

ВИДЕОПОЭЗИЯ: ПРОБЛЕМА СУБЪЕКТА И КОНТЕКСТА

Барковская Н. В.

Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург, Россия)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9131-5937>

А н н о т а ц и я . В статье рассматривается проблема соотношения стихотворного текста и видеоряда в современной видеопоезии. Несмотря на то, что данная тема так или иначе уже затрагивалась пишущими о новом направлении в медиаискусстве, далеко не все вопросы решены. Для обсуждения привлекаются примеры из архива фестиваля видеопоезии «Пятая нога» (кураторы Е. Троепольская, А. Родионов). Рассматриваются разновидности видеопоезии: видеозапись авторского чтения, ролик-иллюстрация или видеоклип по стихотворению; киноролик как новая интерпретация, «вторичный» текст, созданный на основе текста «первичного»; видеоработа, изначально, уже на стадии замысла, соединяющая стихотворный и визуальный компоненты. Современная видеопоезия на новом витке истории культуры продолжает идею Gesamtkunstwerk, вдохновлявшую романтиков (Гете, Байрон, Вагнер) и символистов, а также вербально-визуальные эксперименты авангардистов. В отличие от искусства романтизма и «высокого» модернизма, видеопоезия демократична по способу интернет-бытования, противостоит арт-рынку, пользуется определенной свободой самовыражения. В целом можно считать видеопоезию одной из новых практик чтения, привлекательной для поколения визуалов.

Вместе с тем видеопоезия сталкивается с трудностями, обусловленными различием языков вербального и визуального видов искусства. Изображение словом не претендует на то, чтобы быть понятым буквально, визуальный «подстрочник» только обедняет содержание стихотворения. Язык поэзии метафоричен, поэтому и визуальный ряд должен быть повышено семиотичным. Сложность представляет и решение проблемы воплощения лирического субъекта: выраженный в тексте, как правило, местоимением субъект в лирике противится визуализации-подмене в конкретном персонаже видеоролика. Наконец, особая проблема связана с соотношением стихотворного ритма и видеомонтажа.

Рассмотрены варианты решения обозначенных проблем в видеоработах Р. Осминкина (стихотворение «Жизнь проходит»), О. Ягодина (стихотворение Мандельштама «Кинематограф»), А. Толкачевой («Фрагменты исчезновения»). Конкретные примеры убеждают в том, что между вербальным и визуальным компонентами в видеопоезии должен быть «зазор», новый смысл возникает именно в момент обыгрывания границы литературы и киноискусства. Ключевыми способами при визуализации стихотворения являются разуподобление субъекта лирического высказывания и смена культурного контекста.

К л ю ч е в ы е с л о в а : современная поэзия; медиапоэзия; видеопоезия; поэты, поэтическое творчество, поэтические тексты; стихотворения; разновидности видеопоезии; практики чтения; субъект видеопоезии.

Б л а г о д а р н о с т и : статья подготовлена в рамках проекта «Поэт и поэзия в постисторическую эпоху». РНФ № 19-18-00205.

Д л я ц и т и р о в а н и я : Барковская, Н. В. Видеопоезия: проблема субъекта и контекста / Н. В. Барковская. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2021. – Т. 26, № 3. – С. 21–33. – DOI: 10.51762/1FK-2021-26-03-02.

VIDEO POETRY: THE PROBLEM OF SUBJECT AND CONTEXT

Nina V. Barkovskaya

Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg, Russia)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9131-5937>

A b s t r a c t . The article deals with the problem of correlation between the poetic text and the video footage in modern video poetry. Despite the fact that this topic has already been touched upon in one way or another by researchers of the new direction in media art, not all issues have been resolved. Examples from the archive of the *Fifth Leg* video poetry festival (organized by E. Troepolskaya and A. Rodionov) are used for discussion in this article. The study considers the following types of video poetry: a video record of the author's reading; a video illustration or video clip based on a poem; a footage presented as a new interpretation, or as a “secondary” text, created on the

basis of the “primary” one; a video production which initially, at the stage of planning already, combines poetic and visual components. Modern video poetry at a new stage in cultural history continues the idea of *Gesamtkunstwerk*, which inspired romantics (Goethe, Byron, Wagner) and symbolists, as well as the verbal-visual experiments of avant-garde artists. In contrast to the art of romanticism and “high” modernism, video poetry is democratic and in the form of its online existence it opposes the art market and enjoys a certain freedom of self-expression. In general, video poetry can be considered one of the new reading practices that are attractive to the generation of visuals.

At the same time, video poetry faces difficulties due to the differences between the languages of the verbal and visual forms of art. The verbal characteristic does not pretend to be understood literally, and the visual “subtitles” only simplify the content of the poem. The language of poetry is metaphorical; therefore, the footing should be highly semiotic. The solution to the problem of the embodiment of the lyrical subject is also difficult: expressed in the text, as a rule, by a pronoun, the lyrical subject can hardly be visually substituted for by a concrete character of the video footage. Finally, a special problem is associated with the relationship between the poetic rhythm and video editing.

Variants of the solution of the above mentioned issues in the videos of R. Osminkin (the poem “*Life Passes By*”), O. Yagodin (the poem by Mandelstam “*Cinematograph*”), A. Tolkacheva (“*Fragments of Disappearance*”) are considered in this article. Concrete examples convince us that there should be a “gap” between the verbal and visual components in video poetry, and that a new meaning arises as a result of experiments precisely on the borderline between literature and cinema. The key methods for visualizing a poem include the dissimilarity of the subject of the lyric expression and the change of the cultural context.

Keywords: modern poetry; media poetry; video poetry; poets; poetic creative activity; poetic texts; poems; various kinds of visual poetry; reading practices; subject of video poetry.

Acknowledgments: the article was written within the framework of the project “Poet and Poetry in the Posthistoric Era”. RSF No. 19-18-00205.

For citation: Barkovskaya, N. V. (2021). Video Poetry: the Problem of Subject and Context. In *Philological Class*. Vol. 26. No. 3, pp. 21–33. DOI: 10.51762/1FK-2021-26-03-02.

Литература, по определению, есть искусство слова, непосредственным предметом изображения в ней является речевая деятельность людей. Словесный образ не претендует на то, чтобы быть понятым буквально. Особенно это характерно для поэзии, содержанием которой выступает переживание, а речь повышено метафорична и подчинена не столько смыслу, сколько стиховому ритму. Возникает вопрос: насколько удачны попытки «экранизировать» стихотворение, перспективна ли в художественном отношении столь активно развивающаяся сегодня видеопэзия? Наиболее очевидный случай кинопэзии – экранизация так называемого «нового эпоса»: в подобного рода стихотворениях разворачивается событийный сюжет, в который вовлечены некие персонажи, стихотворение в этом случае играет роль «сценария» для мини-фильма (так, например, удачна видеоработа Виктора Алферова по стихотворению Ф. Сваровского «Маша»¹). Но если исходный текст – это просто лирическое стихотворение, где важны эмоции, а

не события и не реалии мира внешнего?

