

Иванова Наталья Сергеевна

аспирант кафедры
зарубежной литературы
Белорусский государственный
университет
г. Минск, Беларусь

Natallia Ivanova

PhD Student of the Department
of Foreign Literature
Belarusian State University
Minsk, Belarus
natalie_ivanova33@mail.ru

ИНТЕРМЕДИАЛЬНАЯ ПОЭТИКА «КАЛЛИГРАММ» Г. АПОЛЛИНЕРА

INTERMEDIAL POETICS OF G. APOLLINAIRE'S «CALLIGRAMMES»

Статья посвящена раскрытию художественного своеобразия сборника «Каллиграммы» Г. Аполлинера в рамках интермедиального подхода. Поэтический сборник характеризуется новаторским визуальным оформлением авторских интенций. На уровне образной системы выявляются интермедиальные референции, связанные с современной художественной практикой. Рассматриваются также эстетические коды кубистической живописи, оказавшей влияние на творчество Г. Аполлинера, чьи произведения во многом определили развитие французской поэзии XX века.

К л ю ч е в ы е с л о в а : *визуальная поэзия; интермедиальность в литературе; каллиграмма; поэзия кубизма; симультанность; типографическое оформление.*

The article is devoted to revealing the artistic originality of the collection «Calligrammes» by G. Apollinaire within the framework of intermediality. The poetry collection is characterized by an innovative visual design of the author's intentions. At the level of the figurative imagery, intermedial references associated with modern artistic practice are revealed. The paper also considers the aesthetic codes of Cubist painting, that influenced the oeuvre of G. Apollinaire, whose works determined the development of French poetry of the twentieth century to a great extent.

Key words: *visual poetry; intermediality in literature; calligram; cubist poetry; simultaneity; typographic design.*

Творчество французского поэта и художественного критика Г. Аполлинера (*Guillaume Apollinaire*, 1880–1918) уникально тем, что оно является своеобразным связующим звеном между классической (миметической) и современной (диегетической, начиная с рубежа XIX–XX в.) концепциями искусства. В 1918 г. – незадолго до смерти автора – выходят в свет его «Каллиграммы: стихотворения мира и войны» (*Calligrammes: poèmes de la paix et de la guerre*), написанные в период 1913–1916 гг., т. е. накануне Первой мировой войны и во время нее, когда поэт сражается в рядах французской армии, получает ранение и вскоре умирает как «погибший за Францию».

Сборник каллиграмм Г. Аполлинера носит новаторский характер, хотя эксперименты с визуализацией формы поэтического текста известны с древних времен. Во французской литературной традиции фигурные стихотворения были созданы представителями разных эпох и направлений: Ф. Рабле, Ж. А. де Баифом, Ж. Гризелем, А. де Л'Эпероньером, Ш.-Ф. Панаром, различные эксперименты с поэтической типографикой принадлежат также Ж. Маро, М. де Сен-Желе, В. Гюго, С. Малларме и др.

В начале XX в. в столице Франции складывается особая культурная ситуация: Париж становится центром развития авангардизма, представители которого устремляются к поиску революционно нового – часто основанного на взаимодействии нескольких видов искусства – творческого метода. Г. Аполлинер, будучи теоретиком кубизма и находясь в окружении множества художников, разрабатывает принципы кубистической «визуальной поэзии» – интермедиального явления, основанного на синтезе литературы и изобразительного искусства.

Интермедиальность, в свою очередь, определяется Н. В. Тишуниной как «особый тип структурных взаимосвязей внутри художественного произведения, основанный на взаимодействии языков разных видов искусства в системе единого художественного целого» [1, с. 4]. В каллиграммах Г. Аполлинера происходит перенос живописных (и в некоторых случаях музыкальных) кодов в поэтический текст. Каллиграмма (авторское понятие, созданное посредством сложения двух слов: *каллиграфия* и *идеограмма*) представляет собой поэтический текст, части которого – строки, отдельные слова и буквы – становятся изображением определенного объекта действительности (человека, дома, машины, дождя и т. д.). В качестве основных художественных средств выступают поэзия и графический рисунок, в том числе опосредованно (через изображение) в каллиграммах возникают элементы музыкальной нотации, – так в сборнике происходит соединение временных и пространственных видов искусства.

