

Natalia Kuźmina
Omsk

Интермедиальность современной авторской книги стихов: Книга поэта и Книга художника

Понятие «интермедиальность» стало появляться в терминологическом аппарате философии, филологии и искусствоведения в последнее десятилетие XX века. Вместе с тем, как это обычно бывает, новым является термин, но не само понятие, которое в разное время именовалось *взаимодействие искусств, синтез искусств, синкретизм, экфрасис* etc. и которое «уходит своими корнями в историю искусства и собственно появляется вместе с искусством»¹. Каждая культурно-историческая эпоха дает примеры подобного взаимодействия в рамках своего культурного кода. Широкую известность получил тезис Ю.М. Лотмана о принципиальном полиглотизме культуры: «зашифрованность многими кодами есть закон для подавляющего числа текстов культуры»².

Интермедиальность обычно рассматривают как особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств. Интермедиальность современного поэтического текста в тех или иных аспектах уже привлекала внимание исследователей (Н.А. Фатеева, Л.В. Зубова, Д.А. Суховой, В.В. Фещенко, Н.В. Злыднева и др.).

Наряду с термином *интермедиальность* в лингвистике существует понятие *иконичность*, под которым имеют в виду особое свойство языкового знака, проявляющееся в наличии между его двумя сторонами, означающим и означаемым, некоторого материального (изобразительного, звукового и т.п.) или структурного подобия. Иконичность – онтологическое свойство поэзии, в которой условный знак стремится стать знаком изобразительным: напряже-

¹ Н.В. Тишунина, *Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований*, [в:] *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Серия «Symposium»*. Выпуск №12. Санкт-Петербург 2001. с. 149.

² Ю.М. Лотман, *Анализ поэтического текста: Структура стиха*, [в:] Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. Санкт-Петербург 1996, с.116.

ние между условной природой знаков в языке и иконической в поэзии – одно из основных структурных противоречий поэтического текста.

Оба понятия, на мой взгляд, находятся в отношениях логического пересечения и имеют общую понятийную область. В том случае, когда мы остаемся в границах речевого (художественного) произведения, мы можем говорить, например, о том, что на базе иконичности языкового знака возникают интермедийные связи с визуальными, музыкальными или пластическими знаковыми системами. Однако если мы переходим к книге – объекту, который, кроме собственно текста, включает в себя и паратексты (по Ж. Женетту, это *имя автора, заголовок, посвящение, эпиграф, предисловие, послесловие, комментарии, примечания*, т.е. все то, «что делает текст книгой»), и элементы физической конструкции книги (*фронтиспис, форзац, переплет, иллюстрации, аннотация*), то соотношение этих понятий иное. Интермедийные связи в пространстве книги создаются не только вследствие иконичности языковых знаков, но и за счет взаимодействия с кодами других компонентов книги, причем это не простая сумма частей – они умножаются в количественном отношении и преобразуются в качественном.

Таким образом, под интермедийностью применительно к книге мы будем понимать особую целостность объекта, которая создается в результате синтеза различных художественных кодов.

Рассмотрим это явление на примере двух поэтических книг – Веры Павловой «Письма в соседнюю комнату: Тысяча и одно объяснение в любви» (М., АСТ, 2006) и Наталии Азаровой «Буквы моря» (М., 2008).

Книга В. Павловой – это тысяча и одно стихотворение, написанное от руки каллиграфическим почерком отличницы. Именно рукотворность становится архитектурной доминантой книги, определяющей другие содержательные и формальные доминанты. Рукописный текст очень личный, интимный («красивый почерк – разновидность ласки»). Из акта коммуникации изымается опосредующее механическое начало – бездушный и бесстрастный печатный станок, нивелирующий индивидуальные черты автора, выставляющий напоказ, на всеобщее обозрение интимные переживания.

Сам феномен рукописных книг, несомненно, заставляет вспомнить художественную практику футуристов. Рукописные книги, точнее, стилизованные под рукописные, футуристы называют автографами, «само-письмами», считая, что именно почерк передает энергию автора, его «поэтический импульс» (как сказано в предисловии к книге «Садок судей»)³. Авангардисты-художники Гончарова и Ларионов, Розанова и Филонов фактически выступали соавторами книг А. Крученых, В. Маяковского, В. Хлебникова, которые они

³ Э. Кузнецов, *Футуристы и книжное искусство*, [в:] *Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева*, Москва 2000.

оформляли: «был создан новый тип книги, где изображение и слово стали взаимопроницаемыми»⁴.

Безусловно, традиция футуризма осознана современным поэтом. По словам Веры Павловой, только руке можно доверить некоторые «принципиально непечатные» стихотворения, которые говорятся «на ушко», «из первых рук, из рук в руки». Рукописный текст Павловой сразу же вводит в поле зрения читателя неязыковые фактуры: графическую, фактуру «начертания», фактуру «раскраски».

Графическая фактура – это прежде всего расположение текста в пространстве страницы, книги. Существенно, что единицей рецепции в книге В. Павловой является не страница, а разворот, причем нумерация страниц отсутствует. В то же время цифра появляется вместо названия стихотворения как его идентификационный знак – от 1 до 1001.

