

*А. Н. Гаврилова, аспирант
БГУ культуры и искусств.
Научный руководитель – В. П. Прокопцова,
доктор искусствоведения, профессор*

ВИЗУАЛЬНЫЕ ФОРМЫ ФИГУРНЫХ СТИХОВ XX ВЕКА

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 (нарисованного) текста [6, с. 43].

В начале XX века появились «каллиграммы» – изысканные фигурные стихотворения французского поэта Г. Аполлинера. «Это искусство таит в себе огромные возможности, – писал создатель «каллиграмм», – вершиной его может стать синтез музыки, живописи и литературы» [2, с. 78]. Но поэт тут же «проговаривается» и добавляет, что такое оформление текста необходимо, «чтобы читатель с первого взгляда воспринимал все стихотворение целиком, подобно тому, как дирижер одним взглядом охватывает нотные знаки партитуры». Поэтический текст оказывается все же важнее, и Аполлинер пытается заставить визуальную форму работать на содержание. Лучше всего ему удалось это в стихотворении «Золотая гор-linka и фонтан, где появляется целый ряд фонтанов. Фонтан реальный, фонтан – визуальная форма текста, фонтан «молитва слез» – воплощение скорби, фонтан – воспоминания – память – памятник. Фонтан становится символом. Но разве, только взглянув на стихотворение, именно взглянув, не прочитав и буквы, не было понятно, что фонтан в этом фигурном стихотворении нечто большее, чем просто фонтан? Такова заданность жанра – центральный образ опредмечивается формой.

Орнаментальность графики – одна из примет стихотворной культуры поэтов серебряного века, упражняющихся в «начертательной версификации». Это наглядно демонстрируют фигурные стихи Э. Мартова «Ромб», И. Рукавишников «Звезда», В. Брюсова «Треугольник», С. Третьякова «Веер», где

визуальный образ передает динамику описываемого предмета «являя собой примитивный результат синтеза поэтического текста и его графической (печатной) фактуры» [6, с. 48].

Иначе обстоит дело с «железобетонными поэмами» В. Каменского, где и определение «поэзия» в данном случае весьма произвольно. Без авторских пояснений мы иногда можем и не догадаться, что перед нами стихотворение, а не картина. Автор мастерски использовал типографские шрифты – кегли разной высотности и начертания. Это поэтическое преобразование типографской технологии, эстетизация и одушевление механического. Книга «Танго с коровами» и внешне имела необычную форму – ее правый верхний угол был срезан так, что книга получилась пятиугольной. Кроме того, она была напечатана на оборотной стороне цветастых аляповатых обоев. «Использование обоев... – пишет искусствовед Ю. Молок, – дало свои результаты. Напечатанная на обороте желтой бумаги, каждая из поэм оказывалась по соседству, рядом, в одном развороте с крупным цветочным узором, словно на стене комнаты, обклеенной пестренькими и дешевенькими обоями» [2, с. 217].

Поразительно, что именно В. Каменский – поэт стихийного органического дарования – аккумулировал и детально разработал в целой серии творческих работ то, что у его собратьев по футуризму проявлялось как частность. Автор не был склонен к сколько-нибудь строгому теоретизированию, хотя живо воспринимал и претворял в своем творчестве идеи В. Хлебникова, Д. Бурлюка, М. Матюшина, Н. Кульбина. Сильно упрощая, эти идеи можно свести к общей идее синтеза искусств. Соединение, однако, предполагало не только слиянность, но и обострение единичности каждого компонента [2, с. 38]. Работы итальянца К. Говони имеют в некотором смысле родственную художественную манеру с «железобетонными поэмами» В. Каменского. Это не значит, что один автор заимствовал идеи у другого. Это говорит лишь о том, что искусство развивается параллельными путями.

