

## ОБРАЗЫ (СЛОВЕНСКОЙ) ВИЗУАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ

Словенская визуальная поэзия отражает европейскую и мировую визуальную поэзию со всеми присущими ей отличительными особенностями. Поэтическая практика, которая в самых интересных и неожиданных формах объединила искусство слова и изображения, достигнув своего расцвета, явилась существенным вкладом в искусство и культуру Словении второй половины 20 столетия, представляет собой разнообразное и удивительное явление, в котором более не так уж важно *что*, а важно *как* осуществляется выражение. Тем не менее сущность этого вида поэтического искусства не исчерпывается чистой эстетикой, в нем можно проследить влияние социальных процессов.

**Слово и образ — стихотворение как изображение, традиция, берущая начало в античности**

*Визуальная поэзия*<sup>1</sup> по достижении своего расцвета явилась существенным вкладом в искусство и в целом в культуру главным образом второй половины минувшего столетия, повлияла на ее развитие, а также привлекла внимание к целому ряду важных вопросов, требующих повторного осмысления с необходимой — в начале XXI столетия уже и возможной — критической дистанции: вопросов о значении самого явления визуальной поэзии, о связи между различными культурными практиками и, наконец, о самом феномене художественного творчества. Именно как материал для исследования такого феномена интересны визуальные стихи, отличительной особенностью которых является изображение, соединяющее искусство слова и зрительный образ.

В 1962 г. французский поэт Пьер Гарнье в "*Манифесте о новой звуковой и визуальной поэзии*" написал, что "[л]юбое слово [...] — это абстрактный рисунок. / Поверхность. Объем. / Поверхность страницы. Объем в звуке". (Poniž 1978: 151). Он был в

числе первых, кто внес в программу новые возможности поэзии (но далеко не первым, кто тем или иным способом соединил поэзию и изобразительное искусство), и вместе с создателями и критиками-искусствоведами привлек внимание к гибридной природе визуальной поэзии, традиция которой зародилась еще в античности или даже ранее.

Высказывание Симонида о том, что "изображение — это немая поэзия, а поэзия — это заговорившее изображение"<sup>2</sup>, явилось исходным пунктом наших размышлений о том, как и почему встречаются поэзия и изобразительное искусство, каким образом последнее влияет на поэзию, и как — это направление тоже вероятно — поэзия влияет на изобразительное искусство, почему поэта влечет к рисунку, а у художника появляется необходимость писать стихи, что происходит, когда поэт становится художником или когда художник начинает творить с помощью слова, т.е. когда мастер в своих исканиях выбирает различные средства, переходит от одного к другому или их объединяет. Еще и сегодня, в век "современного сознания" и созданных с его помощью произведений искусства, в вопросе подтверждения близости, иногда даже идентичности изобразительного искусства и поэзии, важное место занимает теория о мимезисе (*mimesis*), которую в своих диалогах разработал Платон, а за ним развил Аристотель. В течение столетий в истории искусства в различных проявлениях и в поэзии, и в живописи оживает тезис Горация *ut pictura poesis* (стихотворение как изображение) (Rogers 1985: 41-42).

Параллельно с представленным мнением, разумеется, возникали теоретические работы, которые старались убедить читателей в невозможности связи между поэзией и художественным творчеством. Самая известная из них — эссе "Лаокоон" (1766), в котором Готтольд Эфраим Лессинг утверждает, что изобразительное искусство и поэзия могут быть только "дружными соседями" и не более, поскольку "художественное творчество использует свой ряд знаков, а поэзия — свой. Художник использует формы и цвета в пространстве; поэт использует звуки, связанные между собою во времени. Художественные средства изображения подходят

исключительно элементам, которые в одно и то же время соположены в некоем пространстве, другими словами, физическим телам; художественные знаки соответствуют объективным ситуациям, в которых осуществляется движение во времени, другими словами, действиям" (Gilbert, Kuhn 1967: 282). Поэзия, по мнению Лессинга, вид искусства с более широкими возможностями; изобразительное искусство сильнее при показе красоты природы и тела, однако поэт — единственный, кто может описать воздействие этой красоты на людей и их различные эмоциональные состояния (1978: 18). Несмотря на это, по примеру древнейших, греческой *tehnopaigion* и римской *Carmen figuratum*, в период средневековья, Ренессанса и барокко создавались тысячи так называемых стихов-изображений. Несмотря на популярность (а может быть, как раз из-за нее), позже интерес в данному виду поэзии угас, и поэты (и художники) вновь открыли ее возможности уже в конце XIX — начале XX столетия; тогда визуальная поэзия пережила под влиянием восточных искусств драматическое перерождение<sup>3</sup>.