Прежде чем обсудить поставленные вопросы и привести соответствующие примеры, оговоримся, что под видеопэзией мы понимаем в данном случае разновидность медиапэзии – кинопэзию, в русле которой создаются видеоклипы по отдельному стихотворению, то есть поэтические видеоклипы. Это синтез кино и поэзии, в отличие от саунд-поэзии и визуальной поэзии, имеющей богатую традицию, начиная с фигурных стихов эпохи барокко². Видеопэзия соединяет стихотворный текст, видеоряд, голос, нередко – музыкальное сопровождение, при доминировании поэтического текста. Воспользуемся определением Н. П. Пинежаниновой: «...поэтический видеоклип – это короткий фильм, который репрезентирует поэтический текст в аудиовизуальной форме, при этом визуальный ряд ассоциативно вовлекается в художественную си-

² См., напр.: Бадаев А. Ф., Казарин Ю. В. Поэтическая графика (функционально-эстетический и лингвистический аспекты). Екатеринбург: ИД «Союз писателей», 2007. 188 с.: ил.

¹ https://www.youtube.com/watch?v=RwjWLojE_w.

стему поэтического текста, актуализируя общие с поэтическим текстом или окказиональные смыслы» [Пинежанинова 2016: 187]. Кратко историю мировой и российской видеопэзии освещают Жанна Галиева [Галиева 2006] и Дмитрий Голышко-Вольфсон [Голышко-Вольфсон 2012].

Безусловно, видеопэзия имеет ряд существенных плюсов. Сошлемся на мнение А. А. Житенева: «У видеопэзии есть, по крайней мере, три неоспоримых преимущества: она соединяет все более расходящиеся сферы культуры (книжно-словесную и масс-медийную), сплавляет качественно разные типы чувствительности (на языке маклюэновской „медиа-аналитики“ – аудиотактильный и визуальный), стремится соединить конфликтно противопоставленные стороны восприятия (удовольствие и познание). Все эти качества в своей совокупности, как кажется, позволяют надеяться, что литература в целом и поэзия в частности смогут найти свое место в тотально медийной культуре современности» [Житенев 2010: 83]. Давно завоевали симпатии зрителей такие работы, как «Свобода» Анны Толкачевой (стихотворение Вс. Некрасова), «Гагарин» Натальи Алфуговой (стихотворение Инны Кабыш), «Осень на заречной улице» Дениса Браницкого (стихотворение Всеволода Емелина), видеопэма «Конец прекрасной эпохи» Кирилла Серебренникова по тексту Иосифа Бродского, «Куликово поле» по стихотворению Д. А. Пригова, снятое А. Великородной и И. Титовым.

Видеопэзия востребована публикой. Она демократична в смысле ее создания, являясь своего рода «вовлеченным искусством», здесь пробуют свои силы и непрофессионалы. Впрочем, в доступности кроется опасность, на которую указывают Екатерина Троепольская и Андрей Родионов, кураторы фестиваля видеопэзии «Пятая нога»: «Сейчас почти любой может не только отправить свои опусы на стихи.ру, но и снять видеоролик, чтоб выложить его на YouTube. Большое кино, как и поэзия, от этого не пострадает, а вот видеопэзия может и утонуть в бездонном болоте самовыражения» [Троепольская, Родионов 2012]. Видеопэзия демократична и по способу ее потребления: она бесплатно доступна для просмотра, YouTube позволяет оставить

свой краткий комментарий или сохранить понравившийся ролик. Видеопэзия свободна от надзора и диктата, пусть даже эстетического: это новая, становящаяся, принципиально открытая форма искусства, не предполагающая, как отмечает Андрей Карташов, «набор каких-то ограничений и конвенций» [Карташов [http](#)]. Будучи некоммерческим видом творчества, видеопэзия не вовлечена в арт-рынок. Как все новое и не утилитарное, видеопэзия охотно допускает и даже требует выдумки, эксперимента, игры, свободы. Кинокритик Алексей Артамонов пишет: «Видеопэзия – искусство молодое и пограничное, пересекающееся с разными смежными формами, субверсируя их эстетику и способы функционирования, пытаясь нащупать свои собственные, новые основания, средства и формы» [Артамонов 2016].

По сути, это новая практика чтения поэзии, закономерно появившаяся в эпоху широкого распространения компьютерной техники и визуализации информации. Сергей Зенкин, характеризуя немецкую рецептивную эстетику Х.-Р. Яусса и В. Изера, указывает на ее демократичность: «Историческое измерение литературы заключается не в процессе ее производства, а в процессе ее восприятия, и поэтому в литературе в буквальном смысле правит народ, читательская публика...» [Зенкин 2018: 323]. Видеопэзия меняет «горизонт ожидания» [Яусс 1995: 65] читателя, становясь еще одним этапом в многовековой истории чтения и читательского поведения.

Объединяя словесное, визуальное и (часто) музыкальное искусства, стремясь – в идеале – к их синтезу, видеопэзия продолжает идеи Gesamtkunstwerk романтиков (Байрона, Шеллинга, Гете, Вагнера) и символистов. Р. Вагнер («Опера и драма») и Ф. Ницше («Рождение трагедии из духа музыки или Эллинство и пессимизм»), Вячеслав Иванов (концепция «соборного театра») видели возможность рождения нового синтетического искусства на сцене обновленного театра; элемент театрализации неизбежно присутствует и в видеопэзии. Как пишет А. С. Никифорова, Вагнер называл поэзию мужским, а музыку женским началом, сам писал либретто для своих опер» [Никифорова 2015: 76]. Стремление к поэтике интермедийности, к сово-

купному воздействию на чувства воспринимающего можно усмотреть и в размышлениях К. Бальмонта о синтезе звука и цвета в поэзии, в музыке и в мироздании в целом («Цветозвук в природе и световая симфония Скрябина», 1917). Но уже авангард начала XX в. сменил «панмузыкальность» на доминанту визуальности (цвет, графика, объемы), не без влияния «великого немого» – кинематографа. Экспериментальное искусство эпохи интернета активно продолжает осваивать наследие «высокого» авангарда, сошлемся на видеоработы Александра Горнона, показанные на поэтическом фестивале «Новая Голландия» (2012): фрагмент из «Танго с коровами. Железобетонной поэмы» Василия Каменского, видео на собственный текст «Быть-Ё-Моё»¹. Последняя работа строится на речевой игре в стихотворном тексте. Мы слышим какофонию звуков и видим хаос букв на экране, за кадром звучит текст стихотворения, в устном произношении реализуя «сдвигологию», о которой писал В. Крученых: смещаются словоразделы, акцентируются границы метрических стоп, слова деформируются, реализуя идею абсурдного существования: «Быть-Ё-Моё».

