

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное государственное автономное  
образовательное учреждение высшего образования  
«Южно-Уральский государственный университет  
(национальный исследовательский университет)»  
Институт социально-гуманитарных наук  
Факультет журналистики  
Кафедра русского языка и литературы

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ  
Заведующий кафедрой, д. ф. н., проф.  
\_\_\_\_\_ Е. В. Пономарева  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2017 г.

## **ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ А. А. ВОЗНЕСЕНСКОГО**

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА К ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ НИР  
ЮУрГУ– 45.03.01.2017.381.ПЗ ВК НИР

Руководитель НИР, д. ф. н., профессор  
\_\_\_\_\_ Т. Ф. Семьян  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2017 г.

Автор НИР  
студент группы ФЖ-409  
\_\_\_\_\_ В. А. Литвиненко  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2017 г.

Нормоконтролер  
\_\_\_\_\_ Л. В. Выборнова  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2017 г.

Челябинск 2017

## РЕФЕРАТ

Литвиненко, В. А. Визуальная поэзия А. А. Вознесенского / В. А. Литвиненко. — Челябинск : ЮУрГУ, СГ-409, 2017. — 59 с., библиогр. список — 72 наим., прил., презентация.

Ключевые слова: поэтика, визуальная поэзия, метафора, образ, вербальный компонент, невербальный компонент.

Объект исследования — поэтика визуальных стихотворений А. А. Вознесенского.

Предметом исследования являются ключевые вербальные и невербальные особенности каждого вида визуальных стихотворений А. А. Вознесенского, их соотношение и степень взаимопроникновения на материале визуальных стихотворений А. А. Вознесенского.

Целью научно-исследовательской работы является характеристика художественных особенностей визуальной поэзии А. А. Вознесенского.

Задачи работы — проанализировать понятие «визуальная поэзия» и историю возникновения и развития данного жанра, рассмотреть существующие классификации визуальных текстов, выявить особенности творческого метода А. А. Вознесенского, классифицировать его визуальные стихотворения, проанализировать каждый вид изобразительных произведений, сделать вывод о художественных особенностях его визуальных стихотворений.

Научная новизна исследования заключается в выборе материала: визуальные стихотворения А. А. Вознесенского прежде не становились объектом исследовательского интереса и целостного анализа.

Разработанный в процессе исследования материал может использоваться для дальнейшего исследования визуальной поэзии, также при изучении литературоведческих курсов в вузе.

## ABSTRACT

Litvinenko, V. Visual poetry by A. A. Voznesenskiy / V. A. Litvinenko — Chelyabinsk : SUSU, SH-409, 2017. — 59 pages, bibliography — 72 titles, enclosures, presentation.

Keywords: visual poetry, metaphor, character, classification, verbal component, non-verbal component.

Research object — poetics of visual poems by A. A. Voznesenskiy. Subject of research — key verbal and non-verbal features of every type of visual poems by A. A. Voznesenskiy, their correlation and degree of interaction in visual poems by A. A. Voznesenskiy.

Key purpose of this research work is exposure of general verbal and non-verbal features of every type of visual poems by A. A. Voznesenskiy.

Work tasks — to analyse the conception of visual poetry and its history of origin and evolution, to consider present classifications of visual texts, to reveal key features of poet's literature method, to classify visual poems by A. A. Voznesenskiy, to analyse every type of visual poems, to draw a conclusion about distinctive features of poetics of visual poems.

Novelty of work consists in the material choice: visual poems by A. A. Voznesenskiy hasn't become an object of research interest and entire analysis before.

The material developed in the course of the research can be used for the further investigation of visual poetry, also it can be used in studying literature courses in higher education institution.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	6
1. ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ: ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ЖАНРА.....	11
1.1. Визуальная поэзия: определение, синонимы.....	11
1.2. История возникновения и развития жанра.....	13
1.3. Развитие графической поэзии в XX веке, появление понятия «визуальная поэзия» .....	16
1.4. Функционирование жанра в литературе XXI века.....	22
1.5. Теория визуальной поэзии: особенности и классификации....	26
1.6. Выводы по главе 1 .....	31
2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВИЗУАЛЬНЫХ СТИХО- ТВОРЕНИЙ А. А. ВОЗНЕСЕНСКОГО .....	33
2.1. Особенности поэзии А. А. Вознесенского и его творческого метода.....	33
2.2. Изопы .....	35
2.3. Палиндромы.....	42
2.4. Кругометы.....	46
2.5. Видеоомы.....	52
2.6. Выводы по главе 2 .....	58
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	60
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК .....	62
ПРИЛОЖЕНИЕ .....	70

## ВВЕДЕНИЕ

Появление жанра визуальной поэзии связывают с глубоко древним периодом времени — с III в. до н. э. В это время были обнаружены первые образцы изобразительной поэзии.

С течением веков жанр визуальной поэзии не становился передовым, но и не угасал совершенно, часто он застывал в развитии. Подлинный расцвет визуальной поэзии и ключевые этапы ее развития относятся к XX веку: несмотря на продолжительную историю, данный жанр получил свое название только в прошлом столетии, при этом визуальная поэзия до сих пор не имеет окончательно устоявшегося определения, потому что она возникла на стыке нескольких видов искусства: поэзии, живописи, графики. Жанр неустойчив, поэтому так много различных его трактовок. На данный момент наиболее универсальным является определение М. С. Асылбековой: «Визуальный поэтический текст — результат соединения двух видов деятельности: поэтической (словесной) и изобразительной (графической)» [6].

В истории русской визуальной поэзии одно из самых значительных мест занимают стихотворные эксперименты со словом и графикой поэта и художника А. А. Вознесенского: он активно развивает жанр визуальной поэзии, создает новые приемы визуализации стихотворений и новые виды визуальных произведений, предлагает классификацию своих текстов.

Сфера визуальной поэзии Андрея Вознесенского не исследовалась целостно, с включением в исследование всех видов визуальных стихотворений Вознесенского; на данный момент существуют единичные, точечные исследовательские работы, в основном связанные с анализом лексики в его стихотворениях или исследующие его процесс словотворчества (например, диссертация «Лексика науки и искусства в структуре языковой личности А. А. Вознесенского» к. ф. н. О. В. Федотовой), а также работы, в которых поэзия А. А. Вознесенского рассматривается вместе с поэтическими и графическими опытами поэтов-футуристов и конструктивистов начала XX века

(диссертация «Лингвокреативная способность языковой поэтической личности: процессы неологизации в русской поэзии XX века: на материале творчества В.В. Хлебникова, А.Е. Крученых, А.А. Вознесенского и Г.В. Сапгира» к. ф. н. Д. О. Морозова). Поэт и доктор философских наук К. А. Кедров представил целостный поэтический взгляд на творческий метод А. А. Вознесенского в критической статье «Белый урагангел Андрей Вознесенский».

Теоретическая основа работы представлена трудами ученых и исследователей, занимавшихся следующими вопросами визуализации художественного текста: теорию креолизованного текста исследует Е. Е. Анисимова — исследование представлено учебным пособием «Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов)»; особенности визуального поэтического текста в историческом и культурном контексте исследовали и исследуют А. Ф. Бадаев (диссертация на соискание ученой степени к. ф. н. «Функциональные типы поэтической графики: на материале русской поэзии XVII—XXI вв.»), С. Е. Бирюков (исследовательские статьи «Визуальная поэзия в России», «Поэтический мастеркласс. Урок пятый, визуальный», книга «Зевгма. Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма»), С. В. Сигей (статья «Краткая история визуальной поэзии в России»), К. А. Слуцкая (исследовательские статьи «Особенности восприятия визуальной поэзии», «Особенности классификации конкретной поэзии», диссертация на соискание ученой степени к. ф. н. «Структурно-семиотические аспекты русскоязычной и англоязычной визуальной поэзии»), Е. В. Степанов (статья «Визуальная поэзия в современной России»), Д. А. Суховой (диссертация на соискание ученой степени к. ф. н. «Графика современной русской поэзии»); внешний облик прозаического текста исследует Т. Ф. Семьян (диссертация на соискание ученой степени д. ф. н. «Визуальный облик прозаического текста как литературоведческая проблема»).

**Актуальность** работы обуславливается малой степенью изученности визуальной поэзии в целом, отдельно — визуальной поэзии А. А. Вознесенского, хотя художественные приемы, положенные в основу его визуальных

стихотворений, используются авторами-визуалистами и сегодня, а его попытка классифицировать свои тексты стала одной из первых попыток теоретизации знания о визуальной поэзии. Также отсутствует единый целостный анализ визуальных стихотворений А. А. Вознесенского.

**Объект** исследования — поэтика визуальных стихотворений А. А. Вознесенского.

**Предметом** исследования являются ключевые вербальные и невербальные особенности каждого вида визуальных стихотворений А. А. Вознесенского, их соотношение и степень взаимопроникновения на материале визуальных стихотворений А. А. Вознесенского.

**Целью** научно-исследовательской работы стала характеристика художественных особенностей визуальных стихотворений А. А. Вознесенского.

Для достижения поставленной цели необходимо было комплексно решить следующие **задачи**:

1. Проанализировать понятие «визуальная поэзия» и историю возникновения и развития данного жанра;
2. Рассмотреть существующие классификации визуальных текстов;
3. Выявить особенности творческого метода А. А. Вознесенского;
4. Классифицировать визуальные стихотворения А. А. Вознесенского, проанализировать каждый вид изобразительных произведений;
5. Сделать вывод о художественных особенностях его визуальных стихотворений.

Для решения поставленных задач использовались следующие **методы**:

- биографический метод;
- метод анализа;
- метод классификации;
- сравнительный метод.

Методика подготовки работы заключалась в изучении литературоведческого материала и его систематизации, последовательном анализе художе-

ственных произведений, их классификации и выявлении ключевых особенностей в каждом виде произведений.

**Структура** работы обусловлена решением поставленных задач. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка и приложений. Во введении обоснована актуальность выбранной темы, поставлены цель и задачи исследования, рассказано о визуальной поэзии, приведены факты о деятельности А. А. Вознесенского в сфере визуальной поэзии.

Первая глава раскрывает теоретические вопросы, касающиеся особенностей визуальной поэзии: в главе рассматривается история возникновения и развития жанра, а также представлены способы классификации визуальных стихотворений.

Во второй главе рассматриваются особенности художественного метода А. А. Вознесенского, выявляются объективные трудности перевода этой поэзии на болгарский язык. Кроме того, во второй главе представлены наиболее часто встречающиеся в переводах лирики Анны Ахматовой переводческие трансформации и рассмотрено их влияние на искажение смысла произведений.

В заключении сделаны выводы об особенностях визуальной поэзии А. А. Вознесенского, выделены ключевые особенности визуальных стихотворений.

Библиографический список представлен литературными и интернет-источниками. Перечень включает 72 наименований.

В приложение собраны образцы визуальных произведений разных авторов и разных эпох, а также представлены визуальные стихотворения А. А. Вознесенского, которые не были представлены и проанализированы в тексте работы.

**Научная новизна** исследования заключается в выборе материала: визуальные стихотворения А. А. Вознесенского прежде не становились объектом исследовательского интереса и целостного анализа.



**Практическое значение** работы заключается в том, что разработанный в процессе исследования материал может использоваться для дальнейшего исследования визуальной поэзии в целом или для исследования художественного метода А. А. Вознесенского в изобразительной поэзии. Также материал может быть применен при изучении литературоведческих курсов в вузе.

**Апробация результатов работы состоялась** на международной научно-исследовательской конференции «Язык. Культура. Коммуникация» (Челябинск), на международной студенческой научно-практической конференции «Мировая литература глазами современной молодежи» (Магнитогорск), на Всероссийской студенческой научно-практической конференции «Язык. Речь. Культура» (Санкт-Петербург).

# 1. ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ: ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ЖАНРА

## 1.1. Визуальная поэзия: определение, синонимы

Визуальная поэзия — авангардное направление, возникшее на стыке поэзии и искусства (графики, живописи, скульптуры, архитектуры, прикладного творчества); в рамках данного вида творчества особое значение приобретает визуализация текста графическими элементами, которые расширяют как смысловое, так и образное значение произведения. Однако вербальный компонент в визуальной поэзии остается обязательным: графическое стихотворение предполагает непременно наличие буквенного знака. В Словаре поэтических терминов дается такая трактовка визуальных стихотворений: «В визуальном тексте смысловая и художественная нагрузки распределяются между поэтическим сообщением и графической или изобразительной формой его выражения, при этом создаваемое комплексное значение не может быть выражено ни одним из художественных средств, взятых в отдельности».

В современной лингвистике данное художественное явление не имеет единственного устоявшегося термина, помимо названия «визуальная поэзия» существует ряд синонимичных понятий: стихографика или графическая поэзия, видеопэзия, медиапэзия, фигурные стихи. Приведенные термины также используются в исследованиях и научных работах, но применительно к данному явлению они употребляются реже.

В меньшей степени применяется термин «фигурные стихи». Относительно него и его трактовки существуют некоторые разногласия: часть лингвистов придерживается мнения, что визуальная поэзия и фигурные стихи — понятия идентичные, обозначающие одно и то же явление. В частности, филолог и стиховед М. Л. Гаспаров в Литературном энциклопедическом словаре дает такое толкование этого художественного явления: «Фигурные стихи — стихотвор. тексты, графически оформленные так, что из расположения строк или выделенных в строках букв (образующих акrostихи и пр.) склады-

ваются очертания к.-л. предмета: монограммы, треугольника, топора, алтаря и т. п» [41]. Другая часть исследователей дифференцирует эти термины, настаивает на существенных различиях в их значениях. Например, литератор, филолог Е. В. Степанов в статье «Визуальная поэзия в современной России» высказывает такую точку зрения: «Визуальная поэзия, на мой взгляд, — явление более широкое и масштабное. Фигурные стихи — всего лишь часть визуальной поэзии...» [62]. Кроме того, в Толковом словаре дается определение слову «фигурный»: «...имеющий вид какой-н. (геометрической) фигуры, узора» [51], которое данную точку зрения подтверждает: фигурные стихи — часть от совокупности визуальных стихотворений.

Меньшее количество споров вызывают другие термины — «графическая поэзия», «видеопозэзия», «медиапозэзия». Но и относительно них существуют разногласия: с одной стороны, все понятия имеют общее значение, обозначают нечто, в целом видимое, без указания на форму, очертания (как в термине «фигурный»), поэтому являются синонимичными. Но и у них есть весомые различия в значениях, что не позволяет называть всеми указанными терминами визуализированные поэтические произведения: **графический** — «свойственный графике, т. е. искусству изображения предметов контурными линиями и штрихами, без красок, характерный для нее», **медиа-** — «имеющий отношение к средствам массовой информации, аудио-, видео- и визуальным носителям», **видео-** — «относящийся к электрическим сигналам, вызывающим изображение», **визуальный** — «относящийся к непосредственному зрительному восприятию (невооружённым или вооружённым глазом)».

Из определений становится ясно, что понятие «фигурный» для данного изобразительно-поэтического жанра является слишком узким, слова «графический», «медиа-» и «видео-» имеют более широкое значение, однако они тоже не отражают всей полноты смысла этого явления. Лексема «визуальный» является наиболее точной и выразительной.

Филолог и поэт Сергей Бирюков тоже говорит о визуальной поэзии: «Визуальная поэзия — это поэзия под микроскопом. Это преувеличенная по-

эзия или преувеличение поэзией собственных прав» [11]. Таким образом, постепенно многие исследователи сегодня приходят к выводу, что термин «визуальная поэзия» является максимально емким, он помогает охватить целое культурное и художественное явление в своем единстве.

## **1.2. История возникновения и развития жанра**

В мировой культуре визуальная поэзия стала известна с III века до нашей эры. Но на начальном этапе возникновения и развития данного жанра (достаточно длительном) произведения носили графический или фигурный характер — они были созданы в виде конкретных предметов или объектов и написаны были в черно-белой гамме. Поэтому до XX века произведения, созданные в этом жанре, назывались графическими или фигурными стихотворениями.