Фактура начертания – это аккуратный, без малейшей помарки почерк (ассоциирующий с детством-юностью-школой, а потому так резко контрастирующий с обнаженной интимностью и физиологической откровенностью некоторых описаний и единичными обсценными лексемами), это выделенные (многократно обведенные пером) слова, это стихотворения без знаков препинания, начинающиеся со строчной буквы, – будто продолжение единого, постоянно пишущегося текста.

Фактура раскраски – это не просто цвет букв, но и цвет фона, и соотношение этих переменных: кроме основного, привычного – черного на белом, есть еще и черное на сером, белое на сером, серое на белом. Словесные тексты В. Павловой делятся на два типа, названных автором в аннотации, – стихотворения и дневниковые заметки, причем различие между ними поддерживается именно «фактурными» средствами: дневниковые фрагменты не включены в нумерацию, цвет букв не черный, а серый, будто бы выцветающий после промокашки – иконический знак дополнительности («вторые») по отношению к основной теме. Однако ни по содержанию, ни по наличию/отсутствию рифмы, ни по объему, ни по длине и соразмерности строк эти тексты не различаются. Ср. стихотворение под номером 88 *рука в руке / две линии жизни / крест накрест*⁵ и текст на этой же странице: *Татуировка: / линии твоей ладони – / на моей*. «Выцветающим» текстом могут быть написаны и отдельные стихи, однако в качестве регулярного эта фактура использована для удвоения, умножения стихотворных текстов, причем «двойчатки» никогда не симметричны: они могут располагаться под острым или прямым углом друг к другу, быть сдвинутыми друг относительно друга, пересекать книжный разворот по прямой или лесенкой, изгибаться, накладываться, подобно палимпсесту (базовый

⁴ С.Е. Бирюков, *Формообразующие стратегии авангардного искусства в русской культуре XX века*, <http://www.riku.ru/aref/birukse.htm>

⁵ Орфография и пунктуация автора сохранены.

и верхний слои часто различны по масштабу) и т.п. Иногда оба текста сохраняют «отдельность» и отчетливо видны, но нередко часть «первичного» текста «проступает» не полностью, создавая некоторое ощущение процессуальности. Если искать аналогию в музыкальных законах, то можно увидеть в подобной организации принцип так называемой имитационной полифонии (на котором основаны формы канона и фуги): разрабатывается одна и та же тема, имитационно переходящая из голоса в голос.

Материальная, вещественная доминанта «втягивает» в организацию книжного пространства другие графические системы – *детский рисунок и фотографию*, отмеченные тем же знаком принадлежности к «личному пространству» автора – это, как явствует из интервью – рисунки ее дочери Лизы, сделанные в возрасте четырех лет, и работы любимой подруги фотографа Валерии Балод. Впрочем, даже в том случае, если читателю неизвестны эти внешние обстоятельства, он безошибочно улавливает личностное начало – это фотографии самой поэтессы в разных ракурсах, а Лиза как действующее лицо появляется уже на первых страницах в «дневниковых» записях (– *Лиз, а ты бы хотела быть мальчиком?*).

При этом каждая система обнаруживает свои собственные закономерности и внутреннюю иерархию и одновременно соотносится с другими системами по некоторым правилам (автономность и изоморфизм, подобные устройству языка как «системы систем»). Обе графические системы коррелируют друг с другом и с главной – вербальной. Так, фотография и рисунок могут сталкиваться на развороте (например, рисунок мужчины и фотография женщины, фотография женщины – рисунок, изображающий женщину-девушку). Само их соположение со стихами и дневниковыми записями на пространстве одной книжной страницы или разворота заставляет искать смысловые соответствия, ибо в искусстве любая случайность осмысливается как закономерность. В результате создается ощущение ритмического музыкального рисунка, графической полифонии, отражающей содержательную многомерность, многосоставность, сложность, преодолевающую плоскость книжного листа и линейность восприятия текста. Это особенно важно для данной книги, поскольку самый объем ее – 1001 стихотворение – необычен для поэтической традиции и обуславливает центробежные тенденции. Компенсаторной стратегией, обнаруживающей желание автора запрограммировать восприятие книги читателем как единства, в котором последовательность элементов определена единственно возможным образом, является отсутствие оглавления, позволяющего легко найти отдельные стихотворения. Не обычный перечень заглавий и даже не перечень первых строчек, которые по традиции выступают в функции заглавия и обеспечивают «отдельность», «самость» стихотворения, – в книге В. Павловой единственный идентификационный знак стиха – его номер от 1 до 1001.

Таким образом, стихотворный текст в книге рассчитан на линейное развертывание и восприятие, а невербальные элементы придают ему целостность и полифоничность звучания.

Избранная поэтессой графическая доминанта книги оказывает воздействие и на такие сугубо книжные, полиграфические ее составляющие, как переплет, форзац, оформление титульного листа и оборота, предвыпускные и выпускные данные, аннотация и послесловие. Прежде всего, все они написаны от руки, включая ISBN, УДК, ББК, номер санитарно-эпидемиологического заключения и адрес издательства. Аннотация, равно как и послесловие автора, содержат повторяющуюся, а потому особенно важную для интерпретации информацию: книга писалась двадцать два года и два месяца переписывалась автором от руки, *«потому что почерк – сумма голоса и походки. Потому что красивый почерк – разновидность ласки».*

Даже качество бумаги, на которой напечатана книга, и общий вес рукописи (*взвесила рукопись на напольных весах: 7 кг.*) оказываются небезразличны для содержания: *бумага, которую я выбрала из десятков наименований за плотность и белизну, называется «Future».*

Рассмотрим другие элементы материальной конструкции книги, которые выступают как своего рода ключ к интерпретации ее как целостного поэтического феномена.

