

«Тишина» на странице:  
восприятие пустого пространства в тексте  
в греческой поэзии XX века

П. С. Заруцкий

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

*Аннотация.* Объектом исследования в настоящей статье является восприятие пустого пространства на странице в новогреческой поэзии. Анализируется изменение его роли на протяжении XX в. по мере движения от верлибра к нелинейной («пост-строчной») поэзии. Экспериментами в данной области отметились еще знаковые представители греческого модернизма, такие как К. Кавафис и О. Элитис, однако во всей своей полноте потенциал взаимодействия текста и страницы был оценен лишь авангардистами греческого «поколения 70-х». Динамика перехода пустоты на странице из вспомогательного средства в активный элемент поэтического письма, коим она стала для ряда послевоенных авангардистских практик, позволяет говорить о важности данного аспекта при исследовании новогреческой поэзии, а также о его потенциальном влиянии на развитие греческой литературы в XXI в.

*Ключевые слова:* новогреческая поэзия, послевоенный авангард, конкретная поэзия, поэзия языка, фигурная поэзия, футуризм.

УДК 821.14

DOI 10.25205/2307-1737-2019-1-329-338

*Контактная информация:* Заруцкий Павел Станиславович, аспирант, магистр новогреческой филологии Санкт-Петербургского государственного университета (Университетская наб., 7/9, Санкт-Петербург, 199034, Россия, WoundCulture1919@gmail.com)

*Заруцкий П. С. «Тишина» на странице: восприятие пустого пространства в тексте в греческой поэзии XX века // Критика и семиотика. 2019. № 1. С. 329–338.*

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2019. № 1  
© П. С. Заруцкий, 2019

Задолго до появления типографики и книги в привычном современному читателю виде множество авторов отметилось экспериментами с визуальной составляющей текста в качестве выразительного средства. В конце XIX в. в поэтическом творчестве начинается свою экспансию верлибр; параллельно с этим машинная революция в полиграфии открывает новые перспективы для массового тиражирования, деля типографов «на творцов и механических исполнителей» [Кричевский, 2010, с. 142]. Обе эти тенденции во многом определили развитие литературы в XX в. и стали фундаментом для авангардистского поиска. Поэзия, единственным незыблемым ограничителем в которой оставалась «строчность», открыла для себя новые горизонты. Так, провозгласивший «типографскую революцию» основатель футуризма Ф.Т. Маринетти использовал изобретенные им освобожденные от привычной логики синтаксических связей «слова на свободе», в которых типографская акцентуация посредством своей эмфатической функции оказывала существенное влияние на смыслообразование. В манифесте «Семафорическая роль прилагательного» он писал: «...мой переворот направлен против того, что называется гармонией шрифта в странице, которая противоречит приливам и отливам стиля, про-являющимся на пространстве этой страницы. В случае надобности мы будем применять 3 или 4 краски на странице и 20 различных шрифтов. Например: курсивом будет обозначаться серия одинаковых и быстрых ощущений, жирный шрифт будет обозначать резкие звукоподражания и т. д. Отсюда вытекает новое живописно-типографское представление о странице» [Маринетти, 2017, с. 103]. Другой важный вектор развития визуальных экспериментов в поэзии задал Э. Паунд. «Идеограмматический метод», согласно которому читатель должен воспринимать знак, иероглиф или высказывание на незнакомом языке посредством интуиции, подобно особому виду живописи, поэт унаследовал от известного китаиста Э. Феноллозы, с чьим архивом Паунд работал в конце 1900-х гг. [Бронников, 2018, с. 11, 19].

В послевоенном авангарде внимание авторов сместилось с текста на его взаимодействие с пространством страницы. Подобный уход от текстоцентризма открыл новую, «семиотическую» стратегию прочтения поэтического произведения, освобождающую слова от привычных контекстов повседневной речи и приглашающую читателя к сотворчеству. Так, за основу конкретной поэзии был взят «координационный» метод расположения слов, подобно расположению звезд в созвездии. «Поэзия языка» стала использовать пустое пространство в качестве медиума для передачи «невысказанного», а в центре внимания визуальной поэзии, наиболее междисциплинарной из всех, оказался контекст, создающийся при столкновении различных сфер искусства, будь то живопись, фотография, скульптура и т. д. Эти изменения позволили М. Перлофф сделать вывод, что к концу XX в. прежде доминировавшая эстетика верлибра потеряла свою эффек-

тивность, и на смену ей пришла новая «поэтика нелинейности или постлинейности», которая «не хочет, чтобы ее категоризировали и вешали на нее ярлыки» [Perloff, 2004, p. 166].