#### **Визуальная поэзия как новый вид или новое средство создания искусства**

Тенденция соединять "сестринские" виды искусства, живопись и поэзию, отчетливо заявила о себе в период исторического авангарда<sup>4</sup> — в Словении она прослеживается в работах Антона Подбевшка и Сречко Косовела — сначала в трудах создателей визуальной поэзии, после чего и в словенском искусстве в целом. Словенские мастера активно участвовали в ее создании и в качестве первого и одного из самых важных вопросов выделили следующий: что является результатом слияния литературного и художественного творчества, будет ли это "поэзия для глаз" или "живопись для чтения"? Можно сказать, что в динамике цивилизационных и культурных изменений XX — начала XXI столетия, в процессе ускоренной визуализации, которую приносят с собой средства массовой коммуникации и современной культуры в целом, где, согласно художнику Василию Кандинскому, "различные виды искусства заимствуют друг у друга технику и понятия и часто следуют одним и тем же целям"<sup>5</sup>, когда границы между ними

стираются и одновременно изменяются их основные отличительные черты, при таких условиях визуальная поэзия — нечто гораздо большее, чем только первое или только второе.

Словесное и изобразительное искусство так же, как и все другие, нацелено на создание глобальных образов мира в его все более заметной пространственной подвижности, поражающей воображение скорости передачи, разнообразия и множественности информации, а также парцелляции и специализации знания (Novak-Popov 2002: 210). Поэзия, за исключением попыток сознательного возвращения к традиции, не является более "линейной последовательностью знаков — это сеть, где слова создают узлы смысла и раскрывают новые смысловые отношения между ними, которые привычная последовательность не может обнаружить; живопись в своих крайних формах становится мультимедийной<sup>6</sup> — и в своей трансформации приближается к поэзии, как и поэзия, в свою очередь, приближается к живописи<sup>7</sup>. Визуальная поэзия как часть указанного процесса весьма суверенно спаивает слово и изображение, поэтому ее "на основании идентичности за пределами данного и известного можно объяснить только как *новый вид* или как *новое средство художественного произведения*"<sup>8</sup>. Этот новый вид по своей сути остается гибридным, что усложняет его восприятие и понимание; достойной иллюстрацией этому заключению является текст, опубликованный в 1969 г. И.Г.Пламеном в сборнике визуально-конкретной поэзии "*Pericarežeracirep*"<sup>9</sup>: "В классическом тексте слово задумано как изображение, а на самом деле это слово. / В современном тексте слово задумано как слово, а на самом деле это изображение. / В современном изобразительном искусстве изображение задумано как изображение, а на самом деле это слово".

Образы визуальной поэзии в связи с редукцией (языковых) средств изображения — одна из ее отличительных особенностей — относительно просты, однако это означает не оскудение возможностей, а появление новых взглядов и выдвижение новых требований, нашедших опору в новых значениях. Этот качественно новый подход очень интересно описал во вступительном слове на

открытии одной из выставок поэта Матьяжа Ханжжа<sup>10</sup> Франци Загоричник, который и сам является известным мастером визуальной поэзии: "В развитии визуальной поэзии мы на первом этапе имели дело с сужением традиционных поэтических средств за счет освещения первичных поэтических элементов, отдельных звуков или отдельных знаков. Форма стихотворения или была сдержанной, или же свободно дышала на поверхности листа журнала, книги и в пространстве выставочной композиции. Сам смысл теперь не выражается традиционным способом передачи художественного послания — словами, теперь он заключается в отражении, которое я считаю подлинным "значением знака"... Новое "значение" заключается в том, что, например, скопление знаков — это не просто их сумма, точно так же изменение размеров буквы или знака — это уже деформированная буква или даже фиктивный знак, а не просто увеличенная или уменьшенная буква. Речь не идет более о складывании букв:  $A + A$  — это не сумма  $2A$ .  $2A$  — это уже новая запись, имеющая материальную и пространственную опору. По своему значению  $A$  плюс  $A$  — это  $2A^+$  или  $2A^-$ ".