Первые каллиграммы поэт планирует издать еще в 1914 г. как «альбом лирических и разукрашенных идеограмм» (*Album d'idéogrammes lyriques et coloriés*) под заголовком «И я тоже художник» (*Et moi aussi je suis peintre*) [2, p. 25]. В это время кубистическое искусство переживает синтетический этап развития, когда представители течения широко применяют технику коллажа, различные декоративные элементы (печатные буквы, газетные надписи, музыкальные графемы, игральные карты и др.), что во многом соотносится со спецификой формы произведений Г. Аполлинера того времени и свидетельствует об общности эстетических устремлений авангардистских поэтов и художников.

Литератор Г. Аполлинер задает новое понимание плоскости страницы: она, являясь двумерным изображением трехмерных предметов, как на кубистических картинах, содержит рисунок или в некоторых произведениях – скорее абстрактную геометрическую композицию. Роль таких визуальных приемов автор видит в том, чтобы «цветовые контрасты приучили глаз читать одним взглядом все стихотворение целиком, подобно тому, как дирижер охватывает сразу все нотные знаки партитуры, как на плакате видны сразу все напечатанные элементы»¹ [3]. В результате художественный текст характеризуется многомерным пространственно-временным континуумом. Визуальная поэзия многомерна в том смысле, что перед реципиентом возникает сразу несколько уровней прочтения, поскольку смысл закодирован как вербально, так и зрительно.

Авторский подход к типографической разработке текста каллиграмм широк и неоднороден. Строфика некоторых стихотворений сборника визуально привычна читателю (например, двустушия в каллиграмме «В Ниме» (*À Nîmes*), катрены с перекрестной рифмовкой в стихотворениях «Изгнанная благодать» (*La Grâce exilée*), «Найденная прядь» (*La Boucle retrouvée*), «Отказ голубки» (*Refus de la colombe*), «Огни бивака» (*Les Feux du bivouac*) и др., пятистишия в «Холмах» (без рифмовки), «Ее звали Лу» (*C'est Lou qu'on la nommait*) (с рифмовкой *абааб*). Многие произведения имеют сверхдлинные строки, напоминающие скорее прозаическую речь («Дворец грома» (*Le palais du tonnerre*), «В убежище» (*Dans l'abri-caverne*), «Реактивный снаряд» (*Fusée*), «Чудо войны» (*Merveille de la guerre*), «Есть» (*Il y a*)), другие же содержат череду прописных букв или разных по начертанию строк («Английская надпись» (*L'inscription anglaise*), «Пение горизонта в Шампани» (*Chant de l'horizon en Champagne*) и т. д.). Стихотворение «Узы» (*Liens*), открывающее сборник и единственное полностью написанное курсивом произведение, становится своеобразным эпиграфом к последующим каллиграммам, который включает в себе общий идейно-образный концепт всемирной взаимосвязи, бесконечности отношений между объектами реальности.

Новаторский подход Г. Аполлинера к визуальному оформлению поэтического текста, начертанию и комбинации слов и отдельных графем оказывается близок в эстетическом плане типографическим экспериментам Б. Сандрара и П. Реверди, футуристов и позже – дадаистов, а также соотносится с тенденцией кубистов (П. Пикассо, Ж. Брака, Х. Гриса и др.)

¹ Здесь и далее перевод наш. – Н. И.

использовать печатные буквы из газетных вырезок в коллаже. Страница становится художественным пространством, на котором свободно (то есть без прежних строфических ограничений) располагаются части текста. При этом изменения происходят и на уровне минимальных языковых единиц: «...если буква вводится в визуальную поэзию (тексты летризма, стихотворения в виде картины) в качестве изобразительно-конструктивного элемента, то она остраивает иконографическую и фигуративную функцию» [4, с. 53]. Поэтическая типографика в кубистической поэзии участвует в создании особой композиции текста, способствует нелинейному, динамичному процессу чтения, и, безусловно, влияет (посредством приема остраивания) на рецепцию произведения.

В сборник также включены произведения, в которых наблюдаются типографические приемы размещения строк на странице, не имитирующие изображение предмета (как, например, передача объема посредством прямой перспективы строк в «О вате в ушах» (*Du coton dans les oreilles*)), а также произведения, являющиеся синтетическим вариантом ранее названных формальных типов, когда в линейный поэтический текст добавляется каллиграмма («Маленькое авто» (*La petite auto*), «Дымы» (*Fumées*), «Дуга» (*Saillant*), «Пророчества» (*Oracles*), «Эшелон» (*Échelon*), «Мадлен» (*Madeleine*), «Второй артиллерист-наводчик» (*2^e canonnier conducteur*) и др.). Рисунок также задается суггестивным содержанием строк (например, имплицитное изображение французского триколора лексемами-цветосимволами в «1915») или семантико-визуальными сдвигами (поворот текста на странице в «S.P», вертикальное расположение одной строки в «Дежурстве» (*Veille*), имитация дождя посредством вертикальных строк в «Идет дождь» (*Il pleut*) или звуковой волны в «О вате в ушах» посредством постепенного уменьшения размера букв).

