

Поэтическая графика.

Цели изучения поэтической графики. - Функции графических средств. - Пунктуационные приемы. - Перемена шрифта и начертания букв. Курсив. - Индивидуальные авторские знаки. - "Говорящие пустоты": от пропуска слова к белой странице. - Традиционные и нетрадиционные приемы оформления прозаического и стихотворного текстов. - Графический образ документа и его роль в произведении. - Твердые графические формы и современные опыты визуальной литературы.

В силу того, что любое литературное произведение представляет собой художественную речь, материализованную в письменных знаках, изучение состава этих знаков в отдельном авторском тексте, их функций и способов их применения, т.е. изучение *поэтической графики*, является обязательным условием научного анализа художественного текста. Внешние знаки текста (к числу которых относятся не только буквы и пунктуационные знаки, но, к примеру, и междустрофные пробелы в стихотворных сочинениях) в совокупности представляют его графическую форму, созданию которой автор текста мог уделить особое внимание. Поэтому при анализе художественного произведения необходимо учитывать *возможность* сознательного проявления писателем творческой индивидуальности в отборе графических средств и композиции графических элементов.

Использование разных элементов графической формы текста, независимо от того, к ряду образцов какой национальной литературы и какого исторического периода отдельно рассматриваемое произведение относится, всегда подчинено соответствующей традиции. Например, совокупность букв, составляющих письменное слово, соответствует совокупности звуков, составляющих слово устное. Знаки пунктуации помогают распознать интонационное и синтаксическое строение речи. Однако, во-первых, в художественной литературе совокупность и порядок традиционных графических знаков могут приобретать не только эмблематическое значение, им могут быть приданы дополнительные, содержательные или художественные, функции. А во-вторых, авторы литературных произведений вправе прибегать к *любым* графическим средствам, в том числе и нетрадиционным.

Так, графической форме текста может быть придан особый семантический статус. Семантика элементов графического уровня в структуре текста может вступать в разные отношения с семантикой элементов других уровней: дублировать её, корректировать её, противопоставляться ей, даже её отменять. Последнее встречается в твердых графических формах.

Э.По в сонете "Загадка", приводя чужое мнение, писал о бессмысленности сочинения произведений в этом жанре, однако намекал, что этот его сонет всё же имеет смысл: он хранит "милые имена". И внимательный читатель обнаружит, что это стихотворение является не только сонетом, но и "*лабиринтом*" (так называют жанр визуальной поэзии, в образцах которого буквы разных горизонтальных строк складываются в дополнительную строку, имеющую вид причудливой линии или геометрической фигуры). Первая буква первой строки, вторая буква второй, и т.д. - образуют имя адресата "Sarah Anna Lewis". Другой пример. В 1824 г. в московском "Дамском журнале", который издавал поэт П.И.Шаликов, эпигон Карамзина, была напечатана присланная редактору стихотворная "Шарада" неизвестного автора, укрывшегося под псевдонимом. Стихотворение действительно являлось шарадой (шаликовские образцы этого жанра регулярно появлялись в журнале) - и шарадой решаемой. Однако истинный ее смысл и цели автора прояснились только в том случае, если читатель угадывал в ней акrostих: "Шаликов глуп, как колода". Таким образом, "дамский" жанр шарады и ее содержание отменялись, произведение оказывалось пародией с острой инвективой в сторону издателя. Эти примеры доказывают, что авторы могут оперировать семантикой произведения с помощью графических средств. Такой точки зрения на потенциал графики придерживается М.Л.Гаспаров: "В учебниках обычно пишется, что организующим центром художественного произведения является идея, а все остальные его элементы подбираются применительно к ней. Литературовед Б.И.Ярхо справедливо заметил, что далеко не обяза-

тельно идея: в акrostихе таким центром являются всего-навсего осевые вертикальные слова, а к ним подбирается всё остальное".¹

