

Гаврилова Анна Николаевна,

Белорусский государственный университет культуры и искусств,
аспирантка

Визуальная форма как условие существования фигурных стихов

Одной из актуальных искусствоведческих проблем можно назвать проблему содержательности визуальной формы. Впервые заявленная русскими формалистами, поддержанная англо-американской «новой критикой» и многочисленными изводами структурализма, она, казалось бы, давно успешно решена. Однако целый ряд принципиально важных вопросов все-таки остается. Методологическая база для решения данной проблемы заложена М. Бахтиным, который противопоставлял визуальную форму внешнему упорядочению словесного материала. Такое аксиологическое, или, говоря словами ученого, «архитектоническое», понимание визуальной формы, с помощью которой личность в искусстве занимает ценностную позицию вне содержания, стало открытием эстетической мысли. Еще большую актуальность этот вопрос приобретает в отношении фигурных стихов, где визуальная форма обнаруживает материальную воплощенность и определяет характер эстетического развертывания.

Фигурными стихами (*carmina figurata*) принято называть графические тексты, составленные из письменных знаков, которые служат средством фиксации поэтической речи и вместе с тем организованы в пространстве таким образом, что представляют собой некое иконическое

изображение [3, с. 42]. Крупнейший современный специалист по истории и теории поэзии Михаил Гаспаров дает в своей монографии «Русский стих начала XX века в комментариях» интересное определение «жанрового места» фигурных стихов: «Общее в фигурных стихах в том, что это "стихи для глаза", исключительно для зрительного восприятия: при восприятии со слуха вся специфика их пропадает. <.. .> И это — интересное напоминание о сдвигающемся месте поэзии среди других искусств» [3, с. 99]. Наша цель — рассмотреть визуальную форму как условие существования фигурных стихов. В исследовании мы опирались на классические труды М. Бахтина, Ю. Лотмана, Б. Томашевского, Р. Якобсона; стиховедческие исследования М. Гаспарова; исследования по психологии визуальных искусств Р. Арнхейма, Е. Штейнера; теорию знака Ч. Пирса, а также статьи И. Клюканова, С. Кормилова, Г. Косикова, О. Ревзина, Ю. Орлицкого.

Обозревая традиционный стихотворный текст, мы, как правило, не отдаем себе отчета в том, что его прямоугольная форма с «фокусным положением поэтического столбца в окружении белых полей страницы выполняет важнейшую роль концентрации внимания при восприятии текста и служит кодовым знаком переключения нашего сознания на определенный тип восприятия» [1, с. 6]. Это оказывается возможным благодаря визуальной форме, которая присутствует в любом стихотворном тексте. Его начертательность связана с любопытным парадоксом: стихотворение в силу пространственной организации словесного материала стремится выйти «за пределы чистой словесности и приобретает элементы образной природы изобразительного искусства» [8, с. 41].

Вопрос о соотношении вербального и изобразительного искусств был предметом эстетической мысли еще в XVII в. Так французский сенсуалист Ж.-Б. Дюбо полагал, что живопись обладает большей, чем поэзия, властью над людьми, поскольку «воздействует на наше зрение» и «не пользуется, как поэзия, искусственными знаками, а употребляет только естественные» [4, с. 221]. Другая причина, дающая право говорить о преимуществе живописи над поэзией, — в неравномерности восприятия словесных и визуальных образов. «Самые трогательные стихи могут взволновать нас лишь постепенно, приводя в действие различные механизмы нашей души в определенной последовательности», в то время как «изображаемые на картине объекты,

будучи естественными знаками, должны действовать на нас гораздо быстрее, чем действуют искусственные» [4, с. 222]. Как видим, еще задолго до создания семиотики и введенной Ю. Тыняновым сукцессивности/симультанности была сделана попытка дифференцировать знаковую природу поэзии и живописи, указав на различный характер их эстетического развертывания.

Вскоре Г. Лессинг, отталкиваясь от рассуждений Ж.-Б. Дюбо, установил законы эстетического восприятия живописи и поэзии, «весьма различных как по предметам, так и по роду подражания». Согласно Г. Лессингу, форма в изобразительных искусствах пространственна, потому что зрительно предметы «представляются расположенными друг подле друга» в единый момент времени. Поэзия же пользуется языком, состоящим из слов, которые расположены друг за другом во временной последовательности; следовательно, поэтическая форма изначально основывается на последовательности, отражающей длящееся действие [5, с. 186].