Изобретателями фигурных стихотворений считались александрийские поэты Симмий, Досиад и Феокрит, которые создали три графических произведения — в виде яйца (Приложение 1), крыльев и секиры (Приложение 2) — примерно в III веке до н. э., причем форма каждого стихотворения соответствовала его сути и идее. Однако существует точка зрения, что все три фигурных стихотворения принадлежат перу только одного автора — Симмия Родосского, Досиад же создал стихотворение в форме алтаря, а Феокрит — в форме свирели. Ее придерживается литературовед и теоретик стиха А. П. Квятковский: «Изобретателем этой зрительной формы стиха считается древнегреческий поэт Симмий Родосский, от которого остались три фигурных стихотворения — в виде секиры, крыльев и яйца...» [33]. В Риме подобными графическими произведениями был известен поэт Порфирий Оптациан, который создал фигурные стихотворения в форме алтаря, органа, также ему принадлежат акростихи и мезостихи.

Также к древним образцам графической поэзии относится искусство поэтической каллиграфии, куда входят образцы иероглифической литерату-

ры Востока (Приложение 3) и мусульманских письменных памятников (Приложение 4), здесь неразрывно связаны узор и смысл послания, поэтому визуализация играет огромную роль.

В эпоху Средневековья графическая поэзия продолжила свое развитие. В христианских монастырях аббаты и монахи занимались сочинительством фигурных стихотворений, порой создавая таким образом целые тома. Форма стихотворений в это время была практически неизменной — крест (Приложение 5). Например, известно сочинение аббата Фульда, датированное IX веком, — «Трактат о восхвалении креста». Причем, в произведении прием визуализации соединяется с акростихом, вместе эти приемы создают общее, цельное художественное поле, дополняя друг друга.

Следующим заметным этапом в развитии искусства фигурных стихотворений становятся графические произведения Франсуа Рабле, созданные в XVI веке. Их он вкрапляет в свое произведение «Гаргантюа и Пантагрюэль». В этом романе таких стихотворений два: одно написано в форме бутылки (Приложение 6), другое — в форме стакана. Автор подошел к этим стихотворениям с явной иронией, выдумкой и игрой. Заслуженный советский деятель искусств, теоретик искусства и режиссер С. М. Эйзенштейн в своей книге «Монтаж» комментирует этот художественный прием: «И одно из самых иронических мест Пантагрюэля — о высшей мудрости в вине... Молитвы Панурга (Panurge), обращенные к ней, собраны в форму бутылки, а двумя главами позже находишь стакан, составленный таким же путем...» [71]. Данные фигурные стихотворения являются примером уже нового для развития визуальной поэзии этапа: из произведений исчезла однозначность восприятия и толкования, которые наблюдались в древних и средневековых поэтических образцах, в стихографике Рабле появились ирония и переносный смысл, а выбранные для произведения предметы — бутылка и стакан — уже не были сакральными, вечными символами.

В XVII веке графическая поэзия появляется в России. Ее родоначальником становится поэт, богослов, учитель детей царя Алексея Михайловича

Симеон Полоцкий. Ему принадлежат произведения в форме сердца, креста, восьмиконечной звезды (Приложение 7).

В Европе XVII века развитие изобразительных стихотворений продолжается в рамках направления барокко, особенной популярностью пользуются стихи-рисунки (Йоганн Карст — 1667 год — обыгрывается папоротник (Приложение 8)). О стихографике в эпоху барокко Ю. М. Лотман написал следующее: «...освободившись от обязательного союза с музыкой, (она) настолько прочно слилась с рисунком, что сама воспринималась как разновидность изобразительного искусства» [42].

С наступлением эпохи Просвещения (XVII—XVIII века), жанр фигурной поэзии продолжает существовать, однако прогресс приостанавливается, и графическая поэзия уходит в тень новых идей, форм, жанров.

Началом нового этапа в развитии могла похвастать и Россия, которая в XVIII веке оказалась на международной арене в политике, экономике, культуре. Новое было присуще всем сферам жизни, коснулось это и литературы. Освоение жанра изобразительной поэзии продолжилось, теперь к нему добавлялись европейские тенденции и особенности. Фигурные стихотворения писали А. П. Сумароков, Г. Р. Державин («Пирамида») (Приложение 9).

В XIX веке возникают предпосылки прорыва и переосмысления жанра в мировом масштабе: оксфордский математик и писатель Льюис Кэрролл вводит в свое произведение об Алисе и стране чудес стихотворение в форме мышинового хвоста (Приложение 10). Подобное образное решение становится новаторским, аллегорическим, провокационным, особенно в сопоставлении с ранними изображениями крыльев, креста или органа, целиком отражавшими тему и суть произведений. В стихотворении Кэрролла уже предполагаются подтекст, скрытый смысл, метафоризация, которая затрагивает не только текст в качестве сочетания слов, объединенных идеями, но и текст как графически цельный облик.

Русская изобразительная поэзия продолжала развиваться в этом столетии, происходило знакомство русских поэтов с европейскими авторами и их

творчеством. А. С. Пушкин, например, восхищался французскими фигурными стихотворениями (в частности, произведениями Шарля Нодье). Во второй половине столетия в жанре графических стихотворений работал А. Н. Апухтин, но он, также, как и Державин, выбирал для произведений какую-либо геометрическую фигуру — пирамиду (иногда перевернутую) или трапецию (Приложение 11).

Таким образом, жанр визуальной поэзии возникает и в течение 19 столетий постепенно развивается. Отдельно следует отметить, что на протяжении данного отрезка времени жанр развивался пошагово, без резких революционных взрывов и новаторств, и к XX веку графическая (еще на момент конца столетия) поэзия укоренилась в искусстве, однако популярность среди поэтов и художников только начинала обретать.

### **1.3. Развитие графической поэзии в XX веке, появление понятия «визуальная поэзия»**

В XX веке жанр графической поэзии и в русской культуре, и в мировой переживает настоящий прорыв, трансформацию, он очень активно развивается, переосмысливается и получает новое название — «визуальная поэзия»: происходит это, потому что два ключевых элемента изобразительного произведения — поэтический и визуальный — становятся намного более спаянными, взаимосвязанными, и внешний облик текста уже не может быть отделен от смысла текста, форма проникает в содержание и участвует в его раскрытии. Более того, поэтическая техника развивалась, и обычного рисования вещей и предметов стихами было недостаточно. Велимир Хлебников дал точную характеристику трансформации графической поэзии в визуальную: «Поэзия должна последовать за живописью...»

Текст стал называться визуальным, потому что в изобразительную составляющую начал вкладываться особый смысл: изображение текста уже несет идею. Такая концепция взаимодействия вербальной и невербальной со-

ставяющих возникла в связи с зарождением в Италии футуризма — авангардистского художественного течения. В его основу легли взгляды, согласно которым художественные и этические ценности прошлого признавались абсолютно устаревшими, провозглашался культ технического прогресса, силы, могущества, культ «сверхчеловека» (идеи Ницше нашли отражение здесь), а главной идеей развития литературы стал лозунг: «Слова на свободе!»: теперь не смысл руководил словом, а слова управляли смыслом (или его отсутствием) в тексте. Теперь в литературное произведение включались коллажи, изображения, математические символы, использовались разные шрифты — это должно было раскрыть новые, более актуальные смыслы в произведении, для которого прямой связи слова и смысла, а также общепринятых графических единиц уже было недостаточно. Одними из первых образцов визуальных произведений футуризма стали «Разряженность и слова на свободе» Коррадо Говони (Приложение 12) и «Затмение и спираль. Фильм + слова на свободе» Паоло Буцци (Приложение 13).

Выраженный в таких постулатах, футуризм постепенно распространяется во Франции, Англии, Германии, Польше, наиболее полное распространение получает в Италии и России.

Во Франции в 1918 году происходит значительное событие в истории развития жанра визуальной поэзии: в свет выходит сборник «лирических идеограмм» — изысканных фигурных стихотворений — Гийома Аполлинера — «Каллиграммы» (термин был придуман самим автором произведений: каллиграфия + идеограмма) (Приложение 14). Отчасти данный сборник стал предвосхищением сюрреалистического «автоматического письма», которое возникнет в 1919 году и будет активно применяться в искусстве вплоть до 1933 года.

В Германии поэты-визуалы создают произведения на стыке изобразительного искусства и литературы, и их эксперименты связаны с внедрением различных шрифтов и типографских трюков в произведение: например, К. Швиттерс в 1921 году создает фигурную поэму "Критик", носящую антире-



лигиозный и сатирический характер. Для своего времени произведение стало новаторским: поэма выполнена в технике резиновых штампов. Еще один яркий пример — фигурная поэма Хаусманна «Клуб Дада», созданная в 1918 г. (Приложение 15). В ней использована привычная художественная графика в сочетании с типографскими буквами, которые выходят на первый план: в композиции произвольно разбросанные буквы помещаются на яйцах несушки и образуют надпись «Клуб Дада». Подобное решение становится провокативным, одновременно художник делает наглядной идею зарождения новой жизни и нового искусства и ставит извечный вопрос первенства курицы и яйца.

В России, как и в других странах, где данный жанр стал развиваться, в начале XX века графическая поэзия превращается в визуальную и уже в таком наименовании переживает подъем и расцвет: значительное слияние слова и изображения, а также появление огромного количества графических и изобразительных экспериментальных произведений связаны с первой четвертью XX века, когда революционное, футуристическое настроение наполняет все сферы жизни человека и ярко выражается в культуре и искусстве.

Начало века в России оказалось ознаменованным необыкновенным творческим слиянием поэтов и художников. Нужно заметить, что очень часто поэты одновременно являлись и живописцами: это относилось к Давиду Бурлюку, Алексею Крученых, Владимиру Маяковскому, например. И постепенно в творческом союзе литераторов и живописцев стали проявляться принципы и черты визуальной поэзии. В основу был положен принцип связи «между типом ощущений и типом шрифта», изложенный в манифесте основателя футуризма Томазо Маринетти [44], и в манифесте русских футуристов «Садок Судей II» (Д. Д. Бурлюк, Н. Д. Бурлюк, В. В. Маяковский, В. (В. В.) Хлебников, Б. К. Лившиц, А. Е. Крученых, Е. Г. Гуро, Е. Г. Низен (Гуро)) принцип русской визуальной поэзии созвучен с принципом итальянской: «Мы стали придавать значение словам по их начертательной и ф о н и ч е с к о й характеристике» [59].

Как поясняет филолог и литератор Е. Степанов в статье «Визуальная поэзия в современной России»: «Русские поэты начала века, прежде всего футуристы, искали новые пути вербально-изобразительного выражения. И находили их» [62]. Таким образом, русские поэты-футуристы стали создавать произведения, в которых ключевым было не осмысленное слово, а слово зримое, звучащее, вызывающее определенные ощущения. Слова и знаки теперь только направляли речь и мысль, но не выражали их.

Одним из важнейших экспериментов в развитии визуальной поэзии становятся пятиугольные «железобетонные поэмы» Василия Каменского — он работает именно со зримостью слова и знака: страницы разделены на сегменты, в них включены фразы, знаки, слова, и набраны они шрифтами различного кегля (Приложение 16).

Поэты Велимир Хлебников и Алексей Крученых предпринимали попытки создать совершенно новые, интернациональные языки, алфавиты, которые были бы понятны всем, вне зависимости от национальности: Хлебников, говоря о создании языка, ссылается на живопись, так как она «... всегда говорила языком, доступным для всех». А. Е. Крученых разрабатывает принципы «зауми» (заумной поэзии), созданной на языке, который выходит за грани разума и состоит из «неведомых слов»: из фонетических сочетаний, графических знаков, окончаний слов или их обрывков. Теорию «зауми» Крученых сформулировал в сборнике «Слово как таковое», который был создан в 1913 году вместе с Хлебниковым.

Об этом пишет в своей статье поэт и филолог С. В. Сигей: «Сам Хлебников не отважился отправиться в неизведанные области превращения всем привычного стихотворения в нечто новое и настолько пластичное... Но именно Хлебников и Крученых указали путь к созданию визуальной поэзии, обратившись в 1912 г. к Михаилу Ларионову, который... утвердил отрицание жесткого характера типографских литер» [55].

В 20-е годы XX века — новый этап визуализации. В статье «Визуальная поэзия в России» литературовед и исследователь русского и зарубежного

авангарда С. Е. Бирюков дает характеристику этому этапу: «...период активной деятельности конструктивистов, особенно А. Н. Чичерина, который пришел к полному замещению текста графическими конструкциями, или пиктограммами...» [11]. А. Н. Чичерин стремится отказаться от слова, признавая его неэффективным, и решает заменить лексические единицы различными материалами: тестом, тканями, деревом, металлами. В 1927 году выходит его поэма «Звонок к дворнику», которая состояла сплошь из рисунков, а главы поэмы напоминали кинокадры (Приложение 17).

Авторы проводили всевозможные эксперименты, этот аспект раскрывается в статье Ю. Гика «Визуальная поэзия в России»: «...эксперименты с графикой и коллажами, а также футуристические книги Алексея Кручёных внесли вклад в мировую культуру, оказав влияние и на западных художников и поэтов. Шрифтовые стихотворения Зданевича и Терентьева предвосхитили похожие поиски у художников движения Дада. А железобетонные поэмы Каменского являются классикой жанра смешанной техники» [22].

В середине 20-х годов деятельность поэтов и художников в этом жанре останавливается по политическим причинам, и на несколько десятилетий, вплоть до 60-х годов, этот жанр утихает.

В эпоху «оттепели» визуальная поэзия оживает, обретает активность, но не все поэты-визуалы имеют возможность печататься и выходить к широкому читателю. Самобытно и обособленно появляется А. А. Вознесенский с визуальными стихотворениями различных видов, которому в 1970 году удалось при издании книги «Тень звука» включить в нее первые образцы своих «изопов» (изобразительная поэзия).

Визуальной поэзией занимались представители Лианозовской школы, объединившей художников и литераторов: Г. В. Сапгира, В. Н. Некрасова, И. С. Холина, Л. Е. Кропивницкого и др., также в данном жанре работали С. В. Сигей, Ры Никонова (А. А. Таршис), А. Л. Хвостенко, И. А. Бродский, Д. Е. Авалиани, но их произведения не издавались (Приложение 18). Сергей Сигей и Ры Никонова при этом не только сами создавали визуальные

тексты, но они в 60-е годы еще и сделали целостный анализ визуальной стороны русского авангарда.

В 60-е годы на Западе этот жанр также возродился, создались группы бразильской (Аугусто и Аролдо де Кампос), немецкой (Тимм Ульрихс), шведской (Ойвид Фальстрем) конкретной (= визуальной) поэзии, что привело к росту интереса к экспериментам с формой в поэзии. С 1970-х стала интенсивно развиваться мэйл-арт сеть (арт-движение, зародившееся в 1950-е годы, в котором в качестве художественных средств используется средства коммуникации: ранее обычная почта, теперь — еще и электронная) (Приложение 19). Она послужила средой распространения текстов многих визуальных поэтов Западной Европы и Америки.

С началом Перестройки к этому процессу приобщилась русская визуальная поэзия: после открытия государственных и культурных границ эти новшества стали доступны русским поэтам и читателям. Начинают печататься многие авторы: появились листовертни Дмитрия Авалиани (Приложение 20), который позднее перешел на объемные работы — листовертни на деревянных брусках. Поэт Анна Альчук стала использовать текст как фон книги, книга превращалась в альбом поэзии (Приложение 21). Александр Федулов, Александр Горнон, Сергей Бирюков создают произведения с оригинальной графикой, Ры Никонова строит «архитектурные» конструкции, используя их как сценарии для «жестовых стихов».