Вместе с тем нельзя забывать и о границах видов искусств, о принципиальной непереводаемости произведения с языка одного вида искусства на язык другого. О границах живописи и поэзии писал еще Г. Э. Лессинг. В видеопоззии текст стихотворения звучит за кадром (реже – выводится на экран), но как совместить вербальный текст с визуальным? Картина, возникающая из слов, находится «в неопределенном пространстве с ускользящими представлениями» [Седых 2014: 104–105]. Видеоряд, напротив, фактурен и конкретен в кино еще более, чем достаточно условные декорации в театре. Д. Голышко-Вольфсон отмечает: «По сути, поэтический фильм переводит словесный текст (написанный на национальном языке и отсылающий к далеко не всегда считываемой специфике локальной ситуации) на глобалистский язык общепонятных визуальных кодов» [Голышко-Вольфсон 2012].

Среди всего разнообразия поэтических

видеоклипов можно выделить несколько разновидностей, в зависимости от того, как соотносятся стихотворный текст и киноряд. Троепольская и Родионов различают виды: документальная (стихотворение читается автором или исполнителем), игровая (иллюстрация текста или разыгрывание текста по ролям, как в театре), концептуальная видеопоззия [Троепольская, Родионов 2012]. В последнем варианте стихотворный текст и видеоряд не связаны между собой, их объединяет эмоциональная реакция режиссера на стихотворение. Данила Давыдов полагает, что можно выделить три типа тяготения видеопоззии: к собственно кинематографу, перформансу и театру [Давыдов 2011]. Далее мы обратимся к конкретным примерам клипов-иллюстраций, клипов-интерпретаций и клипов, сразу создаваемых в единстве стихотворного и визуального рядов.

Клипы-иллюстрации. Именно в силу нетождественности изобразительности в словесном искусстве и в кино получают неудачными многие любительские клипы по стихотворениям. Клип-иллюстрация дублирует образы (предметы, детали) поэтического мира: если звучит текст «Мороз и солнце; день чудесный!», то камера показывает нам заснеженный лес, санный след, берег реки в отдалении под подходящее музыкальное сопровождение, например «Времена года» Чайковского. Так смонтированы очень многие детские работы, присланные на фестиваль-конкурс «Свободный стих» (Екатеринбург, Объединенный музей писателей Урала, 2020, 2021). Конечно, зимний лес красив, эффекты освещения и музыкальный ряд передают более-менее точно настроение, выраженное в пушкинских строках, – но смыслового приращения не происходит, такая иллюстрация немногим отличается от глянцевых новогодних открыток.

В более концептуальном варианте зафиксированные камерой реальные предметы в их максимальной «вещественности» могут выполнять двоякую семиотическую функцию: либо перед нами иконический знак или предмет-символ, отсылающий к мифу, либо перед нами знак-индекс, то есть предмет, указывающий на нечто за его пределами. Интересный пример индексально-

¹ <http://videonoga.ru/byt-e-moe/>

го знака демонстрирует клип Андрея Черкасова «Каждый день»¹, выдержанный в принципах found poetry: на экране появляются один за другим, как на ленте конвейера, в одинаковых упаковках продукты из «Ашана» с надписью «Каждый день» (название потребительской линейки продуктов). Женский голос равномерно и бесстрастно прочитывает эти надписи: майонез «Каждый день», вермишель «Каждый день», простокваша «Каждый день»... – мы ощущаем, насколько безлика и отчуждена от человека не только индустрия продажи продуктов питания, но и сама пища, произведенная машинами, и каждый покупатель, бродящий в огромном торговом зале и потребляющий каждый день одну и ту же дешевую еду быстрого приготовления, и сама ежедневная рутинная монотонность существования. Благодаря смене кадров и паузам между ними соблюдены признаки стиховой формы: рядность и периодичность, многие реплики ритмизованы, например: «Продукт творожный. Каждый день» (4-ст. ямба) или «Простокваша. Каждый день» (4-ст. хорей с пиррихией на первой стопе). Эта работа хороша своим минимализмом и максимальной смысловой нагруженностью, что отвечает, опять-таки, родовым особенностям лирики, предполагающей лаконизм и «тесноту стихового ряда», по выражению Ю. Н. Тынянова.

Еще один пример концептуального клипа-иллюстрации – видеоработа Романа Осминкина «Жизнь проходит»². Сняты в разных ракурсах отдельные части здания какого-то старого, возможно, уже нерентабельного завода, где-то пятна ржавчины, где-то облупившиеся стены, преобладают довольно депрессивные коричневый и серый цвета. Сквозным становится визуальный мотив решетки, не только на окнах, но и фасад здания с линиями окон подобен решетке, вплоть до последнего кадра, показывающего ограду вентиляционного выхода. Одновременно автор читает стихотворение, осуждающее от лица пролетариев («мы») всяких авангардистов, «беспредметников» и «формалистов» за то, что их «архитектоны» и «дыр бул щылы» остались непонятны народу: «...просто почерк твой

оказался неразборчив и коряв мы пытались прочитывать меж строчек до сих пор еще глаза болят».

Автор, лидер группы Техно-поэзия³, комментирует свой видеоряд: «...пока рабочие спят перед понедельничной сменой, смонтировал видео-поэзию, где видео-ряд, вместо того, чтобы поддержать интенцию стихотворения и показать мир „как бы“ глазами другого (рабочего, от чьего имени „как бы“ производится высказывание), только еще более символически насилует теперь еще и глаз смотрящего, экзотизируя образ индустриального пролетария и наслаждаясь эстетикой распада промышленной архитектуры до вневременных абстракций без истории и смысла. Если текст стихотворения еще как-то „извинялся“ перед пролетарием за весь исторический авангард, так и не сумевший воплотить свой жизнестроительный пафос в жизнь и стать полезным простому человеку труда, то этот, с позволения сказать, видеоряд, отбросив всякий стыд, пуше прежнего издевается над теми, кому только что казалось бы предоставил слово молвить. Ну что же, гнилая интеллигенция в очередной раз воочию продемонстрировала всю свою порочную и неискоренимую связь с репрессивной буржуазной культурой. А рабочий опять, чуть пойдя на поводу у этих недоносков идеализма, снова оказался поруганным и забытым, так и не обретя ни свой язык, ни свой взгляд»⁴. Характерная для Осминкина ироническая, ерническая манера, чувствуемая и в чтении стихотворения, и в тоне комментария, дистанцирует автора текста от его коллективного субъекта (пролетарского «мы»), одновременно сближая его практику видеопоззии с историческим авангардом – при понимании культурной ограниченности последнего.

