

12. Тынянов Ю.Н. Иллюстрации / Ю.Тынянов // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 310–318.

В. А. НИКОЛАЕВА

старший преподаватель

Набережночелнинский институт Казанского (Приволжского)

федерального университета,

Россия, Набережные Челны

valentinka.n@mail.ru

ВИЗУАЛЬНОЕ НАЧАЛО В ПОЭЗИИ 1920-Х ГОДОВ

Аннотация. В статье рассматривается развитие визуализации в поэзии 1920-х гг. на примере поэм и стихотворений литературного объединения ЛЕФ. Раскрывается связь этого процесса со становлением литературной кинематографичности. Выявляются приемы и функции визуального начала в поэзии данного десятилетия.

Ключевые слова: русская поэзия 1920-х гг., визуализация, литературная кинематографичность, ЛЕФ.

Взаимодействие разных видов искусства – характерная особенность культуры начала XX века. Поэты, художники, музыканты стремились сделать произведения более выразительными, многогранными, найти новые способы изображения окружающего мира или даже пути преобразования, пересоздания действительности с помощью синтетических экспериментов. Это приводит к возникновению целого ряда приемов, жанров. Например, в художественной словесности появляются «литературная симфония», «акварель», «лирическая фильма» и т.д. В 1920-е гг. эта тенденция по-прежнему сохраняет актуальность. К этому времени относится становление нового вида искусства – кинематографа.

На протяжении двух десятилетий кино вызывало противоречивые чувства у современников. Оно часто воспринималось как развлечение, городской балаган. Синтетический по сути, кинематограф первоначально ориентировался на литературу, театр, живопись и только к 1920-м годам окончательно оформился как самостоятельный вид искусства со своим языком и спецификой. В этот период закрепляется представление о том, что и кино может оказывать влияние на другие художественные сферы. В «Словарь литературных терминов» 1925 года включается новое понятие – «кино-литература». По мнению авторов издания, сближению литературы и кинематографа способствовал «общий динамический характер современного искусства» [2], и взаи-

модействие их выразилось в композиционно–синтаксических особенностях художественных текстов. Идея о взаимосвязи данных видов искусства становится популярной, причем акцент делается в первую очередь на общности кино с поэзией. Так, Ю. Тынянов утверждал: «Как это ни странно, но если проводить аналогию со словесными искусствами, то единственной законной аналогией будет аналогия не с прозой, а со стихом. <...> Скачковой характер кино, роль в нем кадрового единства, смысловое преобразование бытовых объектов <...> роднят кино и стих» [7]. Современные представления о кинематографичности литературы (отраженные в трудах И. Мартьяновой, Т. Можяевой и др.) не подразумевают обязательной зависимости последней от «кинематографа». Автор может создавать произведения, сознательно привнося в них элементы кино, живописи, или интуитивно ориентируясь на общие тенденции развития литературного процесса, или следуя своей оригинальной манере письма – получившиеся тексты будут считаться кинематографичными, если обладают особыми композиционно-синтаксическими характеристиками. Многие поэтические произведения 1920-х гг. были построены по такому принципу. Одной из главных черт «кино-литературы» является стремление к визуализации.

Можно рассмотреть выражение визуального начала и его функции в литературе 1920-х гг. на примере поэзии ЛЕФа. Деятели данного литературного объединения были известны экспериментальным характером своего творчества. В 1910-х гг. они назывались футуристами и обращали особое внимание на оформление текста: шрифт, размер букв, расположение строк на листе и т. д. Это помогало не только придать произведению необычность, но и активировать скрытый смысл фраз, передать движение времени, пространства и т. д. Например, Н. Федотова, анализируя построение поэм В. Каменского, приходит к выводу: «Художественное сознание поэта-футуриста отражает, с одной стороны, атомизацию смыслов и их центробежную динамику, характерную для современной ему цивилизации, а с другой – установку на синкретическую слитность (звука и его графического изображения, поэта и живописи), характерную для мифологического мышления» [8, с. 454–455]. В 1920-е гг. лефы обращаются уже к кинематографу и пытаются применить его принципы в своих поэтических текстах.

