

Людміла Садко
Брэст

Графічная вобразнасць у паэзіі беларускіх аўтараў пачатку XXI стагоддзя і ў творчасці нямецкамоўных канкрэтыстаў

У самой прыродзе паэзіі першапачаткова закладзены візуальны кампанент. Канкрэтная паэзія як раз і засяродзілася на „візуальнай, фізічнай прыродзе слова”¹. У творах канкрэтызму, аднаго з самых яркіх з’яў нэаавангардызму 50–60 гг. XX ст., адбываецца зварот да слова і тэксту як да матэрыяльнага аб’екту, што перадае нематэрыяльны сэнс. Матэрыяльнай абалонцы, дарэчы, канкрэтызм спрабуе вярнуць „рэчыўнасць”, даволі часта выяўляючы гэта ў дэманстрацыі візуальных магчымасцяў лінгвістычнага знака. З іншага боку, прытрымліваючыся прыярытэта натуральнай, жывой мовы штодзённых зносін, канкрэтысты – Э. Яндль, О. Гомрынгер, Ф. Мон, Г. Рюм, Х. Хайсэнбютэль, Р. Доль, М. Бензэ – вымушана звяртаюцца да прыёмаў візуалізацыі, паколькі часта яны становяцца адзіна магчымым спосабам пераадолення лінейнай арганізацыі тэксту і дэманстрацыі полівалентнай структуры натуральнай мовы, прыёмам актывізацыі вобразнага і асацыятыўнага мыслення. У гэтай сувязі Ю. Лотман адзначае: „Во всех случаях, когда мы улавливаем в графике преднамеренную организацию, можно говорить о поэтическом значении графики, поскольку всё организованное в поэзии делается значимым”².

У сучаснай эксперыментальнай паэзіі Беларусі шырокае распаўсюджанне маюць аналагічныя тэндэнцыі, калі айчынным літаратары графічнай форме тэксту надаюць асаблівы семантычны статус. У артыкуле І. Кур’ян *Друкапісы. Вялікая імправізацыя*, якая адкрывае выданне твораў беларускага Бум-Бам-Літа, аўтар, разважаючы аб этымалогіі паняцця „друкапіс”, заўважае характэрную асаблівасць: „Тут ўзнікае падабенства «друкапісу» не да словы рукапіс, а ды слова «жывапіс»”³.

¹ *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, под ред. А. Николюкина, Москва 2003, стб. 388.

² Ю. Л о т м а н, *Избранные статьи в 3 т.*, т. 1: *Статьи по семиотике и типологии культуры*. Таллинн 1992, с. 81.

³ *Друкапісы. Вялікая імправізацыя: паэзія, проза*, уклад. І. Кур’ян, Мінск 2009, с. 4.

У артыкуле *Графічная форма верша з Паэтычнага слоўніка* В. Рагойшы падаюцца звесткі аб фігурных вершах, „радкі якіх размяшчаюцца так, што ствараюць абрысы якой-небудзь фігуры (трохвугольніка, зоркі, ромба і г. д.)”⁴. Вучоны адзначае, што „графічная форма ляжыць у аснове т. зв. зрокавай паэзіі, куды адносяцца акравершы, тэлевершы, месавершы”⁵. У пэўнай ступені метафарычна, аднак абсалютна дакладна і лаканічна пошукі фармальнай арганізацыі верша ў сучаснай беларускай паэзіі пазначае В. Акудовіч: „Бачыць вушамі, а вачыма чуе”⁶, маючы на ўвазе сінтэтычны характар сучаснага тэксту.

Актывізацыю цікавасці да эксперыментальных спосабаў арганізацыі паэтычнага выказвання адзначае і В. Жыбуль: „Так, цягам апошніх дзесяцігоддзяў у айчынай паэзіі, апрача адносна няўскладненых відаў камбінаторнай паэзіі (цыркемы, антыпаліндромы, лагагрыфічныя, метаграматычныя, «бясконцыя» вершы С. Мінскевіча, «марскія шпількі» Г. Ціханавай, рапалічныя і анаграматычныя вершы А. Кавалеўскага), з’явіліся таксама і мастацкія тэксты, пабудаваныя на дадатковых ускладненнях (акратэлеверш А. Кудласевіча і А. Брусевіча, санет-цэнтон, санет-брахікалан, санет, складзены з туюгаў Ю. Пацюпы, трыялет-брахікалан В. Бурлак, вянок трыялетаў В. Іванова, творы, заснаваныя на сінтэзе паэзіі і графікі – такія, як амбіграмы Д. Дзмітрыева)”⁷.

Як ужо адзначалася, пошукі канкрэтыстаў цесна звязаны з лінгвістычнай канцэпцыяй Ф. дэ Сасюра. Згодна з сасюрыянскай дактрынай, знакі-сімвалы, наўпрост суадносныя з натуральнай мовай, не валодаюць сувяззю паміж азначаемым і тым, што азначаюць. Пераадолець гэта раз’яднанне спрабуюць паэты-эксперыментатары, у форме твораў якіх прысутнічае візуалізацыя (малюнак), што арганічна ўваходзіць у літаралагічны кантэкст і мастацкі тэкст.