К визуальной составляющей поэтического творчества обращались и самые известные представители новогреческой поэзии. Так, К. П. Кавафис в стихотворении «Εν τῷ μηνί Αθύρ» («В месяце Атире») визуально обыгрывает некие полустершиеся от времени надписи «στην πέτρα την αρχαία» («на древнем камне»), восстанавливая текст посредством квадратных скобок и разбивая стихотворение на два неровных столбца:

В месяце Атире <sup>1</sup>

С трудом читаю	на древнем камне
«Гос[по]ди Иисусе Христе».	Различаю «Ду[ш]у».
«В меся[це] Атире»	«Левки[й] у[сн]ул».
Где возраст должен быть	«Лет пр[ож]ил»,
Каппа и Зета указывают	что усопший молод был <sup>2</sup> .
В полуразрушенной части вижу	«Ег[ο]... Александрийца»
Дальше три строки	сильно повреждённые.
но несколько слов угадываю –	будто «с[лѣ]зы наши», «скорбь»,
следом вновь «слѣзы»	и «[на]м [д]рузьям горе».
Мне кажется что Левкий	был сердечно любим.
В месяце Атире	Левкий уснул.

[Καβάφη, 2014 σ. 82]

В поэтическом сборнике Й. Сефериса «Ἡμερολόγιο καταστροφῶματος Β'» («Судовой журнал II») содержится стихотворение – переключка с «Καλλιγράμμα» («Каллиграмма») Г. Аполлинера, текст которого организован таким образом, что визуально изображает силуэты трех парусников на реке Нил. О. Элитис нередко использовал пустое пространство в строках, чтобы обозначить паузы, которые нужно выдерживать читателю. Интересным опытом сатирического осмысления футуристических «слов на свободе» является стихотворение Ф. Иофиллиса «Σ.Α.Π.» («Железная дорога Афин и Пирея»). Данная работа, балансирующая на грани между подражательством и открытым высмеиванием Ф. Т. Маринетти, изобилует звукоподражаниями, типографской акцентуацией и игрой с расположением слов на странице. Несмотря на сатирический характер произведения, Иофиллис в данном случае оказался футуристом даже в большей степени, чем, пожалуй, желал сам. Формальные новшества в его стихотворении призваны

<sup>1</sup> Здесь и далее перевод мой. – П. З.

<sup>2</sup> В греческой системе исчисления буквы KZ соответствуют числу 27. – Примеч. пер.

служить одной цели – гиперболизированно подчеркивать стремительно растущий темп жизни мегаполиса. «На футуристическом обеде, устроенном в честь Маринетти, когда в феврале 1933 г. он посетил Афины, встал Иокаринис и прочел “Σ.Α.Π.”, разумеется, со всеми звукоподражаниями, помощником голосу в которых послужил свисток... Маринетти отнесся к этому произведению с особым энтузиазмом, в письменной и устной форме объявив меня футуристом, хоть, конечно, я и не могу принять этот титул» [Γιοφύλλης, 1960, с. 850], – вспоминал поэт почти через полвека после публикации его произведения. Наибольшим вниманием к визуализации поэтических образов отметился П. Псалтирас, публиковавший с 1929 по 1934 г. сборники «фигурной поэзии». Сложные типограммы Псалтираса не уступали лучшим образчикам типографики итальянских футуристов, однако самого поэта отличало скрупулезное соблюдение формальных ограничений, таких как ритм, рифма и порядок чтения. Автор вдохновлялся древнегреческими образчиками «фигурной поэзии» и совершенно игнорировал открытия литературного авангарда. По его мнению, такой вид творчества становится актуальным в том случае, когда поэту недостаточно «фигур речи», и требуется помощь «фигур в буквальном смысле, которые облегчают понимание и способствуют выразительности» [Ψαλτήρας, 1931, с. 763]. Сказанное позволяет утверждать, что в греческой поэзии первой половины XX в., несмотря на определенный интерес к визуализации текста, пустое пространство на странице рассматривалось исключительно как вспомогательное средство, способное задать нужный темп чтения или же выявить некие изображения, формируемые посредством особой организации строк.

