

К ВОПРОСУ О ПРИРОДЕ АСЕМИЧЕСКОГО ПИСЬМА

Е.А. Самигулина

Начавшийся в литературном пространстве в 10-х гг. 20 века процесс синтеза искусств к настоящему моменту достиг своей кульминации. Появилось не только множество новых «синтетических» форм (саунд-поэзия, видео-поэзия, текстовые инсталляции и т.д.), но были также выработаны основные принципы этого синтеза. Литература освоила ключевые способы сочленения текстовых, изобразительных, динамических и пр. элементов, что позволило современным художникам (в широком смысле слова) оперативно реагировать на появляющиеся технические достижения, осваивать их и превращать в платформу для нового высказывания. Примером такого освоения может служить возникновение интернет-ориентированных поэтических форм, как-то: гугл-поэзия, спам-поэзия, скайп-поэзия и т.д.

Погружаясь в современный литературный процесс, исследователь сталкивается с бесчисленным многообразием явлений. Сегодня, в начале 21 века, мы можем выделить две радикально различающиеся группы «текстов»¹. Первая группа включает в себя формы, обладающие рядом определённых общих признаков, формы, при создании которых используются одни и те же приёмы и правила, – т.е. в данном случае мы можем говорить о возможности жанровой классификации. Так, к настоящему моменту «визуальное стихотворение», «нелинейный роман», «фларф-стихотворение» как жанры можно считать полностью сложившимися. Вторая же группа, напротив, представлена формами, находящимися в процессе становления, не застывшими. Асемическое письмо как новый стиль/направление относится ко второй, только складывающейся группе явлений, и именно поэтому представляется актуальным выявление его жанровой природы – нахождение ряда признаков, методов построения, позволяющих отнести то или иное произведение к области «асемического».

Асемическое письмо – это асемантический тип письма, ориентированный на создание (но не последующее повторение) несуществующих в конвенциональных знаковых системах символов. Именно ориентация на создание «знаков» позволяет нам классифицировать асемическое письмо как разновидность текста, точнее, как подвид визуальной поэзии.

Понимание «текста как такового» претерпело в 20 веке существенные изменения, и процесс трансформации продолжается. «Визуальность» как одна из основных примет «нового произведения» стала практически общим местом, и именно в сфере «визуального» до сих пор продолжают проводиться различные эксперименты, зачастую ведущие к полному исчезновению семантического, т.е. собственно текстуального начала. Поступательное движение этого процесса демонстрирует вся история поэзии 20-21 вв.: от частных вкраплений визуальных элементов в текст, где основным носителем смысла всё

¹ Данный термин мы заключили в кавычки потому, что понятие текста сегодня весьма широко трактуется; мы же берём его в предельно общем смысле: текст понимается нами как набор символов, несущих под собой тот или иной смысл.

ещё оставалось слово («или даже буква!» [цит. по: 1, с. 4]), эксперимент ушёл в сторону создания «изо-поэзии», где роль слова/буквы нивелировалась, а средством создания смысла стали компоненты, пришедшие из области изобразительного искусства. К последним можно отнести не только форму и цвет, используемые в качестве эквивалентов определённых психических и эмоциональных посылов/состояний, но также композицию и пространство. Смысл стал облекаться в охватываемую одним взглядом форму, линейный способ прочтения уступил место «одномоментному» восприятию.

Однако можем ли мы говорить о «смысле» визуального произведения как таковом? Скорее, в данном случае мы имеем дело не с традиционным «значением» текста, но с неким концептом, образом, реализованным в визуальной форме – в композиции, составленной из «элементарных частиц», взятых из разных видов искусства. Тем не менее, при изучении современной экспериментальной поэзии мы сталкиваемся как с произведениями, тяготеющими к более плотной семантической наполненности, так и с произведениями, ориентированными в первую очередь на создание текста как художественного объекта, т.е. текста, нацеленного на зрительное восприятие и такое же постижение. Иначе говоря, в условиях победившего «синтеза искусств» все возникающие на стыке изобразительного и текстуального полей литературные произведения так или иначе стремятся к одному из «полусов притяжения», соответственно текстуальному/семантическому или изобразительному. Проблема состоит в том, что в отсутствие чёткой теории однозначно отнести то или иное литературное явление (и, в частности, асемическое письмо) к тому или иному полюсу чрезвычайно сложно.

Занимающиеся практикой асемического письма авторы часто сталкиваются с исходящим от зрителя вопросом – согласно каким критериям асемическое письмо относят к сфере текста, а не к сфере абстрактной (беспредметной) живописи? В данной статье мы попытаемся ответить на этот вопрос.

