

РАЗДЕЛ V. НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ.

Материалы II Всероссийской научно-практической конференции «Видеопэзия как феномен современной поэтической, читательской и зрительской культуры», проведенной 10 ноября 2022 г. в рамках IV Международного фестиваля видеопэзии «Видеостхия» (Магнитогорск, МГТУ им. Г.И. Носова, центр визуальной культуры «Век» МБУК «ОГБ» г. Магнитогорска)

ББК 83.3(2)

УДК 82.94

DOI 10.52172/2587-6945_2022_22_4_78

М. А. Коновалов¹

ORCID: 000-0001-5195-2034

*Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
Hard5000@mail.ru*

Научный руководитель: М. Л. Бедрикова²

ORCID: 0000-0002-2555-8452

*МГТУ им. Г. И. Носова
mlbedrikova@gmail.com*

СПЕЦИФИКА ВИДЕОПЭЗИИ. ВОЗМОЖНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЦЕПЦИИ

Автор исследует специфику видеопэзии как способа репрезентации художественного текста и явления медиапэзии. При этом потенциал видеопэзии рассматривается в аспекте литературной теории рецепции. В процессе анализа особенностей интерпретации поэтических текстов в видеопэзии представлен аналитический обзор: история возникновения, предшественники, оказавшие влияние на формирование видеопэзии как отдельного

¹ Коновалов Михаил Алексеевич студент 3-го курса, кафедра языкознания и литературоведения, 45.03.01 Филология, Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова, Магнитогорск, Россия.

² Бедрикова Майя Леонидовна кандидат филологических наук, доцент кафедры языкознания и литературоведения, Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова, Магнитогорск, Россия.

жанра современного искусства. Автор акцентирует мысль о достаточно глубоких исторических корнях этого жанра, несмотря на его современный статус, приводит примеры из поэзии Античности, классицизма, модернизма XX века (имажинизм). Среди произведений русских имажинистов, в частности, представлены стихотворения Вадима Шершеневича. Объектом исследования в статье является соотношение оригинального текста и его репрезентации в рамках видеопэтического жанра. Проанализировано значение авторской интерпретации в создании видеопэтических роликов и влияние иной формы представления содержания на изначально заложенные в оригинальном тексте смыслы. Автор приходит к выводам о значительном влиянии на порождение в тексте новых смыслов необходимости визуального представления. Это было показано в анализе видеоролика на отрывок из поэмы Роберта Рождественского «Двести десять шагов». Целью данного исследования является определение статуса видеопэзии как актуального для нового читателя жанра современного искусства, находящегося на этапе своего активного формирования. О подобном положении видеопэзии говорит прежде всего ряд терминологических проблем, не отрефлексированных теоретически. К таковой проблеме можно отнести проблему обозначения реципиента, а также родство видеопэзии как с литературой, так и с кинематографом, что наглядно показано на примере ролика, посвящённого поэзии Рождественского, в сравнении представленного в ролике с текстом Рождественского.

Ключевые слова: видеопэзия, автор, видеоролик, видеоклип, графическая поэзия, читатель, слушатель, рецепция, искусство, медиапэзия, поэтический текст

Введение. История видеопэзии как жанра современного искусства в Европе и в России

Видеопэзия является неотъемлемой частью современного искусства. Её становление тесно сопряжено со становлением медиапэзии, сформировавшейся в Европе во второй половине XX века. Возникновение медиапэзии связано непосредственно с деятельностью немецких авторов – Б. Беттхера и М. Ленца. Будучи основателями слэм-поэзии, ориентированной на творческое соревнование и декларирование текстов перед широкой публикой с целью популяризации поэзии вне академической среды, Б. Беттхер и М. Ленц отмечали важность декларации поэтического текста, придавали особое значение слиянию текстов, музыки и видеосопровождения [4, 127]. Первый опыт подобного синтеза

на практике вылился в создание слайд-поэзии. Одной из первых в этом жанре можно считать поэму «В тени Кадриорга», представленной публике в 1982 году. Автор – творческая группа «Эскиз» при помощи синтеза музыки кино и поэзии смогла противостоять официальной эстетике [13, 117–118]. Этот факт стал определяющим для содержания поэмы и, соответственно, для содержания сопровождавшего поэтический текст видеоряда. «В тени Кадриорга» носила авангардистский характер и не была изначально рассчитана на массовую аудиторию: сопровождавшие чтение изображения представляли из себя подвижную цветовую абстракцию, которая демонстрировалась одновременно с семи проекторов. Сложности восприятия способствовала и абсолютная новизна такого подхода к поэтическому тексту.