Этот пример как раз заостряет проблему субъекта высказывания и расхождения различных точек зрения на изображенное («автора» как субъекта речи в стихотворе-

³ Роман Осминкин: «Техно-поэзия – эта лаборатория по скрещиванию разных языков – вербального, аудиального, визуального, телесного – для достижения конкретной задачи: внедрения в культуру индустрию эмансипаторного и критического вируса». URL: <https://vtoraya.krapiva.org/tehnopoeziya-ya-18-07-2020>.

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=ofyUIrR4wI>.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=tInE25Bz-aI>.

² <https://www.youtube.com/watch?v=ofyUIrR4wI>.

нии, пролетариев как субъектов сознания, автора-видеооператора). Проблема субъекта речи важна для всей видеопэзии, хотя бы уже в силу комплексности «автора» ролика: поэт – режиссер и оператор – композитор (если используется музыкальное сопровождение) – художник – нередко задействован и артист-исполнитель роли.

Д. Голышко-Вольфсон на материале западной видеопэзии формулирует важную задачу: «... через переключку двух медиа, словесного и визуального, построить поэтический фильм как исследование того, что являет собой субъективность современного человека, как она формируется и в чем проявляется. В лучших образцах поэтического фильма язык поэзии и язык кино взаимно проблематизируются, или, пользуясь терминами Деррида, стирают и зачеркивают друг друга, – ради того, чтобы возникло новое дискурсивное высказывание о субъективности современного человека, ее шаткости, невозможности и необходимости. Самые сильные и резонансные поэтические фильмы сфокусированы на проблеме формирования субъективности в постиндустриальном или уже посткапиталистическом мире» [Голышко-Вольфсон 2012]. Это относится в первую очередь к социально заостренной поэзии, но в любом случае создатель киноверсии стихотворного текста сталкивается с проблемой представления как минимум двух субъектов: того, кто так или иначе воплощен в тексте стихотворения, и того, кто демонстрирует нам видеоряд.

Видеозапись авторского чтения стихов. Один из самых распространенных видов видеопэзии – «документальная», по терминологии Е. Троепольской и А. Родионова [Троепольская, Родионов 2012], когда автор сам читает свои стихи. Даже если это просто видеозапись авторского чтения, без элементов театрализации, то уже мы воспринимаем текст не в книжном формате (когда видим объем стихотворения и его положение на странице, разбивку на строки и строфы), а на слух, с живого голоса. Такое восприятие обогащается за счет мимики и жестов автора, тембра его голоса, личностного интонирования. Однако при этом нарушается существовавший поэтический «принцип неопределенности», о котором писал Е. Г. Эткинд. Автор-творец

пребывает вне созданного им произведения, для описания внутритекстовой проекции автора используется понятие «имплицитный автор», в любом случае, как пишет С. Зенкин, авторство отличается от личностной идентичности [Зенкин 2018: 87, 89]. В тексте стихотворения субъект выражен, как правило, личным местоимением – я, ты, он. Эткинд поясняет, что герой стихотворения достаточно нечеток, «чтобы каждый читатель мог подставить на его место себя...» [Эткинд 2001: 45]. О зыбкости границы между «я» и «другим» в неклассической поэзии, о «нераздельности и неслиянности» автора и лирического героя неоднократно писал С. Н. Бройтман [например: Бройтман 2008: 371, 372].

В случае видеозаписи авторской читки лирическое «я» для воспринимающего замещается автором биографическим, конкретным человеком, с его возрастом, национальностью, особенностями лица и фигуры. Вероятно, запись авторского чтения считать видеопэзией нельзя. Не ставя под сомнение важность таких видеозаписей, как и любого историко-биографического комментария, все же подчеркнем, что для видеопэзии необходим момент театрализации, перформанса, ролевого поведения автора, читающего свой текст. Правда, Леонид Костюков как раз полагает, что «актерство» автора портит впечатление от стихотворения [Костюков 2006]. Мы имеем в виду не вольное или невольное «позирование» автора, а сознательное разыгрывание им самого акта чтения стихотворения, то есть поэтический перформанс, фиксируемый на камеру. Таковы многие перформансы Романа Осминкина, например «О причинах раннего ухода одних и нежелании уходить других поэтов»¹ (2013). Алексей Ушаков, читая текст своего стихотворения в клипе «Золотая Орда», включает в кадр только часть своего лица, а на остальном пространстве экрана сменяются панорамы современной Москвы и кадры из исторического фильма о нашествии кочевников². С горькой иронией звучит в конце текста аллюзия к песне И. Дунаевского на слова М. Лисянского «Моя Москва»: «Дорогая моя столица, / Золотая моя Орда». Если в годы Великой Оте-

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=NrCucAxvCD4>.

² <https://www.youtube.com/watch?v=HREtAyUWJqI>.

чественной войны Москва не сдалась врагу, то сегодня, как следует из стихотворения и видеоряда, город завоеван другими «хозяевами».

Видеоряд создает новый контекст для субъекта стихотворения, позволяет увидеть этого субъекта как персонажа, не только говорящего, но и совершающего какие-то действия, о которых повествует не стихотворение, а киноряд. Образ города, запечатленный в реалиях (дома, улицы, машины, пешеходы, большие и малые подробности), «добавляет» то пространство (насквозь семиотичное), которое составляет контекст для читаемого стихотворения. На фестивале «Пятая нога» в 2013 г. жюри признало лучшей работу Артура Пунте «Улица Таллинас»¹ – это документация поэтического перформанса, ставшего видеопоззией. Экран разделен диагонально на две части: в левой – молодой человек (сам Пунте) выходит на улицу, звонит по сотовому телефону. В правой – снятый сверху и сбоку раскрытый роля, у которого стоит девушка (Линда Леймане). Мужчина сообщает, что машина проехала справа – девушка нажимает одну клавишу, потом, на реплику о машине, проехавшей слева, нажимает другую клавишу. Так передается музыкальный ритм улицы города, налагающийся затем на ритм читаемого верлибра. Автор читает стихотворение «Улица Таллинас», в котором характеризуется эта улица: здесь мрачную шпану развеселит только огромный джип, мчащийся слишком быстро, и лучше всего тут не ходить ночью. Стихотворение достаточно мрачное, разговоры едущих в машине персонажей стихотворения затрагивают и безнравственность чиновников, и проблему национальной чужести, и неблагополучие сегодняшней жизни в целом. Как известно, поэзия не дает читателю конкретно-чувственного образа пространства, зато поэтический мир легко трансформируется. Наложение нескольких пространственных планов (улица и концертный зал), напряженный ритм города создают тот сверхтекст, в котором стихотворение Пунте приобретает расширенный смысл, открывающий возможности разной его интерпретации.

