

Людмила Садко

Брест

**Белорусская акустическая поэзия
второй половины XX – начала XXI вв.**

Обращение современной белорусской литературы к общемировому арт-контексту ознаменовано появлением в отечественной поэзии интермедийной практики, востребованностью приёмов различных видов искусства в рамках одного произведения. Целый ряд произведений современных белорусских литераторов основывается на экспериментах с акустической реализацией, на отказе от использования знака в качестве простого носителя значения и попытках создать из слов звуковые композиции, близкие музыкальному искусству.

Европейские поэты-конкретисты, повторяя и обобщая опыты предшественников-авангардистов, сделали распространённым явлением концертные выступления, запись на аудионосителях, авторские рубрики на телевидении и радио. Собственно акустическая, звуковая, сонорная, саунд- или лаутпоэзия и получила распространение именно после 1945 года в русле конкрет-движения.

Теоретик и практик немецкого конкретизма Э. Яндль являлся популяризатором идеи языка как «шума тела», а культовый американский представитель *Fluxus*-движения Д. Хиггинс отмечал *естественное желание любого поэта так или иначе изолировать звуки от других поэтических элементов и его стремление писать стихи по преимуществу либо исключительно звуками*¹. Эти идеи находят выраже-

¹ Д. Хиггинс, *Четыре шага к таксономии саунд-поэзии*, [в:] Электронный музей лингвоакустической среды «GLUKHOMANIA.RU» [Электронный ресурс], Режим доступа http://glukhomania.ncca-kaliningrad.ru/pr_sonorus.php3?blang=rus&t=0&p=2, Дата доступа 04.03.2013.

ние и в работах В. Жирмунского, считавшего, что *источником художественного впечатления является качественная сторона звука, особый выбор и расположение гласных и согласных – вопросы словесной инструментовки*².

Находясь на пересечении демаркационных линий разных искусств, акустическая, звуковая поэзия, саунд-поэзия, лаут-поэзия с трудом поддаются однозначному дефинированию. Важным для понимания феномена звуковой поэзии является попытка осознания слова как материальной единицы, обладающей, кроме традиционных категорий поэтического, яркой акустической природой. Такой подход способен расширить представление о материале и технических возможностях поэзии за счёт вовлечения в поэтическую практику структурных элементов музыки как смежного искусства: темпа, тембра, высоты звука, громкости. Кроме того, явление современной звуковой поэзии наследует черты авангардистской установки на парадигматическое расширение акустического и лингвистического контекста в поэзии, расширение практики устной, публичной презентации произведения вплоть до художественных акций и перформансов. Размышляя о проблемах фоники, В. П. Рагойша отмечает: *Верш разлічаны перш за ўсё на гучанне і ўсе свае выяўленчыя мажлівасці рэалізуе толькі ў гучанні*³.

Немецкий теоретик и историк звуковой поэзии М. Лентц отмечает, что, *создавая впечатляющее многообразие форм и выходя за рамки одного определённого жанра, эти стихи, прежде всего после 1945 г., активно используют все участвующие в артикуляции органы, включая органы дыхания, весь речевой аппарат человека. Голосовое звучание приобретает принципиальное значение в их композиции, таким образом, в них раскрывается весь потенциал звуков голоса и прочих шумов, каким располагает человек*⁴.

Кроме сугубо теории и практики авангардистских течений XX века, звуковая поэзия, по верному наблюдению чешского учёного-слависта Т. Гланца, *соприкасается со всякого рода магическими и ритуальными духовными практиками, наподобие камлания шаманов, медита-*

² В. М. Жирмунский, *Поэтика русской поэзии*, Санкт-Петербург 2001, с. 42–43.

³ В. П. Рагойша, *Паэтычны слоўнік*, Мінск 2004, с. 281.

⁴ М. Лентц, *Краткий очерк истории саунд-поэзии / музыки после 1945 года*, [в:] Электронный музей лингвоакустической среды «GLUKHOMANIA.RU» [Электронный ресурс], Режим доступа http://glukhomania.ncca-kaliningrad.ru/pr_sonorus.php?blang=rus&t=0&p=9, Дата доступа 04.03.2013.

