

УДК 82.0  
ББК Ш 4/5 83.0

**И.М. САХНО**

## **ВИЗУАЛЬНАЯ РИТОРИКА ФИГУРНЫХ СТИХОВ В ПОЭЗИИ РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ**

В центре внимания автора статьи — проблема графической экспликации словесного образа в жанре фигурных стихов и формирование визуальной риторики в поэзии раннего средневековья. Фигурные стихи (*carmina figurata*) — самый ранний жанр визуальной поэзии, в которой рождается новая синтетическая образность. В зримой графике фигурных стихотворений Симмия Родосского, Досиада Критского и Феокрита очевидна аналогия поэзии и живописи: на уровне бытового и мифологического описания предмета происходит его визуализация, на уровне рецепции — отражение знаково-символистской образности поэтического текста через фигуративную иконичность. Важный вклад в формирование нового визуального языка в вербальном тексте внесли и латинские поэты. Хорошо известен визуальный эксперимент Публилия Оптацияна Порфирия в «Панегирике императору Константину Великому» (326), в котором универсальные характеристики вербального и визуального языков репрезентируют некий семантический универсум и способ организации риторического послания. Новый способ изобразительной сигнификации артикулировал новую форму выражения не только посредством языка как такового, но и особого подхода к музыкальной выразительности поэтического текста. Сохранились уникальные рисунки из нотных знаков поэта и музыканта XIV века Бода Кортье: трехголосное рондо «Belle, Bonne, Sage», нарисованное в форме сердца. Семантику латинского креста переосмысливает латинский стихотворец Рабан Мавр в трактате из двух книг «Похвала Святому Кресту», в котором смысловая структура текста становится изобразительно доказательной и устанавливается связь между лексическим инвентарем и системой обозначения, коррелируются вербальный и визуальный континуум.



**VII**

**ORBIS  
LITTERARUM**

*Ключевые слова:* *carmina figurata*, визуальная риторика, стихокартины, вербализация вербального, графический рисунок, стихографика, поэтический орнаментализм, каллиграфическая тайнопись, визуальная поэзия, синтетическая образность, визуальная перцепция, вербальная картина.

**Ф**игурные стихи (*carmina figurata*) как визуальная поэтическая форма — «стихи для глаза» [1, с. 27] — связаны с графической экспликацией словесного образа. М. Гаспаров под фигурными стихами понимает два типа поэтического орнаментализма: поэтические ребусы, выполненные в форме акро-, месо- и телестихов, и фигурные узоры, связанные с графической партитурой стиха, когда графический рисунок из слов или букв складывается в образ определенного предмета или фигуры [1, с. 27]. Графические стихи — это особый способ стихографики, интеллектуальная «игра в бисер», а иногда и просто поэтическая забава, появившаяся во времена Античности в александрийской поэзии. Вероятно, в силу «легкомысленности» и игрового характера жанра ведущие исследователи античного стихосложения долгое время не придавали этой поэтической форме особого значения. Александрийские поэты, складывая стихи, стремились воспроизводить текстом форму определенного предмета или геометрической фигуры. Поэты были увлечены идеей передачи видимого поэтического текста с помощью графического рисунка, который не только декоративно украшал текст, но и отсылал к смыслам невидимым, неким универсалиям словесного и изобразительного языка. Так рождается новая визуальная риторика, когда мысль обретает изобразительную выразительность.

Фигурный стих — это ранний жанр визуальной поэзии, в котором рождается синтетическая образность. Внутренний рисунок (*disegno interno*) как вербальная семантическая схема есть не только мыслеформа, но и смысловая сверхзадача поэта. Внешний рисунок (*disegno estremo*)<sup>1</sup> — графическая полиграфия, цель которой — шифровка семантики с помощью некоего кода и дальнейшее декодирование читателем этого шифрованного сообщения. Изобрел фигурные стихи греческий поэт Симмий Родосский (IV—III в. до н. э.). В стихотворении Симмия «Яйцо» строки следовало читать в следующей последовательности: первая сверху — первая снизу — вторая сверху — вторая снизу и т. д. (рис. 1). Можно констатировать полисемантический характер данного мифопоэтического символа. Это и космологическая история о происхождении мира (божества, правителя) из вселенского яйца, и греческие мифы о Зевсе, в образе Лебедя соединившегося с Ледой, после чего она родила яйцо, а из него появилась прекрасная Елена. Можно найти аллюзию и на бога Кроноса, оплодотворившего своим семенем два яйца, из которых затем родился Тифон — гений зла. Зрячая графика фигурных стихотворений Симмия Родосского, Досиада Критского и Феокрита чрезвычайно

выразительна. Интересно, что эти поэтические опыты рождались вне канонических традиций буколической поэзии и являлись образцом новаторского для того времени рисуночного письма. На первый план выдвигалась идея зримого образа и визуальной лексики. Предмет, заявленный в качестве объекта изобразительной номинативности, открывал смысл через видимую форму фигурного стихотворения.