Переосмысление поэтического потенциала самой страницы происходит в 1970-е гг., когда появляется третья волна греческих авангардистов. В первую очередь это связано с непродолжительным периодом экспериментов греческих литераторов в жанре конкретной поэзии. В международной «Антологии конкретной поэзии», вышедшей в 1982 г. под редакцией К. Яннулопулоса, представлены образчики конкретной и визуальной поэзии авторства шести греческих поэтов, включая работы и самого составителя. Особый интерес представляет стихотворение Яннулопулоса «Καταγωγή» («Происхождение»), датированное 1965 г. и являющееся, очевидно, хронологически первым образчиком греческой конкретной поэзии. В данном произведении, логика которого предполагает прочтение снизу вверх, разрозненные буквы начинают соединяться друг с другом в различных комбинациях, пока не образуют слова «τέλος» (конец), «σιωπή» («тишина»), «νότος» («ноты»), «μέτρο» («ритм») и «έργον» («произведение»). Массивное заполнение пространства «тишины» сходно с использованием приема в стихотворении О. Гомрингера «Schweigen», в котором смыслообразующую роль играло аналогичное пустое пространство между повторяющимся словом «schweigen» («тишина»). Однако, поскольку Янну-

лопулос исследует зарождение музыкального произведения, можно предположить, что эта пустота является отсылкой к произведению Джона Кейджа «4'33"», впервые исполненному в 1952 г. и состоявшему из 4 минут 33 секунд тишины. Замысел Кейджа заключался в исследовании монолитности тишины: произведение акцентировало внимание слушателя на случайных звуках, из которых она состоит, будь то шелест одежды, покашливание и т. д. Другой подход к сочетанию текста и пустого пространства исповедует М. Митрас, из всех греческих авторов испытавший наибольшее влияние конкретной поэзии. В своем творчестве Митрас предстает перед читателем как поэт-топограф: автор располагает слова на листе подобно условным обозначениям на карте, апеллируя к читательскому воображению и призывая последнего увидеть не слова, но непосредственно их референтов. К примеру, именно на такое восприятие рассчитан образ пустой страницы в стихотворении «Νοῦτορ vacuī»:

Νοῦτορ vacuī

страницы	страницы	страницы
страницы	страницы	страницы
страницы	страницы	страницы
страницы	страницы	страницы
страницы	ПУСТАЯ	страницы
страницы	СТРАНИЦА	страницы
страницы	страницы	страницы
страницы	страницы	страницы
страницы	страницы	страницы
страницы	страницы	страницы

[Μίτρας, 2004, σ. 113]

Аккуратные и плотные текстовые квадраты Митраса, имитирующие холст или карту, визуализируют текст и отменяют его привычное прочтение сверху вниз и слева направо. Однако в отличие от хрестоматийных образчиков конкретной поэзии тексты Митраса не устанавливают произвольное взаимодействие слов внутри образуемых ими «созвездий», а манифестируют тотальность и одновременность всех элементов стихотворения. Подобным же образом повторяющиеся слова в работах автора подчеркнуто отсылают к разным, пусть и похожим внешне друг на друга референтам; характерной выглядит вынесенная в эпиграф сборника «Διακριτικές μεταβολές» («Деликатные трансформации») цитата Гертруды Стайн «a rose is a rose is a rose» [Μίτρας, 2004, σ. 7]. Те же случаи, когда поэт отказывается от текстовых «окон» посреди пустоты страницы и выходит за пределы своего воображаемого «холста», позволяют также говорить о «топографии молчания» в творчестве автора. Так, в стихотворении «Θέμα χρόνου» («Тема времени») Митрас обращается к теме памяти, устанавливая временно-пространственные связи между человеком и его воспоминаниями:

## Тема времени

в	воспоминание
во	воспоминани
вос	воспоминан
воспо	воспомина
воспом	воспомин
воспоми	воспоми
воспомин	воспом
воспомина	воспо
воспоминан	восп
воспоминани	вос
воспоминание	во
воспоминани	в
воспоминан	во
воспомина	вос
воспомин	восп
воспоми	воспо
воспом	воспом
воспо	воспоми
восп	воспомин
вос	воспомина
во	воспоминан
в	воспоминани
	воспоминание

[Μήτρας, 2004, σ. 32]

Иначе пустоту на странице воспринимал А. Пагулатос. Без творчества этого автора невозможно представить себе греческую «поэзию языка». Истоки данной поэзии лежат в изысканиях двух поэтических групп, сплотившихся вокруг французского журнала «Change» и американского «L=A=N=G=U=A=G=E». Французские поэты утверждали, что с изменениями языка меняются и предметы; их американские единомышленники – что повседневный язык утрачивает семиотическую глубину, превращаясь не более чем в средство для передачи информации. Пагулатос же определил свой метод как «декодирование предшествующей поэтики, динамический отказ от правил, выявление распада в сигналах заряженного идеологией языка ради их новой семантики» [Παγουλάτος, 2003, σ. 24]. «Островки» письма в творчестве автора взаимодействуют с пустым пространством «невывказанного», создавая динамический языковой массив. Поэтическое письмо Пагулатоса в гораздо большей степени сравнимо с деятельностью музыканта, нежели рассказчика, а референтная ситуация воссоздается или даже со-создается читателем посредством внутренней логики языка и передаваемого чередой тропов чувственного опыта автора. Цикл «Προς» («К»), над которым автор работал с 1974 по 1979 г., содержит стихотворение, обращаясь к исторической памяти греков, а также коллективному чувству вины за братоубийственную гражданскую войну,