тивногo бормотания тибетских лам или погребального пения “архаических народов”⁵.

Наиболее близкой к эстетике и поэтике звуковой поэзии в современном литературном процессе Беларуси является деятельность писателя и лингвиста, автора манифеста «африканизма» Дмитрия Вишнёва. При всей абстрактности и метафоричности текста данного манифеста в нём голосовая природа творчества подчёркнута автором достаточно явственно. Так, один из пунктов документа гласит, что *афрыканізм – гэта свайго роду стадыя натхнення, якая зазірае ў рот чалавека*⁶. А близость к культовым глоссолалиям Д. Вишнёв подчёркивает в книге эссе «Верыфікацыя нараджэння»: *Я махаў рукамі і мармытаў, як галоўны шаман: “Клёк Катам Мус... Клёк Катам Мус... Клёк... Катам... Мус...”*⁷. Видный белорусский литературовед М. Тычино считает, что в подобных экспериментах происходит *вяртанне сучаснай мастацкай творчасці да свайго першабытнага стану, калі нашы продкі яшчэ не валодалі членараздзельнай мовай і ўсё яшчэ толькі-толькі пачыналася*⁸. В книге Д. Вишнёва «Тамбурны маскіт», составленной из поэтических и прозаических произведений, а также авторских описаний перформансов с его участием, неоднократно подчёркивается значение произнесения, презентации стихотворного текста с целью смыслопорождения. Сами произведения африканизма Д. Вишнёва отсылают читателя к авангардистским практикам заумно-автоматического письма с произвольными комбинациями словесного материала, свободной психографией, в радикальной форме симулирующей экстаз, сон, бессознательное состояние и фиксирующей внутренние ассоциации автора.

Кроме того, поэтические произведения Д. Вишнёва, основанные на поэтике нонсенса, являются своеобразной имитацией современного состояния языка и общения с засильем звучащего слова, хаосом информации, тотальной экспансией новых технических средств коммуникации и лишь имитируют семантическую составляющую, более сближаясь с фонетическими, звуковыми произведениями.

⁵ Т. Гланц, *Освежение языка вздохами*, «НЛО» [Электронный ресурс] 2002, № 58, Режим доступа <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/58/glanc.html>, Дата доступа 21.09.2012.

⁶ З. Вишнёў, *Тамбурны маскіт*, Мінск; Санкт-Петербург 2001, с. 63.

⁷ З. Вишнёў, *Верыфікацыя нараджэння*, Мінск 2005, с. 8.

⁸ М. Тычына, *На павароце. Беларуская літаратура канца ХХ стагоддзя*, «Роднае слова» 2001, № 7, с. 18.

В произведении «Амброфкусы аэрапланныя афрыкозныя»⁹, ритмически организованном как стихотворение, представлена целая галерея странных предметов, явлений и действий, обозначенных такими же аграмматичными формами:

фікусы кактусы шматкусы
 крокусы сідукасы мускусы
 клопусы тараканусы біфштэкусы
 я лячу як аэраплан
 гудзю грымяю рыкю

Такие произведения следует признать условно созданными на белорусском языке, поскольку представления о языковой норме, валентности слов и связности текста в таких произведениях разрушены. Тексты тяготеют к воспроизведению звуков речи любого языка, более точно – к созданию некоего глобального языка, основанного на поэтических началах, способного к мгновенному донесению информации без посредничества рационального начала. Отсюда своеобразный культ примитивистской, «африканской» эстетики, имитация детского словотворчества, подчёркнутая интонационная естественность, попытки выхода за пределы письменного текста в стихию текстопроизнесения, чтение текста вслух с целью его смысловой трансформации или даже деструкции. В. В. Акудович замечает об акустической составляющей поэзии Д. Вишнёва: *Я не ведаю, як гэткае магчыма, але калі такі чалавек крэмнае вершы, то найлепей іх разумеюць кажаны, лакатары і глуханямья*¹⁰.