Также в этот период стали появляться первые исследовательские, теоретические работы, посвященные визуальной поэзии. Исследовательские работы, посвященные визуальной поэзии, публикует Сергей Сигей («Краткая история визуальной поэзии в России», 1991 г.) В 1994 году в Москве выходит книга Сергея Бирюкова "Зевгма. Русская поэзия", посвященная визуальной поэзии в России. В 1996 году в Калининграде появилась "Экспериментальная поэзия" (составитель Дмитрий Булатов), где вместе с переводами литературных манифестов даны образцы конкретной поэзии западных классиков.

Кульминационным моментом знакомства с западной конкретной поэзией является выпущенная в 1998 году книга, составленная Дмитрием Булатовым "Точка зрения. Визуальная поэзия. 90-е годы», антология визуальной поэзии: представлены произведения классиков визуальной поэзии Запада (Беллоли, Гарнье, Гаппмайр, Падин, Беннетт), мэйл-артистов (Хелд, Галантай, Камперелич) и российских поэтов (от Всеволода Некрасова до Ры Никоновой). В книге содержится широкий теоретический раздел, примеры поэмов авторов, краткая биографическая справка о каждом.

Таким образом, в конце XX века визуальная поэзия уже представляет из себя концептуальный вид искусства, синтезирующий живопись и литературу, в котором внешний облик текста не может быть выбран случайно: он должен соответствовать содержанию произведения, участвовать в раскрытии или наоборот — шифровке художественного замысла и идеи (это зависит от задачи автора). Более того, для визуализации текста могут использоваться не только формы конкретных предметов — текст уж принимает любую форму, вплоть до абстрактного размещения элементов на полотне/листе/материале, берутся не только формы, но и материалы: дерево, металл, ткань.

Облик стихотворения становится динамическим, метафорическим явлением, которое раскрывает дополнительные смыслы в тексте, становится полноценным художественным средством, участвует в создании художественного образа произведения; форма и содержание взаимопроникают друг в друга. И если в графической поэзии текст может существовать без своего графического рисунка, в визуальной поэзии произведения без визуализации не будет.

#### **1.4. Функционирование жанра в литературе XXI века**

В XXI веке визуальная поэзия продолжает развиваться, во многом благодаря появлению Интернета: создаются визуальные произведения, композиции, коллажи, инсталляции, в которых уже появляются современные знаки,

иконки из компьютерного или Интернет-языка, которые немедленно нашли отображение во всех видах искусства, в том числе и в визуальной поэзии. По-прежнему развивается мэйл-арт, как в традиционной почте, так и в электронной. Визуальные произведения создаются авторами и вручную (Борис Констриктор рисует свои тексты (Приложение 22)), и с помощью компьютерной графики (Дмитрий Зимин (Приложение 23), Юрий Гик создают свои тексты именно так). Зародилась и развивается видеопоэзия, в которой тесно взаимодействуют уже поэтический текст и видеоряд, в остальном видеопоэзия очень похожа на визуальную.

Жанр укрепился, каждый автор-визуал обладает собственными художественными чертами и способами визуализации текста: Анна Альчук занимается техникой коллажа, но больше всего работает с лексемами и их визуальными трансформациями; Александр Бабулевич чаще обращается к дадаисткой и конструктивистской традициям — целостное, логичное слово отрицается, используются звуки, буквы, чаще всего разрозненные, которые совмещаются с техникой коллажа (Приложение 24); Света Литвак создает машинописные визуальные произведения: сам текст состоит только из букв, но расположение некоторых абстрактно, а общий содержательный план текста похож на заумь А. Е. Крученых и т.д. (Приложение 25); Эдуард Кулемин вербальные и невербальные компоненты буквально конструирует, но его произведения могут читаться как текст. Автор работает не только со смыслом и идеей, но и с материалом, на котором произведение будет представлено: например, Кулемин при работе над поэмами часто сначала мнет листы руками, а затем обрабатывает эти листы на компьютере (Приложение 26); Юрий Гик экспериментирует с компьютерной графикой и, при этом, является продолжателем классических традиций визуализации поэзии (каллиграмм Гийома Аполлинера, например — приложение 27). В визуальных произведениях данных авторов доминирует вербальный компонент: текст играет ключевую роль в организации композиции и раскрытии замысла.

Следующая группа авторов, художников, «лингвоартистов» (термин создан поэтом и художником Дмитрием Булатовым) создает произведения с невербальной доминантой: вербальный компонент или сводится к минимуму, т. е. выбирается ключевая для произведения лексема/слог/знак, вокруг этого элемента создается композиция, или вербальный компонент наглядно не представлен.

Например, Алексей Даен создает коллажи, причем ключевой динамической единицей становится лексема или знак, для которых автор специально выбирает размер, расположение в пространстве, шрифт, цвет и т. п. (Приложение 28); Александр Моцар также создает коллажи, но характерной особенностью его произведений является использование фотокопий рукописей русских классических авторов, эти фотокопии он и выстраивает в композицию (Приложение 29); коллажи и визуальные композиции Александра Очеретянского часто отличаются отсутствием текста. Подобный прием, достаточно радикальный и экспрессивный, по своему посылу напоминает авторский жест; визуальные композиции Рафаэля Левчина — абстрактные полотна, которые автор конструирует из множества разнообразных обрывков, фрагментов текстов, изображений, текстур (Приложение 30)

Европейские и американские авторы-визуалисты также активно работают в данном жанре, причем они более активно обращаются к созданию объемных литературно-художественных произведений и композиций; отдельной разновидностью визуального творчества стало применение штампов и оттисков (немецкий визуалист Хеннинг Миттендорф создал международный проект «Мир» на основании оттисков слова «мир» на разных языках (Приложение 31)). Многие авторы делают знаки полноценными элементами композиции (Уругвайский поэт Клементе Падин — приложение 32), делают изображение частью слова, каким-то знаком (Британский поэт Кит Бейтс — приложение 33), выстраивают из текста схемы, структуры (Итальянский поэт Андреа Массаро — приложение 34)

Благодаря развитию жанра, его укреплению в контексте культуры и искусства стали широко публиковаться исследовательские работы, посвященные визуальной поэзии: в них чаще всего анализируется природа данного явления, его истоки, соотношение вербальной и невербальной составляющих в произведении. Отдельно исследователи данного культурного феномена предлагают различные способы классификации произведений, основанные, прежде всего, на невербальной составляющей текстов. Многие из указанных далее исследователей сами создавали визуальные стихотворения: процессы создания и познания, анализа, проработки данного явления зачастую объединяются. Разработкой темы визуальных стихотворений занимались и занимаются такие исследователи, как: С. В. Сигей, поэт, филолог, он публиковал свои статьи, посвященные русскому авангарду и визуальным стихотворениям отдельно в альманахе, посвященном визуальной поэзии в России «Другие»; С. В. Бирюков, поэт, литературовед, публикует статьи о визуализации в литературе в литературно-философском журнале «Топос», в 2006 году вышла в свет книга С. В. Бирюкова «Авангард: модули и векторы» с анализом визуальной поэзии в России; Д. А. Суховой, лингвист, кандидат филологических наук, защитила диссертацию по теме «Графика современной русской поэзии»; Ю. Гик, поэт-визуалист, исследователь отечественной и зарубежной визуальной поэзии («Визуальная поэзия в России. Тенденции», «Визуальная поэзия. Мировой опыт»); Е. В. Степанов, поэт и прозаик, литературовед, кандидат филологических наук, автор книги «Портрет» (2006 год), в которой представлены образцы его визуальных стихотворений, а также автор статьи «Визуальная поэзия в современной России».

Среди зарубежных авторов и исследователей, занимающихся визуализацией текста, можно выделить Тимма Ульрихса, немецкого художника и поэта, повлиявшего на возрождение авангарда в Германии после войны, Хеннинга Миттендорфа, также немецкого художника и автора, Клементе Падина, уругвайского автора, одного из самых активных поэтов-визуалистов, благо-



даря которому состоялось несколько десятков международных выставок, «отца» российского мэйл-арта.

На сегодняшний день визуальная поэзия входит в число академических тем на конференциях и научных фестивалях, и научный и творческий интерес к невербальным средствам коммуникации и создания художественного произведения, т. е. визуализации текста, а также к креолизованным текстам в целом значительно возрос.

### **1.5. Теория визуальной поэзии: особенности и классификации**

Термин «визуальная поэзия», несмотря на свою уже продолжительную историю, имеет достаточное количество значений и толкований, ни одно из которых нельзя считать до конца устоявшимся. Связано это с самой художественной природой данного явления.

Во всех существующих определениях данного явления доминирующей является особенность существования жанра на стыке двух видов искусства: поэзии и живописи. Товий Хархур, поэт и исследователь визуальной поэзии, так комментирует данное явление: «Где-то на извилистой границе между изобразительным искусством и литературой, в туманных низинах, где живопись особенно близко подходит к поэзии, рождается новый жанр в искусстве — визуальная поэзия» [68]. Подобное определение дает в своих работах и поэт Юрий Гик: «Визуальная поэзия — это жанр искусства, находящийся на стыке литературы и традиционного изобразительного творчества (живописи, графики)» [24]. Исследователь К. Кэмптон похожим образом трактует визуальную поэзию: «Визуальным стихотворением можно назвать стихотворение, сочиненное или придуманное так, чтобы его было сознательно видно». Филолог и литературовед К. А. Слуцкая в статье «Особенности классификации конкретной поэзии» предложила дополнить определение визуальной поэзии тем, что в результате слияния поэзии и живописи получается

продукт, который: «...представляется в виде фигуры или объекта на плоскости или в пространстве» [57].

Таким образом, с учетом существующих определений визуальной поэзии становится ясно, что основная сложность в теоретизации этого вида искусства заключена в размытости пресловутой «границы», «стыка» видов искусства, из синтеза которых родилась визуальная поэзия (или же креолизованный текст в целом); единая классификация для визуальных произведений еще не была разработана по причине неоднозначности и подвижности как визуального, так и вербального компонента. Каково должно быть соотношение вербальной и невербальной составляющих, существуют ли вообще допустимые границы визуализации, есть ли ограничения в форме произведений, в их расположении на листе бумаги или в пространстве и т. д. — ответы на приведенные вопросы еще не найдены, хотя число исследований, посвященных визуализации текста, растет. Как и растет количество видов визуальных стихотворений, регулярно появляются новые.

Первые попытки в классификации визуальных произведений предпринял А. А. Вознесенский. Идея классификации затрагивала только его произведения: он структурировал их по причине того, что каждый тип его визуальных стихотворений отличается своей идейной и образной направленностью, и в соответствии с ними Вознесенский подбирал тот или иной облик произведений. В конечном итоге поэт в своем творчестве создал 4 типа визуальных стихотворений, и деление на эти типы все-таки основывалось на форме, в которой автор представлял свое произведение (для трех типов — изопов, кругометов и видеом — Вознесенский придумал названия):

1. **Изопы** (изобразительная поэзия) выстраивались в форме наглядных, конкретных предметов;
2. **Палиндромы + кругометы** были созданы в форме какой-либо фигуры или траектории;
3. **Видеомы** представляли собой композиции изображения и лексемы, которая была в изображение гармонично вписана.

Принцип внешнего облика текста, его формы, положенный в основу этой схемы, использовался впоследствии исследователями визуальной поэзии. В частности, филолог и преподаватель русского языка и литературы М. С. Асылбекова предлагает следующую классификацию, основанную на визуальном принципе [6]:

а) геометрические изображения — текст располагается в виде строго определенной геометрической фигуры;

б) изображения под конкретные предметы — внешняя форма повторяет очертания конкретного предмета, вещи;

в) абстрактные живописные изображения, определяемые автором в качестве стихотворений, — их принадлежность к поэзии устанавливается, как правило, только благодаря заданности в заглавии или расположению в контексте других стихотворений.

Эта четкая и простая, на первый взгляд, классификация не утвердилась, потому что возникают сложности в разграничении, например, геометрических стихотворений и текстов в форме предметов: текст может быть создан в форме круга, что является и геометрической фигурой, и конкретным объектом, потому что стихотворная составляющая, например, может отсылать читателя к Земле, к Солнцу, к цирковой арене и подобным объектам, имеющим форму шара, которая будет обоснована контекстом — и тогда необходимо будет обращение к вербальному компоненту текста. Однако первоначально данная классификация заявлена как опирающаяся только на невербальный элемент. По этой причине необходимо создать такую схему, в которой вербальное и невербальное были бы совмещены.

Подобный способ разделения визуальных произведений на категории предпринял поэт Ю. Гик — его классификация основана и на вербальном компоненте произведения (буквах, словах, предложениях) [23]:

1. Нестандартное расположение текста на плоскости (например, в виде изогнутой линии, уходящей за горизонт);

2. Фигуры, состоящие из текста или его элементов (фигурная поэма в виде сердца, образованная и наполненная словами);
3. Буквы как значимые элементы композиции картины (буквы, как капли дождя, падают с неба и совокупно образуют текст произведения);
4. Текст как фон или часть фона работы (текст или его фрагменты выступают фоном, находятся на заднем плане, вперед выступает или основной текст, или изображение);
5. Текст как декоративный элемент картины (текстовый дизайн);
6. Палимпсест (древняя рукопись, написанная на материале, предназначенном для письма, после того, как с него счистили прежний, первоначальный текст, явление было распространено до начала книгопечатания);
7. Абстрактные композиции из текста или его составляющих (лексемы или знаки располагаются на плоскости в форме абстрактных фигур, изначальное значение которых ясно только самому автору);
8. Деструкция и метаморфоза текста (одно слово распадается на части или трансформируется в другое слово);
9. Изображение как слово или часть слова (подобные произведения больше похожи на ребусы и обычно несут двойной смысл);
10. Текст как элемент схем, структур, диаграмм (в данном виде произведений текст — дополнение к схеме: например, слово, написанное по кругу, формирует круг, слово в виде ломаной линии ее и создает на плоскости);
11. Анаграмма (в результате повторения одного слова или словосочетания буквы смешиваются, появляется новое слово);
12. Эксперименты с авторским алфавитом (автор раскрывает индивидуальное видение алфавита и вкладывает в него свой новый смысл);
13. Книги — визуальные поэмы (особенно в детской печатной продукции);
14. Нестандартное расположение текста на плоскости (текст участвует в расшифровке изображения).

Данная классификация более детально представляет различные виды визуальных произведений: автор увеличил количество категорий благодаря разделению понятий текста, его компонентов и фигур, которые формируются из текстовых элементов. Однако, во-первых, в классификации нет единого стержневого принципа, на котором основывалась бы вся схема; также в данной схеме не представлены новые разновидности произведений, которые появились в последнее время: с исчезающим или просто подвижным вербальным компонентом, например. Еще одна особенность — в классификации представлены только произведения, созданные на плоскости, не рассматриваются объемные художественные композиции.

Следующая схема создана и проработана филологом и литературоведом К. А. Слущкой [57]. В ее основу положен принцип учета вербальных и



невербальных признаков визуального произведения. Они разграничены и анализируются по отдельности, однако в схеме подчеркнута очевидность их взаимосвязи. На схеме также отображены критерии, по которым анализируются вербальный и невербальный

компонент произведения. При анализе невербального элемента учитываются:

- ✓ цветовая гамма;
- ✓ форма стихотворения;
- ✓ расположение в пространстве.

При анализе вербального элемента произведения рассматривается, какая именно языковая единица положена в основу стихотворения, поэтому по вербальным признакам жанр можно классифицировать следующим образом:

✓ морфемная: ключевой вербальный компонент текста — морфема (буквы, слоги);

✓ лексемная: ключевой компонент — лексема (лексическая единица или несколько);

✓ текстовый: ключевой компонент — текст или взаимосвязанные фразы (часто это рифмованные строки, благодаря чему данный жанр становится близок традиционной поэзии);

✓ смешанный: в произведении используются все перечисленные выше компоненты, соотношение которых может быть различно.