Во-первых, сам переплет сконструирован по принципу триптиха и – соответственно – может «прочитываться» как единая картина, состоящая из лицевой стороны, корешка и оборота, в то же время каждый элемент сохраняет отдельность и некоторую самостоятельность. Сразу же «заявлены» «скрепы» – маркеры целостности книжного пространства, как бы «перетекающие» из одного фрагмента триптиха в другой: фотография, детский рисунок, неязыковые фактуры (почерк, цвет и яркость букв etc) и комментирующее их стихотворение (дневниковая запись?): *От руки. / Из первых рук. / Из рук в руки.* Многократно повторенный заголовок *Письма в соседнюю комнату* расположен не линейно-горизонтально, как принято, но «сломан» углами фотоснимка и обрамляет фотографию. Подзаголовок *Тысяча и одно объяснение в любви*, помещенный в самом низу обложки, подключает интертекстуальный слой, поддержанный эпиграфом *«И Шахразаду застигло утро, и она прекратила дозволенные ей речи» Тысяча и одна ночь.*

Три компонента переплета, рассмотренные по отдельности, обнаруживают повторяющиеся, однако не абсолютно симметричные элементы и создают ощущение музыкального ритма. Форма триптиха, думается, использована не случайно: в авторской аннотации подчеркнуто, что *от руки в наши дни пишутся только церковные записки и экзаменационные работы.* Вместе с тем, в отличие от религиозных канонических текстов, направление движения взгляда читателя при знакомстве с новым «триптихом» не задано жестко:

можно двигаться справа налево – от лицевой стороны к оборотной, от изобразительных компонентов к строчкам, но можно, уловив предлагаемую игру, и наоборот, разогнув переплет, рассматривать слева направо – так, как смотрят картину, и в этом случае строчки окажутся своего рода камертоном, настраивающим слух и зрение читателя.

Передний и задний форзацы также необычны и информативно нагружены: на черном фоне проступают написанные от руки (тенью? мелом?) имена в традиционной для посвящения форме дательного падежа. В списке более трехсот имен, причем одни повторяются, иногда даже стоят рядом (*Вере, Вере; Марии, Марии*), сигнализируя о том, что принадлежат разным субъектам, другие образуют своего рода группы (*Альгису, Пятрасу, Гайлуте; Гидону, Ваграму, Ануш; Шэрон, Полу, Барбаре*), заставляя думать о некоей национальной, профессиональной или неформальной дружеской общности, третьи сами по себе достаточно необычны и, резонируя с культурными коннотациями «посвященного» читателя, обретают уникальную, единичную референцию (*Дмитрию Александровичу, Бахыту, Тимуру или Фазилю, Марлену*). Русские светские имена соседствуют с церковно-религиозными (*Агафангелу, Иоакиму, о. Алексею*), американскими (*Джеймсу, Стивену, Дереку*), французскими (*Жан-Батисту, Огюсту*), итальянскими (*Домиано, Федерико*), скандинавскими (*Ольгерду*) etc. Итак, с одной стороны, список создает у внимательного («своего») читателя впечатление неслучайного отбора, с другой – он может быть понят и как попытка обратиться лично к каждому (как заметил один из критиков, «твое имя наверняка тоже тут есть»), ведь не зря даны только имена без фамилий – определенные индексы переменных субъектов. Вновь постмодернистская игра классическими литературными формами!

Что же касается интермедальности «основного» – стихотворного – текста, то в данном случае можно говорить о его иконичности: стремлении в графической форме отобразить семантику. Отметим следующие черты иконичности стихотворного текста Павловой:

➤ Слитная, раздельная или дефисная запись слова/фразы, деформирующая графико-орфографические нормы. Для Павловой в данном случае важно звучание стиха – она семантизирует любое фонетико-акустическое качество слова: его длину (*Почему слово да так коротко? /Ему бы быть/ длиннее всех*), слитность звучания фразы – фонетическую синтагму (*и божемой/ и ятебя-люблю/ сжимать губами*), фонетический символизм звука (*Плач смыкает губы звуком м, долгим aaa из размыкая дважды*).

➤ «Варваризация» текста: *вот мы и собрали/ puzzle из двух деталей; Приснилось слово полнолоние./ проснулась – месяц на ущербе / глядится в зеркало оконное./ Ich sterbe*. Причем знаки иного языка, иной семиотической системы легко включаются в игру с читателем: *He как я хочу, / но как ю*, где последний знак следует читать как транскрипцию местоимения you. Такая не-

обычная графика также может быть семантически интерпретирована: *я и ты* близки, как *ю* и *я* в пространстве русского алфавита и бесконечно далеки, как два разных языка-мира.