Первый же видеопозэтический клип был представлен ещё в 1960 году португальским поэтом Э. Кастро, но именно в 1980-х годах видеопозэзия окончательно оформилась в отдельную часть медиапозэзии [10, 165]. Огромную роль здесь сыграл итальянский автор Джанни Тотти, создавший такие произведения в видеопозэтическом жанре, как «Video Poem Opera», «Video Syntheatronica», «Video Poemetti» [4, 128]. Примечательно, что сам термин «видеопозэзия» впервые употребил венгерский преподаватель и поэт Том Кенвёш в своём эссе «The insecurity art», опубликованном в 1978 году. С термином «видеопозэзия» Кенвёш соотносил жанр поэзии, демонстрируемый на экране. В качестве ключевой особенности нового жанра Кенвёш выделил сопоставление изображения с текстом и звуком [12, 35].

Долгое время видеопозэзия оставалась направлением маргинальным и сугубо экспериментальным. В России видеопозэзию и в наши дни отличает во многом маргинальный характер, хотя она и набирает популярность у широкой публики. Связано это прежде всего с поздним приходом видеопозэзии в Россию. Если на Западе видеопозэзия берёт своё начало в 1980-х, то на отечественном пространстве о возросшем интересе к ней можно говорить лишь в начале 2000-х годов. Так, первые видеопозэтические ролики были представлены в России в 2005 году в виде мультимедийного поэтического альманаха «Орбита 4: Поэзия. Музыка. Видео». Первый же фестиваль, посвящённый видеопозэзии «Зря» прошёл лишь в 2007 году в Москве [12, 36–37].

Таким образом, видеопозэзию следует воспринимать как часть современного искусства, находящуюся на стадии активного формирования и набора публики. Эта проблема актуальна и особенно

характерна для России. Тем не менее, не стоит забывать о том, что, как и у всякого другого современного явления в искусстве, у видеопоззии есть глубокие исторические корни.

Исторические предшественники современной видеопоззии

Первые попытки синтеза визуального содержания и текста приходится на эпоху Античности. Речь идёт о поэте Симмии Родосском и его фигурных стихотворениях. В частности, о наиболее известном стихотворении Родосского, выполненного в форме секиры. Поздним примером использования фигурной графики являются стихотворения С. Полоцкого, выполненные в форме звезды и сердца [13, 119–120].

Интерес к графической составляющей стихотворной речи был продиктован обособлением стиха от прозы. В русской классической литературе интерес к графике наблюдается в эпоху классицизма. Примером тому служит поэзия Г. Р. Державина, принадлежавшая эпохе XVIII века, когда вопрос о противопоставлении стихов и прозы, двух функционально разных видов художественной речи, стал одним из главных в литературном дискурсе. Основным различием прозаической и стихотворной речи для автора и читателя в конце XVIII века стало разделение или отсутствие разделения на стихотворные ряды. В подобных условиях многие авторы уже в тот период придавали определённое значение графическому оформлению стиха, его структуре. В лирике Державина подобное представлено в реализации традиции неотъемлемой связи поэтического текста и изобразительного искусства [5, 67–68]. Наглядным примером служит стихотворение «Ласточка»:

Там башню, как жар позлащенну,
В чешуйчатом флот там серебре;
Там рощи в одежде зеленой,
Там нивы в венце золотом,
Там холм, синий лес отдаленный,
Там мошки толкуются столпом;
Там гнутся с утеса в понт воды,
Там ластьятся струи к брегам.

Как мы видим, Державин стремился выстроить композицию стихотворения «монолитно», с равномерными строками, записанными без деления на строфы, что соотносится с классицистическими канонами, провозглашавшими стремление к пропорциональности.