Отметим также, что внутри звуковой поэзии существует своего рода внутренняя классификация, где не последнее место занимает поэзия, материалом которой является жест, в том числе физиологическое усилие, необходимое для произнесения текста. Как раз практику подобных звуковых стихов, передающих напряжение рождения звука, а значит, и смысла, практикует в своих выступлениях Д. Вишнёв. В процессе выступления образы стихотворений высвобождаются из тисков напечатанного слова, получают неожиданный импульс от вокальной («*vocorality*») (сращение «*vocality*» и «*orality*»), т.е. «устно-головной» презентации. П. В. Васюченко в предисловии к первой книге поэта абсолютно точно подметил, что *ў пэўным сэнсе гэтыя вершы –*

⁹ З. Вішнёў, *Тамбурны маскіт*, с. 65–67.

¹⁰ В. Акудовіч, *Верашчака з яйкаў клекатамуса*, [в:] З. Вішнёў, *Тамбурны маскіт*, с. 252.

тэксты да перформансаў, частка сінкрэтычнага дзейства. Без гэтых паэтычных паказаў тэкст, напэўна, не гучыць напоўніцу, гэтаксама як не раскрывае ўсіх сваіх рэзерваў п'еса або сцэнар без прадстаўлення¹¹. В любом случае, следует признать, что тотальное распространение в творчестве Д. Вишнёва приобрёл специфический «жанр» художественной деятельности ещё эпохи декаданса и авангарда – *epater le bourgeois*, или скандал, именно он становится средством репрезентации авторских задумок и самого поэта, и Бум-Бам-Литовского окружения.

На уровне фоники в текстах Д. Вишнёва активно используются приёмы инструментовки с помощью аллитерации, ассонанса, анаграмматических перестроений на уровне слова и фразы, каламбурной рифмы, приёмов нонсенса: (...) *Тамтамы на ботах, як бажкі. / Баліць ў мяне башка. Шкло і бітум сыплюцца з ва гонаў. Вось / гэткая гоны»* («Я сноўдаюся на дне марской лагчыны»)¹²; «*чакатала / чакатала / Чыкаціла Чыкаціла / ты чаму / пакаціла / так накаціла* (...) («чакатала»)¹³; *У бок паднябеснай вежы дзе / адлюстроўваецца сум ветра / наветра раветра суветра куветра / наветра леветра неветра зіветра / муветра хаветра жаветра / шы-ве-тра* («У маіх руках чорная пячатка»)¹⁴ и др. В большинстве случаев, согласуясь с авторской интенцией к разрушению стереотипов и норм, тексты создаются с сознательными отклонениями от законов эвфонии поэтической речи фонетико-фонологического уровня.

Кроме того, Д. Вишнёв в рамках одного произведения зачастую сталкивает чрезмерно длинные слова и фразы, затрудняющие чтение и произнесение, с короткими, «рублеными» предложениями, сообщающими тексту отрывистость и жёсткость. Подобное чередование играет важную роль в создании авторской нервической, взвинченной интонации, в раскрытии темы борьбы с авторитетами, поскольку, цитируя художественные провокации манифеста Д. Вишнёва, *афрыкозныя творы – самыя моцныя кракадзілы на прасторах свету*¹⁵.

¹¹ З. Вішнёў, *Штабкавы тамтам*, Мінск 1998, с. 8.

¹² З. Вішнёў, *Тамбурны маскіт*, 2001, с. 20.

¹³ Там же, с. 26.

¹⁴ Там же, с. 54.

¹⁵ Там же, с. 63.

Асемантические эксперименты со звуковой конституцией текста встречаются и в творчестве Сержа Минскевича в виде стихов-циклофонов, в которых, при многократном повторении, слоформы переходят друг в друга, как в стихотворении «Ваколіцы Браслава»¹⁶. Текст рассчитан именно на вокоральное воспроизведение, при котором и обнаруживают себя компоненты произведения, происходит трансляция его семантики:

БАРЫбарыбарыбарыБЯРЫбарыбаРЫБАрыбары-
барыБЯ РЫбарыбарыБАРЫ...

Рассказ о Браславском крае, известном обилием озёр и лесных уголков, поэт основывает на известном лингвистическом приёме удвоения для обозначения множественности, большого количества чего-либо. За формальным экспериментом циклофона легко угадывается рассказ о богатстве родного края: большом количестве «бароў», «рыбы», «рыбароў» и щедрости природы, переданной глаголом «бярэ».