Традиция в литературе за каждым письменным знаком закрепляет определенную функцию, но поэтический эксперимент способен их разъединить. Стандартную функцию интонационной разметки текста иногда приобретают оригинальные авторские знаки (таков выражающий долготу тактовых пауз повторяющийся знак **Λ** в стих. "Лето в Белоруссии" у поэта-конструктивиста А.П.Квятковского²). И наоборот, привычные для читателей знаки, случается, приобретают нестандартную функцию, например, изобразительную:

Эта словесно-визуальная композиция была представлена в поэтическом сборнике А.Вознесенского "Тень звука", в цикле "Изопы". В предисловии к циклу его создатель расшифровал "изопы" как "изобразительную поэзию" и указал причину обращения к визуальной форме: "Поэт мыслит образами. И, не оформясь еще в слова, в сознании возникают изообразы стиха. <...> Мне тоже захотелось порисовать словами, превратить словесную метафору в графически зримую. Я попытался графически дать некоторые стихи, которые в этой книжке набраны и обычным способом. Может, читателю будет интересно увидеть, как создавались они в авторском сознании..."³

Анализ графической формы текста - не только установление факта следования традиции или отступления от нее. Он предполагает описание состава графических элементов (буквы, цифры, знаки пунктуации и др.), которые использовал писатель, а также определение в тексте границ визуального приема (оригинальная графическая форма может быть заключена в отдельную строку, в абзац или строфу, может охватывать главу произведения или весь его текст).

Разные писатели используют или не используют общепринятые графические символы по разным причинам. Так, С.Есенин был мало знаком с современными ему правилами пунктуации, поэтому иногда избегал простановки пунктуационных знаков в текстах стихотворений. А М.Горький, напротив, хорошо владел этими правилами, следовал им, но, кроме того, часто придавал традиционным знакам неожиданные функции. Его повесть "В людях" - образец стандартного и нестандартного применения пунктуационных средств. Здесь и традиционное для художественной литературы использование сопутствующего повтору букв дефиса для передачи интонационного растяжения звуков ("Ро-обэр", "ш-што", "му-учители", "аз-зияты"), а также апострофа - для изображения речевого дефекта, пропуска сонорного согласного ("Смотри, я помо'юсь богу, так он сде'ает тебе очень п'охо"), - вослед Толстому (ср. с графическим представлением речи Денисова в романе "Война и мир"). Но здесь же и типичная примета индивидуального горьковского стиля - использование знака тире после служебных слов в тех случаях, когда фраза от нормы отклоняется синтаксически (эллипс) или интонационно (долгая пауза перед переменной тона): "Привяжутся, как клопы, и - шабаш! Даже - куда там клопы?"; "Это - как же я?"; "Измазалась я вся, а - в гости одета!". В произведениях европейской литературы XX в. можно наблюдать и *отсутствие* пунктуации как графический сигнал *присутствия* в тексте приемов изображения психологии. Это характерно как для лирической поэзии (в том числе современной русской), так и для образцов прозы, в которых в чистом виде представлен "поток сознания" персонажа. Одним из первых прозаиков, использовавших отсутствие пунктуации как прием, был Джеймс Джойс, автор романа "Улисс": "Рука его искавшая куда же я девал нащупала в заднем кармане мыло надо зай-ти за лосьоном теплое приставшее к бумаге" (пер. Н.Л.Дарузес).

¹ Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х-1925-го годов в комментариях. М., 1993. С.24.

² См.: Там же. С.20.

³ Вознесенский А.А. Тень звука. М., 1970. С.156-157.

Строя текст из стандартных графических знаков, писатели нередко применяют дополнительные приемы для визуального выделения некоторых его составляющих, от букв и слов до целых глав. В числе этих приемов - игра со шрифтами, со способами начертания букв. Русские футуристы (А. Крученых, В. Каменский, И. Зданевич и др.) активно прибегали к перемене шрифта в отдельном тексте, а также к цветовому выделению букв и слов. Современный прозаик Б. Акунин в детективном романе "Смерть Ахиллеса" использовал перемену шрифта в качестве средства композиционной маркировки: первая часть романа, в которой описаны действия сыщика Фандорина, набрана одним шрифтом, вторая часть, повествующая о жизни наемного убийцы Ахимаса, - другим. А третья, начинающаяся со сцены встречи этих персонажей, - двумя шрифтами попеременно (так как попеременно следуют абзацы, посвященные описанию действий и мыслей сыщика и убийцы).