Таким образом, в данной схеме возможность структурирования и классификации визуальных произведений по группам и видам представлена наиболее полно и наглядно, с учетом главного характерного признака анализируемого жанра — взаимозависимости вербального и невербального компонентов. Однако и эту схему нельзя считать окончательной и устоявшейся по причине динамичности жанра визуальной поэзии, его постоянного развития и появления все новых видов стихотворений.

В результате анализа различных классификаций визуальных произведений необходимо отметить их подвижность и неустойчивость, что прямо отражает главную особенность структурируемого жанра. Еще одна особенность их в том, что при анализе визуальных текстов лингвистами ключевым становится все-таки невербальный компонент, а при создании классификаций поэтами и непосредственно авторами визуальных произведений в основу разделения визуальных текстов на виды кладется уже принцип взаимосвязи внешнего облика текста и его идейной и содержательной части, благодаря чему классификация усложняется, углубляется, однако становится еще более размытой и подвижной.

## **1.6. Выводы по главе 1**

1. Несмотря на продолжительную историю визуальной поэзии, окончательно название данного явления сформировалось только в XX веке: до этого

времени существовало много синонимичных наименований, но они отражали суть данного явления не в полной мере.

2. Визуальная поэзия существует с III века до н. э.; вплоть до конца XIX века она развивалась ступенчато, признавалась игровым, экспериментальным и атрибутивным явлением.

3. В XX веке жанр переживает прорыв, обретает свое окончательное название и несколько трансформируется: вербальный и визуальный компонент становятся настолько спаянными, что форма текста уже полноценно участвует в раскрытии идеи произведения.

4. В XXI веке жанр по-прежнему развивается: продолжаются художественные эксперименты, которые проводятся уже с помощью компьютерных технологий, а также появляются научные исследования в области визуальной поэзии, формируется теоретическая база явления.

5. Исследователи выделяют главные черты данного жанра — подвижность визуального и вербального компонентов, а также пограничность жанра, т. к. визуальная поэзия существует на стыке двух видов искусства: поэзии и живописи. В этом заключается и главная сложность в исследовании визуальной поэзии, поэтому единой установившейся классификации визуальных текстов еще не существует.

## **2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВИЗУАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ А. А. ВОЗНЕСЕНСКОГО**

### **2.1. Особенности поэзии А. А. Вознесенского и его творческого метода**

А. А. Вознесенский — поэт, архитектор, яркий представитель «громкой» поэзии 60-х годов, поэт-визуал.

Литературными учителями Вознесенского, на произведениях которых поэт учился писать и мыслить, можно назвать В. В. Маяковского, Б. Л. Пастернака, С. И. Кирсанова. Однако уже на ранних этапах творчества А. Вознесенский избегал подражательства, с первых своих поэтических шагов он зарекомендовал себя неординарным поэтом-конструктором: в его произведениях уже тогда начали смешиваться лиризм и философия, музыка и изобразительное искусство. Он экспериментирует: поэзия для Вознесенского — это лаборатория смыслов, поэтому он играет с этими смыслами, усложняет их с помощью многоуровневых образов и метафор. Главная особенность творчества Вознесенского — метафоричность его произведений: поэт считал метафору «мотором формы». Валентин Катаев определил стихотворения Вознесенского как «депо метафор».

Также в стихотворениях А. А. Вознесенского явственно проявились черты поэтической «архитектурности»: в каждом произведении он не просто выносит слово на бумагу, он придает ему определенное внешнее оформление, чтобы оно несло необходимый автору смысл не только содержанием, но и формой. В своей статье «Белый урагангел Андрей Вознесенский» поэт и философ К. А. Кедров так отзывался о Вознесенском: «Он поэт говорящего зрения...» [34].

На начальном этапе творчества Вознесенский для оформления своих произведений обращался к приемам, связанным с обрывом строки, выстраи-



ванием строки «лесенкой», экспериментами со знаками препинания, изменением шрифта, размера букв.

Затем появляются уже более экспериментальные произведения, в которых Вознесенский начинает конструировать не только речевые метафоры, но и наглядные. Так зарождается в его творчестве визуальная поэзия.

В 1970 году выходит сборник «Тень звука», в которой впервые появляются изопы — примеры изобразительной поэзии. Вознесенский в предисловии к этому сборнику сам объясняет появление такого жанра: «Поэт мыслит образами. И, не оформляясь еще в слова, в сознании возникают изобразы стиха. Мне тоже захотелось порисовать словами, превратить словесную метафору в графически зримую...» [19].

В визуальной поэзии А. А. Вознесенского есть также палиндромы — особые лексические конструкции, допускающие «прямое» (слева-направо) и «обращенное» (справа-налево) прочтение одной и той же фразы; есть кругометы (название для которых придумывает сам автор): суть явления — в сложении «гусеничных» цепочек из одного слова («матьматьматьма»: переход слова «мать» в слово «тьма» и обратно); есть видеомы, в которых визуальная составляющая уже доминирует над текстовой: это вид визуальной поэзии, в котором знак или лексема, взаимодействуя с изображением, образует художественное полотно, коллаж.

Вознесенский не только создавал визуальные произведения, он еще и сумел создать классификацию применительно к ним, потому что каждый из видов визуальных стихотворений обладает рядом характерных особенностей, проявляющихся как в форме, так и на смысловом уровне: в визуальной поэзии понятия формы и содержания взаимодействуют настолько плотно, что анализировать их отдельно друг от друга в данном жанре невозможно.

Объединены визуальные произведения Вознесенского тем, что все они являются наглядными метафорами, представленными в плоскости.

Различия же заключены в форме и способах визуализации произведений в каждом виде стихотворений, на уровне выражения идеи различия за-

ключаются в доминирующих образах, которые Вознесенский выбирает для каждого вида визуальных стихотворений. Иными словами, различия закладываются в том, как будет выражаться метафора в произведении: изоп — изобразительная метафора, палиндром — зеркальная метафора, кругомет — круговая метафора, видеома — метафора-картина.

В данной исследовательской работе представлен целостный анализ визуальных произведений А. А. Вознесенского: его изобразительные стихотворения рассматриваются как в совокупности (в качестве отдельного художественного феномена в творчестве поэта), так и по категориям: выявляются ключевые вербальные и невербальные особенности каждого вида визуальных стихотворений Вознесенского.

## 2.2. Изопы

«В противовес эстрадной, чтецкой поэзии (ЧП) я попытался — чем черт не шутит! — написать «только для глаз», — так охарактеризовал сам Вознесенский появление изопов. — ...Предвижу упреки в несерьёзности, забавах, играх со словом». Сочетание графики и поэзии создало уже не просто текст, выстроенный структурно, а цельное произведение, в котором форма отражает идею произведения и главный его образ. Первые образцы изопов появились в поэтическом сборнике Вознесенского «Тень звука» (1970 г.).

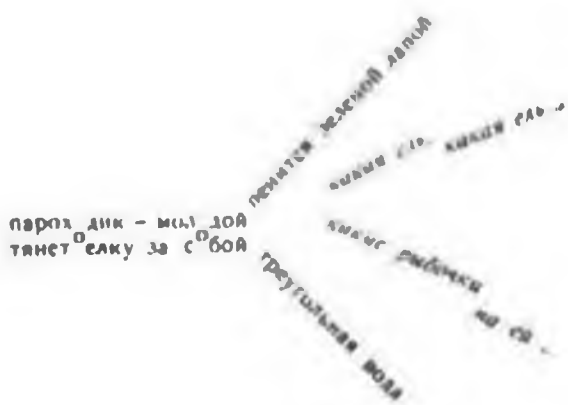
Уже в названии данного вида визуальных стихотворений (которое было придумано самим Вознесенским, так же, как и данный вид визуальных стихотворений) зашифрована ключевая их особенность: «изоп» — это сокращение от словосочетания «изобразительная поэзия», и создаются они в форме конкретных предметов, явлений. По замыслу Вознесенского, изоп (Приложения 35-38) — фигурная метафора.

При рассмотрении невербальных характеристик изопов необходимо отметить, что изопы Вознесенского — графические произведения, созданные в черно-белой гамме и расположенные на плоскости. Некоторые изопы мож-

но найти и увидеть в двух вариантах: на черном и на белом фоне. Однако чаще Вознесенский создавал их на черном фоне — контраст фона и знаков был более выразительным, и произведение на черном фоне вызывало ассоциации не с белой книжной страницей, а с отдельным художественным полотном. Для текстов изопов Вознесенский в большинстве случаев выбирал классический типографский шрифт — с засечками, однако иногда, для более точного раскрытия идеи произведения, он в изопах обращался к другому виду шрифта — без засечек, более мягкому. В работе рассмотрены будут примеры с разным цветом фона произведения и с разными типами шрифта.

В изопах автор обращается к различным единицам языка, от букв до целых предложений, и каждая из единиц включается автором в композицию произведения, поэтому изопы — вербально многоуровневые стихотворения, в основу которых положена метафора (в любом визуальном стихотворении метафора становится наглядной), и реализуется метафора на всех уровнях текста.

Еще одна характерная особенность данных визуальных стихотворений — их название всегда отражает их форму, а также центральный образ произведения (в качестве примеров — изопы «Пароходик молодой», «Горный град», «Слалом», «Евангелие от Иоанна», «Петушиный бой», «Ретроскамья»).



Один из самых первых изопов А. А. Вознесенского — «Пароходик молодой». Первым делом читатель обращает внимание на необычное расположение строк и букв: визуально текст напоминает лапку птицы или ветвь ели — версии могут быть самые разнообразные. Однако при прочтении возникнут смысловые ориентиры (особенно помогают разобраться «пароходик» и

кают смысловые ориентиры (особенно помогают разобраться «пароходик» и

«елка»), и уже можно точнее определить замысел произведения, а также больше погрузиться в настроение текста, которое формируется благодаря тонким и важным внешним деталям: трубам — буквам «о», строчкам о лапе и воде с намеренным отсутствием рифмы — для подчеркивания угловатости, строчкам о ели и «рыбочках», напечатанных более плавным и воздушным курсивом. Если представить тот же текст написанным в классическом стихотворном виде:

Пароходик молодой

Тянет елку за собой.

Пенится зеленой лапой

Треугольная вода.

Какая ель, какая ель...

Какие рыбочки на ей... — такого погружения в смысл текста и его настроение уже не происходит.

В основу данного произведения положен прием метафоризации знака в произведении. Поэтому метафорическая форма здесь играет ключевую роль, и прием «метафора-текст» придает произведению большую выразительность.

Также в данном произведении Вознесенский использует и прием «метафора-предложение» («Пенится зеленой лапой треугольная вода»), а в нем же — «метафора-словосочетание» («Треугольная вода»). Этими художественными средствами автор создает ярчайшие индивидуальные образы движущегося парохода, особенно струящейся воды, напоминающей ветви ели, вместе с тем благодаря заданной форме произведения возможно буквально физически ощутить угловатость и остроту еловой лапы и воды.

Вознесенский употребляет в произведении «метафоры-слова» и даже «метафоры-буквы» (буквы «О» в виде пароходных труб). Если говорить об изолированной словесной метафоре, самый яркий пример — слово «рыбочки». Такая лексическая форма — авторский неологизм, который придает произведению дополнительные эмоциональные оттенки: игривость, иронич-

ность, даже легкомыслие, а также вписывается в общую смысловую и образную ткань произведения.

Данное визуальное произведение сочетает в себе все языковые элементы, и на всех языковых уровнях создано и выстроено на основе метафор, как одиночных, так и развернутых: начиная от буквенных обозначений и завершая всей текстовой композицией.

Все перечисленные выше метафоры, созданные Вознесенским в данном стихотворении, исключительно художественны (в тексте нет ни одной устойчивой языковой метафоры, употребляемой в обыденной речи, — образы и метафоры уникальны), благодаря этому подчеркивается исключительность созданного пространства и образа, их детская и природная легкость.

Одно из самых известных стихотворений-посвящений А. А. Вознесенского — художественно-поэтическая композиция «Сухарева башня».



Это произведение прямо адресовано реальному русскому архитектурному объекту. Сухаревская башня (или Сухарева) — памятник русской архитектуры, находившийся в Москве на пересечении Садового кольца, Сретенки и 1-й Мещанской улицы с 1695 года по 1934 год. Башня была возведена по инициативе Петра I (проект архитектора М. И. Чоглокова). В 1934 году было принято решение разобрать башню, несмотря на то, что мно-

гие архитекторы были категорически против. В принятии решения о разборе башни участвовал И. В. Сталин. В результате трагического исчезновения

данной архитектурной композиции благодаря А. А. Вознесенскому появляется композиция литературная.

В данном произведении форма имеет колоссально важное значение: достаточно только взглянуть на стихотворение, на его композицию, на расположение букв, чтобы внутри сложилось целостное полотно, в котором только благодаря визуальной метафоре падающей башни сразу возникает идея — падение чего-то культурного, значительного, отрыв от истоков, громкая гибель, разруха. И такое целостное и тягостное ощущение создается автором уже на уровне выстраивания формы стихотворения — вновь автор обращается к приему метафоры как на уровне текста в целом, так и на буквенном, словесном, фразовом уровнях, и метафора здесь использована с максимальной экспрессией и образностью. И если вновь представить себе данный текст записанным в классическом виде, то он станет более сухим и пресным.

Очень выразительно и знаково в данной композиции представлена самая верхушка башни с символичной буквой «Я»: это и буква, напоминающая развевающийся флаг, и выражение внутреннего голоса автора, гибнущего вместе со зданием, эпохой, собственными взглядами и надеждами. Это одновременно и буквенная, и словесная метафора, громкая и наотмашь.

Справа от гибнущей башни также есть яркие буквенные знаки, которые складываются в метафорический рисунок: «С-Ух!-рух-вера-рев-а-а!» — по летучему расположению, по начертанию и произнесению напоминает падение камней, сухую пыль, которая сначала густо повисает в воздухе и по которой потом небрежно шаркают прохожие, скрипучий на зубах песок. И эти ощущения вновь переданы при помощи метафоры-буквы и метафоры-слова — все в произведении взаимосвязано и очень символично.

Башня выстроена из метафор-предложений, -словосочетаний и -слов. Слова выстраивают купол башни, поэтому они подобраны очень точно по стилю и эмоциональному накалу (каждое последующее слово экспрессивней предыдущего) и по длине:

Я  
башня  
Сухарева  
боярышня  
суриковская  
нессучившаяся

Из предложений и словосочетаний выстроены стены башни и фундамент: сверху вниз — от меньшей единицы к большей. Рассмотрим последние два предложения стихотворения, ставшие для него самыми (во всех смыслах) фундаментальными:

По Сухаревой башне рыдай, Иван Великий!

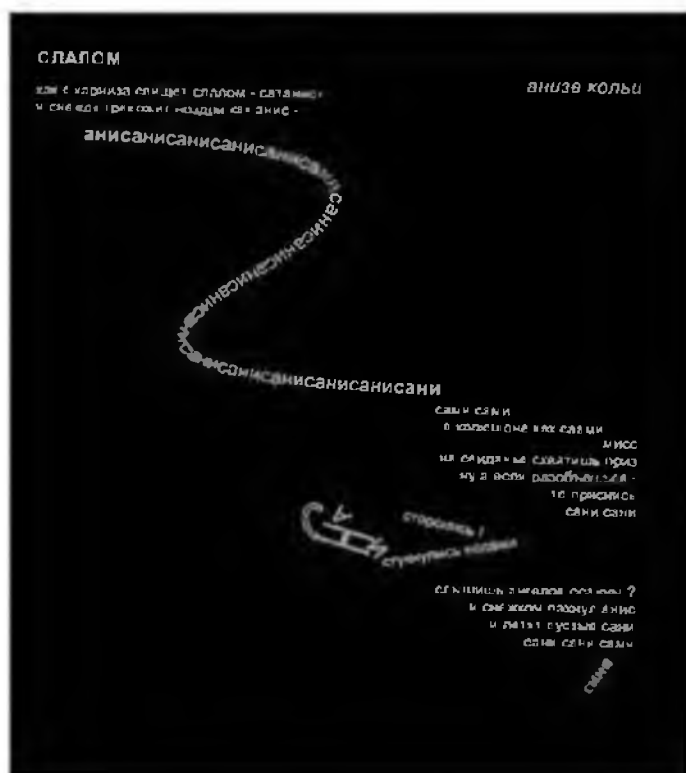
Над Москвой белеет овдовевший столп.