➤ Включение в текст знаков иных систем: математических и геометрических символов, знаков Интернета (+, =, >, @), которые, включаясь в языковую игру, демонстрируют стремление к компрессии высказывания⁶: *Тонкость + широта = Стив. / И тонкость = широте. Или > оной? Dama @ sil.net / Ждать – не дожидаться Гурова. / Доктор Анчехов, тебе привет / из уголка Дурова / от Каитанки по кличке Муму / и ее укротительницы. / Dama @ im.ru, / если мы не увидимся.* Верная принципу «переключки» систем, пятьюдесятью стихами ранее В. Павлова помещает дневниковую запись: *Регистрирую тайный электронный ящик. «Введите пароль». – «LUBLU». – «Вы выбрали слишком простой пароль. Он не может гарантировать безопасность вашего ящика».* И, как вариация, в стихе возникает: *lublu @ smerti.net. / Отправить. Подключиться. / Ждать ответ,* воспроизводящее сам процесс отправки электронной почты.

➤ Необычная форма записи текста, актуализирующая возможность его чтения в разных направлениях – линейно, по горизонтали и нелинейно – по вертикали. Так, одно из стихотворений записано так, что последнее слово каждой строки оказывается на другой странице разворота, при этом на каждой странице помещены рисунки мальчика и девочки в коронах, подписанные *МИША* и *ВЕРА*:

<i>В дневнике литературу мы сокращали</i>	<i>лит-ра,</i>
<i>и нам не приходила в голову рифма</i>	<i>поллитра.</i>
<i>А математику мы сокращали</i>	<i>мат-ка,</i>
<i>матка и матка – не сладко, не гадко –</i>	<i>гладко.</i>
<i>И не знали мальчики, выводившие</i>	<i>лит-ра,</i>
<i>который из них загнетса от лишнего</i>	<i>литра.</i>
<i>И не знали девочки, выводившие</i>	<i>мат-ка,</i>
<i>которой из них будет пропорота</i>	<i>матка</i>

В другом стихотворении (№187) переход через границу разворота во всех восьми строках отмечен знаком →:

Я твердо знала, что юбки идут мне → меньше, чем штаны
Я твердо знала, что в профиль я все-таки → лучшие, чем анфас
 <...>

⁶ Л.В. Зубова, *Поэтическая орфография в конце XX века*, [в:] *Текст. Интертекст. Культура*, Москва 2001.

➤ «Фигурные» стихи, «рисунок» которых может перекликаться с линиями детского рисунка на той же странице: широко расставленные глаза создают горизонталь и между ними – длинный прочерченный двойными вертикальными линиями нос, ниже – рот).

Одна известная игра

брать

врать

драть

жрать

орать

срать

Будешь играть?

➤ Графическая актуализация слова – подчеркивание, зачеркивание, двойное обведение, имитирующее полужирный шрифт, расстановка ударений в семантически значимых словах.

Таким образом, интермедиальность, поликодовость действительно является архитектурным стержнем книги, создавая особую цельность и непрерывность книжного пространства, многократно умножая возможности трансляции смысла и обеспечивая книге В. Павловой особое качество вещественного, материального эстетического объекта.

Книга Веры Павловой – это *Книга поэта*. Я имею в виду тот факт, что все составляющие книги – фотографии, рисунки, типографика текста и проч. – продуманы автором и, как отмечалось, несут отпечаток принадлежности к его «личной сфере». По свидетельству Веры Павловой, «В “Письмах” мне впервые представилась возможность самой придумать, как будет выглядеть книга» (из письма поэтессы автору статьи).

Вторая книга, к которой мы бы хотели привлечь внимание читателей, – книга Наталии Азаровой «Буквы моря: поэма-орнамент» (М.: изд-во Руслана Элинина, 2008), включенная в список книг, выдвинутых на премию «Московский счет» (2009), награжденная дипломом Ассоциации книгоиздателей России (2008).

Эта книга на презентации была представлена как *Книга художника*, имея в виду тот особый феномен книжного искусства, в котором автор прорабатывает не только содержание и иллюстрации, но и все остальные элементы книги.

Книга художника обладает следующими отличительными особенностями:

➤ она может быть уникальной, сделанной автором полностью вручную, или выпускаться ограниченным тиражом;

- она представляет собой целостный организм, «в котором текст становится лишь одной из составляющих комплексного арт-мессиджа»⁷;
- книга художника почти никогда не ограничивается визуальным и концептуальным рядом, апеллируя к тактильным, слуховым, а иногда и обонятельным и вкусовым ощущениям читателя;
- это гибридная форма – «информационный объект сложной структуры», «интегральный информационный феномен», при этом сам объект – форма «упаковки» информации – материален;
- форма «упаковки» информации чрезвычайно разнообразна: существуют книги-объекты, книги-перформансы, книги ленд-арт, реди-мэйд, мэйл-арт, медиа-арт и т.п.
- вместе с тем книга художника остается именно книгой, поскольку таково внутреннее самоощущение автора: «Если художник чувствует, что делает книгу, то какую бы форму она ни принимала, это будет книга» (Михаил Погарский);
- с точки зрения читателя, «книга художника — это произведение искусства, предполагающее дискретность восприятия отдельных фрагментов (перелистывание), переплетённых единой внутренней нитью повествования. Причём это перелистывание может принимать самые разные формы. Читатель, как правило, включается в некий ритуал прочтения. И очень часто... схема прочтения специально разрабатывается и прилагается в виде дополнительной инструкции» (Михаил Погарский)⁸.