Видеопоззия-интерпретация. Когда видеоклип создается на стихотворения другого автора, то, безусловно, имеет место интерпретация, своего рода вторичный текст, созданный на основе текста первичного. Интерпретатор (режиссер) вносит свой смысл, который может идти в одном направлении с изначальным содержанием (по аналогии с «однонаправленным двуголосым словом», в трактовке М. М. Бахтина), но может вступать в смысловой конфликт с авторской интенцией («разнонаправленное двуголосое слово»). И вот этот «второй голос» (точку зрения, кругозор интерпретатора) способен зафиксировать заснятое пространство. А. А. Житенев отмечает: «В видеопоззии текст и изображение находятся не только в отношениях конкуренции, но и в отношениях взаимодополнительности: видео может сюжетно „достраивать“ текст, переориентируя ход и содержание ассоциаций. (...) Видео открывает новые смыслы, когда „перерастает“ текст, не „преодолевая“ его» [Житенев 2010: 82].

Приведем в качестве примера работу екатеринбургского школьника (гимназия «Арт-этнод») Егора Граматчикова по стихотворению О. Э. Мандельштама. Работа была прислана на фестиваль-конкурс «Свободный стих» в 2021 г.

Скудный луч холодной мерою
 Сеет свет в сыром лесу.
 Я печаль, как птицу серую,
 В сердце медленно несую,
 Что мне делать с птицей раненой?
 Твердь умолкла, умерла.
 С колокольни отуманенной
 Кто-то снял колокола.
 И стоит осиротелая
 И немая вышина,
 Как пустая башня белая,
 Где туман и тишина...
 Утро, нежностью бездонное,
 Полузавь и полусон –
 Забытьё неутолённое –
 Дум туманный перезвон...

1911 [Мандельштам 1991: 49]

Видеоработа представляет собой иллюстрацию к стихотворению, музыкального сопровождения нет, голос мальчика звучит за кадром. Сохранена атмосфера светлой печали: мальчик идет по весеннему, но еще заснеженному лесу, что-то находит под комлем упавшего дерева, бережно несет в руках... Но дальше поэтический мир меня-

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=8Oy4GEm38MI>.

ется, это уже не мандельштамовский лес, а лес именно этого, конкретного мальчика. «Переключателем» послужило выражение «пустая башня белая», образ у Мандельштама вполне аллегорический, но для подростка, живущего на Уралмаше, это вполне реальная Белая башня – памятник архитектуры конструктивизма, перешедший ныне в разряд «заброшек». Водонапорная башня была построена по проекту Моисея Рейшера в 1929–1931 гг. почти полностью из железобетона, в виде четких геометрических контуров. Ныне она не используется и медленно разрушается. Мальчик поднимается по ступеням лестницы, на верхней площадке в его ладонях, бережно сомкнутых, загорается теплый свет, а в пустых проемах окон видна панорама города. Наконец, камера останавливается в финальной точке – на видимом вдаль куполе и шпилье Вознесенской церкви у дворца Расторгуевых-Харитоновых, символе старого, еще «купеческого», Екатеринбурга. Два противопоставленных памятника архитектуры позволяют трактовать мандельштамовское «забытие неутоленное» (в контексте видеоклипа) двояко: с одной стороны, брошенное наследие индустриализации города не может радовать, но с другой стороны, восстановленный храм можно воспринять и как символ возрождения прерванных революцией традиций, в том числе и модернизма Серебряного века.

Екатеринбургские реалии играют существенную роль в клипе Олега Ягодина (артиста «Коляда-театра», лидера рок-группы «Курара») по стихотворению Мандельштама «Кинематограф» (1913). Клип вошел в состав независимого трибьюта-альбома, созданного разными исполнителями к 130-летию поэта¹.

Выбор текста удачен: стихотворение Мандельштама пунктирно набрасывает фабулу мелодрамы эпохи «великого немого», так что слово о кино вернулось в стихию визуальности. Марк Альтшуллер восстанавливает сюжет «фильма» из стихотворения Мандельштама: «Автор озорно и действительно весело рассказывает лихо закрученный примитивный сюжет. Главный герой, очевидно, молодой красавец, побочный сын

богача-графа. Он военный моряк, видимо, искатель приключений (скитается в пустыне). В него влюблены две женщины. Одна „хорошая“, богатая аристократка, возможно, жена графа. Тогда она – мачеха бастарда (сниженный вариант расиновской Федры). Другая – „плохая“ (злодейка). Первая из любви к красавцу-лейтенанту становится шпионкой, похищает ценные бумаги. Герой-бастард получает наследство. Влюбленная красавица – тюрьму. О „плохой“ поэт не рассказывает» [Альтшуллер 2020]. Сюжетные лакуны и нестыковки, отмеченные Альтшуллером, выявляют «клиповую» природу немой мелодрамы.

В работе Ягодина сразу удивляет разница в эмоциональной тональности: динамичный, авантюрный сюжет у Мандельштама с увлечением смотрится зрителем, а клип Ягодина депрессивный и несколько затянутый. На первый план вынесена судьба актрисы (как в немом кино, не произносящей ни слова), вынужденной исполнять разные роли (снялась актриса «Коляда-театра» Василина Маковцева).

Олег Ягодин рассказывает: «История придумалась сразу. Кинематограф сегодня – это сериал. (...) У Николая Владимировича Коляды есть пьеса про актеров „Птица Феникс“, там такие слова: „То ли дело у артистов – там копейку заработал, там две, там Дедом Морозом, тут – День Города и надо сосиской с мясокомбината попрыгать, там еще чего, а вечером – Гамлета играешь, такой диапазон“. Вот такой ключ. И, конечно, одиночество актрисы, в голове каша из чужих слов, мыслей, образов, и никого дома, потому что некогда. Такое может понять или артист, или поэт. В этой истории все соединилось. Надеюсь»².

В клипе чередуются сцены из фильмов или спектаклей и реальная жизнь актрисы, которая идет домой по улице, мимо ларьков, через подземный переход, через железнодорожный мост. У нее отрешенное усталое лицо, то и дело в голове всплывают эпизоды репетиций или съемок. Трудно сказать, где жизнь актрисы более реальна: в спектакле или фильме – или в сутолоке повседневности. За кадром звучит песня на

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=P3JSlXzFyzE>.

² https://www.znak.com/2021-02-18/gruppa_kurara_vypustila_klip_na_stihotvorenje_mandelstama_premera_na_znak_com.

слова Мандельштама в исполнении Ягодина, достаточно монотонно и меланхолично. В самом конце мы видим, что актриса, наконец, сидит дома, пьет горячий чай и смотрит на экране телевизора только что отснятые эпизоды. Но камера отъезжает, оказывается, что одинокая квартира – тоже декорация, а Ягодина снимает эту сцену на камеру в телефоне. Невозможно не вспомнить крайне выразительное название одной из статей Марка Липовецкого – «Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых».