Важным приемом литературной кинематографичности считается создание динамической ситуации наблюдения. Автор описывает изображенное как увиденное кем-то, очерчивает границы поля зрения и показывает все это в движении. В поэме В. Маяковского «Про это» детально воплощается такая задача: «Вода не выпустит плот. // Видней и видней... // Ясней и яснее... // Теперь неизбежно... // Он будет! // Он вот! // <...> Глаза подымаю выше // выше... // Вон! // Вон – // опершись о перила моста... // <...> Не сжалился бешеный бег. // Он! // Он – //у небес в воспаленном фоне// прикрученный мною стоит человек» [4, с. 75]. Поэт неоднократно акцентирует внимание на значи-

мости открывшейся картины. Наблюдение строится по законам реального времени и пространства, показывается не только результат, но и процесс, который помогает одновременно и усилить напряжение, и создать эффект присутствия в тексте.

Высоко оценивая кинематограф, лефы придавали особое значение его агитационным возможностям. Объединение создает теорию «литературы факта», призванную отразить жизнь наиболее достоверным образом и при этом формирующую определенный взгляд на описанные события. Ярче всего это отражается в путевых очерках (один из них получает название «путь-фильма»), причем подобные тексты создаются и в прозаической, и в поэтической версии. Например, в стихотворении П. Незнамова «Читинский скорый» читателю предлагается представить себя в роли пассажира поезда, смотрящего в окно: «Так вот в Мысовке, в лязг и грохот, // Где продирали мы глаза, // Байкал углом и как-то боком, // Нам в поле зрения влезал» [6, с. 27]; «Бежали села, водокачки, // На миг ворвался Енисей, // Под Красноярском – сосны, дачки, // Шеренга лодок на косе» [6, с. 28]. Автор последовательно описывает изменения пейзажа, попутно комментируя их, и делает вывод: «В стране крестьян, в стране рабочих // Богатств не оглядеть глазам» [6, с. 29]. Благодаря показанным подробностям, соответствию стихотворного путешествия реальному формируется ощущение достоверности и повышается доверие к тексту. Подобным образом построены многие стихотворения ЛЕФа. Поэты выступают в качестве наблюдателя или передают эту роль читателям, рисуя увиденное из окна трамвая, поезда, самолета, замеченное на улице в обычный день.

В некоторых случаях наблюдение не так очевидно. Так, в стихотворении Н. Асеева «Бомба» изображается история революционера. Текст отрывочно, хаотично передает события последнего дня героя. И в конце неожиданно появляется авторское обращение: «Теперь пережди. Погоди. // Гляди: – полоса на экране: // «Тринадцать осколков в груди: // «Он звездною россыпью ранен» [1, с. 49]. Значит, все произведение – воображаемый фильм, показанный читателю. Интересно, что вначале автор акцентировал внимание на словесной природе произведения: «Как тиф начинается стих» [1, с. 49], но впоследствии литературное начало соединилось с кинематографическим. Это можно оценивать и как творческий эксперимент поэта и как свидетельство того, что представление событий в формате кино стало обыденным.

Часто лефы обращают внимание не только на видимое, но и на слышимое. О роли последовательного совмещения зрительного и звукового уровней рассуждал еще С. Эйзенштейн, обозначивший это явление термином «вертикальный монтаж». Данный прием помогает создать более объемное изображение, как это происходит в поэме В. Маяковского: «Ленясь, кухарка поднялась, // идет, // кряхтя и харкая // <...> Идет. // Отмеряет шаги секундантом. // Шаги отдаляются... // Слышатся еле... » [4, с. 70]. В ходе развития сюжета

сменяются картины наблюдения, точки зрения персонажей. И акцент на видимом и слышимом помогает автору очертить границы пространства героев и повествования.