Поскольку асемическое письмо очевидно относится к визуальной поэзии, наиболее адекватными методами исследования будут формальный метод и метод анализа читательской/зрительской рецепции. Предметом анализа в первую очередь будут выступать собственно асемические символы, а дальнейшем именуемые нами «анти-знаками». Асемический анти-знак обладает двумя формальными признаками, резко отделяющими его от остального знакового массива, – во-первых, он не соответствует ни одному из существующих алфавитов, во-вторых, не обладает фонетическими характеристиками, т.е. не может быть произнесён. Все прочие формальные характеристики анти-знака лежат в области начертания, иначе говоря, относятся к сфере графологии и к науке живописи. Это цвет, наклон, толщина, характер линий, расположение на листе, фон и т.д. Акцент на графической стороне знака, присущий литературе авангарда 10-30-х гг., в асемическом анти-знаке находит своё радикальное воплощение, т.к. единственное, о чём мы можем с уверенностью говорить при анализе асемического письма, это именно графическая составляющая. Радикальный асемический эксперимент, проводимый сегодня художниками разных стран, подобен супрематическому

эксперименту Казимира Малевича, вычленившего элементарные частицы живописного произведения – форму и цвет – и возведшего их в ранг Абсолюта. Именно совокупность формальных характеристик придаёт анти-знаку своеобразный «смысл». В чём же он заключается?

Корни асемического письма как литературного и эстетического феномена лежат в теории и практике русского, европейского и американского авангарда, точнее, в области разработки авангардом «суггестивной» (т.е. внушающей, воздействующей) поэтики. Если оставить в стороне собственно языковые приёмы, то вторым (если не главным!) компонентом, влияющим на «эффективность» воздействия, согласно теориям авангарда, являлась визуальная, графическая составляющая произведения. В поиске частиц, визуально воздействующих на сознание (в том числе и массовое), авангард перекликался с экспериментальной психологией конца 19-го века, изучающей реакцию реципиентов на элементарные/базовые цвета и формы [2, с. 7]. В основе этой реакции лежит механизм ассоциативных связей, прошедших сквозь призму коллективного бессознательного. Несмотря на общую платформу, авангард, проводя подобного рода «опыты» с читательским восприятием, ориентировался не столько на коллективное «читательское» сознание, сколько на личные ассоциации творца. Если в научном эксперименте мы имеем дело с объективным анализом эмоциональной реакции на тот или иной цвет/форму, т.е. получаем данные о частоте повторения этих реакций на те или иные «раздражители», то в эксперименте поэтическом мы в первую очередь сталкиваемся с визуализированным авторским восприятием, единичным по своей сути. Прагматическая интенция авангарда в этом смысле заключалась не в том, чтобы актуализировать уже существующие у читателя соответствия между буквой-цветом-формой и эмоцией, сколько «привить» читателю новый ассоциативный механизм. Безусловно, мы не утверждаем, что при этом авторское восприятие было свободно от напластований коллективного опыта.

Так или иначе, визуальный компонент «суггестивного» обладает амбивалентной природой – с одной стороны, он призван активизировать уже существующие в читательском опыте ассоциативные связи (и, соответственно, тем самым усилить воздействие собственно текстового компонента произведения), с другой, он призван отобразить индивидуальные авторские ассоциации. И если в первом случае мы можем говорить об использовании визуальных компонентов как прагматического орудия, то во втором речь идёт скорее о средствах «материализации сферы психического» [3, с. 56].

Асемическое письмо, идя вслед за практикой авангарда, использует визуальность как средство вскрытия авторского бессознательного, но опирается на элементарные цвета и формы уже в применении не к конвенциональному графическому знаку, но к «чистому» почерку. Графология становится, по сути, единственно адекватным инструментом анализа «смысла» асемического произведения. И здесь мы вновь подходим к уже озвученному вопросу – обладает ли асемическое произведение смыслом/содержанием и что этот смысл собой представляет?

Если принять, что единственным, визуально воспринимаемым содержанием в анти-знаке обладают только его формальные характеристики, то это содержание может трактоваться как сумма семантик отдельных элементов. Такой подход отсылает нас к семиотике цвета, линии и т.д. «Объективное» содержание асемического произведения, таким образом, может быть установлено только опытным путём, а именно путём опроса как можно большего количества читателей/зрителей. В таком случае в качестве «содержания» произведения будет считаться наибольшее число раз встречающийся ответ. Поскольку же семантика цвета/линии и т.д. в основном лежит в сфере эмоциональных ассоциаций, то предельно общим содержанием любого асемического произведения будет эмоция/психологическое состояние – то или иное, а точнее, асемический образ этого состояния.

