

27. Формановская Н. И. Вы сказали «Здравствуйте!»: речевой этикет в нашем общении. М.: Знание, 1989.

28. Чугаев Н. Дивонад тай он тырмы! // Войвыв кодзув. 2006. № 10. С. 53—59.

29. Шахов Б. Ф. Визув паныд: Кык повесть. Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1980.

30. Шахов П. Ф. Мыйла олам: Очерк, повестьяс, пьеса, висьтъяс. Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1985.

31. Югова Т. ...Кöні ме? // Войвыв кодзув. 2008. № 9. С. 58—59.

32. Юшков Г. А. Ловъя лов. Повестьяс да висьтъяс. Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1979.

33. Юшков Г. А. Кыськö тай эмось. Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1983. С. 256.

УДК 821.161.1

Н. Л. Максимова

Визуально-графические эксперименты в художественной практике Артема Веселого

В статье рассматриваются эстетические эксперименты Артема Веселого, направленные на преодоление визуальной невыразительности литературного «полотна». Использование писателем оригинальных приемов обработки и расположения словесного материала позволяет индивидуализировать фактуру текста, проявить внутреннюю динамику и «нерв» повествования. Подобная стратегия отображает качественное обновление механизмов художественной коммуникации в литературе первой трети XX века.

Ключевые слова: эксперимент, визуальность, художественная коммуникация, фактура слова.

N. L. Maximova. Visual experiments in the Artem Vesely's artistic practice.

The article considers Artem Vesely's aesthetic experiments that are oriented to the overcoming of the literary «canvas» visual inexpressiveness. The writer's original technique let to individualize the word texture and to show the dynamism and the «nerve» of the narration. Artem Vesely's strategic approach to the fulfilling the text graphic potential reflects the qualitative renovation of the literary communication mechanisms in the first third of the XXth century.

Keywords: *experiment, visuality, literary communication, word texture.*

В первой трети XX века происходит формирование инновационной творческой области, опирающейся на визуальное восприятие художественного материала. Активная работа над выразительными возможностями изображения, осуществляемая в живописи, фотографии, кинематографе, становится актуальной для искусства в целом. Литература чутко реагирует на перспективные веяния, распространяющиеся в художественной среде. Повышенный интерес писателей 1910—1920-х годов к изобразительному потенциалу текста стимулирует разработку нестандартных стратегий визуально-графического оформления произведений.

«Создание узнаваемых сегодня индивидуальных художественных моделей, художественного почерка экспериментаторской эпохи в целом» [10, с. 212] выстраивается на обновленном видении слова как многогранного эстетического объекта. Использование специфических приемов обработки и расположения словесного материала открывает дополнительные возможности для художественного освоения действительности и ее моделирования на плоскости листа.

Восприятие литературного произведения как живописного полотна задает стремление преодолеть визуальную невыразительность текста как такового и его «безучастность» к передаваемому содержанию. Протест против стандартизированного подхода к оформлению печатной страницы особенно бескомпромиссно озвучивается в знаковом манифесте В. Хлебникова и А. Крученых «Буква как таковая»:

«Слово все еще не ценность, слово все еще только терпимо.

Иначе почему же его не облачают в серый арестантский халат? Вы видели буквы их слов — вытянуты в ряд, обиженные, подстриженные, и все одинаково бесцветны и серы — не буквы, а клейма!» [12, с. 49].

Очевидно, преемственный характер носит упрек в серости, однообразии, безжизненности традиционного текстового «полотна», возникающий и в размышлениях А. Веселого, яркого и самобытного представителя русской прозы 1920—30-х гг. Будучи глубоко убежденным в том, что «сила писателя не в декларации, а в работе, в произведении» [3, л. 1], он манифестирует собственную точку зрения в стихотворении в прозе «Книга»:

«Завернем, дружок, в лавку букиниста, помечтаем над книгами...

Какая серость шрифтов.

Какое удручающее однообразие печатных пустынь. <...>

Подобны червям на падали, кишат опечатки.

Мудрое и глупое слово идут по тропе одной строки.

Полчища букв, похожих одна на другую, как дождевые капли.

Строгость стройных строк там, где нужно волнение.

Одним шрифтом набраны и отпечатаны Хлебников и Халтаузен» [5, с. 445].

Малочувствительность существующей формы к внутренней динамике повествования, непроявленность в фактурных особенностях материала творческой энергии, присущей изначально слову, становятся неприемлемыми для новой эстетики. Попытка открыть неизведанные измерения художественной реальности осуществляется посредством обращения к визуальной активности текста:

«Мы верим, мы знаем, мы угадываем — день близок.<...>

Слово бездарное, слово лживое, слово глупое будет скатываться с печатного листа, как скатывается ртуть с полированной поверхности.

