

## ФИГУРНЫЕ СТИХИ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ДИНАМИКЕ: ЭВОЛЮЦИЯ ВИЗУАЛЬНЫХ ФОРМ

Гаврилова А. Н.

*аспирантка кафедры белорусской и мировой художественной культуры  
УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»  
(Республика Беларусь, г. Минск)*

История фигурных стихов насчитывает более двух тысячелетий. До сих пор не решен вопрос о происхождении таких фигурных текстов. Ряд исследователей считает, что первоначально они были выгравированы или выбиты на реальных предметах: секире, крыльях статуи Эроса, алтаре. Их визуальная форма, таким образом, каждый раз мотивировалась формой поверхности, которую они занимали. Наша цель: рассмотреть и теоретически обосновать эволюцию визуальных форм фигурных стихов в европейском искусстве.

Первые фигурные стихи появились в эпоху античности. Автор *carmen figuratum* обычно стремился к тому, чтобы созданное им стихотворение расположением строк напоминало форму описываемого предмета (кувшин, крылья, ромб, свирель, алтарь, колонна и др.). Серию подобных стихов («Секира», «Крылья Эроса», «Яйцо») написал грамматик и поэт Симмий – старший современник Феокрита. Автором одного из стихотворений в форме алтаря был византиец Досиад. Эти произведения дошли до нас в составе «Технопагии» («*Technopaignia*») – собрания поэтических эзерсисов, большинство из которых носило игровой характер. Искусным создателем «начертательных стихов» в римской поэзии был Порфирий Оптициан. Большинство его произведений – это заполненные речевыми рядами фигуры или предметы: квадрат, пальма, жертвенник, свирель [4, с. 9].

В эпоху раннего средневековья фигурные стихи появились у Алкуина и Грабана Мавра (XIII–IX вв.). Подобно Порфирию, они прорисовывали ту или иную фигуру в тексте посредством графического выделения букв. Этот вид стихов получил название *carmen cancellatum* (решетчатое стихотворение), а образцом жанра стала «Книга о прославлениях святого креста» («*Liber de laudibus sanctae crucis*») Грабана, состоящая из 28 цветных стихов-решеток.

В XVI–XVII вв. традиция фигурной поэзии продолжилась в связи с интересом к средневековой эмблематике. Мироздание рассматривалось как божественная поэма, представляющая собой целостную систему символов и эмблем. Подобно творцу, поэт мог излагать свои идеи в символической форме, что выразилось в создании особого жанра – книге эмблем. В английской поэзии начала XVII в. наиболее последовательно этот принцип воплотил Дж. Герберт (George Herbert) (1593–1633). В своих стихах он часто выстраивает антологии «между символическими объектами (такими, как человеческое тело или части церковного здания и его убранство) и религиозными истинами», подчиняя эмблематике не только отдельные образцы, но и само произведение в целом [1, с. 157].

Питая чрезвычайное пристрастие к выражению идеи в визуальной форме, искусство барокко культивирует образ слова как графического знака. В фигурных стихотворениях происходит встреча между литературой и живописью, восстанавливаемая в них связь между письмом и графикой возвращает к глубокой архаике. Поэт превращает читателя в зрителя и стремится писать так, чтобы увиденное способно было не только вызвать у читающего чувства изумления и восхищения, но и обогатить пониманием семантической функции зримого. Фигурная поэзия барокко, освободившись от обязательного союза с музыкой, настолько прочно слилась с живописью, что сама воспринималась как разновидность изобразительного искусства.

Идея художественного синтеза получила в России национальные предпосылки для своего развития. Атмосфера придворной жизни во второй половине XVII – начале

XVIII в. способствует формированию искусства, обладающего репрезентативными функциями. Синтез смыслового и зрелищного компонентов отличает придворно-церемониальную поэзию. Симеон Полоцкий, как известно, придавал своим фигурным стихам затейливые очертания или вписывал поэтический текст в заранее подготовленные рамки. Демонстрацией мастерства, следствием виртуозной техники является великолепная эмблема из поэмы «Орел Российский»: извивающиеся стихотворные строки панегирического приветствия царю Алексею Михайловичу и членам царской семьи складываются в рисунок сердца, заполняя все его пространство. Символической графеме сопутствует девиз-цитата из Евангелия (Лк 6:45) «От избытка сердца уста глаголют». Исполненное радостного энтузиазма, сердце вещает от первого лица. Наглядно иллюстрируется известное положение философии Симонида о поэзии как говорящей живописи.