Несмотря на все новые смыслы и новые возможности в поисках порой совершенно стершихся значений визуальной поэзии, на первых порах необходимо совершить, казалось бы, нелогичный поступок: систематически расчленив элементы, которые делают визуальное стихотворение замкнутым целым — выделить сначала изобразительные<sup>11</sup> и после этого, если возможно, еще и литературные элементы<sup>12</sup>. При этом для правильного восприятия важен творческий процесс сам по себе, в результате которого возникает визуальная поэзия; вероятно, именно поэтому визуальную поэзию по всему миру сопровождает такое количество манифестов (словенская визуальная поэзия в этом смысле далеко не исключение<sup>13</sup>), которые как своего рода шифранты визуальной поэзии, каждый по-своему, ясно говорят о том, что в то время, когда художники и поэты обрели друг в друге "естественных союзников", не изменилось ни понимание изобразительного искусства, ни понимание искусства литературного. Литература демократизировалась, чувственный опыт реальности компенсировало

восприятие мира как некой сети вещей, понятий и знаков, восприятие текста как структуры. Теперь, в крайнем случае, в качестве "стихотворения" может быть провозглашен абсолютно любой текст: созданный заново, художественный, или уже существующий, заимствованный из окружающего мира (Novak-Popov 2002: 216).

#### **Игра как программируемый эксперимент и "top pops" словенской визуальной поэзии**

Иллюстрацией становления словенской визуальной поэзии, в которой классическая форма вместе с содержанием постепенно распадается в "неизреченное и неизвестное", "заумь", а потом составляется заново в "удивительное и всемогущее" целое, может служить опус Матьяжа Ханжека<sup>14</sup>. В нем традиционное стихотворение программно, шаг за шагом преобразуется в новую форму стихотворения-изображения. Язык, освобожденный ото всех связей с традицией, на всех своих уровнях становится материалом для проверки различных возможностей выражения (формой букв и слов, их составом и соединением, размножением, заменой, последовательностью или направлением шрифта, распределением слов на странице, оформлением изображений из слов и монтажом). Слова или соединения слов повторяются или меняются в механическом ритме, пока само слово, от которого иногда остается одна буква, не станет записью без значения, материалом для исследования, элементом изображения, который в конечном счете может компенсировать любой другой графический знак ("*Ищем стихи "два", где они?"*", 1971; "*61 текст*", 1977).

В исследовании возможностей поэзии Ханжек следует руководству, согласно которому поэт "распределяет словесный материал по строгому плану, который сам и составляет", из чего следует, что "распределять словесный материал нужно по некой интуитивной структуре, которая не ограничена никакими схемами"<sup>15</sup>. При этом используются такие крайние средства, как перекраивание почти сакрального, неприкасаемого носителя поэзии — книги. Принадлежащая ему "*Prostorska knjiga*" (1967) ("*Объемная книга*") вследствие этого просто развалина, "*разорванная по*

*ощущению*", что дает книге новую поэтическую форму и новую роль: в ней минимум слов; создающая стихотворение-изображение, она сама становится экспонатом поэтической выставки. Если мы исходим из того, что форма — это то, что видим и воспринимаем как приглашение к исследованию внутренней структуры, то можно сказать, что в опусе Ханжека есть несколько таких поражающих воображение "приглашений": от "*Стихотворения для Воєводины*" (1981) до цикла "*Исправление истории литературы*" (1983), с помощью которых автор осуществляет еще один заметный сдвиг: от двухмерности — к трехмерности. Необычную находку в этом смысле представляет собой стихотворение "*Монах*" — изданная в журнале "Трибуна" "книга, которую можно вырезать и скрепить" (соавтор Полона Ханжек), а также напечатанное вручную, сплетенное иглой и вышедшее в картонной обертке издание "*12 карт*" (1968).