Рис. 1.

Симмий Родосский. Стихотворения «Яйцо» и «Крылья»

Очевидна аналогия поэзии и живописи. На уровне бытового и мифологического описания предмета (вспомним миф о рождении Елены из яйца) происходит его визуализация, на уровне рецепции — отражение знаково-символистской образности поэтического текста через фигуративную иконичность. В стихотворении «Крылья» поэт предлагает читателю дешифровать поэтический смысл стихотворения, опираясь на визуальную ассоциативную перцепцию (рис. 1). При этом каллиграфическое изображение крыльев не только отсылает к первоначальному понятию, но и представляет собой особую модель организации содержания посредством нового изобразительного лексикона. Свой вклад в формирование такого визуального языка в вербальном тексте внесли и латинские поэты. Хорошо известны ранние поэтические опыты Публилия Оптациана Порфирия в IV веке. В своих поэтических узорах он прятал криптограммы. Они не только акцентировали визуальную образность стихотворения, но и требовали определенного усилия от читателя, который, опираясь на выделенный красным цветом текст, мог разгадать сложную головоломку. Приведем в качестве примера его поэмы, в которых на первый план выходит конкретный линейно-геометрический узор (рис. 2). Перед нами — перевернутая буква W, вплетенная в стихотворную ткань, и очевидный билингвизм текста с использованием греческого языка<sup>2</sup>. Этот визуальный артефакт предназначен для одновременного чтения и визуальной рецепции, что расширяет пространство информационной

<sup>1</sup> Термины Таддео Цуккари (1529—1566), итальянского живописца, главного представителя маньеризма.

<sup>2</sup> В тексте использованы материалы статьи Стефана Эдвардса [2].

составляющей данного текста. Получатель кодированного сообщения воспринимает послание как иконограмму, эмблематичность которой соотносится непосредственно с предметом или понятием, определяющим форму содержания фигуративной поэмы.

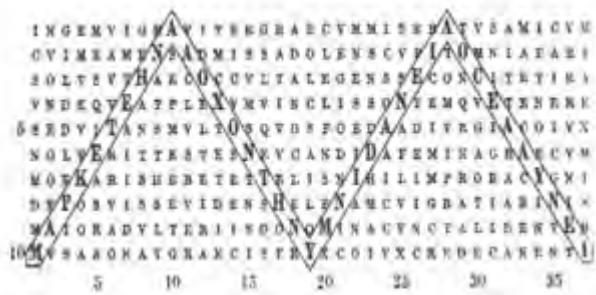


Рис. 2.  
Публилий Оптациан Порфирий. Поэм 23

Интересное графическое оформление мы встречаем и в панегирике императору Константину. Задавшись целью создать уникальное произведение и тем самым привлечь внимание императора, панегирист решил поразить его не только содержанием, но и формой — сформировать особую риторическую и изобразительную фигуру «*carmina quadrata*».

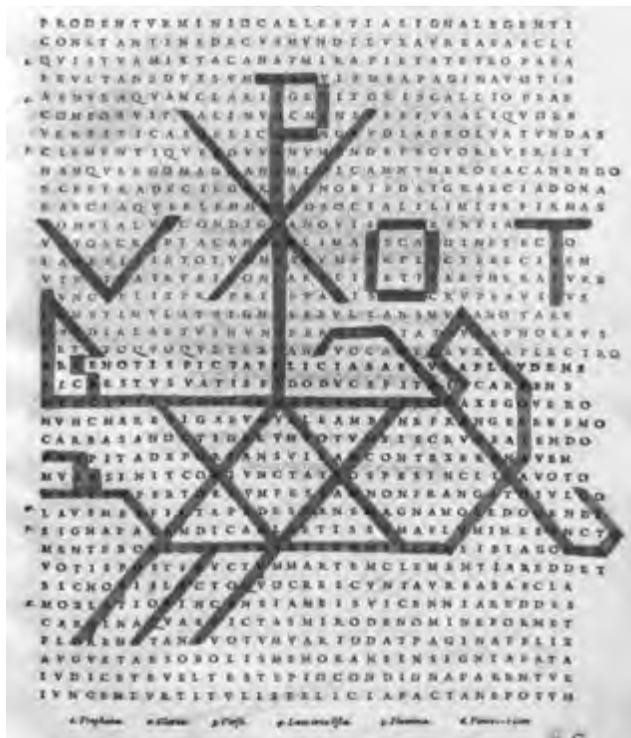


Рис. 3.  
Публилий Оптациан Порфирий.  
Панегирик императору Константину Великому, 326 г.