Само явление *книга художника* на русской почве восходит, как мы уже говорили, к опыту книгостроительства в кубофутуризме, но сегодня мы наблюдаем новый расцвет жанра, в котором работают такие художники, как Михаил Карасик, Игорь Иогансон, Эвелина Шац, Леонид Тишков, Михаил Погарский, Дмитрий Саенко, Андрей Суздаев, Сергей Якунин, Евгений Стрелков, Гюнель Юран, Виктор Гоппе, Владимир Смоляр и др.

Вернемся к книге Наталии Азаровой. Она действительно соответствует заявленным критериям. Впервые книга была представлена на Второй Московской международной книжной выставке-ярмарки в рамках проекта «Книга художника» (29.11–03.12.2006), причем в каталоге указано: *Наталия Азарова. Буквы Моря. Поэма. Бум., цвет. литография, шелкография. Тираж 30 нумерованных экз., подписанных автором. Издательство В. Гоппе, М., 2006 г.*

⁷ Википедия – электронная энциклопедия, <http://ru.wikipedia.org>.

⁸ См. материалы сайтов: Википедия – электронная энциклопедия: <http://ru.wikipedia.org>; Artist's book: www.artists-book.ru; сайт М. Погарского: <http://www.pogarsky.ru/cgi-bin/foremanel.pl?mod=books&a=books&id=5>

В 2008 г. книга была выпущена в издательстве Руслана Элинина, причем на обложке помещены уже две фамилии – Наталии Азаровой и Алексея Лазарева – и уточнено жанровое определение – поэма-орнамент. Лицевая сторона и оборот материализуют это понятие в гармонизированном хаосе переплетения красных и черных штрихов на белом фоне. Как следует из предвыпускных данных, отпечатано 500 экземпляров. Первые пятьдесят книг пронумерованы (экземпляр № ____), с вклеенными оригинальными графическими работами Алексея Лазарева, выполненными в технике китайской туши и акварели.

Книга состоит из двух разделов – собственно поэмы и «записей из тетрадок вокруг букв моря», в которых, так же, как и в «основном тексте», взаимодействуют изобразительное и языковое начало, причем внутри каждой части существуют собственные, внутрисистемные, закономерности организации.

Первая часть – сама поэма – открывается и завершается живописным «текстом»: в начале – хаос акварельных бледно-красных, скорее горизонтальных мазков, в конце – потом строго упорядоченными по вертикали черными мазками, явно стилизованными под восточное иероглифическое письмо. Под ними «рукописная» надпись – *алфавит букв моря*. По сути, соотношение двух живописных полотен можно рассматривать как воплощение идеи орнамента – своего рода этапы отражения-схематизации реального объекта.

Единицей рецепции в этой книге, как и у В. Павловой, является разворот, всего их восемнадцать. Шестнадцать разворотов организованы одинаково: слева красно-черный рисунок, справа текст, причем внизу в центре правой страницы помещен номер, выполненный черной тушью. Два разворота, восьмой и четырнадцатый, представляют собой чистое белое пространство, которое могло бы показаться типографским браком, если бы не было учтено в общей пагинации: после № 7 следует № 9, а после № 13 – № 15. Может быть, это материализованная идея моря, смывающего, уничтожающего следы времени, моря вечного и бесконечного:

- следы на песке –
- ветер –
- стереть
- следы на песке –
- волны –
- стереть

Или же это дыры, которыми рыдает море при закрытых окнах? Или, как сказано в конце поэмы – *белый обнажится как приём* – явная игра нарицательным /собственным именем (белый/Белый) и отсылка к формалистам с их знаменитым «слоганом» *Искусство как приём*. В любом случае пустое пространство белого листа должно быть осмыслено как семантически заполненное.

Живописный «текст» поэмы можно рассматривать и анализировать отдельно, выявляя его элементы, их совокупности, обнаруживая повторы и вариации, обеспечивающие связность, цельность, нарративность. Однако, вглядываясь в мнимый сумбур красно-черных мазков, можно увидеть некоторые визуальные образы, рожденные вербальным текстом: *шторм, бурно-пенно-рунное, скользящее, узелки, геометрия, переводные картинки с арабского, округлые линии, иврит (рабби), орнамент птичьего воздуха* и многое другое. Слитные или разорванные линии рождают ощущение динамики, движения – то плавного, то резкого, и это вновь навеяно-поддержано словом: *сетку/ рвут/ слова/ кусками/ застывая/ на ветру*, или *следящее скользящее слизывая*, или *полных округлых* линий. Собственно говоря, изобразительный ряд в полной мере реализует базовый принцип Книги художника – визуализировать словесный ряд, «сотворить адекватный образ, который возникает у художника при наличии «текста», всплывающего в голове при чтении» (Леонид Тишков).

Что же касается вербальной составляющей поэмы, то она самыми различными способами создает эффект синэстезии стихотворной материи – совокупности звуковых, цветовых, осязательных и обонятельных ощущений у читателя.