Такім чынам, творы з падкрэсленай візуальнай прыродай імкнуцца да характарыстык знакаў-ікон, у якіх матэрыяльны знешні бок (тое, што азначае), прадвызначаючыся іх ідэальным унутраным бокам (тым, што азначаецца), „падобны” таму, што азначаецца.

Фрагментарна візуальныя вершы сустракаюцца ў цэлага шэрага беларускіх паэтаў апошніх дзесяцігоддзяў. У зборніку Адама Глобуса *Скрыжаванне* (1993) менавіта фігурны верш *Жах*⁸ змешчаны першым, заяўляючы тэндэнцыю да змястоўнага і стылістычнага эксперыменту і падтрымліваючы на ўзроўні знака-іконы семантыку назвы кнігі:

⁴ В. Рагойша, *Паэтычны слоўнік*, Мінск 2004, с. 362.

⁵ В. Рагойша, *Літаратуразнаўчы слоўнік. Тэрміны і паняцці*, Мінск 2009, с. 50.

⁶ В. Акудовіч, *Разбурыць Парыж: Эсэ*, Мінск 2004, с. 50.

⁷ В. Жыбуль, *Мова як канструктар. Камбінаторная паэзія на Беларусі і ў свеце*, “Роднае слова” 2007, № 12, с. 26.

⁸ А. Глобус, *Тэксты. Парк; Адзінота на стадыёне; Смерць – мужчына; Скрыжаванне; Дамавікамерон; Толькі не гавары майёй маме...; Круглы год; Койданава; Новы Дамавікамерон; Post skriptum*, Москва 2000, с. 260.

жах
 жах
 жах
 увесь свет у крыжах, увесь свет
 жах
 жах
 увесь свет у крыжах, увесь свет
 жах
 жах
 жах
 жах

У цыкле вершаў *Гарадскія дрэвы*⁹ Усевалада Гарачкі вылучаецца тэкст, што аднаўляе абрыс дрэва, якое „выпісана літарамі”:

Дрэва
 крывы ствол
 за лісцем
 х
 а
 в
 а
 е

Дадзены цыкл – гэта мініяцюры, што наладжваюць моцнае адзінства паміж пачуццёвым, непасрэдна дадзеным і рацыянальным, апасродкаваным. Асабліва паказальным у гэтай сувязі і з’яўляецца фігурны верш *Дрэва*.

Менавіта вывучэнне структуры моўнага знака ў духу канкрэтысцкай эстэтыкі і паэтыкі, пераадоленне адвольнасці і ўмоўнасці сувязі паняцця і прадмета, які стаяў за ім, стала творчым крэда Людкі Сільновай – аўтара зборнікаў эксперыментальнай паэзіі *Рысасловы* (1994), *Агністыя дзьмухаўцы* (1997), а таксама зборнікаў вершаў *Ластаўка ляціць* (1993), *Зеленавокія воі і іх прыгажуні* (2001). А. Аркуш у пасляслоўі да зборніка *Рысасловы* адзначае, што „паэтка [...] паспрабавала спалучыць мастацтва слова з мастацтвам рысы”¹⁰. У сваю чаргу О. Гомрынгер, тэарэтык і практык канкрэтызму, у артыкуле *Азначэнні канкрэтнай паэзіі* прапануе сваю дэфініцыю падобнаму паняццю: „Поэтические идеограммы образуются из букв и слов в результате усиленной конкретики семантических и семиотических намерений. Идеограммы представляют собой целостное логическое построение, запечатлевающее увиденные предметы”¹¹.

⁹ У. Гарачка, *Вершы*, “Крыніца” 1998, № 6, с. 24–26.

¹⁰ А. Аркуш, *Тэкст – матрыца – споведзь* [у] Л. Сільнова, *Рысасловы*, Полацк 1994, с. 34.

¹¹ *Konkrete poesie. Deutschsprachige Autoren*, Antologie von E. Gomringer, Stuttgart 1996, s. 165.

Можна адзначыць, што творам-“рысасловам” Л. Сільной і ідэаграмам канкрэтыстаў уласцівы рысы славеснай галаваломкі, шарады, загадкі, якая патрабуе вызначэння якога-небудзь слова на падставе яго апісання не толькі гукавога і сэнсавага, але і візуальнага. Такія тэксты рэалізуюць падыходы асемічнага пісьма без слоў, але з выпрацаванай аўтарскай сістэмай пісьменства-шыфроўкі, збольшага нагадвае піктаграму і ідэаграму, напісанне якіх ілюструе ўласную семантыку.