Традиционным средством изменения начертания является *курсив*. Этот прием мы встречаем во многих классических произведениях русской литературы XIX века. Например, курсивом пользуется А. С. Пушкин. В романе "Евгений Онегин" он часто обозначает им отношение слова к определенной стилистической сфере, редко - к речи определенного персонажа. В стихе "Когда *простой продукт* имеет..." - выделяет экономическую терминологию, а в стихе "В салазки *жучку* посадив..." - просторечие. В строках "Но *панталоны, фрак, жилет*, / Всех этих *слов* на русском нет..." - подчеркивает те варваризмы, которые невозможно продублировать словами родного языка (ср.: Тургенев в романе "Отцы и дети" при описании Павла Петровича Кирсанова выделил "темный английский *сьют*", чтобы обозначить речевую точку зрения этого персонажа, обличить в нем англомана). "*Monsieur* прогнали со двора..." - и воспроизведение "иноплеменного" слова (из числа тех, которые можно продублировать), и намек на необходимость соответствующей орфоэпическим правилам этого языка речевой артикуляции. Напротив, в современной мировой литературе, преимущественно в прозе, курсив чаще используется для обозначения *чуждой* речи (по отношению к речи героя или автора-рассказчика). Например, в мистических романах и повестях Стивена Кинга курсив появляется при психологическом описании сознания героя в тех случаях, когда этот герой "слышит" чужеродный внутренний голос или голос своего подсознания.

Нередко в литературе встречаются *индивидуальные авторские знаки*. К ним относят и стандартные знаки с необычной функцией, и нововведенные графические символы. В ряду первых - упомянутый выше знак тире после служебных слов в текстах Горького. К тому же ряду относятся многие пушкинские знаки: это, например, и латинские цифры для обозначения пропущенных строф в "Евгении Онегине" (а с ними - пропущенной части сюжета), и ряды точек (не многоточия!) в конце элегии "Осень", которые провоцируют читателя к самостоятельному развитию темы.

К числу оригинальных авторских символов относятся знаки с *иероглифической* функцией, которыми так богата литература авангарда. В научно-экспериментальном творчестве поэта и литературоведа А. Кондратова (в период 1970-1980 гг.) немало примеров замены букв, слогов или слов графическими символами. Так, стих. "За100льная" составлено преимущественно из слов, в которых обнаруживается сочетание букв "сто" и в которых это сочетание выражено с помощью цифр ("по100й", "100л", "ma100донт"). В 1971 г. английский поэт Д. Дж. Энрайт создает стих. "The Typewriter Revolution" ("Революция пишущей машинки"), стиль которого предопределил графические приемы выражения англоязычного молодежного сленга, а затем и сленга компьютерного. При наборе текста на машинке автор превращал привычные слова в неологизмы, но главное - использовал большинство клавиш с дополнительными знаками, и его строки приобрели такой вид: "U 2 can b a / Терот" ("Ты тоже можешь быть / Поэтом"), "C! *** stares and /// strips" ("Гляди-ка, три звезды и три нашивки"), "All nem r =" ("Все люди равны"). В этом стихотворении широко представлены средства омонимии, графические каламбуры. Слова устной речи отображены не только буквами английского алфавита ("u" означает "you", "b" означает "be", "c" - "see", а "r" - "are"), но также цифрами ("2" читается [tu:], но означает не "two" - *два*, а "too" - *тоже*), математическими знаками ("=" означает "equal" - *равны*) и прочими символами (знаки "****" и "////" проясняют значение следующих за

ними слов: "stares" - это "stars", т.е. *звезды*, а "strips" - это "stripes", не просто *полоски*, а *нашивки* на военной униформе).