Будет заоркестрован, вплетен в строку плач и смех.

Зимняя строка будет запущена снегом и подернется искрой инея.

В лирической строфе особо нежные слова будут мерцать, подобны звездам.

Фраза — на страх бездарным — будет декольтирована и уже не сможет скрыть убожества своих форм за придаточными и вводными» [5, с. 446—447].

Подобные размышления А. Веселого выражают направленность его собственных творческих экспериментов. Последовательное внимание писателя к принципам обработки литературного материала проявляется в рамках многоэтапной подготовки рукописей к изданию. Так, в процессе реализации художественных замыслов

А. Веселый тщательно отслеживает изменения, предшествующие публикации произведений, и отстаивает собственное право на применение нестандартных визуально-графических приемов.

Требовательное отношение автора к соблюдению фактурных особенностей текста подтверждается документально. В частности, среди архивных материалов фонда РГАЛИ нами обнаружено обращение А. Веселого к корректору и выпускающему редактору романа «Гуляй Волга» (1932). В записке писателя, сопровождающей экземпляр машинописи произведения, содержится ряд замечаний и просьба производить набор «точно по авторскому оригиналу» [11, л. 7].

Основное внимание здесь уделяется системе определенных шрифтов и специфике набора: «2. В тексте подчеркнутые слова выделить курсивом или набрать в разбивку; 3. Песенный текст, как обычно, — петитом; <...> 5. Материал документального характера <...> набирать с отступом, как объяснено в орг. <...>; 7. Материал летописный, начиная со стр. 199 и по 217 включительно, набор произвести каким-нибудь шрифтом, отличным от набора всей книги. Шрифтов ваших я не знаю, а потому и положусь на ваш выбор. В крайнем случае, если не найдется ничего более подходящего, можно набрать петитом и разбить на шпоны» [11, л. 7].

Выдержки из представленного архивного документа свидетельствуют о целенаправленном стремлении А. Веселого создать своеобразную шрифтовую композицию и выстроить ее на основе соотношения формы и содержания произведения. Особое графическое оформление песенного, летописного, документального материала привносит динамику в восприятие литературного «полотна», активизирует семантические и эмоциональные ассоциации, связанные с той или иной фактурой начертания слова.

Шрифтовое выделение различных по своей природе элементов художественного целого создает в условном смысле многоголосие, способствующее более объемному «звучанию» произведения. В частности, вплетение в авторское повествование отдельных слов, фраз из древнерусских и современных текстов, оформленных курсивом в соответствии с ранее упомянутой просьбой писателя, отображает тенденцию «изобразить эпоху как бы без «литературных привнесений», рафинирования, дать ей самовыразиться при помощи своих голосов, своих мыслей, начертанных ее собственным «почерком»» [10, с. 217].

Например, в размышлениях А. Веселого об истории русского государства эхом звучат строки старинных летописей и документальных источников: «От топота монгольских коней, от скрипа и грохота арб, по слову летописца, *дрожала и стонала земля*» [4, с. 43]; «Так, по слову летописи, *высокими государевыми милостями и благодатью божьей*, труды к трудам прилагая, происходили Строгановы из рода в род и из силы в силу на лучшее» [5, с. 67] и др.

В описание эпохи покорения Сибири включаются слова очевидцев событий XVI века: писателя-публициста Ивана Пересветова («За бревенчатыми стенами жил и кормился *от слез и крови рода христианского* воевода с челядью» [5, с. 37]), дьяка Ивана Тимофеева («Но скоро, по слову летописца, *возненавидя грады земли своя*, скакал царь с опричниками по дорогам русским и в иступлении ума крушил города, жег деревни, побивал и топил множество народа и неугодных вельмож» [5, с. 39]).

В роман «Россия, кровью умытая» стихийно врывается сочная и наполненная экспрессией речь революционного периода:

«ВОЗЗВАНИЕ

К ТРУДЯЩЕМУСЯ НАСЕЛЕНИЮ КЛЮКВИНСКОГО УЕЗДА

Я, солдат первой в мире социалистической революции, призываю всех честных граждан крестьян чуткой душой откликнуться на мой пламенный призыв:

Хлеба!

Москва!

Красные волны революции!

Хлеба!

Фронт и тыл!

Мировая коммуна!