Эти высказывания остаются с автором и читателем после падения башни: они выстроены очень лаконично, предельно просто, вместе с тем финальная метафора «белеет овдовевший столп» максимально точно отражает, что именно произошло, как относится к этому событию автор, а также она задает пространство.

О данном стихотворении также можно сказать, что оно целиком выстроено с помощью метафоричных языковых элементов разного уровня, и каждый символ в произведении поставлен на свое место неслучайно, каждый имеет определенное значение, задает состояние и работает на выражение главной художественной идеи — визуальный компонент произведения играет такую же значительную роль, как и смысловой.

Еще один изоп-посвящение — стихотворение «Слалом»: произведение посвящено поэтессе Анисе Кольц. В нем Вознесенский буквально рисует знаками: внимание читателя приковывает колея, созданная автором из слова «анис», созвучного с именем поэтессы, и постепенно это слово перетекает в слово «сани», образно более совпадающее с замыслом произведения. Однако особенность изначально выбранного слова «анис» в том, что оно по набору знаков и звуков идентично слову «сани», более того — анис обладает силь-

ным запахом, и автор сравнивает запах снега с запахом аниса — таким образом к визуализации добавляется еще и ароматизация поэтического пространства.



Фонетически данная лексема благодаря повтору звука «с» создает ощущение свиста ветра в ушах при спуске с горы — воздействие на слух читателя. Уже при первом взгляде на произведение и первом прочтении создается ощущение захватывающего дух ночного (благодаря цветовому решению) спуска с горы на санях, которые воспроизведены с помощью букв С, Н,

И, А. Отдельно нужно обратить внимание на шрифт в данном тексте: автор использует шрифт без засечек, чтобы при поэтическом и сюжетном «спуске» читатель ни за что не цеплялся, чтобы этот спуск прошел быстро и легко — выбранный автором шрифт наравне с выбором размера букв (буквы, из которых автор сконструировал столкнувшиеся сани, значительно больше остальных) и расположением. Таким образом, в основу произведения вновь положена метафора, причем многоэтажная, раскрывающаяся на всех уровнях организации текста: визуальном, фонетическом, лексемном, непосредственно текстовом: Аниза — анис — сани — еще риск(такая скорость!) — приз(за риск). Подобное строение произведения на каждом уровне произведения имеет символическое значение, благодаря ему метафорическое восприятие движения, действия, заложенного в тексте, только углубляется.

Композиция стихотворения также очень динамична, выстроена она не только внутри произведения, но и извне: по направлению движения текста, по траектории движения поэтических саней уже можно угадать, что произойдет в произведении. Кульминацию автор не только ярко прописывает, но



еще и прорисовывает — и читатель сразу же видит столкнувшиеся при спуске сани. В сюжете раскрывается, что с саней слетела пассажирка. Начинается стихотворение тревожно (свист слалома сатанический, «снежок тревожит ноздри...»), затем напряжение нарастает, кульминация... А что произошло с пассажиркой потом — неизвестно. Покинутые сани мчатся дальше вниз.

Графическая часть произведения раскрывает логическую составляющую: снежный анис превращается в извивающийся санный след. В кульминационном моменте само слово «сани» обретает очертания перевернувшихся саней. И яркая точка произведения — слово «вниз», которое оставляет ощущение падения не только по своему смыслу в данном случае. Автор графически располагает его так, что вновь заставляет ощутить физику движения: слово перевернулось и склонилось вбок.

Таким образом, с помощью визуализации текста замысел произведения углубился, распространился на несколько смысловых и идейных пластов. Само стихотворение стало еще более осязаемым, ключевой его образ обрел более четкие черты.

### 2.3. Палиндромы

Следующий вид графической поэзии в творчестве А. А. Вознесенского — палиндромы (греч. Palindromos — назад бегущий, в русском языке — перевертень) (Приложение 39). Это особая лексическая конструкция, которая допускает «прямое» (слева-направо) и «обращенное» (справа-налево) прочтение одной и той же фразы (со смыслом!). Для литературы это явление характеризуется абсолютной симметрией, которая делает его гармоничным не только визуально, но и на слух. Большая часть палиндромов — моностихи, со временем они становятся афоризмами. Также важная особенность данного вида визуальных стихотворений: палиндром — зеркальная метафора.

Отличительная черта палиндрома — сжатость, лаконичность, при этом в небольшом словесном пространстве необходимо задать идею и настроение

произведения. В творчестве Вознесенского палиндромы — самая немногочисленная группа визуальных стихотворений.

Палиндромы — графические произведения, созданные в черно-белой гамме и на плоскости, как и изопы. Автор придает моностиху в палиндроме форму какой-то геометрической фигуры: креста, полуокружности, пересекающихся прямых. В этом заключается главное невербальное отличие палиндрома от других видов визуальных стихотворений.

В палиндромах также встречается некоторое шрифтовое разнообразие: Вознесенский использует и классический шрифт с засечками, и рубленый (без засечек) — автор выбирает соответствующий шрифт в зависимости от идеи произведения и главного образа.

Палиндромы относятся к метафоричным моностихам, т. е. произведениям, состоящим только из одной лексемы, словосочетания или предложения, в основу которых положена метафора. Однако А. А. Вознесенский по своему переосмысливает данный жанр, и 3 главных палиндрома в его визуальном творчестве представляют 3 различных эксперимента над формой и содержанием палиндрома.

В сборнике стихотворений 1990 года «Аксиома самоиска» палиндром вынесен в название сборника в целом и в название отдельного произведе-

А  
К  
С  
И  
О  
М  
А  
А  
А К С И О М А С А М О И С К А  
А  
М  
О  
И  
С  
К  
А (3, 25).

ния — «Аксиома самоиска». А. А. Вознесенский в этом стихотворении сам охарактеризовал данный образ, метафору: «Жизни крест наоборотный...».

Особое внимание следует обратить на тот факт, что палиндром стал названием не только произведения, но и целого сборника.

Данный палиндром создан в черно-белом цвете, максимально аскетично, с композиционной симметрией. Автор обратился к классическому шрифту с засечками.

Текст названия представлен метафорично — в виде сакрального знака — креста, строгого, стройного, архетипического символа, однако Вознесенский привносит в этот знак элемент головоломки, загадки, игры: здесь это крест, не имеющий определенного направления: смыслы тут могут перемещаться, как ветер, и прочитываться в любом направлении, во всех плоскостях. «Аксиома самоиска» — вечный, ни на минуту не прекращающийся поиск себя самого, своего места в жизни, своего дела.

Подобная геометрическая форма для текста выбрана очень точно: это не просто знак, а образ, который передает настроение поиска, выбора, двойственности и главную идею автора о «наоборотности» и изменчивости жизни. Стихотворение визуально представлено в виде образа, и в итоге получается замкнутая в самой себе художественная конструкция, идея в которой выражена формой текста, лексикой, метафорой.

Следующий палиндром А. А. Вознесенского, уже представленный не словосочетанием, а предложением (метафоричным) — «А луна канула».

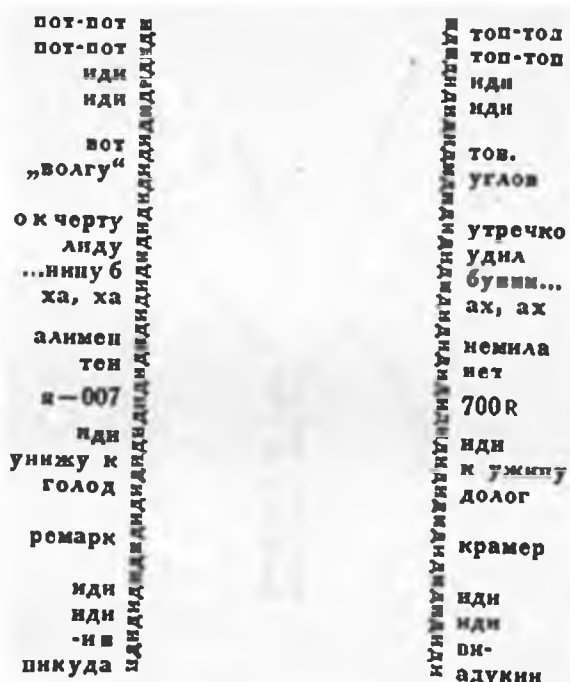
Читатель с первого взгляда обращает внимание на расположение фразы в пространстве — такое расположение тесно связано со смыслом палиндрома и его структурой. Такое положение моностиха напоминает траекторию взгляда, когда мы наблюдаем за Луной, когда следим за полетом на Луну. Также это изображение напоминает траекторию движению луны по небу или то, как она отражается в водной глади. Такая композиция в пространстве передает мягкое, плавное настроение.



При обращении к вербальному компоненту текста и его роли в облике произведения необходимо обратить внимание на первую и последнюю буквы предложения — они зеркально отображают друг друга, поэтому последняя «а» написана наоборот, и благодаря этому композиция выглядит абсолютно

симметрично. Еще одна важная особенность в палиндроме — шрифт: достаточно мягкий, без засечек, для передачи лунно-ночного состояния и плавности, геометричный — луна не передвигается хаотично, она движется по определенной траектории, выдержанной форме, сама она имеет четкую геометрическую форму. Шрифт полноценно участвует и в создании атмосферы произведения, и в раскрытии замысла текста

Один из самых сложных палиндромов А. А. Вознесенского — «Мост». Графически стихотворение выстроено именно в этой форме: структурно композиция напоминает вид на мост сверху. А перила (или, в общем, то, за что можно удержаться в опасный момент) выстроены из вереницы слова «иди», которое постоянно повторяется (с каждой стороны — повтор по 22 раза). Перпендикулярно перилам — островные композиции слов, в основном слов, относящихся к самостоятельным частям речи и обладающих значением. Эти слова зеркально друг друга повторяют: «о к чёрту» — «утречко», «унижу к» — «к ужину» и т. д. Данный палиндром уже нельзя отнести к моностиху: автор создает визуальную симметричную конструкцию из большого количества лексем и неполных предложений.



Уже композиционно в стихотворение заложена метафора, символизирующая двойственность как моста, так и просто пути: мост — древний знак связи двух разрозненных явлений, предметов, некая скрепа, однако А. А. Вознесенский в произведении создает образ моста, который просто висает в воздухе: он нигде не закреплен, рядом с ним нет никаких берегов, которые могли бы знаково показать надежность, устойчивость моста, его связь с землей. Эта переправа соткана из слов, которые друг друга зеркально отображают, благодаря чему в произведение

добавляется и на этом метафорическом уровне биполярный взгляд на жизнь: с одной стороны — «пот», «Нину б», «унижу к», «Ремарк» и в конце — «и в никуда», с другой — «топ», «Бунин», «к ужину», «Крамер», а в конце — «виадукин». Автор дает читателю возможность выбрать сторону, однако художественная композиция произведения напоминает нам: этот выбор не даст никакой надежности и уверенности в том, что будет происходить, потому что в той исторической эпохе, в которую произведение написано, существовала общая неопределенность, и не было ясно, куда дальше двигаться, более того — любая и представленных сторон не может существовать без противоположной, поэтому сама по себе идея выбора становится тупиковой, ни к чему не ведущей.

Каждое из слов-«перил» является полноценной метафорой, звонкой и отчетливой. И ярче всего с метафорической точки зрения оказываются два последних зеркальных слова: «и в никуда» — «виадукин». Если виадук еще мог символизировать перемены, переход к новому, продвижение вперед, то зеркальное отображение данного слова остро дает понять, что дорога ведет в никуда. Таким образом, метафора-текст, сливаясь с метафорами-словами, только углубляет авторскую идею и помогает раскрыть ее более образно и наглядно.

Можно сделать общий вывод: несмотря на малочисленность композиций-палиндромов в творчестве А. А. Вознесенского, эти произведения отличаются глубокой метафоричностью, наглядностью и спаянностью визуального и вербального компонентов. Это цельные поэтико-изобразительные композиции.

## 2.4. Кругометы

Явление и термин были придуманы А. А. Вознесенским. В целом, данный вид изобразительной поэзии считается простейшим, и при рассмотрении кругометов только с текстовой точки зрения, без примеси художественных

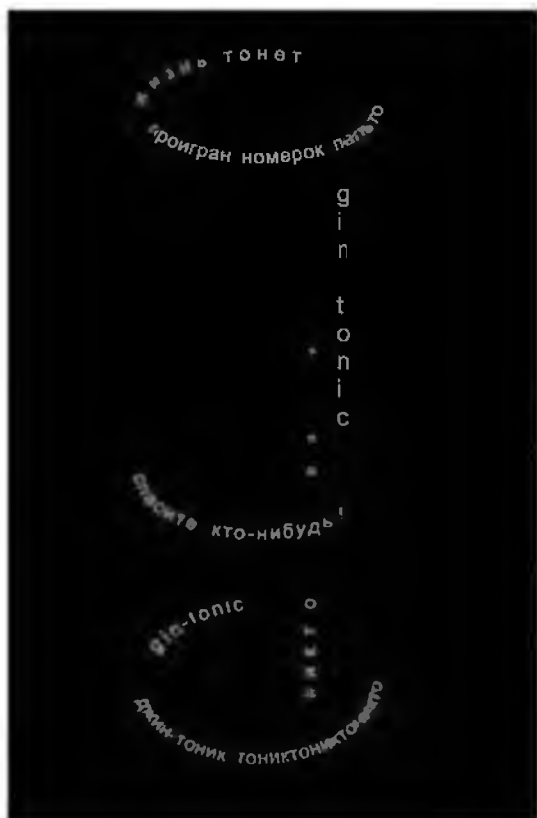
изобразительных приемов, к полноценно поэтическим произведениям кругометы (Приложения 40-42) отнести будет сложно: в них, как и в палиндромах, особое внимание уделяется не столько словам и их художественному взаимодействию, как в изопах, сколько отдельным знакам и их комбинациям.

Суть этого явления заключается в сложении «гусеничных» цепочек, состоящих из одного слова. В этих цепочках конец одной лексической единицы становится началом для другой: например, «матьматьматьма» (переход слова «мать» в слово «тьма» и обратно). Такие нескончаемые «цепи» изображаются в черно-белой гамме в виде спирали или кольца: нет начала или конца, а есть постоянное движение, трансформация одного слова в другое. Такому типу однослова Вознесенский дал название «кругомет». По-другому, изначально само произведение — это круговая метафора.

Также кругометы можно назвать литературным примером вечного двигателя: подобные закрученные однослова могут повторяться постоянно, они, в отличие от палиндромов, не обладают замкнутостью и статикой, в них присутствует постоянная динамика, что во многом выражается заданной закрученной формой произведений. Также динамичность и плавность кругомета подкрепляются шрифтом, который используется автором — круговая конструкция всегда представляется шрифтом без засечек.

Один из самых философских кругометов — «Джин-тоник-никто». Если обратиться к композиции данного произведения, но с первого же взгляда определяется сосуд: все слова и предложения, в которых заключен динамический смысл, композиционно расположены очень плавно, округло, они создают очертания горлышка сосуда и его донной части, а вертикально располагаются назывные предложения, взаимосвязанные друг с другом как идейно, так и по набору букв в составе слов. Предложения и словесные конструкции здесь использованы максимально простые, нет осложненных фраз и речевых оборотов. Но буквально каждый знак, каждый языковой элемент в данном кругомете подобран в соответствии с авторским замыслом и работает на генеральную идею и метафору: когда «жизнь тонет», а крик о помощи не

услышан, жизнь дальше топится в алкоголе, неумолимо закручивается в круговороте затаенной боли, и в итоге человек достигает дна, где остается один,



наедине со страшным «тониктониктоникто». Вознесенский в данном стихотворении подбирает очень точное слово для финала произведения: он выбирает не знаменательную единицу речи, а использует такую часть речи, которая не несет самостоятельного смысла, а только заменяет имена. То есть такая метафора-слово раскрывает абсолютную безымянность, безмолвность там, на дне.