В ходе исторического развития, совершенствования формальной стороны, поэтический текст приобретал самые различные

устойчивые формы – от традиционной до зеркальной, что нашло своё воплощение в стихотворениях В. Шершеневича [3, 44].

Подлинное возрождение интереса к каллиграмме и различным графическим экспериментам происходит в начале XX века. В России этот процесс нашёл отражение в творчестве футуристов и имажинистов, преследовавших при этом различные задачи в экспериментах с графической формой стиха. Для футуристов подобные искания зачастую имели агитационную цель. После 1917 года этот творческий поиск нашёл своё выражение в жанре агитплаката (Наиболее ярким примером подобного служат «Окна сатиры РОСТА») [12, 35]. Для имажинистов же, напротив, изменение формы было подчинено усложнению прочтения и понимания стихотворения, исключению возможности прочтения поверхностного. Можно говорить и о своеобразном отказе со стороны имажинистов от общекультурной традиции горизонтально-вертикальной структуры стиха, так как, в свете положений В. Шершеневича о стихотворении как о «толпе образов», вольно или невольно читательское восприятие фокусируется на графической неравномерности левой части стиховых рядов, на выделении коротких строк среди длинных и наоборот. Именно при таком расположении поэтического материала возникает своеобразный графический ритм строк-образов, которые, согласно имажинистской поэтике, можно читать в любом порядке [7, 84–85]. Примером подобного отказа служит «Принцип графического стиха» В. Шершеневича [15, 163]:

Когда среди обыденной жизни,
Напоминающей днями слова салонной болтовни,
Кто-нибудь произнесёт
(Для того, чтоб посмеяться
Или показаться грустным)
– Любовь!

Примечателен тот факт, что на протяжении всей истории развития искусства существовали не только попытки синтеза визуального и поэтического и их теоретические обоснования, но и попытки теоретического обоснования синтеза музыкального и визуального, что также можно соотнести с видеопоззией. Подобные взгляды о необходимости синтеза музыкального и визуального были характерны для романтиков и символистов. Так, Р. Вагнер соотносил поэзию и музыку с мужским и женским началом [2, 23].

Видеопэзия в рамках рецептивной теории. Видеопэзия и новый читатель

Будучи итогом многовекового развития поэтического искусства, видеопэзия представляет собой наглядный пример синтетического искусства [14, 185]. В рамках видеопэзии можно говорить о симбиозе поэтического, визуального, звукового и музыкального. Притом визуальная составляющая находится в подчинении у поэтического текста [1]. В чём же состоит необходимость такого синтеза?

Во-первых, как мы наглядно показали, искусство постоянно находится в поисках новых форм выражения и не терпит стагнации. Подобный поиск новых форм в рамках поэзии становится активнее за счёт стирание границ между различными видами искусств.

Во-вторых, формирование подобного синтетического искусства определяется ростом влияния на жизнь человека информационных технологий и формирующиеся в результате этого воздействия новый тип читателя и новый тип мышления – клипового, подразумевающий крайнюю быстроту восприятия при проблемах с восприятием концентрированным [14, 185–186].

Актуальным для видеопэзии является положение о новом читателе. Связать возникновение видеопэзии с появлением нового типа читателя возможно в рамках рецептивного метода. Согласно феноменологическому направлению или же рецептивной эстетике, произведение получает своё окончательное оформление лишь при восприятии реципиента и не существует отдельного от него [8, 21].

Из этого следует, что видеопэзия является попыткой актуализировать проблемы, затронутые в поэтических текстах, в сознании нового читателя. При этом создание любого видеопэтического ролика связано с авторской интерпретацией, которая воплощается в визуальном ряде. При этом момент противостояние изначального замысла и интерпретации автора ролика неизбежно из-за различия поэтической и визуальной формы. Если поэтическая форма подразумевает образ абстрактный, не претендующий на буквальное понимание, то визуальная форма призвана передать абстрактное в более конкретизированном образе. В подобных условиях на автора видеоролика возлагается определённая ответственность, состоящая в органичном дополнении изначальными вложенными в стихотворение смыслами и следование заданному стихотворением ритму [2, 22]. То есть наряду с поэтом в видеопэзии важны и режиссёр ролика, создающий визуальную интерпретацию

на основе собственного восприятия и жизненного опыта, и, соответственно, читатель.