В XX веке поэты-авангардисты в ряд графических символов ввели пустое пространство печатного листа. Оказалось, его можно использовать как знак и даже наполнять семантикой. Прежде всего "говорящие пустоты" осознавались как пропуски определенных слов. Пушкин, еще раз напомним, завершил "Осень", рядами точек, и этот факт можно трактовать по-разному. А Маяковский завершил вводную главку поэмы "Про это" так: "Имя / этой / теме: / !" Слово "любовь" подсказано фактами незавершенности фразы и необходимости подбора рифмы к слову "лбов". В этой поэме автор использовал еще один графический прием: внутри каждой главки на полях страниц он поместил своеобразный композиционный комментарий (ср. с аналогичным приемом в "Балладе о старом мореходе" С.Т.Колриджа).

Еще дальше по пути эксперимента с пропуском слов зашел Велемир Хлебников, создав *монотих* из одних знаков препинания. И.Холин, представитель поэтической группы "Лианозово", создал четверостишие из четырех рядов точек. Ему же принадлежит постмодернистская перелицовка двух пушкинских строк: "Я мню дное венье / Передо вилась ы". Здесь пропуски слогов и букв превращают известные пушкинские стихи в новое произведение с "новыми" словами. Подобные пропуски использовал другой "лианозовец", Г.Сапгир, в сонете "Фриз разрушенный" и в лирическом цикле "Дети в саду" (1988 г.). Но до логического предела использование "пустот" еще в 1915 году довел эгофутурист Василиск Гнедов. Он создал "Поэму конца", в тексте которой, кроме единственного рамочного элемента (самого заглавия), ничего не было. Чистое пространство листа оказалось предельно многозначным: каждый читатель поэмы может самостоятельно заполнять её пустоту смыслом и формами. Итальянский литературовед У.Эко отметил в подобных действиях авангардистов разрушительное начало: "Авангард не останавливается: разрушает образ, отменяет образ, доходит до абстракции, до безобразности, до чистого холста, до дырки в холсте, до сожженного холста; в архитектуре требования минимализма приводят <...> к параллелепипеду; в литературе - <...> к немоте, к белой странице".¹

"Поэма конца" показывает, что областью применения графического приема могут быть не только отдельные слова или фразы, но и текст в целом. Некоторые традиционные графические формы подчиняют себе внешнюю организацию *всех* литературных произведений.

Любой прозаический текст делят на абзацы. В большинстве стихотворных произведений мы встречаем строфическую организацию текста. Прочие формы внешнего упорядочивания прозаического или стихотворного текста - отступления от соответствующей традиции: поэтесса начала XX века М.Шкапская придавала своим стихам графический вид прозы, а символист А.Белый часто оформлял прозаические тексты или отдельные их части так, как оформляют стихи. Знаменитая "лесенка" Маяковского относится к числу таких авангардных приемов: графическим членением одного стиха на несколько строк поэт указывал на его конкретный, не поддающийся произволу чтеца интонационный узор. Поэт XVIII века А.Ржевский применял дополнительное графическое членение "по вертикали" к текстам некоторых сонетов, чтобы читатели могли обнаружить в одном сонете два дополнительных (первый из них складывался из первых полустиший всех строк, второй - из вторых полустиший).

К особым визуальным формам относят отдельные образцы "*текста в тексте*". Этот композиционно-речевой прием, с помощью которого автор отделяет от текста (речи) повествователя текст (речь) одного из персонажей, бывает графически подчеркнут в том случае, если, по словам Б.В.Томашевского, "сообщая о документе, автор хочет дать и зрительное представление о нем".² К приему создания *графического образа* документа регулярно прибегают авторы приключенческих романов. В романе Ж.Верна "Дети капитана Гранта" представлены обрывки разноязычных вариантов послания исчезнувшего капитана, на поиски которого отправляются герои. Графическое представление читате-

¹ Эко У. Заметки на полях "Имени розы" // Эко У. Имя розы. М., 1989. С.461.

² Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1995. С.100.

лю этих обрывочных записей оказывается для автора чрезвычайно важным, потому что вокруг толкований этого послания, их последовательной смены строится сюжет произведения. В европейской литературе XIX века, особенно в прозе неоромантиков, визуально представленный документ приобрел особую сюжетную значимость, а потому в дальнейшем его применение вошло в ряд традиционных приемов авантюрных произведений. В современной русской прозе выделяются произведения Б.Акунина, часто использующего эту графическую форму. В романе "Алтын-толобас" автор не просто представил текст XVII века, но придал ему форму древнерусской скорописи.

Из единичных отступлений от установившихся традиций постепенно вырастают новые традиции, формируются новые жанры визуальной литературы. В эпоху поздней Античности и в средние века так образовывались *твердые графические формы*. К их числу относятся *акростих*, *анаграмма*, *палиндром*, *фигурный стих*.

Акростих (греч. akrostichis - краестишие, устаревшие русские термины - начало-строчие, краеграние) - это графический композиционный прием, распространяющийся на весь стихотворный текст, при котором начальные буквы строк (реже слоги или слова) складываются в осмысленную фразу. Складывающиеся из вертикального ряда букв слова могут либо являться сентенцией, не имеющей прямого отношения к смыслу горизонтального текста (как в упомянутой выше "Шараде"), либо указывать на автора или адресата произведения, наконец, служить смысловым дополнением к тексту. В последнем случае горизонталь и вертикаль могут соотноситься как загадка и отгадка. Примеры такого соотношения встречаются в творчестве Г.Р.Державина:

Родясь от пламени, на небо возвышаюсь;
Оттуда на землю водою возвращаюсь!
С земли меня влечет планет всех князь к звездам;
А без меня тоска смертельная цветам.

Некоторые акростихи по сути являются литературными безделушками. Но отдельные примеры бессмысленного словесного трюкачества не умаляют важности жанра в целом, ведь с помощью формы акростиха многие поэты тайно указывали на свое авторское право или прятали острую мысль от цензурных нападков. Изобретателем этого жанра считают древнего сицилийского поэта Эпихарма (VI-V вв. до н.э.). Акростих пережил несколько пиков популярности, в том числе в эпоху поздней Античности, а затем Возрождения. В русской литературе к жанру часто обращались стихотворцы XVIII века, позднее - символисты и другие поэты Серебряного века. Кроме традиционной формы акростиха, в европейской поэзии существуют и другие, родственные ей формы: *акростих "обращенный"* (читаемый по вертикали, но снизу вверх), *мезостих* (зашифрованные слова складываются из срединных букв каждой строки), *телестих* (слова складываются из последних букв строк) и *"лабиринт"* (см. выше о сонете Э.По "Загадка"). Существуют также - но встречаются значительно реже - образцы *акропрозы*. Так, в последнем абзаце англоязычного рассказа В.Набокова "The Vane Sisters" ("Сестры Вэйн") упомянуты акростихи, что служит подсказкой: начальные буквы слов абзаца складываются в послание героини ("Icicles by Cynthia meter from me Sybil", т.е. "Льдинки - Цинтией. Счетчик - от меня. Сибил").

Анаграмма (от греч. anagrammatismos - перестановка букв) - прием подбора словесной конструкции (слова словосочетания, фразы), которая при перестановке составляющих ее букв превращается в другую, *подразумеваемую* автором словесную конструкцию. Историческая традиция приписывает изобретение анаграммы античному поэту Ликофрону Халкидскому (III вв. до н.э.), который, по словам Иштвана Рат-Вега, прославился тем, что "из имени царя Птолемея (Ptolemaios) <...> составил слова Аро Melitos (из меда), а буквы царицыного имени Арсиноя (Arsinoe) переставил таким образом, что получилось Ion Eras (фиалка Геры)".¹ В отличие от акростиха, анаграмма до сих пор не оформилась как самостоятельный литературный жанр, прежде всего - потому что примеры распространения ее как графического приема на весь текст произведения единич-

¹ Рат-Вег И. Король анаграмм // Рат-Вег И. Комедия книги. М., 1982. С.441.