Таким образом, в клипе Ягодина звучат новые оттенки смысла, не заложенные в первотексте, но смежные с ним (если, например, вспомнить трагические судьбы актрис немого кино). Героиню окружает реквизит, имитация обстановки, декорация. Отснятые эпизоды тут же оцифровываются, т. е. иллюзия жизни переходит в еще более эфемерную форму существования. Размывается идентичность субъекта, стирается грань между игрой и реальностью, своим и чужим. Фоном присутствует не только мотив одиночества среди людей, но и мотив слежения, фиксации передвижений, действий, покупок: Ягодина постоянно снимает актрису на улице, в магазине, в студии. Эти мотивы одиночества и поднадзорности не звучали в стихотворении Мандельштама, но звучали в его судьбе. Художественное пространство в видеоработе расширяется, захватывая наш сегодняшний мир.

Наиболее радикальный пример вторжения видеопэзии в реальное городское пространство дает «Пунктирная композиция» Монастырского в проекте Павла Арсеньева и Дины Гатиной. Кевин Платт подробно проанализировал данный перформанс и его видеofиксацию [Платт 2017]. Арсеньев и Гатина нанесли отдельные строки «Пунктирной композиции» Монастырского на различные поверхности городского пространства, не только осуществив тем самым вторжение поэзии в урбанистическую среду, «используя город в качестве визуальной рифмы», но и создав диалог фрагментов текста с уже имеющимися граффити. Платт делает вывод: «Это не просто повторное использование чужих стихов в новой форме; любой анализ транспозиции текстов А. Монастырского в видеодокумент,

распространяемый к тому же в социальных сетях, не может не принимать во внимание их изменившийся статус, – статус граффити, обретающих в городской среде неожиданные новые смыслы и новую непредсказуемую уличную аудиторию, которая находится за пределами циркуляции механизмов художественного и литературного рынка и которая, возможно, вообще не интерпретирует их как эстетическое высказывание. Иными словами, видеопроjekt Арсеньева и Гатиной является не вторичной, а тричичной медиацией текстов, которые первоначально должны были подвергаться совсем другой вторичной медиации». Проект Арсеньева и Гатиной не только направлен на реактивизацию нонконформистского авангардного искусства, но и выступает против засилья арт-рынка, коммерциализации авангарда и андеграунда, – делает вывод исследователь.

Наконец, видеопэзия может создаваться как *оригинальное художественное произведение*, синкретичное по своей природе, когда видеоряд не накладывается на уже существующий текст, а сразу создаются и текст, и видеоряд. В качестве примера обратимся к видеоработе Анны Толкачевой «Фрагменты исчезновения»¹ (2014). Сергей Зенкин, размышляя о миметичности слов, подчеркивает мысль Ю. М. Лотмана: визуальные изображения континуальны, словесные тексты дискретны [Зенкин 2018: 292]. Взаимодействие пространственной континуальности и временной дискретности лежит в основе композиции данного произведения. Действие разворачивается в садике рядом с домом, в очень локальном «малом» пространстве семьи – но вписанном в вечный круговорот природы, жизни и смерти. Анна Толкачева подробно прокомментировала свое произведение:

«Мне интересно работать с визуальной средой. В каждом месте нужно прожить некоторое время, понять его особенности, ландшафты и потом уже взаимодействовать с ними. В какой-то момент окружающее пространство начинает само продиктовывать способы такого взаимодействия. В этом смысле, конечно, видеоработа „Фрагменты исчезновения“ определена ло-

¹ <http://videonoga.ru/fragments-of-disappearing>.

кацией. (...) Что касается непосредственно видеосоставляющей, в ходе работы над ней я пыталась локализовать некоторые небольшие участки – фрагменты сада. Мне было интересно выявить особенности каждого выбранного мной места, сделав его самостоятельным пространством с неясными границами. Временные рамки в них также должны быть сняты с максимальной равномерностью и несобытийностью происходящего действия. В последней же сцене эти кусочки собираются в единое лаконичное место действия. В его ограниченности все и завершается при появлении младенца. (...) Поэтический текст я писала специально для этой работы, по ходу ее создания. Он представляет собой 13 фрагментов, разделенных паузами. Каждый из этих фрагментов маркирован придыханием чтеца в начале, они последовательно прочитываются в основной части работы»¹.

Сначала на экране мы видим только ноги в черных ботинках, шагающие по слегка пожухлой траве. Звучит музыка Моцарта (Lacrimosa из «Реквиема»). Затем начинается основная часть. Крупным планом показаны ноги девочки в синих колготках, опирающиеся на синие пластмассовые качели. Долго звучит нота, затем за кадром начинает звучать текст стихотворения:

Осень, мой маленький,
Это когда земля покрыта
прелыми листьями.

Желтым и красным
замшелым пухом.

Осень, малыш,
это когда не переставая
течет вода,
Так же весной.

Земля тут,
ее кожа чувствует нежно,
как ты,
исступление солнца.

Или знаешь,
пойдет дождь, пойдет дождь

Как ты узнаешь это?
Предчувствие знания.

Поочередно в поле зрения попадают

детские ноги в желтых колготках, осторожно спускающиеся по стволу дерева, само дерево, стоящее в луже, образующей незамкнутый круг. Параллельно звучат следующие ноты и текст.

Ты вырастешь, ты.

Воздушные,
они плыли и плыли,
не касаясь зыбкой поверхности.

Осторожно, не порви ее кожицы,
Натяжной пленки, самых кончиков.

Выше, выше!
Замри.

Далее видим фигурку девушки в голубом, шагающей по лежащим на земле шинам с одного круга на другой. Потом появляется фигурка девушки в красном.

Дыши,
глубоко и внимательно.
Не будь один, летай сам.

Осенью круги расходятся каждый год,
Замыкается один круг.

Не прыгай (зачеркнуто), лети (зачеркнуто),
вверх (зачеркнуто),
вниз (зачеркнуто).

Нельзя касаться воды.
Нельзя погружаться в осень.
Запрещено умирать.

Эта последняя часть видео постепенно охватывает все пространство дворика, причем отдельные детали показываются крупным планом (например, ствол дерева, похожий на ноги человека), из фрагментов складывается целое. В завершающей части женщина в черном, стоя на краю альпийской горки у небольшого округлого водоема, оглядывается на женщину (в тех черных ботинках, которые мы видели в начале произведения), выкатывающую во двор детскую коляску. По мере приближения коляски с младенцем женщина в черном медленно погружается в воду, ломая тонкий лед. Появление новой жизни, по мысли автора, связано с уходом старого. Символика круга, акцентированная в видео (округлая лужа, годовые кольца дерева, ограда, полукруг дорожки), указывает на мифологическую цикличность всех процессов. Одновременно подчеркнуты хрупкость жизни, вплоть до тонкой пленки на воде, бережное внимание ко всему живу-

¹ Когда появляется новое. Медиapoэзия Анны Толкачевой. URL: https://arterritory.com/ru/vizualnoe_iskusstvo/sut_dnja_qa/12464-kogda_pojavljaetsja_novoe._mediapoezija_anny_tolkacevoi.