Характэрнай ілюстрацыяй прыёмаў шараднага дзялення словы на кампаненты з наступным іх апісаннем можа служыць твор Л. Сільной *дарма*¹². У прамым сэнсе ўнутры словы „дарма” паэтка вылучае слова „дар”, а потым у духу дзіцячай гласалаліі ўсклікае: „Ма!”. Мастацкі мікрааналіз кароткага і з выгляду невытворнага слова „дарма” дазваляе стварыць досыць ёмісты і візуальна матываваны вобраз:

дарма



Прыёмы брахіграфіі, скарачэння звычайнага напісання часта сустракаюцца і ў зборніку *Рысасловы* Л. Сільной, і ў тэкстах еўрапейскіх канкрэтыстаў. Тэкст *год*¹³ уяўляе сабою спалучэнне рыс манаграмы (замены поўнага надпісу, слова цалкам) і візуальнай шарады. Натуральна, малюнак цыферблата гадзін выклікае матываваныя асацыяцыі з цягам часу, з’яўляючыся яго знакам-іконай, а ўплеценыя ў малюнак літары са слова „год” паведамляюць інфармацыю і на ўзроўні семантыкі:

год



Формы іерагліфічнага пісьма маюць на ўвазе больш цесную сувязь знака са значэннем, чым гэта прынятае ў еўрапейскай традыцыі пісьменства. Своеасаблівая графічная загадка, што стымулюе вобразнае мысленне і развівае назіральнасць, уменне засяродзіцца, заяўлена

¹² Л. С і л ь н о в а, *Рысасловы*, Полацк 1994, с. 7. (У артыкуле захавана аўтарская традыцыя пісьма).

¹³ *Ibidem*, с. 6.

ў тэксце Л. Сільной *дз і дж*¹⁴. Дадзены твор, па словах А. Аркуша, „вершаваны праект, прысвечаны беларускім літарам-гукам”¹⁵. На самай справе іканічнасць знакаў (малюнак насякомых), якія складаюць гэты тэкст, праяўляе сябе ў адпаведнасці іх знешняй формы значэнню. Гаворка ідзе пра фанетычныя рысы, характэрныя для беларускай мовы, у якой вымаўленне афрыкат „дз” і „дж” мае устойлівае асацыяцыі з гудзеннем насякомых. Знак-ікона ў гэтым візуальным вершы мадэлюе тое, што пазначаецца, прадстаўляючы графічны вобраз гукі:



На падобным прыёме пісьма іерагліфічнымі элементамі заснаваны твор нямецкамоўнага канкрэтыста Эрнста Яндля *пакутніцтва святога Пятра* (*martyrium petri*)¹⁶, якое ламае традыцыі пераказвання біблейскай гісторыі пра гібель аднаго з апосталаў Хрыста, з пакоры які папрасіў быць укрываваным ўніз галавой. Традыцыйна заяўлены толькі адзін загалавак твора, сам жа тэкст апасродкавана, візуальна, аднак наглядна адлюстроўвае цэлы працэс, немую гісторыю распяцця падзвіжніка:

fuß	fuß	стопа	стопа
knie	knie	нога	нога
mann		муж	
linke	rechte	левое	правое
kinn		борода	
auge auge		глаз	глаз

Неабходна адзначыць, што рэаліі, намаляваныя ў дадзеным творы, нельга аднесці да пазітыўна дадзеных, аднак яны створаны свядомасцю з элементаў рэальнасці і ў некалькі новым выглядзе ўтвараюць цэласнасць паміж азначаемым і тым, што азначае. Падобныя тэндэнцыі адзначаюцца і ў творы Л. Сільной *Хрыстос*¹⁷, дзе літара „х” ўяўляе сабою абрыс фігуры ўкрываванага Хрыста:

¹⁴ *Ibidem*, с. 8.

¹⁵ А. Аркуш, *op. cit.*, с. 34.

¹⁶ E. J a n d l, *Poetische Werke* in 11 Bde, bd. 3, *Sprechblasen*, München 1997, s. 24.

¹⁷ Л. С і л ь н о в а, *Рысасловы*, Полацк 1994, с. 25.

Хрыстос



Сама паэтка ў сваёй *Вялесаўскай лекцыі*, прачытанай на цырымоніі ўручэння літаратурнай прэміі *Гліняны Вялес* (1995), разважаючы пра асаблівасці „рысасловаў”, звяртаецца да знакамітай фразы В. Ластоўскага з яго прадмовы да *Падручнага расійска-крыўскага (беларускага) слоўніка*: „Слова, – гэта ня ўмоўны знак для выражэння мыслі, але мастацкі абраз, вызваны найжывейшымі пачуваннямі, якія прырода й жыццё выклікалі ў перабытным чалавеку”¹⁸. На самай справе, візуальныя магчымасці слова, прадэманстраваныя ў творах зборніка і блізкія мастацтву каліграфіі, калі літары ці словы наўпрост малююць тое, што яны азначаюць, маюць векавыя традыцыі. Іх своеасаблівая рэактуалізацыя становіцца досыць распаўсюджанай з’явай у сучаснай беларускай літаратуры.