Синий цвет неба, зеленый – волны, аквамариновая буква «у», бирюзовое счастье, *на у тина зеленая на камне*⁹, *азарова – лазурный случай, бурно – пенно – опекаемое, клавиши белые смешаны с черными* и, наконец, *белый приём* и *цвет почерка / как на веревке белый тигр*. А еще есть море, раскрашенное орнаментом птичьего воздуха, *карибские/ карие/ близкие / кристалл – колея – океан*. Интересно, что нет ни красного, ни черного цветов, использованных в живописи Лазарева.

Звуки моря – шум, шторм, крик, тон, нота, слова, хруст и треск (*мо-ре-хру-ст-о-пёрс, треск-о-маякё*), *гул-волн, каша звуков*. Стиховая ткань Азаровой «гораздо ближе ... и по звучанию и по значению мистической музыке» – так сама она характеризует стиль Дионисия Ареопагита¹⁰. Способы создания фонетической напряженности стиха у Азаровой связаны с иконичностью буквы/ звука и весьма многообразны. Это и умножение звука, имитирующее его долготу в окказиональных «словах» (*ушуммор, ууморя, шишумм, уммишуммор, р-растущий, с-сходящий, а-а-л-о-о*), и «растягивание» слова на слоги с помощью дефисов (*рак-ушки, оке-ан как крик сло-на, в-о-да-о-да-р-камню*), и паронимия, устанавливающая семантические связи между генетически различными словами (*ветер – стереть, тон – тонет – тина – на у тина, мокрые крошки, стопёрный – стóпорный*, и многое другое). Во всех этих приемах четко проявляется установленный Кассирером закон мифического мышления,

⁹ Сохранено авторское начертание букв и орфография.

¹⁰ Н.М. Азарова, *Анофатическая теология и/или анофатическая поэзия*, <http://topos.ru/article/4707>.

согласно которому «всякое заметное сходство является непосредственным выражением идентичности существа». При этом «нейтрализуется граница между (звуко)букво-, слоگو- и словоделением», а внимание адресата речи сосредотачивается на звуковой, материальной ее стороне¹¹. Длительность звучания – своего рода остановленное мгновение: «поэт как бы останавливает время и, освобождаясь от бремени самовыражения, просто вслушивается в гармонию элементов стиха», – пишет о стихах Азаровой Мих. Рыклин¹².

Слова у Азаровой становятся пластичными, они могут «склеиваться» в композитные новообразования разной структуры, причем элементами могут быть не только слова, но и буквозвуки, и слоги, и консонантные комплексы, а объем такого сложного «слова» варьируется от двух-трех компонентов до неопределенного множества: *шума-ум-моря-уши, глаз-из-моря-и, между-речью, криком-собственным-царицы, город-зачерпнуть, бутылка-разбилась-колы, движенъевые б-у-к-в-ы-в-новолуны, во – да – жи – ва – я и – дви – же – ни – е*. Неслучайно здесь преобладание дефиса, который, по свидетельству самой Азаровой (в ее филологической ипостаси, ибо она кандидат филологических наук, докторант), в сознании говорящих соотносится «с проблемой предельности-непредельности, в частности – во временном аспекте»¹³. Иначе говоря, дефис подчеркивает и единство комплекса, и относительную автономность его составляющих – незавершенность процесса, выдвигая тем самым в фокус восприятия «чистое действие»¹⁴. Это отсылает «проницательного читателя» к философскому дискурсу, регулярно используемому подобные конструкции¹⁵.

Другой способ актуализации звуковой материи стиха – с помощью акута – знака ударения, который у Азаровой используется не в своей основной для русской системы функции различения омонимов или логического выделения, поскольку употребляется в невариативных с точки зрения акцентуации синтагмах (*мо-ре-хрус-ст-о-пёрс нэнарисованных-целиком, током, она, сразу, легла*), а скорее для ритмизации стиха. Однако и в этом случае один прием дает разный смысловой эффект. Так, в следующем примере акут полисемантичен

¹¹ Н.А. Фатеева, *Грамматические неологизмы в современной русской поэзии*, <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs012fateeva.pdf>.

¹² М. Рыклин, *Вступительное слово к стихам Натальи Азаровой*, http://magazines.russ.ru/povyi_mi/2008/5/az3.html.

¹³ Н.М. Азарова, *К вопросу о взаимодействии философских и поэтических текстов в истории появления и распространения дефисных образований*, [в:] *Проблемы современного филологического образования*, вып. 7, Москва-Ярославль 2007, с. 122.

¹⁴ Н.А. Николина, *Активные процессы в языке современной русской художественной литературы*, Москва 2009, с. 119–137.

¹⁵ Н.М. Азарова, *К вопросу о взаимодействии философских и поэтических текстов в истории появления и распространения дефисных образований*, [в:] *Проблемы современного филологического образования*, вып. 7, Москва-Ярославль 2007.