щему, тем более что в конце пленка превращается в лед, жидкое становится твердым, живое мертвым. Яркая цветовая гамма (синий, голубой, желтый, красный) сменяется черным.

Если пространство постепенно обретает замкнутую целостность, то время в этой видеоработе, напротив, дискретно: каждая отдельная нота звучит долго, перед произнесением строки текста мы слышим вдох читающего, после строки – пауза, иногда довольно длительная. Время от времени изображение как бы на секунду рвется, словно бы это дефект монтажа. В результате возникает дополнительный ритм, свои «рядность» и «периодичность». Андрей Карташов отмечает: «Обычно ритм кино и видео построен при помощи монтажных переходов, но у Анны они дополнены паузами разной степени длительности и интенсивности, возникающими прямо посередине монтажных планов и совпадающими с дыханием чтицы (которое, в свою очередь, организовано поэтическим текстом)» [Карташов [http](http://)]. Кроме того, паузы обозначают разрыв не только пространственного континуума, но и логической связи, ведя к возникновению подтекста: мы, словно в медитации, проникаем в тайную жизнь дерева, воды, отработавшей свой век шины, травы... Анна Толкачева комментирует соединение фрагментов:

«Я соединяю их вместе формальным способом: каждый раз, когда в одной из них появляется новый элемент (звучит нога, вдох чтеца перед текстом, очередная видеолокация), остальные две линии приостанавливаются. В них возникает пауза. Таким образом создается общий ритм работы. Паузы держат внимание зрителя и одновременно подчеркивают отдельные моменты, заставляя на них фокусироваться. Но такой способ также отвечает лейтмотиву этого видео: „Когда появляется новое, все вокруг замирает, прислушиваясь, предчувствуя свою смерть“».

Подведем итоги. Рассмотренные при-

меры видеопоззии можно сгруппировать в несколько разновидностей: видеозапись авторского чтения стихотворения, видео как иллюстрация к тексту, видео как интерпретация исходного текста стихотворения, видео, которое создается сразу в сочетании со специально написанным стихотворением. Последний вариант является, очевидно, самым сложным и достаточно редким.

Необходим «зазор» между вербальным и визуальным компонентами видеопоззии, только тогда возможно возникновение нового, «третьего», смысла. Чаще всего авторство киноролика является комплексным. Но даже в случае, когда автор стихотворения сам читает текст и сам снимает и монтирует видео, он выполняет разные функции и вынужден искать баланс между ними, реализуя те «нераздельность и неслиянность», которые характерны в неклассической поэзии для автора биографического и лирического героя, тем более – героя ролевой или персонажной лирики.

Широко используются изобразительные возможности видео: текст стихотворения помещается в новый/иной культурный или исторический контекст, этот контекстуальный «сдвиг» способен генерировать у воспринимающего новые ассоциации и оттенки смысла.

Особую сложность представляет передача поэтического ритма. Чаще всего текст стихотворения звучит за кадром. Ритм в визуальном ряду может возникать за счет особенностей монтажа и смены планов, может отмечаться звуковыми сигналами (как в «Золотой Орде» А. Ушакова), подчеркиваться музыкальным сопровождением; этот «визуальный» ритм может соответствовать ритму стихотворения или быть контрастным по отношению к нему, но он должен так или иначе ощущаться воспринимающим.

Литература

Альтшуллер, М. «Стрекочет лента, сердце бьется»: «Великий немой» в поэзии Мандельштама и Симонова / М. Альтшуллер. – Текст : электронный // Сайт «Горький». – 20 ноября 2020. – URL: <https://gorky.media/context/strekochet-lenta-serdtse-betsya-velikij-nemoj-v-poezii-mandelshstama-i-simonova/> (дата обращения: 27.07.2021).

Артамонов, А. Стихи vs видео / А. Артамонов. – Текст : электронный // Сеанс. – 2016. – 20 декабря. – URL: <https://seance.ru/articles/видеопоеззия2016/> (дата обращения: 27.07.2021).

Бройтман, С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. – М. : РГГУ, 2008.

Галиева, Ж. Смотрители стихов, режиссеры поэтов / Ж. Галиева. – Текст : электронный // Октябрь. – 2006. – № 11. – URL: <http://magazines.russ.ru/october/2006/11/ga8.html> (дата обращения: 27.07.2021).

Голышко-Вольфсон, Д. Поэтический фильм: постановка проблемы и материалы для экспертизы / Д. Голышко-Вольфсон. – Текст : электронный // Транслит. – 2012. – № 9. – URL: <http://litbook.ru/article/261/> (дата обращения: 27.07.2021).

Давыдов, Д. Видеопоззия как феномен и как разнообразие практик / Д. Давыдов. – Текст : электронный // Видеопоззия. – 2011. – URL: <http://videopoeziya.ru/stat/videopoeziya-kak-fenomen> (дата обращения: 27.07.2021).

Житенев, А. А. Современная литература в контексте медиа: феномен видеопоззии / А. А. Житенев // Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI веков : сб. науч. статей : в 2 ч. Ч. 1 / под ред. С. Я. Гончаровой-Грабовской. – Минск : РИВШ, 2010. – С. 78–83.

Зенкин, С. Теория литературы. Проблемы и результаты. – М. : Новое литературное обозрение, 2018.

Карташов, А. Смотреть и видеть стихи: современная видеопоззия глазами фестиваля «Пятая нога». – URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/5621-smotret-i-videt-stihi> (дата обращения: 27.07.2021). – Текст : электронный.

Костюков, Л. Поэтический клип как явление литературы / Л. Костюков. – Текст : электронный // Арион. – 2006. – № 3. – URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2006/3/ko3o.html> (дата обращения: 27.07.2021).

Мандельштам, О. Э. Избранное / О. Э. Мандельштам ; сост., предисл. и коммент. П. М. Нерлер. – М. : Интерпринт, 1991.

Никифорова, А. С. Идея синтеза искусств в культуре немецкого романтизма (от И. Г. Гердера до Р. Вагнера) / А. С. Никифорова // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. – 2015. – № 3. – С. 68–82.

Пинежанинова, Н. П. Актуализация пространства повседневности как форма интерпретации в поэтическом видеоклипе К. Серебренникова «Конец прекрасной эпохи» / Н. П. Пинежанинова // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. – 2016. – Т. 1, № 4. – С. 185–196.

Платт, К. М. Ф. Пожар в голове: Павел Арсеньев, эстетическая автономия и «Лаборатория поэтического акционизма» / К. М. Ф. Платт. – Текст : электронный // Новое литературное обозрение. – 2017. – № 145. – URL: <http://www.intelros.ru/readroom/nlo/145-2017/33103-pozhar-v-golove-pavel-arsenev-esteticheskaya-avtonomiya-i-laboratoriya-poeticheskogo-akcionizma.htm> (дата обращения: 27.07.2021).