Яшчэ адзін крок для перадачы руху ў тэксце ажыццяўляецца ў творчасці Дзмітрыя Дзмітрыева, аўтара кніг вершаў *Полое собрание сочинений* (2002), *Избранное* (у апрацоўцы бук-артыста В. Шлюндзіна) (2004). Кінэтычныя эксперыменты аўтара аформіліся ў серыю эксперыментальных тэкстаў-амбіграм, дзе ў адным візуальным аб’екце пры павароце на 180° або 90° прачытваецца розны тэкст. Такія напісанні могуць называцца „листовертнями” (тэрмін Г. Лукомнікава), „перевёртышами”, „поворотнями”, „опрокиднями”, „буквооборотами”, „словооборотами”, а ў беларускай практыцы – „аркушакрутамі” (тэрмін Ю. Барысевіча. – *Л. С.*).

Пры пераварочванні ў слова з’яўляецца нечаканы схаваны падтэкст, у пэўным сэнсе эпіграматычнае завастрэнне, што дазваляе разгледзець слова па-новаму. У канкрэт-практыцы распаўсюджанай з’явай сталі так званыя „dewil trap” („чортава пастка”) – нелінейныя тэксты, чытанне якіх магчыма, калі паварочваць твор па пэўнай траекторыі ў прасторы. Унутры аднаго слова ў такіх „пастках” за шрыфтавай або каліграфічнай вяззю можа быць схаванае іншае, а пры павароце ліста напісанае можа паўстаць яшчэ адным спосабам:

¹⁸ Л. С і л ь н о в а, *Крышталёвы сад*, Мінск 2007, с. 127.

Дж. Фарнівал *dewil trap* (чортава пастка)¹⁹

Амбіграмы Дз. Дзімітрыева створаны на скрыжаванні семантычных, гукавых і візуальных магчымасцяў слова. Падыход аўтара блізкі мастацтву дызайну і дэманструе стаўленне да слова як да матэрыяльнага аб'екту, што ў літаратуры адпавядае канкрэтысцкаму падыходу. Апрача таго, амбіграмы Дз. Дзімітрыева маюць прынцыповую каліграфічную прыроду, дзе, апрача візуальнага ўздзеяння, важная менавіта полісемія напісання, калі адзін і той жа іерогліф, прачытаны рознымі спосабамі, можа пазначаць некалькі паняццяў. Да таго ж, на думку вядомага літаратуразнаўцы і крытыка Л. Зубавай, „основным свойством, определяющим новизну жанра, является установка на пространственную подвижность изображения, что не только расширяет возможности знаковой системы, но и активизирует зрительный канал восприятия”²⁰.

Досыць цікавай уяўляецца амбіграма Дз. Дзімітрыева з апазіцыі „Якуб – Янка”²¹, што на візуальным узроўні дэманструе ідэю „неразлучнасці”, непадзельнасці двух класікаў айчыннай літаратуры і, адначасова, аўтэнтычнасці, проціпастаўленасці іх творчай манеры:



У некаторых тэкстах Дз. Дзімітрыева прадстаўлены маральныя сентэнцыі: „Шэпча Каханьне: марную ўсе мары”, „Шэпча Сьмерць: людзі ўзвыюць”²². Тут тэкст да двукроп'я чытаецца ў адной плоскасці, а пасля яго – пры павароце на 180°. Функцыю пунктуацыйнага афармлення бярэ на сябе чытач, ствараючы інтанацыйную паўзу падчас

¹⁹ E. J a n d l, *Poetische Werke in 11 Bde.*, bd. 4, *Künstliche Baum*, München 1997, s. 136.

²⁰ Л. З у б о в а, *Языки современной поэзии*, Москва 2010, с. 301.

²¹ Д. Д з ь м і т р ы е ў, *Амбіграмы* [online], <http://arche.bymedia.net/2007-11/dzmitryjeu711.htm> [доступ: 19.05.2014].

²² *Ibidem*.

маніпуляцый з лістом. Паўната, шматзначнасць, драматызм і экспрэсія мастацкага выказвання праяўляюць сябе ў эксперыментальным візуальным вершы досыць выразна, а кінетычныя сродкі толькі ўзмацняюць ўражанне:



Кніга *Трыццаць тэкстаў* (2009) Дзмітрыя Плакса, беларускага перакладчыка, празаіка, паэта і журналіста, уяўляе сабою эксперымент па злучэнні тэксту як адзінства гуку, графікі, дыскурсу і мовы з ілюстрацыямі (фота- і шрыфтавымі). Па сутнасці, кожны з тэкстаў, размешчаных на правых старонках кнігі, прадубляваны на левых у фота-ілюстрацыі або праз шрыфтавыя эксперыменты.