Творческий принцип в визуальной поэзии — это игра, экспериментирование с языком, освобожденное от всех посторонних, "внешних" правил и от литературной традиции, экспериментирование с текстами, жанрами, даже с общественными нормами и предписаниями; это нечто, что открывает дорогу к случайному прозрению и достаточно часто является удобной "упаковкой" для сиюминутной критики общества. В последнем — если мы остаемся в рамках словенской литературы — особенно заметен Воин Ковач Чабби (Vojin Kovac-Chabby), поскольку он в качестве *поэта-лауреата культурной революции* своим решением "уйти" от традиционного "написания поэзии" и оживить ее делает крайний шаг: демонстративно уходит только в свой мир (Мой мир — только мой / потому что тебе он чужд", *Сопак*<sup>16</sup>), в котором нет более границы между реальностью и вымыслом. В игре с жанрами (стихотворение "*Фиалки*", например, обозначается как "свободное сочинение") он переходит из формы в форму и раскладывает запись как композицию скрепок на бумаге ("*Без названия*, 1966), преобразует ее до неузнаваемости и таким образом достигает изобразительного эффекта, отражающего его крайний авангардизм, балансирование на грани, насмешливую, а

иногда даже грубую интонацию, с помощью которой он сопротивляется потребительскому обществу и повсеместному равнодушию под девизом "ничего нельзя сделать".

В отдельных стихотворениях (например, "Люблю", "Ненавижу", а также "Блюз №16") Чабби приближается к тому, что могло бы иметь статус *экфразы* (Вгејс 2003: 95-96), т.е. образа, визуального фрагмента, который, подобно отблеску молнии, средуцирован в краткий словесный факт. Нечто похожее мы находим у Блажа Огоревца: в ряд словесных воплощений визуальных образов, в большинстве своем надреалистичных, можно было бы отнести его "Маленькие стишки, которые гуляют по моей голове в воскресенье вечером" и "Стихи мирового общества", опубликованные в авторской книге — жанровом эксперименте — "Насильно зрелый помидор" (1975). Следующий шаг делает Огоревец в композиции "Огромная арабская пустыня" (1973), которую он особым способом "рисует" словами. Его творческий процесс на первый взгляд напоминает процесс Матьяжа Ханжкв в "визуалиях" "Номама как рисунок", "Номама как ножницы", "Номама как стол" (1966), — но тем не менее отличается от него. У Огоревца значение слов соответствует образам, Ханжкву же слова в бесконечно повторяющихся группах служат материалом, с помощью которого он создает линию или плоскость "изображаемого" предмета. Можно было бы сказать, что творения, типа упомянутых (см. также у Огоревца "Грубые стихи", 1977), приближаются к классическому *carmen figuratum*, т.е. стихотворению, в котором форма отражает содержание, — может быть, это они и есть: *carmen figuratum* в последней впечатляющей редакции, когда форма полностью покрывается содержанием.

Если такая крайность допустима, то в ту же главу, т.е. в ряд — условно говоря — визуальных "*carmen figuratum*", можно, например, поставить также "Песочные часы" Ивана Воларича-Феа; хотя у него языковое выражение совершенно редуцировано, слово компенсировано графическим знаком, точкой, которая перемещается как песок, содержание тем не менее вполне ясно и

изобразительно выделено. Сборник стихов "*Desperado tonic water*" (1974), а также "*Ah, боже мой, эти долины*" (1985) и неопубликованный материал показывает, как Фео мастерски владеет всеми известными часто используемыми формами визуальной поэзии, одновременно выдумывает новые и воплощает их своим неповторимым, оригинальным, поэтому очень узнаваемым способом — главным образом в рукописях (хотя более распространенная форма визуальной поэзии — графическая); свои композиции он более, чем другие авторы, иллюстрирует, используя репродукции картин или фотографий. Если в качестве исходного пункта своего творческого процесса он имеет в виду слово, то умело и талантливо играет с более или менее тривиальной жизненной истиной ("У человека должна быть в жизни цель", "Один в поле не воин"), с традиционными и с современными ценностями, при этом весьма инновативен, всегда предвещает неожиданное решение, красочен, — часто в прямом смысле слова, что среди создателей визуальной поэзии большая редкость, — при этом слово редуцируется до одного изобразительного знака.