Типографические эффекты в каллиграмме «Не хуже чем цикады» (*Aussi bien que les cigales*), изменяя привычное (для большинства языков) направление письма, модифицируют и саму «перспективу» чтения: текст читается справа налево, диагонально и вертикально, что характерно для многих азиатских письменных традиций. При этом поэтический текст раздроблен на несколько обособленных фрагментов, напоминающих по форме прямые линии, окружность, овал, многоугольники и т. п. В результате каллиграмма визуально напоминает беспредметную композицию геометрических элементов, концептуально размещенных автором на плоскости страницы, подобно созданным в те же 1910-е гг. абстрактным «импровизациям» В. Кандинского и супрематическим полотнам К. Малевича.

В лирических произведениях кубизма происходит проекция жанровых моделей, характерных в большей степени для визуального творчества, на художественный текст. Так, в названиях некоторых стихотворений отражено интермедialное взаимодействие поэзии с изобразительным искусством (заглавия, содержащие такие слова, как *пейзаж, фотография, портрет, натюрморт* и т. п.). Например, каллиграмма «Пейзаж» (*Paysage*) состоит из изображений дома, деревца, человека и сигары, соответствующие лексемы повторяются и на уровне содержания. Некоторые строки и слова сегментированы, отдельные графемы, слоги, знаки обособлены и увеличены в размере: буква *a* (первая в слове *amants* ‘возлюбленные’) становится изображением головы человека, лексемы в строке *зажженная сигара дымит* [5, р. 27] визуально повторяют сигару и движение дыма снизу вверх, вопросительный знак утрачивает свою интонационно-синтаксическую (пунктуационную) функцию, «остраняется» и имеет скорее эстетико-декоративный характер (так как он иконически представляет собой дымоходную трубу).

В каллиграмме «Фотография» (*Photographie*) пространство и время запечатлены в едином моменте (словно в кадре): *Et il y a en toi / Photographie / Des tons alanguis / On y entend / Une mélodie / Photographie tu es l'ombre / Du Soleil*¹ [Там же, р. 121] ‘И есть в тебе / Фотография / Усталонезжные тона / Тут слышно / Протяжное пение / Фотография ты тень / Солнца’. Чувства лирического героя-солдата обостряются, фиксируются в своем зрительно-звуковом многообразии. Новые формы визуальной поэзии наблюдаются в каллиграмме «Письмо-Океан» (*Lettre-Océan*), в двух одноименных стихотворениях «Почтовая открытка» (*Carte postale*), когда текст имеет формальные черты письма, телеграммы, почтовой открытки, что обусловлено не только обстановкой написания стихотворений (фронт, военные действия, переписка и обмен фотографиями с друзьями и возлюбленной посредством почтовой службы), но и поиском новой формы выражения авторских чувств.

Изобразительный потенциал произведений Г. Аполлинера усиливается посредством анимации текста (визуальные эффекты движения, увеличения, растяжения, отдаления и др.), использования штампов, узоров, орнаментов, небольших рисунков в качестве декоративных элементов. Каллиграмма «Письмо-Океан» создана в форме открытки, написанной брату Альберу в Мексику, и содержит вербально имитирующие типовые почтовые отметки, типографские символы, обращение к адресату, топонимы,

¹ В каллиграммах Г. Аполлинера отсутствует традиционное пунктуационное оформление.

адреса, аббревиатуру-неологизм *TSF* ('радиотелеграфия'), названия почтовых служб, реальные имена собственные, цифры, иноязычные слова и др. Автор добавляет в текст волнистый орнамент, составляет из лексем, междометий и наслоения отдельных звуков концентрические круги, заключающие в себе образ Эйфелевой башни (и шире – Франции), с расходящимися строками-лучами. Динамизм представления фонетического и визуального уровней, абстрактный характер образной системы, широкий историко-культурный контекст, вплетение фактуальных элементов в фикциональный мир произведения формируют многомерное полисемантическое пространство.