Прыкмета графічнасці паэтычнага тэксту яшчэ ў творчасці еўрапейскіх канкрэтыстаў была ўзведзена ў абсалют і стала крыніцай невычэрпнай колькасці эксперыментаў з візуальнай, матэрыяльнай прыродай слова, часта самадастатковай, радыкальна вызваленай ад строфабудуючай і тэкстабудуючай функцыі.

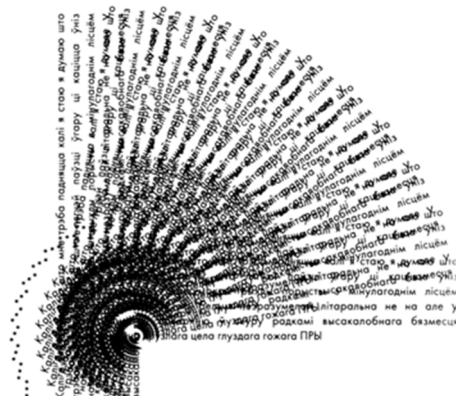
Падобны падыход дэманструе і Дз. Плакс, дублюючы кожны тэкст у сваім зборніку візуальнай рэпрэзентацыяй. Адначасова неабходна фіксаваць і маўленчы, акустычны кампанент паэтыкі гэтай кнігі, такое паралельнае прадстаўленне тэксту больш за ўсё нагадвае гаворку і яе сурдапераклад, аформлены ў прасторы. Паэтычная графіка Дз. Плакса часта становіцца своеасаблівым сродкам перадачы асабліва сцяў аўтарскай манеры выканання, у тым ліку інтанацыйнага і кінетычнага шэрагу.

У рэцэнзіі А. Івашчанкі на кнігу *Трыццаць тэкстаў* Дз. Плакса адзначаецца, што „пры наяўнасці ж апорнага (зыходнага, першаснага) тэксту – даволі традыцыйнага з графічнага гледзішча, – які ўласна не патрабуе ніякіх візуальных датлумачванняў, ілюстрацыйная частка ўспрымаецца выключна як [...] ілюстрацыйная частка”²³. Аднак неабходна ўлічваць, што традыцыі еўрапейскага пісьма/чытання фіксуюць пачатак ўспрымання тэксту злева, дзе як раз і змешчаны візуальныя эксперыменты са словам Дз. Плакса, а потым ужо погляд перамяшчаецца направа, дазваляючы загаварыць тэкставай семантыцы.

Такая „траекторыя”, чарговасць знаёмства з тэкстам адпавядае ўсім нюансам працы псіхікі з візуальнымі вобразамі. У тэкстах Дз. Плакса паэтычная графіка, у першую чаргу, – гэта неад’емная частка паэтычнага дыскурсу, апрача таго, самастойная праява матэрыяльнай прыроды напісанага слова.

²³ А. І в а ш ч а н к а, *Плаксавы пазлы: інструкцыя па чытанні*, “Дзеяслоў” 2009, № 4 (41), с. 324.

На думку паэтаў-канкрэтыстаў, функцыя паэзіі – паказаць мову такой, якая яна ёсць, г. зн., пазбаўленай камунікатыўнай функцыі. Да своеасаблівай дэструкцыі мовы, якая адкрывае шлях да першаэлементаў гаворкі – візуальным вобразам, працэсу артыкуляцыі, іншым фізічным параметрам слова, – звярнуўся ў сваіх тэкстах Дз. Плакс:



Гэты тэкст прадубляваны некалькі самнамбулічнымі радкамі, дзе апавяданне разгортваецца вельмі павольна, толькі намякаючы на дынаміку, зноў і зноў спыняючыся, то прыадчыняючы, то ізноў хаваючы ланцужкі асацыяцый, нібы імітуючы гультаяватыя рухі веера, малюнак якога нанесены радкамі гэтага тэксту: “Калі я ляжу я думаю што мне трэба падняцца калі я стаю я думаю што трэба пайсці прылегчы што лягчэй паўзці ў гару ці каціцца ўніз наляпляючы на сябе мокры рыхлы порысты з мінулагаднім лісцем камячкамі чорнай на белым незразумелай літаральна не НА але У друкаванай у паверхню ў скуру радкамі высакалобнага бязмесця выскомаўна друзлага цела глуздага гожага ПРЫ”²⁴.

Своеасаблівая манера рэчытацыі – а ўласныя тэксты Дз. Плакс ў публікацыі часопіса *Дзеяслоў* назваў як *Рэчы тая ці вы*²⁵, – акцэнтаваўшы ўвагу на аўтарскім самавольстве і візуальнага, і акустычнага парадку, – праяўляе сябе ў стварэнні „цёмных”, нечытабельных тэкстаў, дзе думкі і іх слоўная абалонка, словы, літары напластоўваюцца адзін на аднаго, перабіваючы плаўнае апавяданне, дэманструючы сітуацыю сумятні, спантаннасці паэтычнага маналогу:

Успяеўшаму п'юць дынозавыя профіраніцы навоўнорыкі і фарбаваныя цёткі камуэлію
справа выглядае выхад са сценкі рэжымнага тэатра вядомага вядомага
не дадаць дшодод эн

²⁴ Дз. П л а к с, *Трыццаць тэкстаў*, Мінск 2009, с. 58–59.