Борьба за лучшие идеалы человечества!

Цветы сердца!

Хлеба!

Хлеба!

Хлеба!

Упродкомиссар Валентин Лосев» [6, с. 288].

Графическое оформление представленных фрагментов позволяет А. Веселому проявить на уровне фактуры текста голоса того вре-

мени, для того чтобы сделать историческое повествование в восприятии читателя полнозвучным.

Обогащение поэтического мира произведения чувственно воспринимаемыми деталями способствует достижению цельности и яркости художественного впечатления, что, в свою очередь, предполагает активный поиск нестандартных приемов в работе со словом. Одним из простых, но выразительных решений подобного плана становится повторное (двойное, тройное и т. д.) написание определенной буквы или слова, акцентирующее внимание на их фонетической составляющей и тем самым способствующее воображаемому развертыванию пространственно-звуковой перспективы на плоскости страницы.

В результате при помощи элементарных средств осуществляется заданное эстетическое воздействие, например создается эмоционально окрашенное ощущение простора: «На луговой стороне в сочной зелени трав сверкали, тронутые легкой рябью, густой синевы озера; зеленым звоном звенел подсыхающий ковыль, и далеко-о-о внизу, как большая веселая жизнь, бежала Волга...» [5, с. 32]. Расширение и углубление художественного пространства происходит за счет полетности звука, продолжительностью которого словно отмеряется охватываемое им расстояние:

— «Бывало и так.

Ночью с берега кричали:

— На барже-е-е-е-е-е-е-е-е-е!» [5, с. 44].

Наполнение поэтической реальности внутренней динамикой выражается в акценте на движении, связанном с активным освоением этого пространства: «— Ну, якар мар... — повел Ярмак карим дремучим глазом и положил крепкую руку на руль. — С походом, браты!.. Брык копыто, тюк квашня, бери-и-ись!» [5, с. 36]; «Дубинушка, ухнем! <...> // Да еще разок // у-у-ухнем!...» [5, с. 45]. Песенность интонации, которая обнаруживается в таком визуально-графическом воплощении слова, передает экспрессию и тенденцию к лиризации прозы, свойственные как роману «Гуляй Волга», так и другим произведениям А. Веселого:

«Загребные заводят:

Во тече течет река-а-а-а,

С речки до-о-о-о-о по-то-ка...»

(«Реки огненные») [5, с. 360].

«Эффект озвученного, увиденного пространства, распадающегося многоголосья, удаляющегося звука или направления движения» [10, с. 271] поддерживается системой специфических приемов расположения текста, визуализирующих в той или иной степени семантику изображаемого. Размеренное течение строки, присущее, как правило, классической прозе, прерывается многочисленными «лесенками», фигурными элементами, разноформатной показательной графикой¹.

Так, лесенки, разбивающие монолитность прозаического текста, образуют динамические словесные ряды, графически подчеркивающие характер происходящего:

«Рывкнул водоход, встряхнулся и поплыл — поплыл, как гусь белый.

Те, что остались на берегу, готовы были с досады землю жрать, матерились в креста, бога, печенку и селезенку.

А водоход

дальше

дальше

и чу-у-у-уть слышно:

Из далеких стран полуденных,

Из турецкой стороны

Шлем поклон тебе, родимая,

Твои верные сыны...» [6, с. 26].

Воспроизведение движения объекта в художественном пространстве путем смещения фрагментов текста становится элементом своеобразной игры с читателем: визуальное решение отрывка придает импульс работе воображения, подчеркивая на образительном уровне сходство водохода с плывущим гусем.

Формовка словесного материала в соответствии с характери-

¹ В рамках представленной работы мы будем придерживаться термина «показательная графика», который предлагается Л. И. Гессеном [7] и интерпретируется им как «набор, имитирующий документ». В научной литературе при обозначении подобного явления исследователи также используют другие термины, сходные по значению: «натурализация текста» (А. А. Реформатский, В. Кричевский), «графический орнамент» (Е. В. Пономарева), «изобразительная акцентировка» (Б. М. Кисин), «документальная интерпретация текста» (Б. В. Валуенко) и др.

стиками описываемых объектов, явлений, процессов обостряет комплексное восприятие элементов литературного произведения, как это, например, происходит в случае с текстуальным обозначением постепенно распространяющихся звуковых волн: «По утрам с дредноута «Воля» по всей эскадре малым током передавалось радио: политические новости, приказы, поздравления или извещения вроде следующего:

В
сем
всемв
семсего
днявечеро
мвгорсадуот
крытаясценана
вольномвоздухек
онцертмитингшампа
нскоебалдоутравходс
вободныйвоенморыпригл
ашаютьсябезисключениядаз
дравствуетдаздравствуетдол
ойдолойдолойдаздравствуетсво
бодныйЧерноморскийфлотТройка» [6, с. 135—136].