К референциальным интермедияльным включениям в сборнике каллиграмм относится упоминание имен известных художественных деятелей. Отдельные произведения сборника посвящены Р. Делоне, творческий метод которого сам художник называет «симультаным» (т. е. связанным с синхронизмом зрительных элементов), а Г. Аполлинер – орфистским (подразумевая чудесное воздействие музыки Орфея). Каллиграмма «Башня» (*Tour*), как и одноименное стихотворение Б. Сандрара 1913 г., создана в честь полотен французского художника, написанных с 1909 по 1912 гг. и посвященных Эйфелевой башне – символу новой индустриальной эпохи и могущества человека. Кроме того, панорамный вид на Париж реализуется в серии картин «Окна» 1912–1913 гг. Р. Делоне (в том числе «Симультаные окна в город» (*Les Fenêtres simultanées sur la ville*), «Открытые симультанно (одновременно) окна» (*Fenêtres ouvertes simultanément*) и др.) и в одноименной каллиграмме «Окна» (*Les fenêtres*), в которой Г. Аполлинер задает не только широкий цветовой диапазон, но и географический масштаб: *O Paris / Du rouge au vert tout le jaune se meurt / Paris Vancouver Hyères Maintenon NewYork et les Antilles / La fenêtre s'ouvre comme une orange / Le beau fruit de la lumière* [5, р. 26] 'О Париж / От красного к зеленому все желтое угасает / Париж Ванкувер Йер Ментенон Нью-Йорк Антильские острова / Окно открывается как апельсин / Прекрасный плод света'. Образ открытого оранжевого окна в последних строках воспроизводит в вербальной форме орфистское полотно «Окно с оранжевыми занавесками» (*Fenêtre avec rideaux orange*). Каллиграмма «Симультанности» (*Simultanéités*) также имплицитно связана с живописью Р. Делоне, т. к. в ней реализуется поэтика одновременного и фрагментарного восприятия окружающей действительности воспаленным войной авторским сознанием.

Стихотворение «Через Европу» (*À travers l'Europe*) посвящено М. Шагалу: *Et toi tu me montres un violet épouvantable / Ce petit tableau...* [Там же, р. 62] 'А ты показываешь мне страшный фиолетовый цвет / Эту маленькую

картину'. Художник действительно демонстрировал Г. Аполлинеру свои ранние работы и называл поэта «безмятежным Зевсом», который «стихами, цифрами, текучими слогами прокладывает путь нам всем [парижским авангардистам]» [5, с. 128]. «Земной океан» (*Océan de terre*) адресован представителю метафизической школы живописи Дж. де Кирико, написавшему «Портрет Гийома Аполлинера» (1914), а также множество иных полотен, в центре которых – фигура поэта. В стихотворении «К Италии» (*À l'Italie*) Г. Аполлинер обращается не только к стране, где был рожден, но и к близкому другу, итальянскому литератору и живописцу А. Соффичи. Референция к пейзажисту Э. Дириксу (*Je connais un sourcier c'est le peintre norvégien Diriks* [5, р. 46] 'Я знаю лозоходца это норвежский художник Дирикс') также расширяет историко-культурный контекст сборника.

Далее в каллиграммах реализуются живописные экфрасисы, связанные с гравером Ф. Жорженом и лубочными картинками из Эпиналя (*Comme ces guerriers qu'Épinal / Vendait Images populaires / Que Georgin gravait dans le bois* [5, р. 79–80] 'Как эти воины которых Эпиналь¹ / Продавал на популярных картинках / Их Жоржен гравировал на дереве'). При этом некоторые стихотворения не посвящены художникам, однако в них угадываются схожие с картинами кубистов образы: уличные акробаты (главные герои в «Облачном видении» (*Un fantôme de nuées*) Г. Аполлинера и на полотнах «розового периода» его друга и единомышленника П. Пикассо), мандолина (представленная визуально языковыми средствами в каллиграмме «Мандолина, гвоздика и бамбук» (*La Mandoline, l'Œillet et le Bambou*) и на многих кубистических натюрмортах П. Пикассо, Ж. Брака, Х. Гриса и др.). Так, интермедийальные референции в каллиграммах Г. Аполлинера обнаруживают эстетическую общность автора с авангардистскими поисками и вписывают образы современных деятелей искусства в поэзию «нового сознания» (термин Г. Аполлинера [7]).