Тропольская, Е. Алхимический жанр / Е. Тропольская, А. Родионов. – Текст : электронный // Октябрь. – 2012. – № 3. – С. 150–153. – URL: <http://magazines.russ.ru/october/2012/3/tr.html> (дата обращения: 27.07.2021).

Седых, Э. В. К проблеме интермедийности: живописное в поэтическом / Э. В. Седых // Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр : сб. науч. тр. Вып. 2 / под ред. О. Н. Турышевой. – Екатеринбург : Ажур, 2014. – С. 103–111.

Эткинд, Е. Г. Проза о стихах / Е. Г. Эткинд. – СПб. : Знание, 2001.

Яусс, Х.-Р. История литературы как провокация литературоведения / Х.-Р. Яусс // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 12. – С. 34–84.

References

Altshuller, M. (2020). «Strekochet lenta, serdtse b'etsya»: «Velikii nemoi» v poezii Mandel'shtama i Simonova [“The Ribbon Chirps, the Heart Beats”: “The Great Mute” in the Poetry of Mandelstam and Simonov]. In *Sait «Gorkii»*. November, 20. URL: <https://gorky.media/context/strekochet-lenta-serdtse-betsya-velikij-nemoj-v-poezii-mandelshtama-i-simonova/> (mode of access: 27.07.2021).

Artamonov, A. (2016). Stikhi vs video [Verses vs Video]. In *Seans*. December, 20. URL: <https://seance.ru/articles/videopoeziya2016/> (mode of access: 27.07.2021).

Broytman, S. N. (2008). *Poetika russkoi klassicheskoi i neklassicheskoi liriki* [Poetics of Russian Classical and Non-classical Lyrics]. Moscow, RGGU.

Davydov, D. (2011). Videopoeziya kak fenomen i kak raznootbrazie praktik [Video Poetry as a Phenomenon and as a Variety of Practices]. In *Videopoeziya*. URL: <http://videopoeziya.ru/stat/videopoeziya-kak-fenomen> (mode of access: 27.07.2021).

Etkind, E. G. (2001). *Proza o stikhakh* [Prose about Poetry]. Saint Petersburg, Znanie.

Galieva, Zh. (2006). Smotritel'i stikhov, rezhissery poetov [Poet Watchers, Poets Directors]. In *Oktyabr'*. No. 11. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2006/11/ga8.html> (mode of access: 27.07.2021).

Golynko-Wolfson, D. (2012). Poeticheskiy fil'm: postanovka problemy i materialy dlya ekspertizy [Poetic Film: Problem Statement and Materials for Examination]. In *Translit*. No. 9. URL: <http://litbook.ru/article/261/> (mode of access: 27.07.2021).

Kartashov, A. *Smotret' i videt' stikhi: sovremennaya videopoeziya glazami festivalya «Pyataya noga»* [To Watch and See Poetry: Modern Video Poetry through the Eyes of the Fifth Leg Festival]. URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/5621-smotret-i-videt-stihi> (mode of access: 27.07.2021).

Kostyukov, L. (2006). Poeticheskii klip kak yavlenie literatury [Poetic Clip as a Phenomenon of Literature]. In *Arion*. No. 3. URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2006/3/ko30.html> (mode of access: 27.07.2021).

Mandelstam, O. E. (1991). *Izbrannoe* [Selected Works] / compiled, foreword and commentary by P. M. Nerler. Moscow, Interprint.

Nikiforova, A. S. (2015). Ideya sinteza iskusstv v kul'ture nemetskogo romantizma (ot I. G. Gerdera do R. Vagnera) [The Idea of the Synthesis of Arts in the Culture of German Romanticism (from J. G. Herder to R. Wagner)]. In *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 7. Filosofiya*. No. 3, pp. 68–82.

Pinezhninova, N. P. (2016). Aktualizatsiya prostranstva povsednevnosti kak forma interpretatsii v poeticheskom videoklipe K. Serebrennikova «Konets prekrasnoi epokhi» [Actualization of the Space of Everyday Life as a Form of Interpretation in K. Serebrennikov's Poetic Video Clip "The End of a Beautiful Epoch"]. In *Praktiki i interpretatsii: zhurnal filologicheskikh, obrazovatel'nykh i kul'turnykh issledovaniy*. Vol. 1. No. 4, pp. 185–196.

Platt, K. M. F. (2017). Pozhar v golove: Pavel Arsen'ev, esteticheskaya avtonomiya i «Laboratoriya poeticheskogo aktsionizma» [Fire in the Head: Pavel Arseniev, Aesthetic Autonomy and the "Laboratory of Poetic Actionism"]. In *Novoe literaturnoe obozrenie*. No. 145. URL: <http://www.intelros.ru/readroom/nlo/145-2017/33103-pozhar-v-golove-pavel-arsenev-esteticheskaya-avtonomiya-i-laboratoriya-poeticheskogo-akcionizma.htm> (mode of access: 27.07.2021).

Sedykh, E. V. (2014). K probleme intermedial'nosti: zhivopisnoe v poeticheskom [On the Problem of Intermediacy: the Picturesque in the Poetic]. In Turyshcheva, O. N. (Ed.). *Pavermanovskie chteniya. Literatura. Muzyka. Teatr: sb. nauch. tr. Issue 2*. Ekaterinburg, Azhur, pp. 103–111.

Troepolskaya, E., Rodionov, A. (2012). Alkhimicheskii zhanr [Alchemy Genre]. In *Oktyabr'*. No. 3, pp. 150–153. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2012/3/tr.html> (mode of access: 27.07.2021).

Yauss, H.-R. (1995). Istoriya literatury kak provokatsiya literaturovedeniya [Literary History as a Provocation of Literary Criticism]. In *Novoe literaturnoe obozrenie*. No. 12, pp. 34–84.

Zenkin, S. (2018). *Teoriya literatury. Problemy i rezul'taty* [Literature Theory. Problems and Results]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie.

Zhitenev, A. A. (2010). Sovremennaya literatura v kontekste media: fenomen videopoezii [Contemporary Literature in the Context of Media: the Phenomenon of Video Poetry]. In Goncharova-Grabovskaya, S. Ya. (Ed.). *Russkaya i belorusskaya literatury na rubezhe XX–XXI vekov: sb. nauch. statei, in 2 vols. Vol. 2*. Minsk, RIVSh, pp. 78–83.

Данные об авторе

Барковская Нина Владимировна – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург, Россия).

Адрес: 620091, Россия, Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: n_barkovskaya@list.ru.

Author's information

Barkovskaya Nina Vladimirovna – Doctor of Philology, Professor of Department of Literature and Methods of Its Teaching, Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg, Russia).

Дата поступления: 03.08.2021; дата публикации: 29.10.2021

Date of receipt: 03.08.2021; date of publication: 29.10.2021