Таким образом, моделирование А. Веселым рельефа литературного «полотна» активизирует ассоциативное мышление, создавая при визуальном считывании «возможность формировать образы мысленных возвышений, подъемов, форм предметов, их телесную ощутимость в картинах, видах, сценах, конструируемых сознанием в неязыковых слоях текста» [14, с. 686].

Раскрытие изобразительного потенциала произведений также поддерживается посредством использования писателем показательной графики. Условная имитация писем, телеграмм, плакатов, афиш, вывесок, надписей, приказов, распоряжений и других документов со свойственными им структурой и оформлением приводит к тому, что в некоторой степени «самый текст становится иллюстрацией» [7, с. 157].

Графическое выделение подобных фрагментов по ходу повествования подчеркивается различными шрифтами, отступами, а

также рамочными конструкциями, например: «На грудь ему нацепили фанерную дощечку с жирно измалеванной надписью:

ИВАН ЧЕРНОЯРОВ
БАНДИТ И ВРАГ РУССКОГО НАРОДА

» [6, с. 203].

Однако технические стандарты типографского набора в ряде случаев ограничивают возможности эстетического самовыражения А. Веселого, что побуждает его к использованию в художественной практике дополнительных элементов рукописного характера, индивидуализирующих фактуру начертания.

Интерес А. Веселого к специфическим особенностям почерка обостряется на фоне качественного обновления механизмов художественной коммуникации, заданного в экспериментальной творческой среде начала XX века. Использование рукописного элемента как субъективного жеста, ярко проявляющего авторское начало в литературном произведении, ориентировано на повышение уровня «эмоциональной словесной культуры»¹: «А ведь спросите любого из речарей, и он скажет, что слово, написанное одним почерком или набранное одной свинцовой, совсем не похоже на то же слово в другом начертании. <...> Есть два положения:

1) Что настроение изменяет почерк во время написания.

2) Что почерк, своеобразно измененный настроением, передает это настроение читателю, независимо от слов. <...>

Вещь, переписанная кем-либо другим или самим творцом, но не переживающим во время переписки себя, утрачивает все те чары, которыми снабдил ее почерк в час «грозной вьюги вдохновения»» [12, с. 49].

Осознание А. Веселым неповторимой энергетики рукописного текста становится основой для продвижения ряда творческих идей, лишь частично реализованных в прижизненных изданиях романов

¹ В публицистической статье «Голос начинающего» (1933) А. Веселый, намечая перспективы освоения современными писателями классики, пишет: «А у Хлебникова мы можем и должны учиться эмоциональной словесной культуре не прошлого, а будущего, которое он так гениально провидел». См.: Веселый А. «Под знаменами поэзии», «Голос начинающего», «Потоков рожденье» и др. Статьи и заметки // РГАЛИ. Ф. 1683. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 6.

«Россия, кровью умытая» (1935) и «Гуляй Волга» (1933). В частности, почерк писателя фигурирует в написании его собственного имени на титульных листах выше указанных произведений, что подтверждается результатами нашего обращения к архивным документам, заверенным подписью А. Веселого [2]. Безусловно, использование этого визуально-графического приема в художественном оформлении книги позволяет читателю увидеть «руку» творца, спроектировать некое личностное представление о нем еще до непосредственного прочтения литературного текста. В отмеченных изданиях этому в полной мере способствуют портреты А. Веселого работы художников Даниила Дарана и Валентина Юстицкого, расположенные рядом на развороте листа.

Очевидно, авторский почерк, обладающий незаурядным выразительным потенциалом, как ничто иное способен задать уникальное восприятие визуально-графического облика произведения. В связи с этим следует также отметить другой, не менее интересный, но нерализованный замысел А. Веселого: в его записях, относящихся к работе над романом «Россия, кровью умытая», фигурирует «авторская помета: «Эпиграфы — от руки, красным». Это желание Артема не было осуществлено» [1, с. 389]. Очевидно, задуманный прием был нацелен на то, чтобы придать нерв повествованию, пульсирующий в каждой главе произведения.