Отсюда неизбежные ограничения, которые накладывает эстетическое восприятие на поэзию: «То, что глаз охватывает сразу, поэт должен показать нам медленно, по частям, и нередко случается так, что при восприятии последней части мы уже совершенно забываем о первой. А между тем лишь по этим частям мы должны составлять себе представление о целом. Для глаза рассматриваемые части остаются постоянно на виду, и он может не раз обозреть их снова и снова; для слуха же раз прослушанное уже исчезает, если только не сохранится в памяти» [5, с. 202]. Как видим, у теоретиков эпохи Просвещения было достаточно оснований для того, чтобы вопрос о границах поэзии и изобразительных искусств сделать одной из актуальных проблем эстетической мысли.

Вместе с тем принятое Ж.-Б. Дюбо и Г. Лессингом разграничение знаков на естественные и искусственные вряд ли существовало в эпоху, когда знак указывал на непосредственную связь с обозначаемым предметом, являясь его иконическим или индексальным изображением. Понимая под иконичностью вслед за Ч. Пирсом связь знака с обозначаемым им объектом на основе их внешнего сходства, мы получаем текст, расположение строк которого воспроизводит визуальную форму описываемого предмета. Так, фигурное стихотворение Дж. Голландера «Лебедь и тень» (John Hollander «Swan and

Shadow») — это пример иконической ассоциации знака с объектом в чистом виде, так как фигура, в которую складывается текст, «не имеет динамической связи с объектом... просто... ее качества имеют сходство с таковыми ее объекта и возбуждают аналогичные ощущения в уме, для которого она — подобие объекта» [7, с. 91].

Более сложный вариант иконической репрезентации — в фигурном стихотворении «Свирель», приписываемом Феокриту. Помимо внешнего сходства изображения со своим объектом, определяющего иконический характер знака, последний моделирует в сознании воспринимającego более сложный знак или образ, основанный на определенной конвенции. Так, свирель оказывается символическим аналогом поэзии и — шире — искусства, благодаря выработанному в культуре соглашению о ее интерпретации. При доминирующей роли иконической референции связь знака с его объектом может осложняться индексальной и символической ассоциациями, которые вступают в сложные динамические отношения.

Индексальный принцип составляют тексты, визуальная форма которых отсылает к объекту на основе реально существующей между ними в природе связи. Фигуры-индексы не имеют значительного сходства с репрезентируемыми объектами. Их особенность — в «динамической (включая пространственную) связи с индивидуальным объектом, с одной стороны, и с чувственностью или памятью того, кому он служит знаком, — с другой» [7, с. 94]. Примером может послужить стихотворение Дж. Голландера «В двенадцатом часу» (John Hollander «At the twelfth hour»). Песочные часы — индексальный знак, поскольку между ними и репрезентируемым объектом существует реальная связь (часы не похожи на время, они лишь указывают на присутствие последнего, «овеществляя» его). Это дает основание считать стеклянную колбу с песком также символическим знаком времени, чей закрепленный в культуре признак, выраженный метафорой «время течет», получает наглядное подтверждение.

Однако символика фигуры этим не ограничивается. Песочные часы изначально (в платоновском понимании) символичны, поскольку, будучи материальным предметом, выражают идеальное содержание, не сводимое к эмпирической данности. Они отсылают к тому смыслу-эйдосу, который «не тождествен вещи-явлению, но предшествует ей, существует до и независимо от нее и нуждается в ней лишь как в

своем материальном носителе, помогающем этому смыслу выразиться вовне, воплотиться в предметном мире» [6, с. 8].

Естественная связь между означающим и означаемым была утрачена, когда идеографическое письмо сменилось слоговым и буквенным, разрушившими иконическую и индексальную ассоциации изобразительного знака с обозначаемым объектом. В свою очередь, язык, обладающий линейным развертыванием, способствовал выделению каузально-последовательной прозы из нелинейной, симультанно обозреваемой поэзии. «В своей прототипической форме стихотворение короткое потому, что оно является обзорным, синоптическим, подобно картине, а его содержание должно восприниматься как отражающее одно состояние дел» [5, с. 110].

В эстетике XX в. различие между литературой и изобразительным искусством определяется тем, что «литература непосредственно выражает реакцию сознания на явления и опосредованно создает представления о самих явлениях в их чувственном бытии», в то время как изобразительное искусство «непосредственно изображает подобию самих предметов ... мысли же и переживания сообщаются воспринимающему опосредованно, через эту чувственную форму» [6, с. 9].