Самое уникальное, что для емкой, образной и наглядной передачи данной идеи Вознесенскому потребовалось малое

количество слов и знаков, но все они расположены в поэтической композиции ювелирно точно, слова для произведения взяты также очень точные: они перетекают друг в друга, как те самые струи джин-тоника. Вновь, при обращении к невербальному компоненту текста, следует отметить, что и здесь Вознесенский дополняет свою многоуровневую наглядную метафору точно подобранным шрифтом: для отображения предложений и слов используются достаточно мягкие по форме и округлые буквы, использовано минимальное количество знаков препинания.

Особенными знаками в произведении становятся многочисленные буквы «О», которые также делают речь и стихотворение более льющимися, округлыми и символизируют пузырьки воздуха, которые легко лопаются, а человек спускается все глубже в состояние «никто».

Вновь в стихотворении Вознесенский применяет метафоры на всех уровнях организации произведения, благодаря чему оно становится более точным и концентрированным.

Еще один кругомет Вознесенского, в котором круговая метафора уже сочетается с линейным текстом, — «Мошкара». В центре композиции оказываются кругометы «мошкара-ромашка», плавно переходящие один в другой, и вокруг них разлетается буквенная пыльца из «А» и «О», мягких по форме, очертаниям знаков; внизу текст представлен в виде стихотворения в прозе, и важная визуальная особенность в том, что и



шрифт становится уже с засечками — более заземленным, таким, чтобы связь с поверхностью земли, плоскостью была более плотной; главное — прозаическое изложение здесь выбрано, чтобы визуально в нижней части композиции текст выглядел, как опавшая пыльца, пыль, земля. Автор задает пространство, движение предметов в этом пространстве, и все это происходит при помощи метафоры-текста.

Однажды летним вечером лирический герой ехал на автомобиле и увидел, как перед фарами вьются, кружатся стайки легких мошек. И в золоте теплого вечера героя представляет себе не кружащихся мошек, а букет солнечных ромашек с золотой пылью. Но дальше фантазия героя кружит его вместе с вьющимися мошками, и у него создается метафора «кошмарной ромашки памяти, которая становится идейным очагом произведения и возникших образов. Тогда, благодаря взаимодействию метафор разного уровня, смысл произведения становится глубоко философскими: память может вспыхнуть как испуганная, потревоженная стая мошкары, как пыльца с букета ромашек.

Отдельно можно выделить еще очень яркие индивидуально-авторские метафоры-слова и словосочетания: «перепархивая буквочками», например.





бытий отражается и в других образах, выраженных уже в произведении словесно, не наглядно: «шарик», «колесо Истории», «волдырями жемчуга», «земшарик».

Однако в этом стихотворении происходит столкновение двух смысловых и исторических пластов, которые одновременно дополняют друг и друга и противодействуют друг с другом: один из смысловых пластов связан с кольцевым движением, с замкнутостью явлений в жизни, и в то же самое время смысловой осью для вращения метафор вокруг нее, для вращения лексических единиц и совершенно разных временных отрезков и стилей речи становится главная героиня произведения — Женщина: на протяжении произведения она «играет», на ней «играют». Это явление особенно ярко обозначилось и проявилось, по идее и художественному замыслу Вознесенского, в эпоху Екатерины II, когда придворные игры и интриги становились образом жизни, особенно у женщин; это же явление укрепилось во времени и стало главной проблемой, по мнению Вознесенского. Он акцентирует внимание на своем отношении к проблеме, о своем взгляде на нее с помощью визуального компонента, а также с помощью яркого столкновения лексических пластов и стилей речи: книжные лексемы в тексте настолько тесно переплетаются с разговорными словами, просторечиями, что чаще всего автор их намеренно сводит в одном предложении, например:

Модной телерикше  
тампакс не мешает.  
Мужей тащишь граблями  
Из канав поныне.  
Ах, столы игральные  
При Екатерине...

В тексте через плотное переплетение разных лексических единиц автор проявляет свое отношение к происходящему, а также подчеркивает и раскрывает особенности явления, о котором он пишет: легковесность, комизм, ненужная удаль, игровое начало обнаруживаются в отношении к роли жен-

щины, к самой женщине. И в подобном «удалом» поэтическом тексте Вознесенский с особенной горечью это раскрывает: «удаль» создается здесь посредством стихотворного метра — хорей, в основном 3-стопный, но с намеренными сбоями — который напоминает по мелодике народную песню, очень динамичную, «развеселую». Поэтому в данном стихотворении текстовая сторона и визуальная также плотно взаимосвязаны, как и в других произведениях, но здесь идейные составляющие текста распределены между вербальным и визуальным компонентом: посредством текста и звуковой стороны произведения автор раскрывает качественные черты проблемы и ее сущность: женщина в его стихотворении является двигателем жизни и любви во всем мире, она — своеобразная ось («...тащи, кати, женщина, колесо истории...»), поэтому умалять ее роль в жизненном процессе, играть ею, шутить над ее чувствами и мыслями нельзя, однако же все произведение только на горькой иронии и строится: это особенно подчеркивается лексикой, которую выбирает автор для раскрытия понятия женственности. А посредством визуального компонента автор раскрывает, что выхода из проблемы легковесного взгляда на жизнь и на женщину он не видит, поэтому изначально движущийся «рикша» превращается в шарик, а движение уходит внутрь, закручивается, и выхода вовне автор не видит.

Явление кругометов в творчестве А. Вознесенского многомерно: этот вид медиастихотворений обладает дополнительными оттенками смысла, которые особенно ярко проявляются благодаря приему метафоричной визуализации и метафоры-текста.

## 2.5. Видеоны

Видеома — вид визуальной поэзии, также созданный и оформленный Вознесенским. Название придумано было автором.

Главная особенность видеом (Приложения 43-60) — вербальная составляющая заметно уменьшается, в видеому включен уже не текст, а лексе-

ма или буквенный знак, и уже какой-либо из этих вербальных элементов становится метафорой посредством визуализации. Видеома — композиция лексемы/знака и изображения, т.е. сюда можно отнести также техники коллажа. А. А. Вознесенский считал, что в видеомах концентрируется взаимодействие зрительного с духовным. Первая созданная Вознесенским видеома посвящена столетию Б. Л. Пастернака: на плакате поэт изображается распятым на кресте.

Расширение невербальной составляющей в видеоме выражается в цветовой гамме: все видеомы создаются уже в цвете, он полноценно участвует в раскрытии авторского замысла и выражении идеи произведения. Видеомы относятся к произведениям, созданным на плоскости, как и другие виды визуальных произведений. Однако в данном виде визуальных стихотворений уже нельзя говорить о форме, в которой представляется текст; он становится частью художественного полотна, частью картины, поэтому по уровню организации текста в пространстве видеомы относятся скорее к картинам, метафорам-картинам.

А. А. Вознесенский так комментировал художественную природу видеом: «Когда появились видеомы, это стало своего рода концентрацией поэтического». По этой причине большую часть видеом Вознесенский посвящает поэтам, художникам — для него это являлось попыткой метафорически осмыслить не только поэзию, творчество, но и самого автора, творца, его личность. При этом в данных видеомах поэт не подбирает специальную, образную лексику для какого-либо автора: он просто берет имя человека или инициалы и обыгрывает их в видеоме с помощью метафорически подобранного цветового оформления, шрифта, текстуры, визуальных деталей. Визуальная составляющая не дополняет текст, она выходит на первый план, автор наполняет образностью не облик всего текста, а облик каждой буквы, каждого знака, возникающих в тексте.

Большую смысловую нагрузку в видеоме несет такой вербальный компонент, как название произведения. Если произведение посвящено какой-то

личности, то в название закладывается имя это героя, будь то поэт («Есенин»), композитор («Прокофьев»), литературный персонаж («Раскольников»). Некоторые личности становятся персонажами нескольких видеом Вознесенского, и в каждой из них поэт смотрит на героя своего произведения уже с новой точки зрения. Например, видеомы «Мандельштам» и «Осы Осипа» посвящены одному и тому же человеку.



Однако, в названии первой видеомы фигурирует фамилия автора, и в самой художественной композиции Вознесенский метафорически раскрывает судьбу поэта и его взаимосвязь с внешним миром: фон произведения чистый, белый, основное внимание притягивает текст: нельзя целиком увидеть имя поэта, потому что оно оказывается придавленным выразительным бетонным именем И. Сталина, сыгравшего в судьбе Мандельштама особую роль. В видеоме

«Осы Осипа» Вознесенский обращается уже к внутреннему миру Мандельштама, поэтому в название выходит имя поэта, отражающее уже непосредственно его личность и природу. Но имя автора обыгрывается с помощью звукового и буквенного сходства со словом «осы», и благодаря этому сходству в название закладываются уже определенные черты, характер, настроение.

Вознесенский снова фон композиции делает белым, в центре оказывается огромная черная буква «О» с неяркой надписью «Мандельштам» в центре, похожая на перевернутую шляпу, в которую проваливаешься, словно в черную дыру, и ря-



дом изображены три оси, вылетевшие из недр буквы, из глубины «Мандельштама» — таким образом Вознесенский предлагает зрителю, читателю свое видение характера и внутреннего мира поэта, и делает он это с помощью минимальных, но очень выразительных деталей и знаков. Вот так Вознесенский создает абсолютно разные метафорические портреты одного и того же человека.

Часто в видеомаях Вознесенский обращается к образу Б. Л. Пастернака, и первая созданное Вознесенским произведение в данном жанре было посвящено столетию со дня рождения Пастернака. Данная видеомая даже имеет две версии: идейно они очень похожи, однако способы отображения и раскрытия идеи немного различаются.

В первой версии «Пастернака» автор создает плоскостную композицию



на белом бумажном фоне — Вознесенский намеренно делает фон фактурным, фон становится полноценным участником композиции и носителем идеи: бумага как поле сражения людей и идей, как место распятия автора. В центре оказывается яркое и эмоционально, и по цвету слово «рана», слева от него автор размещает очертания человека, готовящегося нанести «рану» — на это указывает более четко выведенная рука человека, не то с вытянутым указательным пальцем, готовящимся ткнуть в автора, не то с

пистолетом в руке. В правом верхнем углу Вознесенский расположил крест с распятым на нем поэтом.

Вторая версия «Пастернака» — более объемная композиция. Вербальная нагрузка здесь такая же, как и в первой версии: есть одна главная лексема — фамилия автора, только она употреблена в родительном падеже, с подтекстом: надгробье Пастернака, крест Пастернака. В данной видеоме визуальный компонент и зрительный образ являются ключевыми: на черном

фоне появляется крест с распятым поэтом, только он уже стоит на надгробной плите из бумаги с обрывками рукописей. Вновь идея бумаги как носителя искусства, а вместе с тем и предательства, и гибели, раскрывается в видеоме, связанной с поэтом Борисом Пастернаком, — и вновь автор изображает крест с распятым поэтом. Символизм и метафоричность произведения дополнены тем, что и надгробье, и крест выполнены из бумаги, на которых видны обрывки рукописей.



Композиции обеих видеоминималистичны, они строятся на выразительных визуальных акцентах: четких геометрических формах, ярких цветовых акцентах, образах, имеющих много значений. Визуальные элементы, взаимодействуя с вербальным компонентом, создают целостные образные произведения, в которых читатель воспринимает и идею, и атмосферу, и чувства Вознесенского по отношению к герою видеом.

Однако не все видеомы Вознесенский посвящает искусству и его представителям. Он также создает видеомы, в которых конструирует образы бытовых предметов («Скамейка»), абстрактных понятий («Предчувствие»); есть видеомы, вербальный компонент которых, а именно название, представлен английскими словами («Chains of freedom», «Snowing»). Одна из них — «Snowing» — особенно сложна для восприятия и дешифровки образов и смыслов.

В видеоме «Snowing» вербальный компонент — название: при дословном переводе на русский язык получается «снегопадение», но такие конструкции в русском языке не употребляются, поэтому с соотнесением формы глагола слово переводится так: «Снег идет».

Однако в представленной видеоме нет и намека на изображение снега, заявленного в названии. В композиции есть накренившееся распятие, есть круглый объект, напоминающий или астероид (формой), или скомканный лист бумаги с напечатанным, есть светлая широкая линия сверху и узкая черная линия внизу. И возле правого края есть мелкие-мелкие слова, разобрать их сложно, но все же оказалось возможно: «Снег идет».

В результате сопоставления всех указанных выше вербальных и невербальных компонентов данной видеомы вывод возникает сам собой: это еще одно посвящение поэту Б. Л. Пастернаку. На это указывает распятие, точно такое же, какое было в видеоме «Пастернак» с крестом на надгробной плите, на эту мысль наводит название произведения, в котором с помощью перевода на английский язык зашифровано название стихотворения Пастернака «Снег идет»: это же название почти незаметно пропечатано справа, это же название прочитывается на скомканном листе в центре листа. В данной видеоме вербальный и невербальный компоненты оказались связаны иносказательно, и без дополнительных фоновых знаний произведение не может быть понято — это целая изобразительно-поэтическая головоломка.

В визуальном творчестве Вознесенского категория видеом — одна из наиболее многочисленных. Этот вид визуальных стихотворений отличается от остальных тем, как смысловая нагрузка распределяется между словом и изображением. Однако каждая видеома Вознесенского является, прежде всего, многоуровневой метафорой. Благодаря Вознесенскому подобный вид визуализации текста развивается и на сегодняшний момент, он по-разному интерпретируется различными авторами и художниками.





## 2.6. Выводы по главе 2

1. Ключевая особенность творческого метода А. А. Вознесенского — метафоричность: метафора является главным художественным приемом, положенным в основу всех произведений Вознесенского; также поэт, архитектор по образованию, стремится предложить новый взгляд на поэтическое произведение: оно, по мнению поэта, должно уже своим внешним обликом вводить читателя в авторское состояние, и форма текста должна участвовать в раскрытии идеи в полной мере. Поэтому основополагающим приемом метафора стала и в визуальной поэзии Вознесенского: каждое визуальный текст является наглядной метафорой.

2. **Изоп** — вид визуальной поэзии, в котором автор создает произведение в форме конкретного предмета. По-другому — **фигурная метафора**. В изопах автор обращается ко всем единицам языка, от букв до предложений, и каждая из единиц становится символом, полноценным элементом метафорической композиции, которую автор выстраивает из текста. В выстраивании фигурной композиции автор очертаниями текста всегда намекает на главный образ произведения, делая его более объемным и осязаемым и углубляя замысел текста.

3. **Палиндром** — это абсолютно симметричная лексическая конструкция, предполагающая возможность прочтения одной и той осмысленной единицы речи в любом направлении. Обычно палиндромы — это моностихи. Также палиндром можно иначе назвать **зеркальной метафорой**: Вознесенский выбирает всегда символическую форму для этого текста, и таким образом тема произведения — обычно связанная с двойственностью, биполярностью, неоднозначностью взгляда — раскрывается и углубляется во многом благодаря форме текста и его зеркальности.

4. В **кругомете** — виде визуальной поэзии, основанном на сложении «гусеничных» цепочек из одного слова, где конец одной лексемы становится началом для другой — особое внимание уделяется не столько словам и

их художественному взаимодействию, как в изопах, сколько отдельным знакам и их комбинациям (как в палиндромах). Кругомет является **круговой метафорой**: это динамичная словесная композиция, в которой слово становится закручивающимся «вечным двигателем», и этот мотив есть во всех кругометах. Смысл произведения, чаще связанный с внутренним глубоким переживанием лирического героя, и сюжет Вознесенский всегда уводит внутрь, вкручивает, раскрывая замысел еще и со стороны ощущений.