Оправданным выглядит также использование акустических возможностей циклофона в тексте С. Минскевича «Сон немаўляці ў люльцы»¹⁷. Состоит произведение лишь из двух лексических компонентов, выделенных заглавными буквами самим автором. Однако такая бедность словаря скорее намеренная, поскольку повествование ведётся о младенце, чей жизненный цикл как раз и сосредоточен всего в нескольких опытах. Кроме того, стихотворение основано на многократном повторении, медитативном бормотании-укачивании:

СЬШсьпісьпісьпісьпіПіСЬпісьпісьпісьпісьСЬШсьпісьпісьпісь
ПіСЬпісьпісьпісь

Только при многократном произнесении это звуковое стихотворение С. Минскевича наполняется альтернативным содержанием, проявляющим себя поверх первоначального текста.

Словоформы стихотворения С. Минскевича «Сусляп (Сон Ганны)»¹⁸ дробятся при акустическом воспроизведении, преобразуясь в новый текст благодаря смещению межсловных пробелов:

¹⁶ С. Минскевіч, *Я з Бум-бам-літа*, Мінск 2008, с. 40.

¹⁷ Там же, с. 52.

¹⁸ Там же, с. 112.

Шмарка		Кашмар	
	ідзе		дзеі
Ганна		наган	
	ладу		дула
	ласку		скула
	сьніць і		цісні
Року		Урок	
	кляцьба!		кляцьба!

Некоторые фрагменты подобных текстов выглядят и звучат, сходно иноязычным (сусляц, шмарка, качар). Ещё более экстремальным примером создания текста на экспериментальном языке может стать стихотворение «Шчуньявя»¹⁹ Василия Сахарчука:

Зякуе кузюля
 ў галёным зяі.
 Птурам і зьяшкам
 жасьця шчадае.

Стихотворение основывается на несуществующих словах, создание которых, однако, опирается на все законы языка. При произнесении текст запускает механизм аналогии, где семантически значимые и предположительно бессмысленные строки или их элементы вступают во взаимодействие.

Стихотворение подобного рода преподносят своему пользователю фонетическую сторону слова и показывают некую достаточно очевидную самостоятельность фонетической организации и функционирования текста, который становится универсальным средством передачи информации.

Груз «советскости», долгие годы нивелирования статуса белорусского языка, запрет на национальную культуру – все эти проблемы отразились на отечественной общекультурной и литературной ситуации «переходного периода», что привело к формированию «новой литературной ситуации». Лингвистический нигилизм, так подчеркнуто прозвучавший в творчестве многих молодых белорусских литераторов, имеет схожий с конкретистским механизм возникновения: недоверие к прошлому подталкивает поэтов не столько к универсальному очищению языка, как в зауми начала XX века, а к преодолению порочной практики тоталитарного прошлого. Оно породило не только социальные проблемы, но и чувство эстетической катастрофы. Отсюда появ-

¹⁹ В. Сахарчук, *Абракадабра*, «Роднае слова» 1999, № 3, с. 117.

ление текстов типа стихотворения Д. Вишнёва «Кавалак са страчанага тэксту перформанса “Краіна кактусаў”, где протестное настроение против современного состояния языка и мышления достигает своего максимума: *ібо-бо-бо-бі-бо / агу-ый / агу-ый агу-ый / агу-ый / вытайз з цемрачы / да вялізнага мбэ / (...)*²⁰.

Многие литераторы XX века, экспериментирующие с произносительно-слуховыми единицами языка и речи, создающие вокоральную поэзию, являются талантливыми декламаторами и неутомимыми изобретателями неожиданных способов подачи своих произведений. Практика звуковой поэзии насыщена примерами использования свойств записывающей аппаратуры, исполнения в сопровождении музыкальных композиций, танца, двухголосого, симультанного чтения, возможностей микшерского пульта и звуковой платы компьютера.