и полифункционален – долгое *ó* создает иллюзию непрерывности звуковой материи, два диакритических знака (острых, напоминающих птичьи следы), напротив, разрывают звуковой поток, придавая ему энергию и динамику:

<i>в</i>	
<i>тóн</i>	<i>бóга</i>
<i>бóга</i>	<i>тóн</i>
<i>бóг-атóн</i>	

Родовой признак поэзии Азаровой – текучесть, подвижность, не-до-конца-определенность любых форм, относительная независимость формы и смысла (*дух рыщет, где хочет*). Поэтому ее аллитерации и палиндромы, обычно создающие континуальность звукового потока, могут останавливаться – расчленяться графически:

ком	мок
цикл	куц
цок	икл
волгл утл знобл	
лгл	зыбл
лгл	ком
лгл	цок
лгл	цикл

Кстати сказать, этот пример наглядно демонстрирует орнаментальность стиха Азаровой, причем орнаментальность не только как жанровой и языковой, но и как живописный принцип – рисунок текста Азаровой как иконический знак, что было отмечено в одном из первых отзывов на книгу: «В “Буквах моря” (т.е. собственно в тексте поэмы) побуквенно (но не буквально) сюжетизируются свойства моря – шум, движение, шторм, пляж и ещё многое. Слова дробятся на слоги и брызги, расположение текста на каждой новой странице неповторяемо, как точные очертания линии прибоя после каждой новой волны»¹⁶.

Как известно, орнаментальность в живописи основана на повторяемости элементов и стилизации – схематизации реального мотива. Орнаментальность в языке обычно связывают с не только с разного рода повторами формальных и тематических признаков и лейтмотивностью текста, но и с гипертрофированным ощущением формы, когда слово становится предметом лингвистичес-

¹⁶ Д. Суховой, *Хроника поэтического книгоиздания в аннотациях и цитатах*, <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2008-2/hronika/>

кого эксперимента, с повышенной образностью и эмоциональностью, причем все формальные приемы не просто украшение, «упаковка» мысли, скорее, это способ выражения сущности художественного мышления, эстетического моделирования действительности: «Орнаментализм – явление гораздо более фундаментальное, нежели словесная игра в тексте. Оно имеет свои корни в миропонимании и в менталитете символизма и авангарда, т. е. в том мышлении, которое по праву следует назвать мифическим»¹⁷. Слово, в реалистическом мире рассматриваемое как чисто условный символ, в мире мифического мышления становится иконическим знаком, материальным образом своего значения. Орнаментальный текст реализует мифическое отождествление слова и вещи как в иконичности элементарных знаков языка, так и в иконичности развертывания речевых фигур и в иконичности текстовых форм.

Выше мы уже демонстрировали различные формы проявления иконичности в азаровском тексте и, хотя этот предмет далеко не исчерпан, обратимся к развертыванию центральной метафоры, заявленной в заглавии поэмы – *буквы моря*. Заметим сразу, что для Азаровой буква – скорее звукобуква – графический образ звука, неразрывно слитый с ним¹⁸:

у – буква моря
 аква моря
 аквамариновая у
у – ракушка
 рак-ушки моря
 шума-ум-моря-уши

Буква божественна (она рождается из моря, морской пены, подобно Афродите: *штормом рождение буквы*), но одновременно «человекогенна» (Афродита, рожденная из головы Зевса?): *рождалась посередине рта/ на полосе бирюзового счастья рта*. Однако в обоих случаях она самостоятельная сущность, самоценна: *ей понравилось нормы нарушать понарошку/ говорящих одновременно слушать*. Она может принимать любую «геометрию» – *узелки, следы на песке, которые стирают волны* – и быть «услышана» внутренним слухом (*согласные – со-сле-до-мо-кеа-на; гласные – пространство о пространстве*). Буквы складываются в слова, которые материальны: они могут *рвать сетку*, как акула, *застывать на ветру кусками*, с хрустом разбиваться о пирс, сплетаться и расплетаться в сплетни. Звукобуква рож-

¹⁷ В. Шмид, *Нарратология*, Москва 2003, с. 263.

¹⁸ С.Е. Бирюков, *Цветы и птицы Натальи Азаровой и Алексея Лазарева (к выходу совместной книги поэтессы и художника)*, www.topos.ru/article/4045.

дается и как звук-буква-мысль: *она – / сразу – легла/ вся – целым – ликом – / пучком – / ненарисованных – целиком/ полных – / округлых – / линий – / мысль – / не уточняй!/ не утончай!;* обведи словом мысль. Именно из таких знаков состоит живописный *алфавит букв моря*, стилизованный под точное каллиграфическое письмо, который завершает первый раздел книги Азаровой.

Во второй раздел книги «записи из тетрадок вокруг букв моря» включены тексты Азаровой и графические работы Лазарева, сопровождаемые рукописными подписями. Вербальная часть явно составлена по принципу записной книжки, подготовительных материалов к поэме. Здесь есть четыре вполне завершённых текста, три из них набраны компьютерным шрифтом, один рукописный, но без следов правки. Есть также фрагмент, записанный на линованном листе с зачеркиванием в начале и авторским метатекстом: *этот абзац поставить после Бога?* Есть отсканированные клочки бумаги с какими-то цифрами, метафорой (*мост – спицы воздуха*) и фразами. Все эти фрагменты объединены темой и центральной метафорой, их выделение в дополнительный раздел создает у читателя ощущение *процесса* работы над текстом поэмы: отсечением лишнего, перестановкой фрагментов, переработкой материала (так, в некоторых фрагментах указано время и место).