При этом понятия «читатель» и «зритель» в собственном смысле разрушаются, когда речь заходит о видеопэзии. Ведь для адекватного восприятия этот жанр требует считывание визуального кода текста, визуального ряда, звука, декламации текста. При подобном восприятии необходимо совмещение реципиентом принципов кинорецепции, рецепции текста и рецепции музыкального произведения [14, 185]. В этой ситуации термины «читатель» и «зритель» слишком узконаправленны и не выражают всех аспектов рецепции видеопозитического произведения. Сказанное подтверждает, что видеопэзия напрямую связана со становлением информационной эпохи и переживает на данный момент этап активного своего формирования.

В условиях информационной эпохи видеопэзия является, пожалуй, передовой формой, обладающей следующими преимуществами:

– Её отличает способность популяризации поэтического искусства. Видеопэзия демократична, востребована публикой и является «искусством вовлечения», в котором могут опробовать свои силы как начинающие режиссёры, так и профессиональные авторы [2, 23];

– Видеопэзия может рассматриваться и как практика самопознания для современного человека, погружённого в бесконечный поток новой информации, и как средство реализации потребности в поиске аутентичности и внутренней глубины [6, 112];

– Видеопэзия способствует соприкосновению зрителя с индивидуальным и творческим опытом людей, репрезентирующих классические и иные поэтические тексты [11, 110–111];

– Видеопэзия соединяет в себе всё более расходящиеся сферы культуры (словесную и масс-медийную), стремится соединить конфликтные стороны восприятия (удовольствие и познание) и сплавляет разные типы сенситивности (аудиотактильный и визуальный) [2, 23–24]

– Видеопэзия может выполнять как иллюстративную функцию, так и функцию интерпретации поэтического текста.

Для большей наглядности и подтверждения обозначенных тезисов, рассмотрим видеоролик, представленный на фестивале «Видеостихия» в 2021 году и признанный в итоге лучшей работой среди продемонстрированных.

Видеоклип «Пуля» как пример репрезентации поэтического текста

Видеоклип «Пуля» (режиссер Михаил Мясников) репрезентует одноимённый отрывок из поэмы Роберта Рождественского «Двести десять шагов», посвящённый теме неизбежности смерти. Ролик длится 4 мин 18 секунд.

Начинается видеоклип со сцены с одним из главных героев. Герой находится в домашней обстановке и заваривает кофе, как вдруг внезапно ему становится плохо, и он падает на пол. На фоне звучат строки из поэмы в прочтении самого Рождественского: «Пока эта пуля летела в него... – Ты о чём? Он умер в больнице...». Практически сразу посредством столь короткой сцены режиссёр настраивает зрителя на восприятие темы смерти, сближая притом героя со зрителем, помещая действие сцены в знакомую обстановку (В оригинальных строках обстоятельства смерти не рассматриваются. Образ умирающего предельно абстрактный).

На 0:20 мы наблюдаем плавный переход к уже другой сцене. Здесь перед зрителем предстаёт новый образ, введённый режиссёром, – ребёнок, оказавшийся в горящем здании и звонящий матери. Камера крупным планом показывает лицо мальчика, после чего перед зрителем появляется коридор, по которому к ребёнку подходит пожарный. Здесь мы наблюдаем пример авторской интерпретации. Образ ребёнка выбран явно не случайно и соотносится с началом жизни – «годом прихода в этот мир» и хрупкостью жизни. Эта сцена также наглядно демонстрирует кинематографическое начало ролика, проявляющее себя в активном использовании крупных планов.

На 1:12 перед нами предстаёт следующая сцена, являющаяся продолжением сцены вступительной. Звучат строки: «Обрываются надежды и печали...». Камера показывает виды операционной. На столе лежит мужчина (из начальной сцены), потерявший сознание. Крупным планом показываются операционные инструменты и капельница. Если прошлая сцена носила интерпретаторский характер, то эта сцена служит наглядной иллюстрацией прозвучавших ранее строк из поэмы («Поэт хирургии полсуток стоял у стола. Хотел опровергнуть прогнозы – и не опроверг»).