Даже такой традиционной для графической структуры стиха вид текстовой фигуры, как «столбик», по мнению ряда исследователей, может обладать глубинной семантикой, восходящей к архаическим моделям пространственного восприятия мира человеком. «Предположительно канонически поэтический столбец является древнейшей знаковой формой отображения картины мира, поскольку неперменным условием восприятия человеком окружающих его форм жизни является пространственное структурирование информации, одной из форм которой можно рассматривать графику стихотворного текста вообще, а тем более графику фигурного текста, знаковость которой на порядок выше. В данном случае используется главная черта симметрии — ее статичность как проявление состояния покоя и порядка» [3, с. 8].

По-видимому, имеет смысл говорить об «условно-графической пространственной симметрии стиха», выделяя «сигнальную систему 1-го уровня» — традиционный для стихотворного текста столбец — и «сигнальную систему 2-го уровня» — симметричные группы неравносложных строк в различных комбинациях [6, с. 6]. У каждой из

этих групп симметрии своя жанрово-графическая корреляция. Так, к монолитному (столбец) типу графики тяготеют «серьезные» жанры (оды, поэмы), к сигнальной системе второго уровня — «игровая» поэзия: «чем прихотливее и извилистее левая граница столбца и короче строка, тем «облегченнее стихотворный жанр» [6, с. 9].

Подобные графические решения можно встретить даже в музыке, чья печатная партитура сродни печатной странице в поэзии. Р. Уэллек и О. Уоррен приводят пример хора Г. Генделя, «в котором поется о буре на Красном море, когда «вода стеной стояла»: в напечатанных нотах мы увидим строгие ряды равномерно отстоящих один от другого знаков, которые вызывают зрительную ассоциацию со стеной или с фалангой» [6, с. 15].

Таким образом, распространенное суждение о том, что визуальная форма как субстанция письменно-печатного текста «не содержит никакой собственной информации», так как «графическое означающее языковых знаков является незаменимым, т. е. "прозрачным" для значения» [6, с. 8], требует существенной корректировки. Вполне справедливое по отношению к традиционной линейной прозе и драматическому текстопостроению с его индикативной графикой, оно излишне категорично или, во всяком случае, неполно в отношении стихотворных текстов, графическая форма которых обладает генетически и типологически мотивированной «непрозрачностью».

Это наиболее очевидно, когда стихотворная графика включается в языковое сообщение и тем самым приобретает знаковый характер. Ярким примером могут служить фигурные стихи, представляющие разновидность визуальных форм, которые активизируют пространственное расположение словесного материала, поэзии, в которой графическое построение текста является частью языкового знака и непосредственно связано с его означаемым.

Литература

1. Арнхейм, Р. Новые очерки по психологии искусства / Р. Арнхейм. — М. : Прометей, 1994. — 352 с.
2. Бахтин, М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / М. М. Бахтин // Работы 1920-х годов. — Киев : Абрис, 1994. — С. 257-318.

3. *Гаспаров, М. Л.* Русский стих начала XX века в комментариях / М. Л. Гаспаров. — 2-е изд., доп. — М. : Амфора, 1989. — 302 с.

4. *Дюбо, Ж.-Б.* Критические размышления о Поэзии и Живописи / Ж.-Б. Дюбо ; пер. с фр. — М. : Высш. школа, 1976. — 767 с.

5. *Лессинг, Г. Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Г. Э. Лессинг ; общ. ред., вступ. ст. и прим. Г. М. Фридлендера. — М. : Гос. изд-во худ. лит., 1997. — 519 с.

6. *Степанов, А. Г.* Семантика стихотворной формы : автореф. дис. ... канд. филол. наук / А. Г. Степанов. — Тверь, 2004. — 16 с.

7. *Пирс, Ч. С.* Логические основания теории знаков / Ч. С. Пирс ; пер. с англ. В. В. Кирющенко и М. В. Колопотина. — СПб.: Алетейя, 2000. — 352 с.

8. *Штейнер, Е.* Катины из письменных знаков: (Заметки об авангардной визуальной поэзии) / Е. Штейнер // Сознание в социокультурном измерении. — М. : Высш. школа, 1990. — С. 41-56.

Summary

The article is dedicated to an actual art study problem which deals with the meaningfulness of the visual form.