В начале прошлого века произошло удивительное творческое соединение поэтов и художников. Нужно сказать, что сами поэты были, как правило, профессиональными живописцами, достаточно вспомнить про В. Маяковского, Д. Бурлюка, А. Крученых и др. Сборники футуристов оформляли К. Малевич, М. Ларионов, О. Розанова, В. Чекрыгин, Л. Жегин,

К. Зданевич – «Картинные» стихи которого также стали прообразом современной визуальной поэзии. Заполнив расчерченные на листе неправильные многоугольники словами, слогами и буквами разного шрифта и кегля, В. Каменский сделал текст единым графическим целым, который можно читать произвольно, в любой последовательности. К. Зданевич, меняя размер букв в своих «полиграфических» стихах, также выстраивал дополнительные связи между литерами, обнаруживая новые визуально воспринимаемые тексты [5, с. 12].

В иной – рукописной – манере выполнены многие произведения И. Терентьева и А. Крученых, что восходит к традиции писанной от руки книги, где буква по своему графическому оформлению приближается к иероглифу. Не удивительно, что при созерцании таких вербально-изобразительных текстов мы чувственно воспринимаем их «фактурно-колористическую пространственную целостность, элементы которой приобретают свой статус и значимость в системе отношений между знаками, пробелами и всей композиционной структурой визуального произведения» (А. Крученых «Тифлис»)» [2, с. 277].

Разумеется, здесь мы выходим за границы фигурного текста, «форма которого лишь иллюстрирует вербальное сообщение, остающееся при этом безусловно основным» [3, с. 187]. В опытах В. Каменского, К. Зданевича, И. Терентьева, А. Крученых реализуется другая модель. «В них даны первые попытки к созданию такого литературного произведения, которое могло бы восприниматься подобно рисунку или картине – мгновенно, и могло бы пониматься углублением в эту мгновенность первого взгляда» [4, с. 61]. С фигурными стихами эти тексты роднит пространственность графической формы, охваченная единым взглядом. Но в отличие от фигурности, очерчивающей контуры предмета, визуализация «становится самостоятельным, независимым от словесного содержания компонентом единого словесно-графического текста» [3, с. 613].

В поэзии XX века фигурность стиха уступает место визуальности, под которой понимаются «все произвольные, то есть лишенные строгой линейности способы ... письменной фиксации» слова [6, с. 42], а последняя нередко смыкается с «конкретизмом» [1, с. 54]. Все реже встречаются тексты,

графика которых отсылает к описываемому предмету на основе их иконической, индексальной или символической ассоциации, и все большее распространение получают произведения, в которых «графемы становятся осязаемыми предметно-изобразительными участками живописной конструкции [2, с. 277]. Именно в подобных текстах мы сталкиваемся с ситуацией, когда не литература делает шаг в сторону изобразительного искусства, осваивая его принципы текстопостроения, как в случае фигурных стихов, а, напротив, живопись и графика ищут нестандартные формы репрезентации.

1. *Арнхейм, Р.* Новые очерки по психологии искусства / Р. Арнхейм. – Москва: Прометей, 1994. – 352 с.

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

3. *Орлицкий, Ю.* Стих и проза в русской литературе / Ю. Орлицкий. – Москва: Амфора, 2002. – 685 с.

4. *Соссюр, Ф.* Заметки об общей лингвистике: пер. с фр. / Ф. Соссюр; общ. ред., вступ. ст. и коммент. Н. А. Слюсаревой. – Москва: Высш. шк., 1990. – 280 с.

5. *Степанов, А. Г.* Семантика стихотворной формы: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тверь, 2004. – 16 с.

6. *Штейнер, Е.* Катины из письменных знаков: (заметки об авангардной визуальной поэзии) / Е. Штейнер // Сознание в социокультурном измерении. – Москва: Высш. шк., 1990. – С. 41–56.

*Н. А. Герасимова, аспирант
БГУ культуры и искусств.
Научный руководитель – Г. Ф. Шауро,
доктор искусствоведения, профессор*

ТРАДИЦИОННОЕ НАРОДНОЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО НА ГОМЕЛЬЩИНЕ

Искусство соломоплетения имеет глубокие национальные традиции. За плечами этого ремесла не одна тысяча лет. Ведет оно свою историю от стародавних обрядов, связанных с культурами хлеба и соломы. Наши предки верили в божественную силу соломы и зерна, сберегающих в себе живородящую силу природы и щедро отдающих ее не только стеблям и ко-