Что касается графических листов, то это 18 абстрактных беспредметных рисунков, следующих подряд после словесной части. Здесь, безусловно, интересны подписи (судя по почерку, сделанные художником, а не поэтом), ассоциативно связанные с центральной метафорой книги, которая таким образом реализуется одновременно в изобразительном и вербальном коде. Рисунки и тексты могут коррелировать друг с другом по законам орнамента – вариативной повторяемости мотива (*запись в реальном времени ритмов моря – слева направо – запись в реальном времени ритмов моря – справа налево*), могут занимать отдельные страницы или весь разворот (*водно-буквенная геометрия моря – водно-буквенная геометрия пены письменный язык предшествует речи – свидетельство букв моря; буквы как блики; узелковое письмо; нелинейное письмо моря*) и др. Завершает раздел и всю книгу рисунок тушью, выполненный на книжном развороте и подписанный: *море говорит всеми алфавитами одновременно*.

Книга Азаровой-Лазарева (даже паронимическое созвучие фамилии, замеченное С. Бирюковым, представляется закономерностью случайности) – это «единораздельный» феномен, в котором соприсутствуют антиномичные признаки: целостность и открытость, динамика и статика, вневременность исиюминутность, обращенность к истории языка, его корням, и языковое экспериментаторство, формотворчество и смыслопорождение, повторяемость и неповторимость, конвергенцию философского и поэтического начал (о чем пишет филолог Н. Азарова в своей докторской диссертации).

Подведем некоторые итоги. Одна из тенденций современного книжного искусства – авторская книга, использующая принцип интермедиальности, который предполагает

- поликодовость – использование, кроме основного – вербального – графического, типографического (относящегося к *типографике*), живописного, музыкального, архитектурного, фото-, кино- и других кодов, формирующих особые подсистемы внутри книги;
- организацию книги по законам естественного языка как системы систем;
- относительную автономность каждой подсистемы книги и их изоморфизм;
- целостность книги – наличие единого архитектурного принципа, по-разному реализующегося специфическими средствами каждой подсистемы;
- обязательную корреляцию всех систем друг с другом и с вербальной;
- иконичность элементарных вербальных знаков, их комплексов и текста в целом;
- семиотизация и семантизация «технических» элементов книги;
- установка на прочтение – обязательное присутствие Читателя, способного интерпретировать связи внутри системы.

В зависимости от того, кто автор книги, она может быть Книгой поэта и Книгой художника или Книгой поэта и художника. На мой взгляд, о Книге художника имеет смысл говорить в тех случаях, когда художник сам выбирает книгу и без участия поэта интерпретирует ее. Так, например, работает Сергей Сигей, сделавший книгу «Небесные верблюжата» Елены Гуро «в собственном формате и с копиями на кальке ее рисунков, «Утиное гнездышко дурных снов» Крученых, нарисованное акварелью (цветные пятна, рисунки и текст стихотворений слились в живописное целое); английские стихи дадаистов, поверх которых два десятилетия спустя я начертил ритмические схемы из точек, линий и волнистых полос; при этом – стихи Ходасевича, переписанные тонкой паутинкой черной акварели (сейчас я пока не понимаю зачем)... и еще около 20 затей в том же духе»¹⁹.

Наконец, существует книга, в которое слово и живопись «взаимопроницаемы», в которой художник визуализирует вербальные образы, а поэт вербализует изобразительные. В этом случае мы имеем дело с феноменом Книги поэта и художника, примером которой является книга Азаровой-Лазарева.

¹⁹ С. Сигей, *Переплетная работа*, http://rubtsov.penza.com.ru/symbioz/7_8/pereplet.htm.

SUMMARY

**Intermediality modern author's books of poetry:
the Book of the poet and the Book of the artist**

Under intermediality with reference to the book we understand special integrity of object which is created by heterogeneity and synthesis of various art codes. This phenomenon is investigated in reviewed article on an example of two author's poetic books: Vera Pavlova „Letters to the next room: One thousand and one declaration of love” («Письма в соседнюю комнату: Тысяча и одно объяснение в любви». М., АСТ, 2006) and Natalia Azarova „The sea alphabet” («Буквы моря», М., 2008), drawings by Alexej Lazarev.

Intermediality found in them as synthesis of several codes – use, besides the main – verbal – graphics, typography (relating to typography), pictorial, musical, architectural, photographic, film and other codes that form the specific subsystem within the book; the relative autonomy of each subsystem of the book and their isomorphism, the presence of a single architectonic principle differently implement specific tools for each subsystem; obligatory correlation of all systems with each other and with verbal; iconicity elementary verbal labels, their complexes and the text as a whole; semiotization and semantization „technical” elements of the book, to read the installation – the obligatory presence of a reader, capable to interpret the communication within the system.

Depending on the one who the author of the book, it can be the Book of the poet and the Book of the artist or the Book of the poet and the artist. V. Pavlova book is considered by us as the book of the poet: all making books are thought over by the author and the accessory to it to «personal sphere» bear the impress.

About the Book of the artist can speak in those cases when the artist chooses a book and without the participation of the poet interprets it. Natalia Azarova book – a book in which words and paintings of Alexander Lazarev are inseparable, synthetic, in which the artist visualizes the verbal images, and the poet invests visual images with words. In this case we are dealing with a phenomenon of the Book of the poet and artist.