С 1:20 начинаете резкий переход. Показывается, как пожарный берёт ребёнка на руки и пробегает с ним на руках через горящий коридор. Сцена предстаёт перед зрителем в замедленной съёмке, что усиливает эффект напряжение. Этому же способствует и динамичное музыкальное сопровождение.

Далее с 1:20 по 3:00 кадры спасения жизни ребёнка поочередно сменяются кадрами из операционной. Здесь для полноценного понимания ролика важно выделить несколько крупных планов: лицо умирающего на операционном столе мужчины и появляющееся на 2:46 изображение кардиограммы, свидетельствующей об остановке сердца умирающего. Крупный план панели электрокардиографа сопровождается соответствующим громким протяжным писком и звучанием строк: «Вот что-то не сделал: “Успею...” (А пули летят)». Благодаря подобной постановке напряжение достигает пика. Во многом изображение кардиограммы визуально можно соотнести с образом «следа от пули» на могиле, фигурирующим в поэме.

Концовка ролика объединяет сцены спасения ребёнка и умирающего в единую сюжетную линию. Кадры демонстрируют нам, как пожарный снимает с головы шлем и оказывается тем самым мужчиной с операционного стола (Что также снято в крайне кинематографичной манере. Так, после снятия шлема, пожарный лишь недолго смотрит в камеру и оборачивается на солнце под звучание призывных строк Рождественского: «Пока эти пули летят мы обязаны жить». Наступает момент катарсиса). Хирургом же оказывается мать ребёнка. При этом финал видеоролика вносит определённую неоднозначность, показывая, как умиравший на столе вдруг открывает глаза.

Подобная интерпретация является наглядным примером качественной визуализации поэтического текста. Мы видим, как режиссёр, взяв за основу абстрактный текст, сумел на фоне строк из поэмы создать целый короткометражный фильм со своей небольшой историей, вводя дополнительные, не предусмотренные Рождественским образы. При этом клип, как и полагается в видеопозитическом жанре, создаёт пространство для интерпретации уже со стороны читателя-зрителя. Так, центральные образы пожарного и ребёнка могут ассоциироваться как с мотивом скоротечности жизни, так и с призывом ценить человеческую жизнь, звучащим в поэме.

Выводы

Видеопозития является передовым жанром, оформившимся в результате длительного развития искусства (в частности, искусства графического стиха) и способным популяризировать поэтическое искусство в эпоху клипового мышления. Помимо этого, как мы видим на наглядном примере, видеопозития способна в весьма неожиданном свете представить реципиенту поэтический текст. Видеопозития также может считаться прогрессивным и демократичным направлением современного искусства, так как подразумевает творческое начало

и режиссёра и читателя-зрителя. При этом перед филологической наукой стоит задача теоретического осмысления данного жанра. В частности, становится очевидной необходимость подробнее обратиться к определению реципиента. В России важным становится выход видеопэзии к массовому зрителю, в связи с исключительной значимостью данного жанра в контексте современной информационной эпохи.