ны. Но это и придает им особую ценность. Так, изящный образец стихотворения-анаграммы создал современный поэт Д.Авалиани. В его четверостишии четные строки являются анаграммами предшествующих нечетных:

Аз есмь строка, живу я, мерой остр.
За семь морей ростка я вижу рост.
Я в мире - сирота.
Я в Риме - Ариост.

Чаще анаграммы используются литераторами в качестве авторских псевдонимов: Харитон Макентин - Антиох Кантемир, Alcofribas Nasier - Francois Rabelais (Алькофрибас Назье - Франсуа Рабле).

Одним из видов анаграммы является *палиндром* (греч. palindromos - назад бегущий, русский термин - перевертень). Это прием подбора словесной конструкции, допускающей одновременно и традиционное "прямое" (в европейской литературе - слева направо), и "обращенное" (справа налево) прочтение одной и той же осмысленной фразы. Например, одинаково с начала и с конца читается моностих А.Вознесенского "А луна канула", заглавие его книги стихов "Аксиома самоиска" (1990). Палиндром - это абсолютное проявление симметрии в литературе. Симметрия не только придает палиндрому гармоничный графический вид, но и определяет его благозвучие: из-за удвоения букв возникают звуковые повторы при чтении. Большинство палиндромов - моностихи, поэтому многим образцам жанра свойственна афористичность. Существуют и многострочные опыты палиндромов, однако редкие из них содержат осмысленные фразы и не содержат при этом "случайных" неологизмов (образовавшихся вследствие несовершенства техники поэта-палиндромиста). Таким исключением является палиндром В.Набокова, в котором все-таки ощущается искусственность представленного микросюжета:

Я ел мясо лося, млея...
Рвал Эол алоэ, лавр.
Те ему: "Ишь! И умеет
Рвать!" Он им: "Я - минотавр!"

К известным образцам стихотворений-палиндромов относятся менее удачные "Перевертень" Вел.Хлебникова, "Город энергий в игре не дорог..." И.Сельвинского, палиндромы В.Брюсова. Хлебникову принадлежит и первая русская палиндромическая поэма "Разин" (1920).

Палиндром приобрел в европейской литературе широкую популярность в эпоху барокко, хотя был изобретен римским поэтом Порфирием Оптацианом в IV в. н.э. и регулярно использовался уже в текстах латинского Средневековья. В XVII веке "рачий стих" восприняла как "книжный" жанр русская поэзия. Но расцвет русских палиндромов пришелся на период модернизма. На протяжении XX века отечественная поэзия опробовала разные формы палиндромов. Кроме распространенного *буквенного* палиндрома, существуют: *слоговой*, *словесный* и *строчный* (с начала и с конца читаются соответствующие единицы текста). Существует также форма, приближающаяся к фигурному стиху, - "*магический квадрат*", или *суперпалиндром*. Так в средние века называли прием размещения слов палиндромической фразы в виде квадрата, в результате применения которого линейная симметрия превращалась в плоскостную, а фразу можно было читать, двигаясь уже не в двух, а в четырех направлениях (из левого верхнего угла - вниз или вправо, из правого нижнего - вверх или влево):

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

Этой искусственной фразе ("Сеятель Арепо держит в деле колеса") придавался особый магический смысл, и знахари пользовались ею как заговором от различных недугов.