В образно-тропеической системе сборника реализуется многогранная цветовая палитра художественного мира (*Un jour fait de morceaux mauves jaunes bleus verts et rouges* [5, р. 63] 'День соткан из сиреневых желтых синих зеленых и красных кусочков', *Étincelles / O nous les très belles couleurs* [Там же, р. 94] 'Вспышки / О мы красивые цвета'). В каллиграммах цвет глубоко связан с образом человека, его телом и внутренним состоянием, концептом памяти и души (*Jeune l'homme était brun et ce couleur de fraise sur*

¹ Эпиналь – французский город, известный традицией лубочных картинок (часто на историческую тему).

les joues [5, p. 48] 'Юноша был темноволос и на щеках цвет земляники', *Cet homme portait-il ainsi sur le dos / La teinte ignoble de ses poumons* [Там же, p. 55] 'У человека будто проступал на спине / Гнусный оттенок легких', *Le galop bleu des souvenirs / Traverse les lilas des yeux* [Там же, p. 84] 'Синий галоп воспоминаний / Пересекает сирень глаз', *Et chacun se souvient d'une joue / Rose* [Там же, p. 158] 'И каждый вспоминает об одной щеке / Розовой' и т. д.). Образ радуги возникает в небольшом стихотворении «Изгнанная благодать». На сочетании цветовых ассоциаций, музыкальных ощущений и чувств лирического героя построены каллиграммы «Пение горизонта в Шампани» и «Облачное видение»: *Et où quelques taches jaunes ou vertes ont persisté / Comme un air de musique qui vous poursuit* [Там же, p. 55] 'И там сохранились несколько желтых или зеленых пятен / Как музыкальный мотив что вас преследует', *C'est un rose plein de trahison* [Там же, p. 55] 'Этот розовый цвет полон предательства'. Кроме того, многие цветолексемы можно назвать абстрактными из-за их неоднозначной, иррациональной природы (*цвет надежды, неожиданные цвета, цвет пыли, снаряд лунного цвета, ранее не видимые цвета*), другие представляют собой пятна чистого цвета (*белый галстук, желтые ботинки, белый поезд, синий ангел, серый дождь* и др.). Светолексемы в каллиграммах также частотны и связаны с надеждой и вдохновением героя-поэта: *Ombre encre du soleil / Écriture de ma lumière* [Там же, p. 78] 'Тень чернила солнца / Писать своим светом', *Morceaux du ciel tissés des souvenirs les plus purs* [Там же, p. 119] 'Кусочки неба сотканные из самых чистых воспоминаний', *Et l'hymne victorieux que les premiers rayons du soleil ont fait chanter à Memnon l'immobile* [Там же, p. 151] 'И победный гимн который первые лучи солнца заставили петь неподвижному Мемнону'. В результате поэтический текст Г. Аполлинера становится на семантическом уровне словесными картинками, зарисовками парижской или фронтовой жизни.

Таким образом, интермедиальность определяет новаторство каллиграмм Г. Аполлинера. Поэтическая форма произведения становится семантически усложненной, наполненной абстрактными идеями и образами. Типографическое оформление текста влияет на нелинейность и вариативность его восприятия, предполагает погружение реципиента в историко-культурный контекст, формирует многомерное смысловое пространство. В каллиграммах Г. Аполлинера происходит трансформация традиционной жанровой модели, используются коллажная техника, декоративные элементы, референциальные включения, зрительная динамика, множество категорий цвета и света, созданных ассоциативным мышлением и чувственным восприятием.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Тишунина, Н. В.* Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа / Н. В. Тишунина. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. – 160 с.
2. *Breton, A.* Position politique du Surréalisme / A. Breton. – Paris : Editions Jean-Jacques Pauvert, 1971. – 32 p.
3. *Apollinaire, G.* Simultanisme-Librettisme / G. Apollinaire // Les Soirées de Paris. – Paris, 1914. – № 25. – URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1050308w> (date d'accès: 23.01.2025).
4. *Ханзен-Леве, О. А.* Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду / О. А. Ханзен-Леве (пер. с нем. Б. М. Скуратова, Е. Ю. Смотрицкого ; ред. Д. Крафт, Р. Михайлов, И. Чубаров). – М. : РГГУ, 2016. – 450 с.
5. *Apollinaire, G.* Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913–1916) / G. Apollinaire. – Paris : Gallimard, 1966. – 188 p.
6. *Шагал, М.* Моя жизнь / М. Шагал (пер. с фр. Н. Мавлевич). – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – 240 с. : с ил.
7. *Apollinaire, G.* L'Esprit nouveau et les poètes / G. Apollinaire // Mercure de France. – Paris, 1918. – URL: http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/texte/1918_apollinaire.html (date d'accès: 24.01.2025).

Поступила в редакцию 25.02.2025