Литература

1. Артамонов А. Стихи vs. видео Архивная копия от 25 августа 2021 на Wayback Machine // «Сеанс». 20.12.2016.
2. Барковская Н. В. Видеопэзия: проблема субъекта и контекста // Филологический класс. 2021. № 3. С. 21–32.
3. Борисова И. М. О типологии графической композиции стиха // Вестник ОГУ. 2017. № 11 (211). С. 40–45.
4. Дацко Д. А. Медиапэзия как синтетический вид современного поэтического творчества // Международный научно-исследовательский журнал. 2018. №11–2 (77). С. 127–130.
5. Двойнишникова М. П. Визуально-графические особенности лирики Г. Р. Державина // Новый филологический вестник. 2018. № 3 (46). С. 66–79.
6. Кленовская В. А. Медиапэзия как практика самопознания // Социум и власть. 2018. № 4 (72). С. 110–116.
7. Ковалев П. А. Мелодрама как поэтический текст // Изв. Саратов. ун-та Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2010. № 3. С. 82–86.
8. Митюрёва Д. С. Теория рецепции и ее применение в области интеллектуальной истории // История и историческая память. 2016. №13–14. С. 20–27.
9. Михаил Мясников – «Пуля» (Роберт Рождественский).
URL:
https://www.youtube.com/watch?v=VRqwiyEzXPU&ab_channel=%D0%A4%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%92%D0%98%D0%94%D0%95%D0%9E%D0%A1%D0%A2%D0%98%D0%A5%D0%98%D0%AF (Дата обращения: 05.10.2022).
10. Осипова Т. А. Особенности видеопэзии как литературного жанра // Филологический аспект. 2019. № 6 (50). С. 165–170.
11. Петров А. В. Два стихотворения А. С. Пушкина о олюбви в формате видеопэзии: медиапродукт как выражение архетипов бессознательного // Libri Magistri. 2021. № 4 (18). С. 103–115.
12. Пога Л. Н. Видеопэзия как способ репрезентации поэтического высказывания в условиях современной художественной

культуры // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 44. С. 33–40.

13. Рудакова С. В. Проблема репрезентации счастья в материалах фестиваля «Видеостихия» в контексте истории видеопоэзии // *Libri Magistri*. 2021. № 4 (18). С. 116–137.

14. Семьян Татьяна Федоровна, Смышляев Евгений Александрович Видеопоэзия в формировании нового читателя // Вестник ЮУрГГПУ. 2017. №10. С. 184–188.

15. Шершеневич В. Великолепный очевидец. Поэтические воспоминания 1910–1925. Изд-во «Книгобек», 2018. 704 с.

REFERENCES

1. Artamonov A. Stihi vs. video Arhivnaya kopiya ot 25 avgusta 2021 na Wayback Machine // «Seans», 20.12.2016. (In Russ.)

2. Barkovskaya N. V. Videopoeziya: problema sub"ekta i konteksta [Video Poetry: the Problem of Subject and Conte] // *Filologicheskij klass [Philological class]*. 2021. №3. Pp. 21–32. (In Russ.)

3. Borisova I. M. O tipologii graficheskoi kompozicii stiha [Typology of the graphic composition of the verse] // *Vestnik OGU*. 2017. №11 (211). Pp. 40–45. (In Russ.)

4. Datsko D. A. Mediapoeziya kak sinteticheskij vid sovremenno poeichesko tvorcestva [Mediapoezry as a synthetic type of modern poetic creativity] // *MNIZH [International research journal]*. 2018. №11–2 (77). Pp. 127–130. (In Russ.)

5. Dvojnishnikova M. P. Vizual'no-graficheskie osobennosti liriki G. R. Derzhavina [Visual-Graphic Features of the G.R. Derzhavin Lyrics] // *Novyj filologicheskij vestnik [The new philological bulletin]*. 2018. №3 (46). Pp. 66–79. (In Russ.)

6. Klenovskaya V. A. Mediapoeziya kak praktika samopoznaniya [Media poetry as a practice of self-understanding] // *Socium i vlast'*. 2018. №4 (72). Pp. 110–116.

7. Kovalev P. A. Meloimazhinitckaya versiya poeicheskogo teksta [Meloimazhinitck Version of the Poetic text] // *Izv. Sarat. un-ta Nov. ser. Ser. Filologiya. ZHurnalistika*. 2010. №3. Pp. 82–86. (In Russ.)

8. Mityuryova D. S. Teoriya recepcii i ee primenenie v oblasti intellektual'noj istorii // *Istoriya i istoricheskaya pamyat'*. 2016. №13–14. Pp. 20–27. (In Russ.)

9. Mihail Myasnikov – «Pulya» (Robert Rozhdestvenskij).

URL:

https://www.youtube.com/watch?v=VRqwiyeZXPu&ab_channel=%D0%A4%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%92%D0%98%D0%94%D0%95%D0%9E%D0%A1%D0%A2%D0%98%D0%A5%D0%98%D0%AF (accessed 05.10.2022). (In Russ.)