закончившуюся в 1949 г. Ошибкой было бы трактовать обрывочность последних строк («разрабатываю пути чтобы / разорванные наши одежды») как некий поэтический ребус и призыв к читателю догадаться, что же пропущено. Скорее можно подумать, что безответность пустоты, резонирующее молчание призваны автором в качестве поэтического медиума там, где слова, преступая некую невидимую границу, теряют свою выразительную силу.

тридцать лет '49  
смещают места встречи  
неписаны интервалы  
перо стилетом и берedit

клавиши

потаенные отбрасывают шаблоны правят нами свет осязаема несвободна  
память многоочит точки паузы кричат закономерности законы  
перефразированы в совершенстве

раз-раб-  
а-ты-ва-ю  
пути чтобы

раз-  
о-  
рванные  
наши одежды

[Παγουλάτος, 1996, σ. 17]

Если в центре внимания Пагулатоса лежало динамическое взаимодействие слов и «άλεκτο» («невывказанного»), совсем иначе рассматривал языковой потенциал его ближайший соратник Н. Валаоритис. Со времени своей первой публикации в 1939 г. и вплоть до наших дней Валаоритис как ни один другой греческий поэт отметился бурной деятельностью на поприще литературного авангарда, сменив множество стилей, но неизменно сохраняя постсюрреалистическую образность и интерес к потенциалу языка как такового. В 1967 г. цензура пришедшей к власти хунты запретила издание авангардистского журнала Валаоритиса «Πάλι», и поэт уехал в США, где получил место преподавателя сравнительного литературоведения и писательского мастерства в Университете Сан-Франциско. Среди студентов Валаоритиса оказались такие поэты «языковой» школы, как К. Харриман и Р. Силлиман. Греческий автор становится своеобразным мостом между американскими «языковыми» поэтами и французской группой журнала «Change», а также переносит термин «language-centered poetry» в греческую литературу. В 1980-х гг. Валаоритис, чья англоязычная библиография насчитывает пять книг, осмысляет данное направление и в собственном творчестве. В центре внимания поэта оказываются динамика и плотность языкового потока. Нетипичным, но красноречиво демон-

стрирующим устремления автора становится стихотворение «Gasp» («Удушье»), причудливая визуальная конструкция которого буквально демонстрирует траектории, описываемые языком в процессе поэтического письма:

## Gasp

Ambrosia begins with an A	
an eye has two e's to its name	
you won't believe this but «I love you»	
things are so tight they might be loose	
some things knock on the door –	
others don't seem to matter –	night
The longer the delay the better it is –	at
precisely precocious and something more	tellers
there was about this a kind of message –	automatic
why do they insist so much instead of	from
taking it into their stride – Who is speaking	withdrawing
Please? Turn left –	risks
what's left – who knows	any
Well – well/easy prey	have
tax criminals	to
and the redundancy	impossible
of language	it
affects everyone	make
alas	and
3 top	time
Level	old
mafia	the
were	help
convicted	to
for	time
being	the
members	all
of the	does
commission	one
exercise	what
must	be

[Valaoritis, 2005, p. 34]

В начале XXI в., когда книга как способ репрезентации поэтического текста не только ставится под сомнение, но и уже рассматривается многими как архаизм или же эстетический объект, критическая оценка взаимодействия текста и пустого пространства на странице в поэтических практиках прошлого века кажется как никогда актуальной. Без изысканий в этой области не могла бы возникнуть «цифровая литература». И более того, именно подобный опыт, среди прочего, обладает потенциалом опре-



деления будущих путей развития книжного формата как поэтического медиума.