Произведения лефов сохраняют и необычное графическое оформление, выработанное еще в период футуризма. Стихотворения записываются «лесенкой», строятся пирамиды слов, происходит игра со шрифтом. Возникают и необычные способы разбивки текста. Так, Маяковский использует надписи, обозначающие смену сцены, времени и т. п. Они указываются слева от текста и формально не прерывают его, но без их учета произведение невозможно прочитать правильно. Например, в поэме «Про это» часть «Телефон бросается на всех» сменяется «Секундантшей», но описание героини смешивается с предыдущим отрывком:

Тряся
ручоночкой
дом-погремушку,
тонул в разливе звонков телефон.
Секундантша От сна
чуть видно –
точка глаз
иголит щеки жаркие [4, с. 69].

Это напоминает сценарные обозначения или титры «немого» кино. Для понимания текста поэмы необходимо не только слуховое восприятие, но и зрительное.

Таким образом, визуальное начало было ярко выражено в поэзии 1920-х гг. Оно проявляется и на внешнем, графическом уровне, и на внутреннем, содержательном, когда автор создает ситуацию наблюдения. Визуализация произведений позволяет достичь многих целей: усилить выразительность картины, привлечь внимание к важной детали, придать тексту документальный характер и задать определенный угол зрения у читателей. Распространение и развитие данного процесса свидетельствует о постепенном переходе от литературоцентризма к преобладанию визуальных видов искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асеев Н.* Бомба / Н. Асеев. – URL: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/2855.html> (дата обращения: 15.08.2016)
2. *Дынник В.* Кино–литература / В. Дынник, С. Кржижановский. – URL: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt1/lt1-3484.htm> (дата обращения: 01.09.2016).
3. *Мартьянова И.А.* Кинематограф русского текста/ А.И. Мартьянова. – СПб.: Свое издательство, 2011. – 240 с.
4. *Маяковский В.* Про это / В. Маяковский. – URL: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/2766.html> (дата обращения: 02.09.2016).

5. *Можжаева Т. Г.* Языковые средства реализации кинематографичности в художественном тексте: на материале произведений Г. Грина, Э. Хемингуэя, М. Этувд: дис. ... канд. филол. наук / Т.Г. Можжаева. – Барнаул, 2006. – 167 с.

6. *Незнамов П.* Читинский скорый / П. Незнамов. – URL: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/2988.html> (дата обращения: 15.09.2016).

7. *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – URL: <http://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/tynyanov-pilk.htm> (дата обращения: 25.08.2016).

8. *Федотова Н.Ф.* Визуализация в поэзии русского авангарда / Н.Ф. Федотова. – URL: http://kpfu.ru/portal/docs/F1779977431/Vizualnaya.kommunikaciya.v.sociokulturnoj.dinamike_МАКЕТ.pdf (дата обращения: 18.09.2016).

9. *Эйзенштейн С.* Монтаж (1938) / С. Эйзенштейн. – URL: http://lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTEJN/s_montazh_1938.txt (дата обращения: 12.09.2016).

Д. С. РЫЖОВА

младший научный сотрудник

Центр гербоведческих и генеалогических исследований,

Институт всеобщей истории РАН,

Россия, Москва

dar.ryzhova.ivi@yandex.ru

ВИЗУАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ ПОСРЕДСТВОМ ЩИТОВ В ЛИТЕРАТУРЕ АНТИЧНОСТИ И СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Аннотация. Идея использовать изображения на щитах в качестве средства визуальной коммуникации появилась в далекой древности и прошла долгий путь до становления в кодифицированной форме европейской геральдики. Источником информации об изображениях на догеральдических щитах могут служить как изобразительные источники, так и литературные описания. Проследив путь развития обоих типов источников из античности в средневековье, возможно удастся более подробно понять, что предшествовало становлению геральдической системы.

Ключевые слова: геральдика, герб, блазон, щит.

Щит – важный элемент воинского вооружения, к тому же предоставляющий удобную широкую поверхность для нанесения изображений, чем пользовались многие народы и культуры. Изображения на щитах известны нам с далекой древности, причем источником информации о них могут быть