10. Osipovna T. A Osobnosti videopoezii kak literaturnogo zhanra [The features of video poetry as a literary genre] // Filologicheskij aspekt. 2019. №6 (50). C. 165-169. (In Russ.)

11. Petrov A. V. Dva stihotvoreniya A. S. Pushkina o lyubvi v formate videopoezii: mediaprodukt kak vyrazhenie arhetipov bessoznatel'nogo [Two poems by A. S. Pushkin about love in the format of video poetry: media product as the expression of the archetypes of unconsciousness] // Libri Magistri. 2021. № 4 (18). S. 103–115. (In Russ.)

12. Poga L.N. Videopoeziya kak sposob reprezentacii poeticheskogo vyskazyvaniya v usloviyah sovremennoj hudozhestvennoj kultury [Videopoetry as a Way of Modern Art Poetic Discourse Representation] // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Art]. 2018. №44. Pp. 33–40. (In Russ.)

13. Rudakova S. V. Problema reprezentacii schast'ya v materialah festivalya «Videostihiya» v kontekste istorii videopoezii [The problem of the representation of happiness in the materials of the "Videostikhiya" festival in the context of the history of video poetry] // Libri Magistri. 2021. № 4 (18). Pp. 116–137. (In Russ.)

14. Semyan T. F., Smyshlyaev E. A. Videopoeziya v formirovanii novogo chitatelya [Video poetry in developing a new type of reader] // Vestnik YUUrGGPU. 2017. №10. Pp. 184–188.

15. Shershenevich V. Velikolepnyj ochevidec. Poeticheskie vospominaniya 1910-1925. Izd-vo «Knigovek», 2018. 704 Pp. (In Russ.)

VIDEO POETRY SPECIFICS:
ARTISTIC RESEPTION POSSIBILITIES

Mihail A. Kononov

3rd year student,

Department of Linguistics and Literary Studies,
Nosov Magnitogorsk State Technical University, Philology
(Magnitogorsk, Russia)

Scientific Supervisor – Maya L. Bedrikova

Candidat of Philology,

Department of Linguistics and Literary,
Nosov Magnitogorsk State Technical University
(Magnitogorsk, Russia)

Abstract

The article deals with the question of the place of video poetry in contemporary art. In particular, video poetry is considered as a way of representing a literary text and a part of the media poetry phenomenon. At the same time, video poetry is viewed from the standpoint of the literary

theory of reception. As a part of the analysis of the features of poetic texts interpretation in video poetry, the history of the emergence of video poetry, the predecessors that influenced the formation of video poetry as a separate genre of contemporary art, is also shown. It is revealed that despite its modern status, video poetry as a genre has rather deep historical roots, starting from Antiquity and classicism and ending with the work of modernists in the 20th century. Among the works of Russian imagists, in particular, the poems of Vadim Shershenevich are presented. The key object for the study was the ratio of the original text and its representation within the video-poetic genre. The significance of the author's interpretation in the creation of video poetic videos and the influence of a different form of presenting the content on the meanings originally laid down in the original text have been studied. It turned out that, first of all, the appearance of new meanings in the text is influenced by the need for visual representation, which is shown by the example of analyzing a video for an excerpt from Robert Rozhdestvensky's poem "Two Hundred and Ten Steps". The main purpose of the study is to designate the status of video poetry as a genre of contemporary art that is relevant for a new reader and is at the stage of its active formation. First, a number of terminological problems that have not been theoretically reflected. This problem includes the issue of defining the recipient as well as the relationship of video poetry with both literature and cinema, which is also clearly shown in the analysis of the video dedicated to the poetry of Rozhdestvensky and the comparison presented in the video with the text of Rozhdestvensky.

Key words: video poetry, author, video, video clip, graphic poetry, reader, listener, reception, art, media poetry, poetic text

Для цитирования: Коновалов М. А. Специфика видеопэзии. Возможности художественной рецепции // Libri Magistri. 2022. № 4 (22). С. 78–90.

Поступила в редакцию 09.10.2022

Принято в печать 19.11.2022