²⁵ Дз. П л а к с, *Вершы, “Дзеяслоў”* 2007, № 3, С. 114–116.

Семантыка гэтага верша вербалізавана так: “Усьмешка паўадкрытая трохі схіленая чорныя фарбаваныя але каму якая справа выглядае сукенка нічога тут больш не дадаць”²⁶.

Па сутнасці, тэкст перадае канфлікт маўленчага намагання паміж фізіялагічным і семантычным бокам выказвання. Прастораваму афармленню аказалася падпарадкаваны глыбінны паток думкі, яе нараджэнне, афармленне ў словы. Ледзь бачныя радкі візуальнага тэксту Дз. Плакса – спроба праілюстраваць таямніцу будовы мовы і думкі, рэканструкцыя гэтых ўнутраных механізмаў з дапамогай паэтычнай графікі.

Падобны ж прыём выкарыстоўваецца і ў тэкстах нямецкага канкрэтыста Клаўса Брэмера²⁷, дзе часта няяснасць напісання, шрыфтавыя напластаванні служаць функцыі высвятлення семантыкі, зняцця апазіцыі паміж знакам, працяглым ў прасторы, і знакам, працяглым ў часе. Памылкі ў тэксце, нападзаныя радкоў адзін на аднаго становяцца параграфічнымі сродкамі, якія дазваляюць пашырыць рамкі слова, паўней і дакладней данесці семантыку. Вар’іруючы словы „lesbares”, „unlesbares”, „übersetzen” („чытаны”, „разборлівы”, „нечытабельны”, „неразборлівы”, „перакладаць”), паэт акрэслівае цэлы круг праблем – разумення тэксту, яго чытання, перакладу, спосабы данясення схаванага ў слове сэнсу:

lesbares in unlesbares übersetzen
lesbares in ~~unlesbares~~
~~unlesbares~~
~~unlesbares~~

У творчасці еўрапейскіх канкрэтыстаў часта гучыць пратэст супраць аўтаматызацыі ўспрымання, аформлены шляхам нелінейнага разгортвання тэксту. Такі падыход назіраецца і ў зборніку *Трыццаць тэкстаў* Дз. Плакса. Звычайная метафара пра тое, што „думкі плывуць”, у адным з твораў паэта апынулася рэалізаванай. Паэтычная графіка дазволіла радкам верша ўтвараць хвалі і рабізну, як на паверхні вадаёма, а семантычны складнік твора прадэманстраваў звычайную для зборніка манеру ўнутранага маналогі з абрывістымі фразамі, нявымушанасцю асацыятыўнага шэрагу, усімі атрыбутамі жывога мыслення.

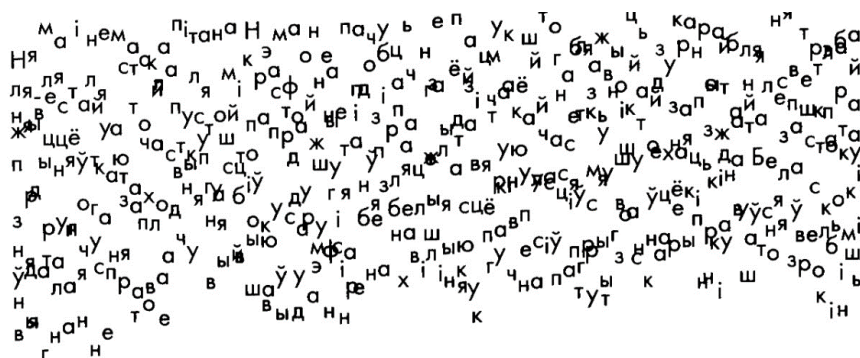
Першая ж фраза тэксту – *Няма і нема капітана Нэма*²⁸ – настройвае чытача як раз на павольнае паглыбленне ў глыбіні, слізгаценне па воднай роўнядзі, а візуалізацыя тэксту дазваляе ўбачыць рэалізаваную метафару. Вядомы амерыканскі псіхалаг і культуралаг Р. Арнхейм

²⁶ Дз. П л а к с, *Трыццаць тэкстаў*, с. 22–23.

²⁷ *Konkrete poesie. Deutschsprachige Autoren*, antologie von E. Gomringer, Stuttgart 1996, s. 29.