Если акростику, анаграмму и палиндрому на ранних этапах европейской истории приписывали магические свойства, то *фигурный стих* изначально осознавался как жанр "книжной" поэзии, поскольку мог быть правильно воспринят только визуально. Жанр возник в эпоху Античности в александрийской поэзии, представители которой пытались складывать стихи в различные геометрические фигуры, воспроизводить текстом форму какого-либо предмета. Позднее к фигурному стиху обращались поэты эпохи барокко, а затем и поэты-модернисты (те и другие отдавали дань *формальному* совершенству текста). Первые образцы фигурных стихов в русской поэзии создал Симеон Полоцкий. В лирике XVIII-XIX вв. обращения к этому жанру единичны (А.Сумароков, Г.Державин, А.Апхутин). Фигурные стихи популяризируют поэты Серебряного века (Э.Мартов, В.Брюсов), а потом их активно используют стихотворцы, в творчестве сказались влияние модернистских и авангардистских традиций (С.Третьяков, С.Кирсанов, А.Вознесенский). В XX в. к фигурному стиху обращаются видные представители поэзии европейского модернизма (Г.Аполлинер, К.Моргенштерн и др.)

Фигурный стих дает наглядное представление о том предмете, который описан в тексте словами, можно сказать, предлагает читателю-зрителю графический дубликат словесного образа. Например, И.Рукавишников текст собственного стихотворения о звезде и оформил в виде звезды:

и
кто
придя
в твои
запретныя
где б не был до того никто
найдет безмолвныя твои
и тайны света низведя
в тьме безответныя
родит тебе мечты
тот светлый ты
твоя звезда живая
твой гений двойника
его смиренно призывая
смутясь молись издалека
а ты а ты вечерняя звезда
тебе туда
глядеть
где я
я

Если в этом фигурном стихе и в подобных ему произведениях функция графического образа вторична, то в авангардистских образцах визуальной поэзии - в творчестве поэтов первой половины XX в. В.Каменского¹, К.Моргенштерна, Э.Э.Каммингса, в немецкоязычной "конкрет-поэзии" 1950-х гг., в экспериментальном творчестве современных авангардистов В.Барского, Д.Авалиани, А.Горнона, Ры Никоновой, С.Сигея - формы графической композиции самоценны. Они уже не принадлежат исключительно литературе, а представляют новый вид творчества, в котором словесный ряд литературы равен предметному ряду изобразительного искусства. Такова, например, визуальная композиция Вилена Барского "Несжатая полоса", фрагмент которой приведен ниже. Известное стихотворение Некрасова подвергнуто графической коррекции: поэт-авангардист (с художественным образованием) имитирует брак при типографском наборе текста и тем самым меняет семантику произведения, ведь единственной "несжатой полоской" в тексте Барского оказывается стих с популярной цитатой:

¹ См. разбор визуальной композиции Каменского "Константинополь" в кн.: *Гаспаров М.Л.* Указ. Соч. С.28-29.

только не сжата полоска одна...
и русскую форму переводит один

Только не сжата полоска одна...

и русскую форму переводит один

Очевидно, что рассматривать произведение Барского вне его графической формы не имеет смысла. Этот пример, как и все прочие образцы "литературы для глаз", показывает, что при использовании писателем любого средства визуализации текста его графические элементы получают дополнительную конструктивную функцию. Особенно важным оказывается изучение поэтической графики в тех случаях, когда знаки текста приобретают семантическую двойственность.

Литература:

Бирюков С.Е. Поэзия для глаза // *Бирюков С.Е.* Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М., 1994.

Бубнов А.В. Палиндромия с точки зрения...: Самая объемная книга о русском палиндроме. Курск-СПб., 1998.

Лотман Ю.М. Графический образ поэзии // *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста. М., 1972

Рат-Вег И. Комедия книги. М., 1982.

Сумаруков Г.В. Затаенное имя: Тайнопись в "Слове о полку Игореве". М., 1997.

Шульговский Н. Прикладное стихосложение. Л., 1929.

Bergeson H.W. Palindromes and Anagrams. N.-Y., 1973.

Janecek J. The Look of Russian Literature: avant-garde visual experiments, 1900-1930. Princeton, 1984.

Источник: Введение в литературоведение / Под ред. Л.В.Чернец. М., Высшая школа, 2004. С.467-477.