюсь — не станет —
о крутые бедра — вдруг —
ничего _____ [6, 147]

В «Переезде», где речь идет о последнем пути человека, в финале происходит замена вербального компонента графическим эквивалентом, символизирующим отсутствие тела человека как оболочки после смерти, пустоту, а также неизвестность:

Сколько помню тело перемещалось и переезжало
Но есть последний переезд — когда обмоют
и оденут — и сразу станешь всем
чужой —
<...>

— и будешь ехать и томиться — превратилось
в неприличие — скорей
бы вниз переселиться — но если навсегда и вниз
— а если
..... [6, 154]

Объясняя границы визуальности как принципа, Вс. Некрасов говорит о том, что «плоскость листа не просто привычный способ развертки текста-линии, а именно плоскость со всеми ее возможностями». Визуальность появляется там, «где текст ветвится, вспучивается под нагрузкой, выбрасывает побег. И в ход идут такие сноски [4] (или такие скобки). Где возникает идея преодолеть косную временную последовательность, принудительность порядка в ряде — идея одновременности текста («сказать всё сразу») и множественности, плюралистичности. В общем, когда пространственность образов нашей речи проявляется в графике текста функционально, работая на восприятие, — тогда, очевидно, и можно говорить о поэзии для глаза» [10].

Вс. Некрасов использует скобки (круглые, квадратные, наклонные) еще более широко, чем Е. Кропивницкий или Г. Сапгир, формируя с их помощью в ряде стихотворений определенный графический рисунок, часто становящийся неотъемлемой концептуальной частью смыслового единства стихотворения:

////// /никто
дождик/[7]

Обновление визуального облика стихотворения и изменение пространства страницы часто происходит за счет совмещения вербального содержания стихотворения и иконических знаков, что нередко

приводит к появлению жанровых новообразований, таких, как «изостихи» Г. Сапгира («О страхе», «Подобия», «На песке у моря», рис. 6):

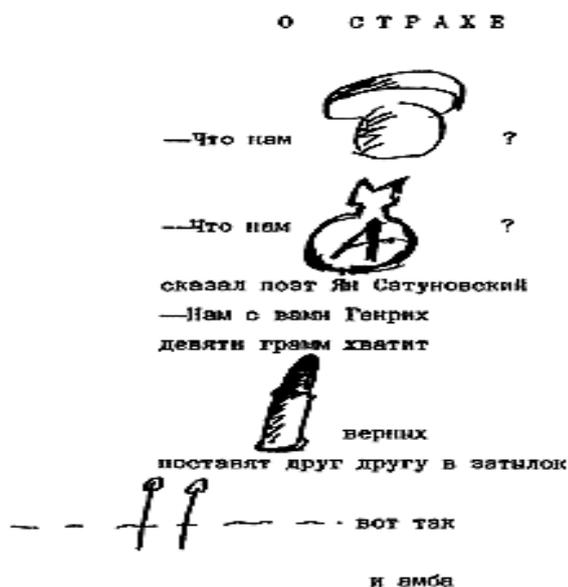


Рис. 6. Сапгир Г. «О страхе» [12, 266]

Исходя из существующих исследований о «лианозовской школе», мы можем говорить, что представителей этой группы отличает новаторский подход к литературе и изобразительному искусству. Опираясь на опыт предшествующих поколений (к примеру, тесная связь с авангардистскими направлениями начала XX века), поэты и художники-«лианозовцы» активно переосмысливали различные приемы и принципы, изобретали и развивали новые техники работы с художественным объектом, намечая тенденции обновления жанровой системы и развития литературы (поэзии) и живописи. Одной из таких тенденций становится экспериментальность в области графического облика стихотворного текста. Отражая общие визуально-стилевые черты эпохи, Л. Кропивницкий, Вс. Некрасов, Г. Сапгир и др. внесли значительный вклад и в теоретическое осмысление, и в практическое воплощение данного феномена. Многочисленные эксперименты

(перечисленных авторов в первую очередь) в данной области привели к тому, что с этого периода исследователи говорят о появлении «визуальной поэзии» в России что визуальные эксперименты становятся неотъемлемой чертой развития поэзии конца XX – начала XXI века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кукулин И. В. О Вс. Некрасове / И. В. Кукулин // Новая литературная карта России. – Режим доступа: <http://www.litkart.ru/studio/orientir/nekrasov/> (дата обращения: 25.08.2014).
2. Кропивницкий Е. Избранное: 736 стихотворений + другие материалы / Е. Кропивницкий. — М., 2004. — 672 с.
3. Сапгир Г. Лианозово и другие (группы и кружки конца 50-х) / Г. Сапгир // Арион. — 1997. — № 3. — С. 67.
4. Казарина Т. В. Три эпохи развития русского авангарда / Т. В. Казарина. — Самара, 2004. — 620 с.
5. Бек Т. «Рисовать надо уметь, или В искусстве всегда есть что делать». Беседа с Г. Сапгиром / Т. Бек // Вопр. лит.1999. Июль-август. — С. 136-150. – Режим доступа: <http://sapgir.narod.ru/talks/with/with01.htm> (дата обращения: 24.04.2011).
6. Сапгир Г. В. Складень / Г. В. Сапгир. — М., 2008. — 928 с.
7. Некрасов Вс. 100 стихотворений / Вс. Некрасов. — М., 1987. – Режим доступа: <http://www.vsevolod-nekrasov.ru/> (дата обращения: 10.09.2014).
8. Некрасов Вс. «Любишь ты не любишь» / Вс. Некрасов // Режим доступа: <http://www.vsevolod-nekrasov.ru/> (дата обращения: 10.09.2014).
9. Некрасов В. Н. Стихи из журнала / В. Н. Некрасов. — Москва, 1989. — 96 с.
10. Некрасов Вс. «Объяснительная записка / Вс. Некрасов. – Режим доступа: <http://www.vsevolod-nekrasov.ru/Tvorchestvo/Stat-i/Ob-yasnitel-naya-zapiska> (дата обращения: 15.09.2014).
11. Некрасов Вс. Избранные стихотворения / Вс. Некрасов. – Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/texts/prim/nekrasov1-1.html> (дата обращения: 31.08.2014)
12. Бирюков С. Е. РОКУ УКОР: Поэтические начала / С. Е. Бирюков. — М., 2003. — 510 с.

ФГБОУ ВПО «Южно-Уральский государственный университет» (национальный исследовательский университет)

Двойнишникова М. П., кандидат филологических наук, преподаватель кафедры русского языка и литературы
E-mail: tess_derb@mail.ru

Federal State State-Financed Educational Institution of High Professional Education «South Ural State University» (National Research University)

Dvoynishnikova M. P., Candidate of Philology, Lecturer of the Russian Language and Literature Department
E-mail: tess_derb@mail.ru