5. **Видеома** в визуальном творчестве Вознесенского становится видом, представленным наибольшим количеством произведений. Это композиция изображения и знака/лексемы, созданная в цвете, в которой вербальный компонент уменьшается, но, по мнению самого Вознесенского, смысл концентрируется. По-другому — **метафора-картина**. Вознесенский выбирает для видеомы ключевое слово и раскрывает его с помощью изображения и способов подачи самого текста: размера, шрифта, расположения в пространстве. Обычно видеомы Вознесенского посвящены художникам и писателям, и так поэт с помощью нескольких символических знаков в видеомах раскрывает образ выбранного героя, его характер, судьбу, свое к нему отношение.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В представленной исследовательской работе рассмотрен и проанализирован жанр визуальной поэзии в творчестве А. А. Вознесенского, и по итогам анализа выявлены особенности поэтики визуальных стихотворений А. А. Вознесенского.

В результате проведенной исследовательской и аналитической работы можно выделить несколько ключевых положений:

1. Визуальная поэзия имеет древние истоки и продолжительную историю существования, однако в том виде, в котором читатель и зритель привык этот жанр воспринимать, визуальные произведения существуют недолго: самостоятельное место в искусстве жанр обрел только в XX веке, а в советском искусстве развитие жанра прерывалось на несколько десятилетий — с 30-х по начало 60-х годов в жанре визуальной поэзии никто не работал, и только с 60-х годов жанр воскресает во многом благодаря А. А. Вознесенскому и его изобразительно-литературным экспериментам. И на сегодняшний день визуальная поэзия продолжает активно развиваться в современном искусстве.

2. Благодаря А. А. Вознесенскому и его художественному методу русская визуальная поэзия не только возродилась в 60-е годы XX века, благодаря творческим экспериментам и поискам поэта в визуальной поэзии произошли качественные изменения: взаимосвязь слова и графики в произведении становится более плотной, визуальный облик текста сам становится метафорой, которая одновременно и раскрывает замысел и идею произведения, и дополняет его толкованиями. Также благодаря А. А. Вознесенскому разновидностей графической поэзии стало намного больше. По-новому был осмыслен жанр палиндрома, были созданы такие виды визуальных стихотворений, как кругометы, видеомы и изопы. Каждый из данных жанров стал самостоятельным, вписанным в поэтический контекст, поэтому произведения,

создаваемые в этих жанрах можно классифицировать, т. к. у каждого из видов визуальных произведений есть свои отличительные особенности.

3. Все визуальные стихотворения А. А. Вознесенского объединены ключевой чертой: любое его фигурное стихотворение — это наглядная метафора-текст: поэт создает целостные художественные композиции, в которых форма всегда образно дешифрует содержание; на графическую составляющую произведения и на текстовую ложатся абсолютно равнозначные смысловые нагрузки. Подобный жанр предполагает прежде всего визуальное воздействие на читателя, поэтому композицию произведения поэт выстраивает образно.

4. В визуальных стихотворениях Вознесенский делает метафорой каждую единицу произведения: от буквы до всего текста. Работая над образной формой, поэт очень строго подходит к наполнению этой формы знаками и словами, поэтому его фигурные стихотворения — это многоуровневые насыщенные метафоры: для Вознесенского важны значение каждого слова, форма букв, длина слов, расположение знаков препинания, пласты лексики, к которым относятся слова. Поэт-художник выстраивает свой текст в символическую композицию, располагая в ней не просто буквы, а знаки, смысловые маяки в определенных местах, под определенным углом, большего или меньшего размера — и все регулируется метафорой — образной идеей текста.

Данные положения отражают главные особенности визуальных стихотворений А. А. Вознесенского и созданных им образов и метафор. Приведенные положения отражают ключевые особенности жанра визуальной поэзии в целом и отдельно произведений А. А. Вознесенского в этом жанре.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Адлер, Дж. Непрерывность традиций визуальной поэзии. Типология и систематика фигурных стихов / Дж. Адлер // Точка зрения. Визуальная поэзия : 90-е годы : антология. — Калининград, 1998. — 592 с. — С. 463—467.
2. Азарова, Н. Слова Но : (стихи Анны Альчук 2000—2003 гг.) / Н. Азарова // Поэтика исканий, или Поиск поэтики : материалы междунар. конф.-фестиваля «Поэтический язык рубежа XX—XXI веков и современные литературные стратегии». — М. : Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова РАН, 2004. — 592 с. — С. 463—467.
3. Айзенберг, М. Н. Оправданное присутствие : сборник статей / М. Н. Айзенберг. — М. : Valtrus : Новое издательство, 2005. — 212 с.
4. Аникеева, Е. С. Визуальная поэзия как интермедиаальный текстовый феномен / Е. С. Аникеева // Вестник ИГЛУ : журнал. — 2010. — <https://cyberleninka.ru/article/v/vizualnaya-poeziya-kak-intermedialnyy-tekstovyy-fenomen> (дата обращения : 01. 04. 2017).
5. Арнхейм, Р. Новые очерки по психологии искусства / Р. Арнхейм. — М. : Прометей, 1994. — 352 с.
6. Асылбекова, М. С. Визуальная поэзия : материалы к спецкурсу по анализу поэтического текста / М. С. Асылбекова. — <http://festival.1september.ru/articles/410006/> (дата обращения : 27. 02. 2017).
7. Бадаев, А. Ф. Функциональные типы поэтической графики : на материале русской поэзии XVII—XXI вв : дис. ... канд. филол. наук / А. Ф. Бадаев. — Екатеринбург, 2005. — 227 с.
8. Белокурова, С. П. Словарь литературоведческих терминов / С. П. Белокурова. — СПб. : Паритет, 2006. — 314 с.
9. Березовчук, Л. Эстетика забывания в современной русской авангардистской поэзии (индивидуальные поэтические системы) / Л. Березовчук // Поэтика русского авангарда : спецвыпуск журнала «Кредо». — Тамбов, 1993. — № 3.

10. Бернацкая, А. А. К проблеме «креолизации» текста : история и современное состояние / А. А. Бернацкая // Речевое общение : специализированный вестник. — Красноярск : КГУ, 2000. — Вып. 3 (11).

11. Бирюков, С. В. Визуальная поэзия в России / С. В. Бирюков // Черновик : альманах литературный визуальный. — 1997. — Вып. 12. — [Нью-Джерси — Москва] — С. 12—15. — <http://www.vavilon.ru/metatext/chernovik12/visual.html> (дата обращения : 25. 03. 2017).

12. Бирюков, С. В. Зевгма : русская поэзия от маньеризма до посмодернизма / С. В. Бирюков. — М. : Наука, 1994. — 288 с.

13. Бирюков, С. В. Поэтический мастеркласс. Урок пятый, визуальный / С. В. Бирюков // Топос : литературно-философский журнал. — 2004. — <http://www.topos.ru/article/2043> (дата обращения : 26. 02. 2017).

14. Бирюков, С. В. Поэтический мастеркласс. Урок третий, анаграмматический / С. В. Бирюков // Топос : литературно-философский журнал. — 2003. — <http://www.topos.ru/article/1921> (дата обращения : 15. 03. 2017).

15. Бобринская, Е. Русский авангард: границы искусства / Е. Бобринская. — М. : Новое литературное обозрение, 2006. — 304 с.

16. Борисова, И. М. Графический облик поэзии: «лесенка», курсив, графический эквивалент текста : на материале поэзии Н. А. Некрасова, его предшественников и современников : дис. ... канд. филол. наук : / И. М. Борисова. — Оренбург, 2003. — 260 с.

17. Вознесенский, А. А. Аксиома самоиска : избранное / А. А. Вознесенский. — М. : ИКПА, 1990. — 615 с.

18. Вознесенский, А. А. Ров : Стихи, проза / А. А. Вознесенский. — М. : Советский писатель, 1987. — 688 с.

19. Вознесенский, А. А. Тень звука / А. А. Вознесенский. — М. : Молодая гвардия, 1970. — 264 с.

20. Ворошилова, М. Б. Креолизованный текст : аспекты изучения / М. Б. Ворошилова // Политическая лингвистика. — Екатеринбург,

2006. — Вып. 20 — С. 180—189. — <http://philology.ru/linguistics2/voroshilova-06.htm> (дата обращения : 27. 03. 2017).

21. Гик, Ю. Визуальная поэзия в России. Промежуточные итоги / Ю. Гик // Дети Ра. — 2006. — Вып. 12 — № 26.

22. Гик, Ю. Визуальная поэзия в России. Тенденции : сетевой литературно-художественный проект / Ю. Гик. — [http://www.chernovik.org/vizual/?leng=ru&rub\\_id=5&show\\_mat=194&sub\\_id=33](http://www.chernovik.org/vizual/?leng=ru&rub_id=5&show_mat=194&sub_id=33) (дата обращения : 26. 02. 2017).

23. Гик, Ю. Визуальная поэзия. Теория и практика / Ю. Гик // Черновик. — 2006. — Вып. 19.

24. Гик, Ю. Наследие Дада в современной визуальной поэзии : сетевой проект / Ю. Гик. — <http://platform.netslova.ru> (дата обращения : 23. 03. 2017).

25. Греше, Ш. «Страница — это платформа». Интервью с Ры Никоновой / Ш. Греше // Поэтика исканий, или Поиск поэтики... — 589 с. — С. 396—404.

26. Грицанчук, Н. Визуальное (поэзия) и когнитивное мышление : сетевой проект / Н. Грицанчук. — [http://platform.netslova.ru/texty/gritsanchuk\\_cognit.html](http://platform.netslova.ru/texty/gritsanchuk_cognit.html) (дата обращения : 23. 03. 2017).

27. Гришаева, Л. И. Креолизованные тексты — тексты XXI века? / Л. И. Гришаева // Вестник ВГУ : лингвистика и межкультурная коммуникация. — 2003. — № 2.

28. Дейк, Т. А. ван. Язык. Познание. Коммуникация / Т. А. ван Дейк. — Благовещенск : БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. — 308 с.

29. Денкер, К. П. Визуальная поэзия : свободы и проблемы жанра / К. П. Денкер // Точка зрения. Визуальная поэзия : 90-е годы ; под ред. Д. Булатова. — М. : Эксмо, 1998. — 56 с.

30. Зенкова, А. Ю. Визуальная метафора в социально-политическом дискурсе : методологический аспект / А. Ю. Зенкова // Многообразии политического дискурса. — Екатеринбург, 2004. — С. 39—54.

31. Зубова, Л. В. Языки современной поэзии / Л. В. Зубова. — М. : Новое литературное обозрение, 2010. — 378 с.
32. Карасик, В. И. Языковые ключи / В. И. Карасик. — М. : Гнозис, 2009. — 406 с.
33. Квятковский, А. П. Поэтический словарь / А. П. Квятковский. — М. : Советская энциклопедия, 1966. — 294 с.
34. Кедров, К. Белый урагангел Андрей Вознесенский / К. Кедров. — 1998. — <http://www.litkarta.ru/dossier/kedrov-v-vozn/> (дата обращения : 13. 02. 2017).
35. Кенигсберг, Е. Тимм Ульрихс : тотальное искусство / Е. Кенигсберг // ART-KURATOR : сетевой проект. — <http://artkurator.com/articles/69.html> (дата обращения : 15. 03. 2017).
36. Ковалев, П. А. Поэтический дискурс русского постмодернизма : дис. ... д-ра. фил. наук / П. А. Ковалев. — Орёл, 2010. — 558 с.
37. Колотвин, В. Визуальная поэзия — альтернатива линейной организации восприятия / В. Колотвин // Лавка языков. Журнал небуквального перевода. — [http://vladivostok.com/speaking\\_in\\_tongues/Kolotvin01.htm](http://vladivostok.com/speaking_in_tongues/Kolotvin01.htm) (дата обращения : 12. 03. 2017).
38. Крючкова, В. А. Антиискусство. Теория и практика авангардистских движений / В. А. Крючкова. — М. : Изобраз. искусство, 1984. — 304 с.
39. Кулаков, В. Визуальность в современной поэзии : минимализм и максимализм / В. Кулаков // НЛО. — 1995. — № 16.
40. Литературная энциклопедия : словарь литературных терминов : в 2 т. / под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. — М. ; Л. : Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. — <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/> (дата обращения : 02. 04. 2017).
41. Литературный энциклопедический словарь / под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. — М. : Советская энциклопедия, 1987. — 752 с.
42. Лотман, Ю. М. О поэтах и поэзии / Ю. М. Лотман. — СПб. : Искусство-СПб, 1996. — 846 с.



43. Лурье, А. На распутье (культура и музыка) / А. Лурье // Стрелец. — 1919. — № 15.
44. Маринетти, Ф. Т. Футуризм — радикальная революция. Италия — Россия / Ф. Т. Маринетти. — М. : Красная площадь, 2008. — 192 с.
45. Минаева, Э. В. Современная визуальная поэзия : в поисках невыразимого / Э. В. Минаева, Т. А. Пономарева // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия «Филология. Социальные коммуникации». — 2011. — Т. 24 (63). — № 2. — С. 512—521. — [http://sn-philolsocom.crimea.edu/arhiv/2011/uch24\\_22fn/0095.pdf](http://sn-philolsocom.crimea.edu/arhiv/2011/uch24_22fn/0095.pdf) (дата обращения : 11. 03. 2017).
46. Монгилева, Н. В. Семантическое пространство поэтического дискурса : дис. ... канд. филол. наук / Н. В. Монгилева. — Челябинск, 2004. — 168 с.
47. Мориц, Ю. Перечитывая Вознесенского / Ю. Мориц // Юность. — 1981. — Вып. 5. — <http://www.litkarta.ru/dossier/moriz-o-vozn/> (дата обращения : 15. 03. 2017).
48. Налимов, В. В. В поисках иных смыслов / В. В. Налимов. — М. : Прогресс, 1993. — 280 с.
49. Никонова-Таршис, Р. Архитекстура / Р. Никонова-Таршис // Поэтика русского авангарда : спецвыпуск журнала «Кредо». — Тамбов, 1993. — № 3.
50. Новиков, В. Философия метафоры / В. Новиков // Новый мир. — 1982. — Вып. 8.
51. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. — 3-е изд., стер. — М. : Аз, 1996. — 928 с.
52. Плотников, Б. А. Авербальные формы письменного текста и их содержание / Б. А. Плотников // О форме и содержании в языке. — Минск, 1989. — С. 59—60.
53. Пойманова, О. В. Семантическое пространство видеовербального текста : дис. ... канд. филол. наук / О. В. Пойманова. — М., 1997. — 237 с.

54. Семьян, Т. Ф. Визуальный облик прозаического текста как литературоведческая проблема : дис. ... д-ра филол. наук / Т. Ф. Семьян. — Челябинск, 2006. — 389 с.

55. Сигей, С. В. Краткая история визуальной поэзии в России / С. В. Сигей. — 1990. — <http://screen.ru/vadvad/Vadvad/Arp/Visual/ssigey.htm> (дата обращения : 04. 04. 2017).

56. Слуцкая, К. А. Особенности восприятия визуальной поэзии / К. А. Слуцкая // Современные научные исследования и инновации : журнал. — 2011. — № 3. — <http://web.snauka.ru/issues/> (дата обращения : 21. 03. 2017).

57. Слуцкая, К. А. Особенности классификации конкретной поэзии / К. А. Слуцкая // Вестник ИГЛУ : журнал. — 2010. — <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-klassifikatsii-konkretnoy-poezii> (дата обращения : 20. 03. 2017).