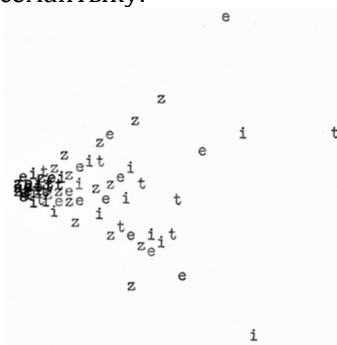
²⁸ Дз. П л а к с, *Трыццаць тэкстаў*, с. 20–21.

называе такое апавяданне „дрэйфуючымі вобразамі”, а настрой, выкліканы гэтым вершам, па яго словах, „напоминает отрешенное наблюдение за плавно движущимися по небу облаками”²⁹:



“Няма і нема капітана Нэма не пачуць не пацук што бяжыць з карабля ня трэба ля-ля ля стала ля мікрафона побач з ёй маёй галавой дурной ня сьветлай нявестай а той пустой пастой не ідзі па га дзі чакай не зьнікай запытай лепш пра жыцьцё тую частку што пражыта пра жыта тую частку што ня зжата за ката прыняў ката выпусьціў душу ўзьяцела вярнулася мушу ехаць да Беластоку з другога заходняга боку другія ня белыя сьцёкі пусьціўся ва ўцёкі кінуўся ў скокі ня таньчу ня плачу ня выю сам сабе на шыю павесіў прыгоннае права ня вельмі ўдалая справа выйшаў у эфір на хвілінку гучна пагрыз скарынку што зробіш ня тое выданьне як тут ні кінь выгнаньне”.

У канкрэтным вершы Франца Мона таксама знаходзіць рэалізацыю адна з распаўсюджаных моўных метафар – „час ляціць”, тэкст скампанаваны з шматразова паўтораных літар, якія складаюць слова „zeit” („час”)³⁰ і адвольна разлятаюцца па старонцы, тым самым ілюструючы ўласную семантыку:



²⁹ Р. А р н х е й м, *Визуальные аспекты конкретной поэзии* [в:] *Экспериментальная поэзия. Избранные статьи*, сост. и общ. ред. Д. Булатова. Кенигсберг – Мальборк 1996, с. 82.

³⁰ *Konkrete poesie. Deutschsprachige Autoren*, antologie von E. Gomringer, Stuttgart 1996, s. 99.

Творчасць Аксаны Спрынчан, аўтара паэтычных зборнікаў *Вершы ад А.* (2004), *Жывая* (2008), як заяўлена ўжо ў анатацыі і да першага, і да другога зборніка „вызначаецца гарманічным спалучэннем традыцыйнага і наватарскага”, „перапляценнем традыцыі і эксперыменту”³¹. І на самой справе, тэксты паэткі характарызуюцца па перавазе досыць традыцыйнымі катэгорыямі эстэтыкі і паэтыкі.

Аднак асобныя вершы зборнікаў з’яўляюцца цікавымі знаходкамі эксперыментальнага вершаскладання. А. Спрынчан часта ўводзіць у тканіну сваіх твораў знакі прыпынку ў функцыі параграфічных сродкаў, графічныя знакі, значкі, незвычайную графічную сегментацыю тэксту. Так паэтка дамагаецца як актуалізацыі намінацыйнага ўзроўню паэтычнага тэксту, так і дадатковага ўзмацнення яго экспрэсіўных, крэатыўных рыс.

У вершы *Сня*ынка*³² са зборніка *Вершы ад А.* паэтка актыўна выкарыстоўвае замест літары „ж” параграфічны знак „*” – ён часта ва ўжытку мае назву „зорачка” – што дазваляе ўзмацніць матываванасць выказвання, дадаткова праілюстраваць апавяданне, пашырыўшы вербальны кантэкст візуальным кампанентам. Верш цалкам традыцыйны ў сваёй „лінейнай паслядоўнасці формы і зместу” (Р. Арнхейм), аднак ўключэнне новага сродку ўносіць акцэнт у сэнсавую абалонку:

Сня*ынка
падае на кры*,
і кры*
кры*уе неба крыкам:
– *ывінка сне*ная, навошта
табе *ытло *алобы гэтай.
Ты * там
кру*ылася, *ыла!.. А тут?!.
– Я незале*насці *адала
ад вышыні
і ад *ыцця...
А тут –
памі*.

У вершы *Пакута*³³ са зборніка *Жывая* аўтар дэманструе іншыя прыёмы візуалізацыі, імкнецца да стварэння карціны ў трох вымярэннях, адмаўляючыся ад традыцый лінейнага разгортвання радкоў:

Пакута	П
	а
	к
	у
	т
	а
л	х
ы	
П	енм
	алунікаП

³¹ А. С п р ы н ч а н, *ЖываяЯ, вершы*, Мінск 2008, с. 94.

³² А. С п р ы н ч а н, *Вершы ад А., вершы*, Мінск 2004, с. 79.

³³ А. С п р ы н ч а н, *ЖываяЯ...*, с. 89.