Примечательно, что внимание писателя сосредоточивается не только на фактуре начертания, но и на фактуре раскраски эпиграфов, которые представляют собой «не цитату, а продуманную, выношенную им самим мысль, тезис» [9, с. 3]. Очевидно, что красный цвет букв был призван выполнить определенные идейно-эстетические задачи: во-первых, многогранно и эмоционально раскрыть главный образ произведения — образ революционной, «кровью умытой» России; во-вторых, при создании романа, своеобразной летописи эпохи, ориентировать текст на традиции оформления старинных рукописей. Так, по замечанию Т. Ф. Семьян, именно «принцип цветового выделения, который идет еще от славянской рукописной книги: «красные строки», написанные киноварью» [13, с. 80], является самым древним принципом обозначения начала абзаца или раздела.

Идея задействовать семантику цвета уже в рамках полихромного издания также отклоняется издателями. По свидетельству

Ю. Либединского, лично наблюдавшего процесс работы писателя над «Россией, кровью умытой», «порою Артем «чудил». Ему хотелось, чтобы этот роман был издан на цветной бумаге, — особый цвет в соответствии с содержанием каждого раздела, — разделов будет семь, по цветам радуги. И он сердился, что полиграфисты отказывались исполнять эту прихоть. И тогда тешил себя тем, что печатал свои рукописи на цветной папиросной бумаге: один раздел — на розовой, другой — на малиновой, третий — на зеленой. Совсем плохо было с теми разделами, которые соответственно мрачному своему содержанию печатались на темно-синей бумаге, — их читать было почти невозможно...» [8, с. 252—253].

Представленная ситуация свидетельствует о том, что достаточно часто отдельные творческие находки А. Веселого воспринимаются как некие чудачества «стихийного» — по своему художественному темпераменту — автора. Поэтому осуществление им смелых визуальных экспериментов — даже в условиях повышенного интереса к вопросам конструирования внутреннего пространства книги — не всегда оказывается достижимым и требует определенного уровня взаимопонимания между писателем и редакторами, которые в силу тенденций развития советской литературы всё в меньшей степени были склонны поощрять нестандартные решения на уровне формы.

Между тем комплексный литературоведческий анализ, опирающийся в том числе на источники документального характера (архивные документы, свидетельства современников и др.), позволяет сделать вывод об осознанности творческих усилий автора, направленных на формирование целостной художественной стратегии. Выбор А. Веселым оригинальных форматов выражения текстовых фрагментов индивидуализирует фактуру его произведений, становясь не столько данью литературной моде, сколько реализацией продуманных и обоснованных с эстетической точки зрения визуально-графических экспериментов.

* * *

1. Веселая З. А. «Россия, кровью умытая» Артема Веселого: по материалам личного архива писателя // Веселый А. Россия, кровью умытая. М.: Воениздат, 1990. С. 385—421.

2. Веселый А. Автобиография // РГАЛИ. Ф. 1683. Оп. 1. Ед. хр. 3.
3. Веселый А. Выступления на встречах с литераторами городов Саратова, [Минусинска] и Новороссийска // РГАЛИ. Ф. 1683. Оп. 1. Ед. хр. 6.
4. Веселый А. Гуляй Волга. М.: Московское товарищество писателей, 1933.
5. Веселый А. Избранное. М.: Правда, 1990.
6. Веселый А. Россия, кровью умытая. М.: Воениздат, 1990.
7. Гессен Л. И. Оформление книги: Руководство по подготовке рукописи к печати. М.–Л.: Соцэргиз, 1935.
8. Либединский Ю. Песнь о битве народной // Новый мир. 1957. № 10. С. 252—253.
9. Перфилова В. Г. Роль эпиграфов в раскрытии авторской позиции в романе «Россия, кровью умытая» // Проблемы взаимодействия эстетических систем реализма и модернизма: Вторые Веселовские чтения: материалы межвуз. науч. конф. ученых, аспирантов. 28—29 октября 1997 г. Ульяновск: Изд-во УГПУ, 1998. С. 3—9.
10. Пономарева Е. В. Стратегия художественного синтеза в русской новеллистике 1920-х годов. Челябинск: Библиотека А. Миллера, 2006.
11. Роман Веселого Артема «Гуляй Волга» // РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 2. Ед. хр. 162.
12. Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М.: Наследие, 1999.
13. Семьян Т. Ф. Визуальный облик прозаического текста как литературоведческая проблема: дис. ... д. филол. наук. Челябинск, 2006.
14. Штайн К. Э., Петренко Д. И. Филология: История. Методология. Современные проблемы. Ставрополь: Издательство Ставропольского государственного университета, 2011.