58. Слуцкая, К. А. Структурно-семиотические аспекты русскоязычной и англоязычной визуальной поэзии : дис. ... канд. филол. наук / К. А. Слуцкая. — Нижневартовск, 2011. — 199 с.

59. Соколов, А. Г. Русская литературная критика конца XIX — начала XX века : учеб пособие для филол. специальностей ун-тов / А. Г. Соколов, М. В. Михайлова. — М. : Высш. школа, 1982. — 350 с.

60. Сонин, А. Г. Экспериментальное исследование поликодовых текстов : основные направления / А. Г. Сонин // Вопросы языкознания. — 2006. — № 6.

61. Сорокин, Ю. А. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов // Оптимизация речевого воздействия. — М. : Высшая школа, 1990. — С. 180—186.

62. Степанов, Е. Визуальная поэзия в современной России / Е. Степанов. — 2009. — <http://magazines.russ.ru/ra/2009/6/st26.html#4> (дата обращения : 21. 03. 2017).

63. Степанов, Ю. С. Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принцип Причинности / Ю. С. Степанов // Язык и наука конца XX века : сб. статей. — М. : РГГУ, 1995. — С. 35—73 — <http://www.philologoz.ru/ling/stepanov.htm> (дата обращения : 11. 03. 2017).

64. Суховой, Д. А. Графика современной русской поэзии : дис. ... канд. филол. наук / Д. А. Суховой. — СПб, 2008. — 271 с.

65. Сухотин, М. А. О двух склонностях написанных слов / М. А. Сухотин // НЛО. — 1995. — № 16.

66. Тарасова, С. И. Русская авангардная поэзия 1960—70-х годов в оценке литературной критики : дис. ... канд. филол. наук / С. И. Тарасова. — М., 2007. — 296 с.

67. Фатеева, Н. Директории «По», «От» и... «До», или Poetical Language in Progress / Н. Фатеева // Поэтика исканий, или Поиск поэтики... — 589 с. — С. 79—89.

68. Хархур, Товий. Я ВИЖУ СЛОВО, или методы визуализации поэтического текста / Товий Хархур // Слияние поэзии и живописи. — <https://docviewer.yandex.ru/?url=yaserp%3A%2F%2Fharhur.com%2Fvisualpoetry%2FPoetryArtConjunction.pdf&c=55962fсабаfс> (дата обращения : 24. 03. 2017).

69. Чигаев, Д. П. Способы креолизации современного рекламного текста : дис. ... канд. филол. наук / Д. П. Чигаев. — М., 2009. — 223 с.

70. Шенье-Жандрон, Ж. Автоматическое письмо / Ж. Шенье-Жандрон // Сюрреализм : сборник ; пер. с франц. С. Дубина. — М. : НЛО, 2002. — 309 с. — С. 89—108.

71. Эйзенштейн, С. М. Монтаж / С. М. Эйзенштейн. — М : ВГИК им. С. А. Герасимова, 1938. — <http://yanko.lib.ru/books/cinema/eisenstein/montage/montage.html> (дата обращения : 19. 03. 2017).

72. Яньшин, П. В. Введение в психосемантику текста : учеб. пособие / П. В. Яньшин. — Самара : Изд-во СамГПУ, 2001. — 189 с. —

<http://colormind.narod.ru/YanshinMonograph/YnshinMngrphIndex.htm> (дата обращения : 24. 03. 2017).

## **ПРИЛОЖЕНИЕ**



THE CROSS.

Blest they who seek,  
While in their youth,  
With spirit meek,  
The way of truth.  
To them the Sacred Scriptures now display,  
Christ as the only true and living way:  
His precious blood on Calvary was given  
To make them heirs of endless bliss in heaven.  
And e'en on earth the child of God can trace  
The glorious blessings of his Saviour's face.

For them He bore  
His Father's frown,  
For them He wore  
The thorny crown;  
Nailed to the cross,  
Endured its pain,  
That his life's loss  
Might be their gain.  
Then haste to choose  
That better part—  
Nor dare refuse  
The Lord your heart,  
Lest He declare,—  
"I know you not;"  
And deep despair  
Shall be your lot.

Now look to Jesus who on Calvary died,  
And trust on Him alone who there was crucified.

Приложение 5.

«The Cross»,

графическое стихотворение неизвестного монаха  
(VIII-IX вв.)



Приложение 6.  
«Молитва к божественной бутылке»,  
Франсуа Рабле  
(XVI век)



Приложение 7.  
Графические стихотворения в форме восьмиконечной звезды и сердца,  
Симеон Полоцкий  
(XVII век)

Dieß ist die erste der Eigenschaften der Pyramide  
 daß sie die Gestalt eines Dreiecks hat.



Приложение 8.  
 «Папоротник»,  
 Иоганн Карст,  
 1667 г.

Зрю  
 Зарю  
 Лучами,  
 Как свечами,  
 Во мраке блестящу,  
 В восторг все души ириводящу,  
 Но что? - от солнца в ней толь милое блистанье?  
 Нет! - Пирамида - дел благих воспомянье.

Приложение 9.  
 «Пирамида»,  
 Г. Р. Державин,  
 1809 г.

Проложен жизни путь бесплодными степями,  
 И глушь, и мрак... ни хаты, ни куста...  
 Спит сердце; скованны цепями  
 И разум, и уста,  
 И даль пред нами  
 Пуста.

Приложение 11.  
 Стихотворение в форме пирамиды,  
 А. Н. Апухтин,  
 1888 г



Приложение 10.  
 Стихотворение в виде мышиного хвоста,  
 Льюис Кэрролл  
 (1865 г.)

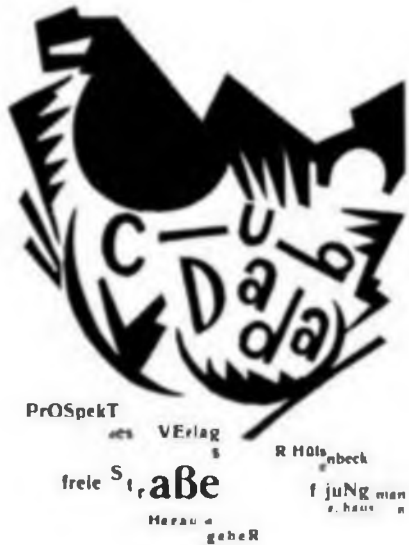




Приложение 12.  
«Разряженность и слова на  
свободе»,  
Коррадо Говони  
(1915 год)

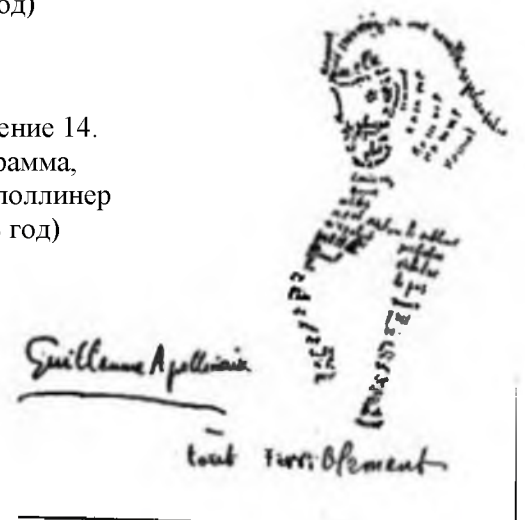


Приложение 13.  
«Затмение и спираль. Фильм +  
слова на свободе»  
Паоло Буцци  
(1915 год)



Приложение 15.  
«Клуб Дада»,  
Рауль Хаусманн  
(1918 год)

Приложение 14.  
Калиграмма,  
Гийом Аполлинер  
(1918 год)



Приложение 16.  
Железобетонная поэма «Солнце»,  
В. В. Каменский  
(1918 год)





Приложение 17.  
Иллюстрация из поэмы «Звонок дворнику»,  
А. Н. Чичерин  
(1927 год)



Приложение 18.  
Примеры визуальных стихотворений авторов 60-х гг:  
«Подтекст» — Г. В. Сапгир,  
«Пурпурный пурпур» — Ры Никонова,  
текст сверху, 1972 года, — С. В. Сигей.



Приложение 19.  
Пример мэйл-арта



ИЩЕ ЦВУКИ

КНРЪ КЪЛЪ

МНТЕЦКА



Приложение 20.  
Листовертень,  
Д. Е. Авалиани



Приложение 21.  
Визуальное стихотворение,  
А. А. Альчук

ни бэ  
 ни констриктор  
 ни ванталов  
 ни аксельрод  
 ни борис  
 ни михайлович  
 ни мэ

Приложение 22.  
 Борис Констриктор  
 (Б. М. Аксельрод)



Приложение 24.  
 «Архивация звука»,  
 Александр Бабулевич



Приложение 23.  
 «Фронтальная грань»,  
 Дмитрий Зимин

к.а.е т р Н.Е.в готов В.о Р.К У е.г.ш  
 .ё .А Я Й стихи е. к т л  
 Р О Т ш п ку О Т б. м е.а.  
 и.а.л.и.а р.д и школа о у к.р п У Р Л А  
 л е. м/х У] а.о  
 с М.О.Ё.д о.е.е вы м Т Р А.В б.к е.х  
 ..к.р.Ж И.В.в л об Л А.О.Ш О У я к л  
 © бас к Н У Е.Л  
 гру Ч У Д н.а.е.  
 света

треск в тускло розовом котелке СЕРЕЖА на  
 войне ковшик сломал французу З.Б.р стихи

Приложение 25.  
 Визуальная композиция,  
 Света Литвак



Приложение 26.  
 «Мну»,  
 Эдуард Кулемин



Приложение 27.  
«Каллиграмма»,  
Юрий Гик



Приложение 28.  
«NO!LIVE»,  
Алексей Даен



Приложение 29.  
«Достоевский»,  
Александр Моцар



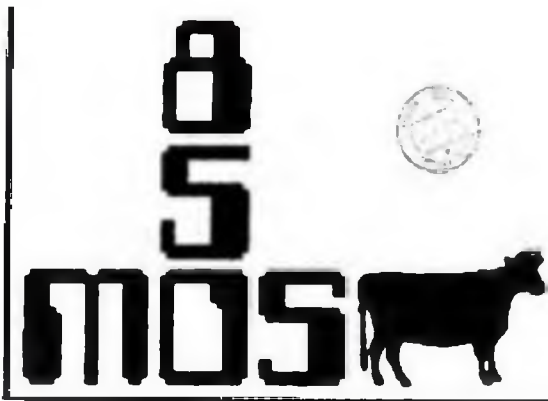
Приложение 30.  
Коллаж,  
Рафаэль Левчин



Приложение 31.  
«Мир»,  
Хеннинг Миттендорф

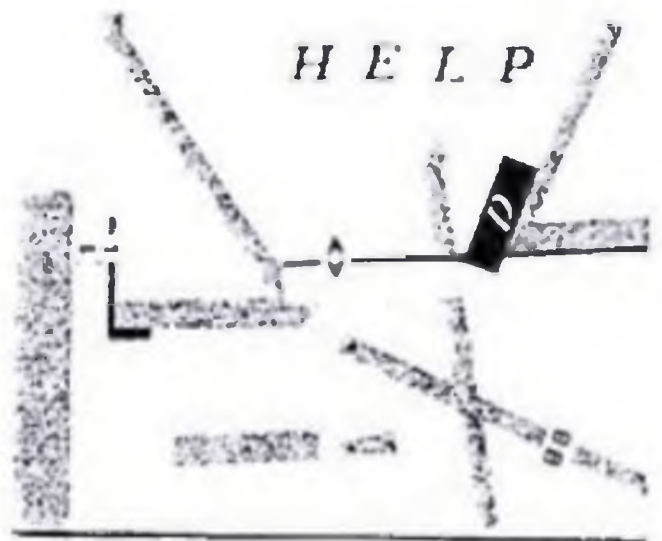


Приложение 32.  
Клементе Падин,  
Уругвай



Приложение 33.  
Кит Бейтс,  
Великобритания

Приложение 34.  
Андреа Массаро,  
Италия



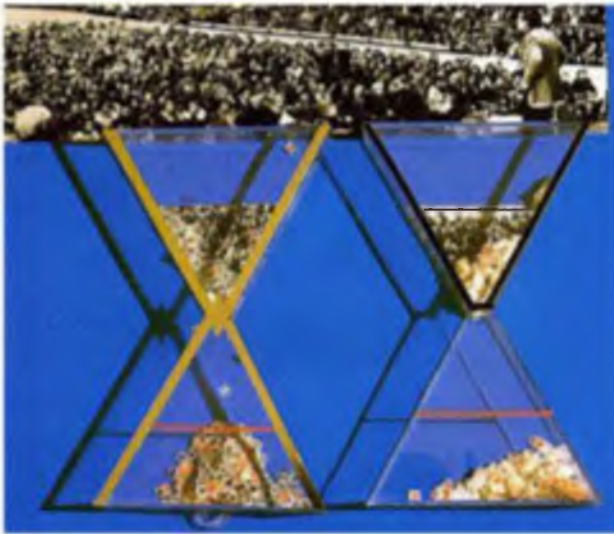




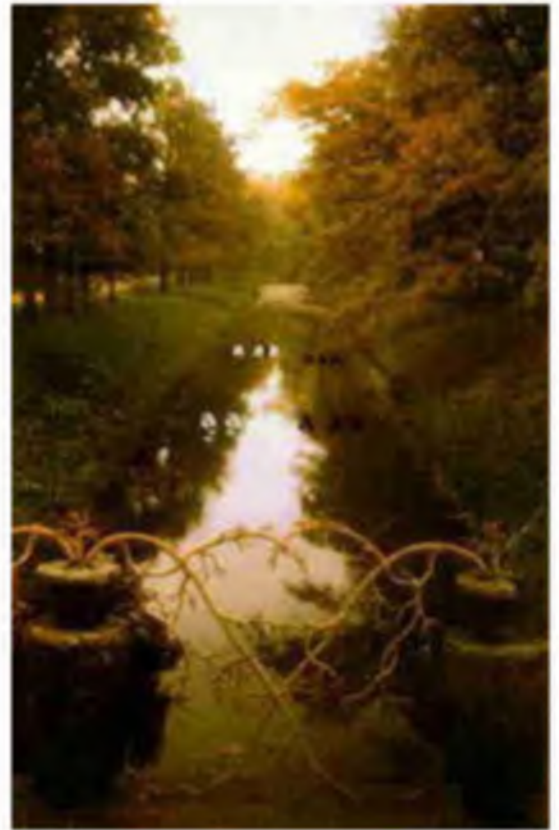




Глава 2, параграф 2.5.  
Видеомы



Приложение 43.  
«Автопортрет. Стадион»,  
А. А. Вознесенский



Приложение 44.  
«Ахматова»,  
А. А. Вознесенский



Приложение 45.  
«Гумилев»,  
А. А. Вознесенский



Приложение 46.  
«Есенин»,  
А. А. Вознесенский



Приложение 47.  
«Автопортрет»,  
А. А. Вознесенский



Приложение 48.  
«Бернштейн»,  
А. А. Вознесенский



Приложение 49.  
«Мадонна»,  
А. А. Вознесенский



Приложение 50.  
«Гринзбург»,  
А. А. Вознесенский



Приложение 51.  
«Раскольников»,  
А. А. Вознесенский



Приложение 52.  
«Набоков»,  
А. А. Вознесенский



Приложение 53.  
«Предчувствие»,  
А. А. Вознесенский



Приложение 54.  
«Северянин»,  
А. А. Вознесенский



Приложение 55.  
«Скамейка»,  
А. А. Вознесенский



Приложение 56.  
«Пруст»,  
А. А. Вознесенский



Приложение 57.  
«Век Пастернака»,  
А. А. Вознесенский



Приложение 58.  
«Точка пули»,  
А. А. Вознесенский



Приложение 59.  
«Ремарк»,  
А. А. Вознесенский



Приложение 60.  
«Прокофьев»,  
А. А. Вознесенский