Органично в этой связи был презентован сборник Дмитрия Плакса в сопровождении музыкальной группы, исполняющей альтернативные композиции. Белорусская писательница и критик Л. Рублевская так обозначает особенности текстов поэта: *Тэксты Дзьмітрыя Плакса трэба чытаць цалкам, і, па магчымасьці, услых. А яшчэ лепей – паслухайшы, як гэта робіць сам аўтар, медытуючы ў профіль да залы, ушчыльную да мікрафону, у суправаджэньні псіхадэлічных барабанаў. Тэксты ягоныя – гэта рэчытатывы, заклёны, малітвы, у якіх пазначаныя не абзацы – а павышэньне і паніжэньне тону. Музыканы націск, як у старажытнай мове*²¹.

Промня бліск шчылі піск шырокі дом пакой спакой звон чуваць з-за
вакна з табой пакой спакой звон чуваць з-за вакна з табой вясна за мной
восем час прайшоў штуршок гіне зноў прыйшоў скуру скінем
разглядай уважліва хто сказаў баязьліва
сорамна божа ж
мой як здрава²²

Произведение открыто апеллирует к ассоциативному типу повествования, где в качестве основы используется «сюжет» авторской мысли. Отсюда предельная вокализованная прерывистость, пунктирность, выделение отдельных фрагментов вне прямой логики жизненного факта, по прихоти случайного совпадения. Использование шрифтов различных размеров подсказывает читателю ситуацию понижения и по-

²⁰ З. Вишнёў, *Тамбурны маскіт*, с. 88.

²¹ Л. Рублеўская, *Птушыная клетка з «лега»*, «Дзеяслоў» 2009, № 4 (41), с. 320.

²² Д. Плакс, *Трыццаць тэкстаў*, Мінск 2009, с. 25.

вышения тона. Оформленные в тексте пустоты – знаки отсутствия голоса – могут одновременно служить маркерами пауз между событиями, протяжённости субъективного времени. Акустически данное стихотворение демонстрирует сложно устроенную систему рваного ритма, произвольно замедляющегося и ускоряющегося, как в стиле регги, где сполна выражен изначальный африканский синкретизм музыки, танца, пения и декламации.

Один из ведущих специалистов в области стиховедения Б. П. Гончаров отмечает, что *проблема восприятия звуковой структуры стиха имеет целый ряд аспектов (к примеру, соотношение графики и воссоздаваемой звуковой структуры стиха)*²³. В данном звуковом тексте наблюдаются и некоторые эксперименты с написанием слов шрифтами различного размера, тем самым подразумевается введение элементов партитурного письма с авторскими указаниями на понижение или повышение громкости или тона, введение факультативной информации, произнесение которой должно быть соответственно интонировано.

Кроме того, очевидно наличие в стихотворении Д. Плакса нескольких семантических центров: экспозиции, включающей в основном существительные, что создают идиллическую зарисовку («промня бліск», «дом», «пакой», «спакой», «звон», «вакно», «вясна»); завязки, содержащей по преимуществу глаголы, связанные с быстрой сменой событий («прайшоў», «штуршок гіне», «скінем», «прыйшоў», «разглядай», «сказаў»); кульминации, выписанной через градацию наречий состояния («баязьліва», «сорамна», «здорава»). Подспудно создана картина упоительной встречи мужчины и женщины, момент острейших интимных переживаний.

Текст создан в технике, где слово преподносится не только как носитель семантического значения, но и как вокоральная единица с особенными акустическими свойствами. В соответствии с этим слово в текстах Д. Плакса несёт дополнительный заряд субъективной экспрессивной интенции автора и подразумевает с его стороны особую акустическую реализацию. Подобные партитурные тексты, по сути, демонстрируют двигательно-физическую природу языка в понимании И. А. Бодуэна де Куртенэ, автора известного выражения о том, что *язык есть слышимый результат правильного действия мускулов*

²³ Б. П. Гончаров, *Проблема восприятия звуковой структуры стиха*, [в:] *Теории, школы, концепции (критические анализы). Художественная рецепция и герменевтика*, Москва 1985, с. 257.