Наличие подобного рода содержания – содержания как образа – не позволяет, однако, отнести асемическое письмо к области литературы именно из-за средств, с помощью этого образа создаётся. То, что мы называем текстом, создаёт образы при помощи языковых средств – асемическое же письмо не прибегает к языку, а пользуется средствами визуальной выразительности в их чистом виде. Этот аргумент мог бы подвигнуть нас классифицировать асемическое письмо как новый тип беспредметной живописи, если бы не одно «но». В то время как абстрактная живопись прибегает к элементарным цветам, формам, линиям, не отсылающим к конкретным знаковым системам, асемическое письмо подчёркнуто имитирует язык, тем самым создавая, помимо собственно эмотивного содержания-образа, образ языка. Эта черта присуща всем созданным на сегодняшний день асемическим произведениям, с одной особенностью – национальный контекст, в котором живёт автор, создающий произведение, или национальный контекст, который он хочет подчеркнуть, накладывают свой отпечаток на написанные им анти-знаки. Каждый знак и произведение в целом приобретают черты того конкретного языка, который имитирует автор, и в данном случае мы можем говорить о сотворении некоего квази-языка – т.е. образа языка, узнаваемого в буквальном смысле «без слов». Кроме того, это подчёркивает ещё одно кардинальное различие между абстрактной живописью и асемическим письмом как литературным синтетическим феноменом – автор асемического «текста» предстаёт именно в виде «человека пишущего», а не «человека рисующего», т.е. главным критерием отнесения асемического письма к области литературы является сама интенция письма.

Неслучайно, что первым масштабным асемическим проектом стал проект Ху Бинга «Книга с Небес», – четыре тысячи придуманных художником иероглифов как нельзя лучше подчёркнули характерные особенности китайской письменности. Конечно, специфика авторского видения в каждом отдельном «асемическом случае» накладывает свой отпечаток на конструируемый образ. Так, имитирующие примитивное дописьменное состояние культуры анти-знаки Т. Гейза не визуализируют какой-то конкретный язык – скорее, создают целостный портрет доязыкового, дознакового состояния человечества, выявляя

характерные для этого состояния особенности: иероглифический, грубый характер линий, неровный, «детский» почерк, словно показывающий становление языка. И наоборот – работы Ж.-К. Гиэготтино, имитирующие арабскую письменность, носят подчеркнuto эстетизированный характер – в условиях европейского восприятия арабской культуры как примитивной и носящей агрессивный характер квази-арабские письма Гиэготтино реабилитируют всю эту культуру в целом, показывают её красоту и уравновешенность – опять же, посредством создания образа языка. Следует, однако, отметить, что, даже не имея такого намерения, автор оказывается во власти уже существующей почерковой традиции, и так или иначе, ведомый почерком (в чём мы наблюдаем некоторую параллель с автоматическим письмом), имитирует свойственную его культуре рукописную традицию.

Говоря другими словами, главным героем и основным содержанием любого асемического произведения в первую очередь является тот или иной национальный (или донациональный, «общий») язык, реализованный в виде чистого почерка, – язык, стремящийся к абстрактному бытию, но не становящийся абстракцией, как это происходит с объектами в беспредметной живописи. Прочие же семиотические напластования – в частности, цвет анти-знаков и фон, на котором они расположены, или внесённые в композицию чистые цвета и формы – являются лишь дополнительными средствами раскрытия создаваемого образа, средством показа авторского отношения к изображаемому. В таком случае вполне рационально говорить о том, что анти-знак в асемическом произведении выполняет ту же ведущую роль, что и слово/буква в традиционном визуальном стихотворении, – он становится той несущей осью, на которую нанизываются прочие, чисто «суггестивные» элементы.

Суммируя вышесказанное, мы можем объявить асемическое письмо подвидом визуальной поэзии, ориентированным на создание концентрированного образа языка посредством вычленения типичных элементов, реализующих себя в почерке, а активное использование дополнительных «суггестивных» элементов позволяет говорить о синтетическом характере асемического письма.

Литература

1. Суховой, Д.А. Графика современной русской поэзии: диссертация... кандидата филологических наук: 10.02.01 / Д.А. Суховой. – Санкт-Петербург, 2008. – 271 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/SUHOVEJ/disser/index.html>. – Дата доступа: 17.06.2015.
2. Manovich, L. The Engineering of Vision from Constructivism to Computers /L. Manovich// Ph.D. Dissertation, Visual and Cultural Studies. – University of Rochester, 1993. – [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.academia.edu/2800644/The_Engineering_of_Vision_from_Constructivism_to_Computers. – Date of access: 17.06.2015.
3. Бобринская, Е. Жест в поэтике раннего русского авангарда / Е. Бобринская // Сб. материалов науч. конф. Хармс-фестиваля-4 в Санкт-Петербурге. – СПб., 1998., с. 49-62. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ec-dejavu.ru/g/Gesture_vanguard.html. – Дата доступа: 13.06.2015.