Радкі верша чытаюцца па гадзіннай стрэлцы, акрэсліваюць умоўны перыметр пакоя, мінімальнымі сродкамі перадаюць і настрой спустошанасці ад пакут, пэўнай змярцвеласці лірычнага героя, які ад болю страціў магчымасць гаварыць, здольнага толькі на элементарную канстатацыю: вакол запусценне, пыл, тлен, а сіл на змены зусім не засталася.

Феномен „пераходнасці“, фарміравання „новай літаратурнай сітуацыі“, характэрны для сучаснай беларускай літаратуры, праяўляе сябе і ў распаўсюдзе наватарскіх прыёмаў лісты, інтэнсіўным творчым засваенні усёй шматстайнасці вопыту сусветнага літаратурнага працэсу, у першую чаргу мадэрнісцка-авангардных эксперыментаў XX ст. Як адзначае Я. Гарадніцкі, „гэтая блізкасць, згушчанасць, адсутнасць дыстанцыі, сінхранія разнародных мастацка-эстэтычных з’яваў была ў высокай ступені характэрна для развіцця беларускай літаратуры ў XX стагоддзі”³⁴. У сучаснай беларускай паэзіі мы адзначаем цэлы шэраг твораў, у якіх актуалізуецца візуалізацыя тэксту з дапамогай графічных элементаў, якія пашыраюць яго семантыку і вобразнасць. Такая тэндэнцыя знаходзіць выраз у адмове ад лінейнай арганізацыі тэксту, у пашырэнні прыёмаў пісьма/чытання/інтэрпрэтацыі твора па адвольнай траекторыі. Гэты падыход знайшоў паслядоўнае адлюстраванне ў тэорыі і практыцы канкрэтнай паэзіі, што акумулявала ў сабе яшчэ ў сярэдзіне XX ст. найбольш яркія дасягненні сусветнага авангарднага мастацтва.

Назірання над практыкай сучаснай візуальнай беларускай паэзіі дазваляюць гаварыць аб рысах творчай пераемнасці ў адносінах да канкрэт-паэзіі, а таксама аб нацыянальнай разнастайнасці відаў дадзенай з’явы. Распаўсюджаным у сучаснай эксперыментальнай паэзіі Беларусі становіцца пісьмо, заснаванае на выкарыстанні знакаў-ікон, стварэнне аўтарскіх жанраў, суадносных з паняццямі канкрэтысцкай ідэаграмы і канстэляцыі, прыёмамі шараднага пісьма, брахіграфіі.

Апрача таго, рэактуалізуецца іерагліфічнае пісьмо, вопыт тыпаграм, амбіграм, элементаў кінетычнага пісьма, выкарыстоўваюцца магчымасці друкарскага набору рознымі па велічыні і напісанні шрыфтамі, сінтэз вербальных і параграфічных знакаў, прыёмы візуальнай рэалізацыі моўных метафар. Пашырэнне графічнай вобразнасці, або нестандартнага размяшчэння тэксту на плоскасці, адзначаецца ў творчасці А. Глобуса, Л. Сільновай, У. Гарачкі, Дз. Дзмітрыева, Дз. Плакса, А. Спрычан. Пры гэтым неабходна адзначыць, што айчынная візуальная паэзія дэманструе, пераважна, найменш радыкальны вопыт падкрэслівання графічных складнікаў тэксту. Вербальны пачатак ўсё ж пераважае ў такой паэзіі, а выяўленчы узровень ўзмацняе семантычны кампанент, экспрэсіўныя рысы тэксту, уводзіць новыя ўяўленні аб вобразнасці. Такім чынам, на нашу думку, пашыраюцца патэнцыял і ме-

³⁴ Я. Гарадніцкі, *Мастацкі свет беларускай літаратуры XX стагоддзя*, Мінск 2005, с. 48.

жы літаратуры за кошт звароту да сумежных відаў мастацтва, адкрываюцца новыя магчымасці іх творчага ўзаемадзеяння, інтэрактыўнасці, працэсуальнасці і камбінаторыкі ў сучасным літаратурным працэсе Беларусі.

Liudmila Sadko

Graphic Imagery in the Poetry of Belarussian Authors at the Beginning of the 21st Century and Works of German-Speaking Concretists

A b s t r a c t

The article is devoted to the analysis of visual texts of Belarusian authors of the 21st century, including A. Globus, Vs. Goryachka, D. Dmitriew, D. Plaks, L. Silnowa and O. Sprinczan. Experimenting with language elements that are devoid of the natural context of semantics, syntax or grammar leads to the researching of possibilities of the language itself and to the broadening of the borders of poetry in relation to drawing and painting. The author establishes the process of creating new authorial genres by modern Belarusian authors, which genres follow the formal tradition and poetics of concrete poetry, including ideograms and constellations, charade writing, brachygraphy, hieroglyphic writing, typograms, ambigrams, kinetic writing, typographic sets composed of different fonts or a synthesis of verbal and paragraphic symbols.