*и нервов*²⁴. В пространстве современных поэтических экспериментов со звучанием наблюдается тенденция, как отмечает Б. П. Гончаров, к

восприятию звуковой структуры стиха как целостной фонической системы, познание которой требует комплекса знаний на стыке ряда наук – прежде всего литературоведения и экспериментальной фонетики. Последняя, в свою очередь, влечёт за собой физику (акустику), биологию (физиологию речи) и другие естественные науки. Эти вопросы имеют отнюдь не только чисто академический интерес: ведь от того, как воспринимается именно звуковая структура стиха, какие именно компоненты выделяются, зависит целостный анализ стихотворной речи, анализ, обращающийся не только к аспектам строения стиха, но выявляющий его содержательную функцию²⁵.

И в самом деле, расцвет саунд-поэзии на Западе, связанный с деятельностью поэтов-конкретистов Э. Яндля, Г. Рюма и других мастеров, фиксирует именно фонемное восприятие стиховой речи с максимальным вниманием к акустико-эстетическому впечатлению, а также к антропологической составляющей (голос, манера произнесения). Это явление было отмечено ещё А. Веселовским, утверждавшим, что в основе возникновения поэтического текста лежит звуковое начало, которое связывало людей ещё до появления письма.

Отметим, что в белорусской поэзии второй половины XX – начала XXI вв. фиксируется ряд текстов-экспериментов, в которых актуализируется фонетическая оболочка слова, манера его произнесения, интонация, музыкальность. Семантическое содержание подобных звуковых стихов современных белорусских литераторов в значительной степени подчинено интонации, благодаря чему рождается новый эмоциональный смысл, относительно свободный от семиотического значения слов, которые включены в текст произведения. Подчеркнём, что ряд белорусских акустических поэтов создаёт тексты со значительной собственно литературной составляющей (Д. Плакс, С. Минскевич), другая – с безусловно доминирующей звуковой природой, граничащей со смежными искусствами (Д. Вишнёв).

В современном литературном процессе Беларуси практически не заявили о себе поэты, в чьих произведениях в качестве материала использовались бы только звуки речи и артикуляция. В творчестве

²⁴ И. А. Бодуэн де Куртенэ, *Некоторые общие замечания о языковедении и языке*, [в:] И. А. Бодуэн де Куртенэ, *Избранные труды по общему языкознанию*, Москва 1963, с. 77.

²⁵ Б. П. Гончаров, *Проблема восприятия звуковой структуры стиха*, с. 258.

отечественных поэтов-экспериментаторов существуют разнообразные промежуточные и смешанные формы звуковых произведений. Однако именно тексты-партитуры, близкие эстетике звуковой конкретной поэзии, не получили широкого распространения. В то же время, однако, частотность экспериментов на акустическом уровне текста в современной отечественной поэзии позволяет говорить о тенденции к созданию аффектированных текстов, различными способами транслирующих сильные и глубокие переживания, характеризующихся ярким и демонстративным внешним проявлением, что вообще характерно для практики конкретизма и неоавангарда в целом.

STRESZCZENIE

AKUSTYCZNA POEZJA BIAŁORUSKA DRUGIEJ POŁOWY XX – POCZĄTKU XXI WIEKU

W artykule „Akustyczna poezja białoruska drugiej połowy XX – początku XXI wieku” omówiono wyniki badań eksperymentalnych z akustyczną realizacją tekstu, kiedy znak nie jest rozpatrywany jako zwykły nosiciel znaczenia. Wiersze współczesnych poetów białoruskich D. Wiszniowa, S. Minskiewicza, D. Płaksa, W. Sacharczuka są tworzone z maksymalną uwagą na wrażenia akustyczno-estetyczne (sam głos i intonacja).

Słowa kluczowe: światowy kontekst artystyczny, poezja dźwiękowa, teksty-eksperymenty, konkretyzm, neoawangarda.

SUMMARY

BELARUSIAN ACOUSTIC POETRY IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY AND THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY

In the article “Belarusian acoustic poetry in the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century” the results of experimental analysis of the acoustic realization of the text are presented. In the texts a symbol is not considered as a simple carrier of meaning. Poems of modern Belarusian poets such as D. Vishnev, S. Minskevich, D. Plax, V. Sakharchuk are written with maximum attention directed to acoustic and aesthetic experience (voice and intonation) as well as to anthropological component.

Key words: worldwide art context, sound poetry, text-experiment, neo-avant-garde.