#### Список литературы

- Бронников А.* Эзра Паунд и его «Кантос» // Паунд Э. Кантос. СПб., 2018. С. I–LX.
- Кричевский В.* Типографика в терминах и образах. Тула, 2010. Т. 1.
- Маринетти Ф. Т.* Семафорическая роль прилагательного // Тастевен Г. Футуризм. На пути к новому символизму. М., 2017. С. 100–104.
- Γιοφύλλης Φ.* Ο φουτουρισμός στην Ελλάδα (1910–1960) // Νέα Έστία. 1960. Τχ. 68. Σ. 846–853.
- Καβάφη Κ. Π.* Τα ποιήματα Α' (1897–1918). Αθήνα, 2014.
- Μήτρας Μ.* Διακριτικές μεταβολές: Ποιήματα και εικόνες 1982–2002. Αθήνα, 2004.
- Παγουλάτος Α.* Προς, Στοιχειώσεις, Πόροι. Αθήνα, 1996.
- Παγουλάτος Α.* Επίμαχα – Κορμί Κείμενο. Αθήνα, 2003.
- Ψαλτήρας Π.* Η σχηματική ποίηση // Νέα Έστία. 1931. Τχ. 10. Σ. 762–64.
- Perloff M.* Poetry On & Off the Page: Essays for Emergent Occasions. Alabama, 2004.
- Valaoritis N.* Pan Daimonium. Washington, 2005.

#### Article metadata

*Title:* Silence on the Page: The Usage of Blank Space in the Greek Poetry in the 20<sup>th</sup> century

*Author:* P. S. Zarutskiy

*Author's e-mail:* WoundCulture1919@gmail.com

*Author's affiliation:* Saint Petersburg State University

*Abstract.* The emergence of free verse in the late 19<sup>th</sup> century together with the typographical revolution proclaimed by the Italian futurists in the 1910's have resulted in re-consideration of the poetry's visual aspect. The first postwar decades are known to be the peak of discussions about blank space as "silence" or "unspoken". Typographical experiments of futurists on one hand and the ideogrammatic method of E. Pound on the other have broken the line as a necessary element of poetic writing which resulted in the appearance of such movements as concrete, visual and language-centered poetry with nonlinearity often being their distinctive feature. Such a move from a line to a word and from a narrative to a dynamical interaction of the text with the space is introduced in the new semiotical strategy of reading. Greek avant-garde, which emerged with a sufficient delay, not only adopted the existent practices, but had to develop its own techniques due to the different environment and circumstances it has been evolving in. This study is the first attempt to examine the development of blank space as a poetic tool in the Greek poetry throughout the 20<sup>th</sup> century. Starting from the experience of modern Greece's best known poets C. P. Cavafis,

G. Seferis and O. Elytis and the “occasional” avantgardists of the first half of the century, such as the author of the Greek futurist poems F. Giofyllis and P. Psaltiras known for his complicated typographical experiments in pattern poetry, it moves on to the postwar radical avant-garde movements, focusing on the theoretical aspects and their implementation in practice. The variety of attitudes towards the usage of blank space in postwar Greek avant-garde poetry, such as C. Giannouloupoulo’s and M. Mitra’s own versions of concrete poetry, “unspoken” of A. Pagoulatos and the stream of language of N. Valaoritis demonstrates that its importance has been increasing as the national avant-garde search developed. These dynamics of the transition of “silence” on the page from the auxiliary to the active element of poetic writing, which it became for a number of postwar avant-garde practices, allows to conclude about the importance of this aspect in the study of modern Greek poetry, as well as about its potential impact on the development of Greek literature in the 20<sup>th</sup> century.

*Key terms:* modern Greek poetry, post-war avant-garde, concrete poetry, language-centered poetry, pattern poetry, futurism.

*Reference literature (in transliteration):*

Bronnikov A. Ezra Pound i ego “Cantos”. In: Pound E. Cantos. St. Petersburg, 2018, p. I–LX. (in Russ.)

Giofyllis F. Ho phoutourismos sten Hellada (1910–1960). *Nea Hestia*, 1960, vol. 68, p. 846–853. (in Greek)

Cavafy C. P. Ta poiemata I (1897–1918). Athena, 2014. (in Greek)

Krichevskiy V. Tipografika v terminakh i obrazakh. Tula, 2010, vol. 1. (in Russ.)

Marinetti F. T. Semaforicheskaya rol prilagatel'nogo. In: Tasteven G. Futurizm. Na puti k novomu simbolizmu. Moscow, 2017, p. 100–104. (in Russ.)

Mitras M. Diakritikes metavoles: Poiemata kai hekones 1982–2002. Athena, 2004. (in Greek)

Pagoulatos A. Pros, Stoiheioseis, Poroι. Athena, 1996. (in Greek)

Pagoulatos A. Epimaha – Kormi Keimeno. Athena, 2003. (in Greek)

Psaltiras P. He shematike poiese. *Nea Hestia*, 1931, vol. 10, p. 762–64. (in Greek)

Perloff M. Poetry On & Off the Page: Essays for Emergent Occasions. Alabama, 2004.

Valaoritis N. Pan Daimonium. Washington, 2005.