#### **Непредсказуемость как единственная предсказуемая черта визуальной поэзии**

Словенская визуальная поэзия — весьма разнообразное и интересное явление, которое, разумеется, невозможно представить полностью, перечислив несколько имен и несколько работ. Тем не менее основные акценты, сделанные в исследовании, — как выразился поэт Алеш Кермаунер, "top pops" на данный момент, — иллюстрируют и подтверждают все основные соображения о том, чем является визуальная поэзия как глобальный, известный во всем мире вид поэтической деятельности, для которой уже не так важно *что*, а важно в первую очередь *как* о чем-то говорится, с помощью какого "носителя". Форма выражения связана с рисунком, с фотографией, оттиском, в крайних случаях в качестве материала используются различные знаки, даже знаки препинания (наклонная черта, тире, точки, восклицательные, вопросительные знаки и т.д.), которые образуют разнообразные формы, претворяя таким образом языковой знак в элемент изображения (Novak-Popov 2002:

215-216). Приведенные примеры визуальных произведений доказывают, что при этом речь не идет об "освобожденном от смысла" лудизме или ларпурлартизме, т.е. об искусстве, являющемся самоцелью, искусстве для самого себя; сущность визуальной поэзии не исчерпывается эстетикой, у нее есть свое определенное, социально обусловленное содержание.

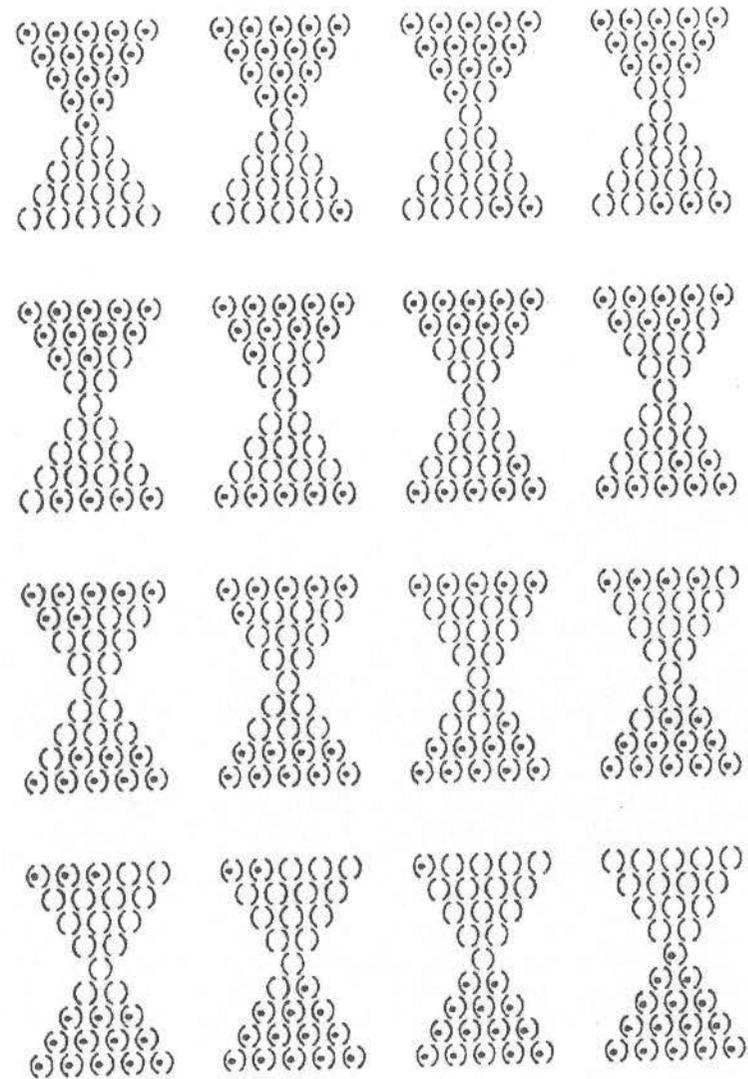
И что еще важно: с помощью своей "материальности" визуальная поэзия в форме графических листов, плакатов, брошюр, авторских каталогов или настоящих (напечатанных) книг вступает в наше физическое пространство, находится в нем и от читателя и зрителя, по сути одного и того же лица, требует сотрудничества особого рода: не только читать или смотреть, но и переживать, и так понимать и принимать значения, предложенные ею, активно участвовать в ее создании. В этом, пожалуй, ярче, чем во всем остальном, выражается еще одно существенное качество визуальной поэзии — ее непредсказуемость.