О конструктивных возможностях барочной эмблематики можно судить по визуальным формам фигурных стихов И. Величковского «Пирамида», А. Сумарокова «Крест», Г. Державина «Пирамида». Записанные в виде фигур стихи – символические графемы, организующие семантическое пространство стихотворения, они являются визуальной репрезентацией идеи, метафорой в графической форме. Выражая наиболее эффектный концепт сочинения, такая форма предоставляла поэту возможность варьирования темы, перевода ее с уровня умозрительной абстракции в план наглядной конкретности. Графические композиции словно стремятся все невидимое выявить зрительно. Поэтому графическо-изобразительный статус барочной поэзии может быть понят только в аспекте семантическом.

Однако вскоре фигурные стихи утрачивают символично-философскую направленность, превращаясь в массовое производство декоративных стихотворений и посланий («*dedicatory poems*») (по своей направленности фигурные стихи этого типа можно сравнивать с акростихами, которые создавались русскими «приказными поэтами» в 30–40-е гг. XVII века. Главный жанр «приказной школы» – послание. Цель автора послания – завуалированная просьба о покровительстве. Акростих позволял выразить эту просьбу элегантно, с сохранением требований литературного этикета. Например, в английской поэзии этого времени широко распространены «крылья», «колонны», и, в особенности «алтари». Их в избытке пишут большие и малые поэты, вдохновляемые иконическим пониманием визуальной формы.

В Германии фигурные стихи становятся особенно популярны среди членов «Похвального ордена пастухов и цветов на Пегнице» – общества любителей языка, образованного в 1644 г. в Нюрнберге. «Пегницкие пастухи» создают циклы стихов-картинок (*Bilderreime*), утверждая новый репертуар визуальных форм для фигурного стихотворчества: сердце, лютя, песочные часы, дерево, куст, яблоко, чаша, бокал, рог изобилия, светильник, весы, колодец, колонна, пирамида, крест [2, с. 58].

В XVIII–XIX вв. фигурная графика, покончив с формальными изысками барокко, заметно оскудевает. Доля фигурных текстов в этот период крайне мала, все они находятся на периферии литературы и воспринимаются не иначе как поэтические курьезы.

Всплеск интереса к визуальной стороне текста пришелся на начало XX века и был инициирован эстетикой футуризма и авангарда, где «по мере отказа от традиционных способов чисто литературной поэтики, увеличилась тяга к использованию разнообразных приемов из поэтики изобразительного искусства, то есть к использованию графической и пространственной выразительности отдельных литер, слов и всего записанного текста» [5, с. 43]. Именно поэты XX века (В. Каменский, В. Крученых, А. Белый, В. Хлебников, С. Кирсанов и др.) стремятся к совершенству визуальной формы фигурного стихотворения, иногда заставляя работать ее на содержание. Лучшее всего это удалось Г. Аполлинеру в фигурном стихотворении «Золотая горlinka и фонтан», где текст расслаивается на два одновременно не воспринимаемых уровня: визуальный и вербальный, и второй обычно проигрывает.

Таким образом, фигурная поэзия – постоянно возрождающийся элемент художественного поэтического языка, чем объясняется общетеоретическое значение рассматриваемой темы. Фигурные стихи тесно связывают позднюю античность, барокко, модернизм рубежа XIX–XX вв. и конца XX в. Разнообразие визуальных форм фигурных стихов всегда имеет свои историко-культурные предпосылки и философско-эстетические основания. Нельзя не отметить и то значительное место, которое отводится визуальным формам репрезентации смысла – *picta poesis, carmina figurate*.

### *Литература*

1. Горбунов, А. Н. Джон Донн и английская поэзия XVI–XVII веков / А. Н. Горбунов. – М.: Прометей, 1993. – 188 с.
2. Казарин, Ю. В. Поэтическое состояние языка (попытка осмысления) / Ю. В. Казарин. – Екатеринбург, 2002. – 448 с.
3. Пирс, Ч. С. Логические основания теории знаков / Ч. С. Пирс; пер. с англ. В. В. Кирющенко, М. В. Колопотина. – СПб.: Образование-культура, 2000. – 352 с.
4. Степанов, А. Г. Семантика стихотворной формы: автореф. дис. ...канд. филол. наук. – Тверь, 2004. – 16 с.
5. Штейнер, Е. Катини из письменных знаков: (Заметки об авангардной визуальной поэзии) / Е. Штейнер // Сознание в социокультурном измерении. – М.: Высш. шк., 1990. – С. 41–56.