1 Визуальная поэзия как часть экспериментальной конкретной поэзии, является отчетливо интердисциплинарной и мультимедийной. Обращаю на это внимание, поскольку выражение *визуальный* и *конкретный* много раз используются как синонимы.

2 Данное заявление дополнил Леонардо да Винчи, написавший, что "изобразительное искусство — поэзия, которую нельзя услышать, а поэзия — это изобразительное искусство которое, нельзя увидеть" (важно отметить, что его идея, предполагающая, что если изобразительное искусство можно назвать немой поэзией, то поэзию можно назвать слепым изобразительным искусством, вряд ли имеет смысл, ср. М.Л.); интересным образом эту мысль продолжила американская писательница Гертруда Штайн: "Писатель должен бы был писать глазами, а художник — ушами" (Rogers 1985: 41-42).

3 В качестве переломного выделяют 1897 год, когда было опубликовано стихотворение "Un coup de des jamais n'abolira le hazard" Стефана Малларме. Для нас важна его повторная публикация в 1914 г., привлекая внимание дадаистов, особенно Гильома Аполлинера, который, с одной стороны, продолжает классическую изобразительную поэзию, а с другой — его стихотворения следуют за инновативным поиском Малларме, подчеркивающим взаимодействие белого листа бумаги и напечатанных на нем букв и слов (Poniž 1984: 13-14).

4 Помимо дадаистов, непосредственно повлиявших на возникновение визуальной и вообще конкретной поэзии, важно обратить внимание на надреалистическую и футуристическую поэтическую практику, а также летризм.



Ivan Volarič-Feo, Peščena ura / A Sandclock, 1969, 30 x 21 cm





## · БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Brejc, T., 2003, *Neizrekljivo*, Literatura. №. 15.
- Drucker J., Gass W.H., Homburg C., 1997, *The Dual Muse: The Writer As Artist*, The Artist As Writer. St. Louis.
- Gilbert K.E., Kuhn H., 1967, *Zgodovina estetike*. Ljubljana.
- Milijić B. (ur.), 1978, *Odnosi među umetnostima. Teorijska razmatranja*. Beograd.
- Novak-Popov I., 2002, *Premiki vizualne imaginacije v sodobni slovenski poeziji (Od zgodovinske avantgarde do neoavantgarde)*, Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze. Ur. B. Tokarz. Katowice.
- Poniž D. (ur.), 1978, *Antologija konkretne in vizualne poezije*. Ljubljana.
- Poniž D., 1984, *Konkretna poezija*. Ljubljana.
- Poniž D., 1999, *Konkretna poezija — dvajset let pozneje*, Vizualna in konkretna poezija. Katalog razstave. Ljubljana.
- Poniž D., 2002, *Slovenska konkretna in vizualna poezija*, Slovene Visual and Concrete Poetry. Katalog razstave. Ljubljana.
- Rogers F.R., 1985, *Painting and Poetry*. London—Toronto.
- Solt M.E. (ur.), 1970, *Concrete Poetry: A World View*. London.
- Šivavec N., 1998, *Položaj teksta v sodobni likovni umetnosti*, Seminarska naloga. Ljubljana.
- Whyte J., *Keeper of Place. A Guide For Reading Concrete Poetry*, <http://www.whyte.org/jonwhite/guide.html>