Обратимся к описанию этого произведения: «Большинство глав представляют собой квадрат, — комментирует историк И.Ю. Шабага, — образованный связным стихотворным текстом; этот квадрат состоит по вертикали

из того же числа гекзаметров, из скольких букв по горизонтали состоит каждый гекзаметр (обычно 35/37 букв на 35/37 строк). Буквы, образующие внешние стороны квадрата, нарисованы красной краской и складываются в лозунговые фразы, представляющие собой здравицы в честь Константина и проводимой им политики. Например, лозунговая фраза четырнадцатой главы выглядит таким образом: “*Summi dei auxilio nutuque perpetuo tutus orbem tutum pacavit trucidatis tyrannis. Constantinus pius et aeternus imperator reparator orbis*”<sup>3</sup>. Написанные суриком буквы внутри квадратов складываются в такого же рода лозунги и одновременно образуют различные геометрические фигуры — прямоугольники, ромбы, треугольники, многоугольники и т. д. В ряде глав лозунговые формы образуют различные рисунки, например, в *carmen 9* текст изображает пальмовую ветвь, в *carmina 8, 14* — монограмму Христа, а в *carmen 19* — одновременно и монограмму Христа, и руль и корму корабля. Заключительная глава панегирика написана в форме сиринги (тростниковой семиструнной флейты), поперечную планку которой составляет программная фраза “*Augusto victore iuvat reddere vota*”<sup>4</sup>. Некоторые главы панегирика являют собой написанный разным размером стихотворный текст, выделенные буквы которого образуют акро-, месо- и телестихи и являются здравицами в честь Константина» [3, с. 193]. Совершенно очевидно, что перед нами стихотворение-криптограмма — наглядный графический код, требующий реконструкции и интерпретации панегирического содержания. Универсальные характеристики вербального и визуального языков репрезентируют некий семантический универсум и способ организации риторического послания.

Формула Горация *ut pictura poesis* поэзия или «та же живопись» [4] определила многообразие и синтетизм поэзии на долгие времена. Эта традиция описания словесных образов при помощи живописи и создания вербальных картин, которые предназначены для формирования наглядных или символических представлений, будет воспринята художниками и поэтами средневековья. В сознании средневекового человека слово — «зеркало духа, и дух — главный водитель слова» [5, с. 44]. Сакральное и визуальное воспринимались как два измерения горнего и дольного миров, ибо живопись словом — это всегда Божественный промысел. В силу ограниченности человеческого сознания Бог наделил человека зрением и слухом. «Все люди по природе стремятся к знаниям, — размышлял француз Ришар де Фурниваль, оставивший потомкам прекрасный образец средневековой галантной литературы, первый светский бестиарий<sup>5</sup>. — А посему Господь Бог, любящий человека настолько, чтобы постараться обеспечить его всем необходимым, наделил его некоей силой, имя кото-

<sup>3</sup> «Высшего Бога покровительством и неизменным божественным расположением хранимый, весь мир успокоил, сокрушив тиранов, Константин благочестивый и вечный император, восстановитель мира».

<sup>4</sup> «После победы Августу приятно выполнять данные <им> обеты».

<sup>5</sup> «*Li Bestiaires d'Amours*» («Бестиарий любви», ок. 1245 г.).



текстом (под ней), затем — современная нотная запись и ниже — текст, разделенный на фразы таким образом, что начальные звуки в мелодии, сложенные вместе, образуют шестиступенчатый звукоряд — гексахорд. Так была создана слоговая («сольмизационная») нотация для певцов [7, с. 116—118]. Подобные музыкальные эксперименты свидетельствовали о синтетизме временных и пространственных видов искусства. Музыка и изображение в поисках новых криптографических знаков тяготеют друг к другу, что нашло отражение в особой декоративной иконографии музыкальных произведений и нотной каллиграфии.



Рис. 5.  
Гвидо д'Ареццо. Акростих и гексахорд  
в Гимне Святому Иоанну, XI в.

Живопись в акростихе (месо-или телестихе), который рассчитан на зрительное восприятие, актуализирует семантику слова. Это наглядная иллюстрация возможностей фигурной поэзии. Созданные вербальные портреты, а в акростихах зачастую зашифровано имя поэта, обрабатываются зрением и преобразуются в визуальные образы. Читатель вступает в диалог с автором — художником и поэтом. Визуальная форма стихотворения порождает эстетическое удовольствие от дешифровки заложенной в нем криптограммы. В Средние века слово ассоциировалось с воплощением Божественной идеи, зрение и слух стали важнейшими органами чувств, а умозрение в красках было фундаментом мироощущения человека. Античность дала миру блеск и усложненность формы, средневековое христианство наполнило эту форму новым

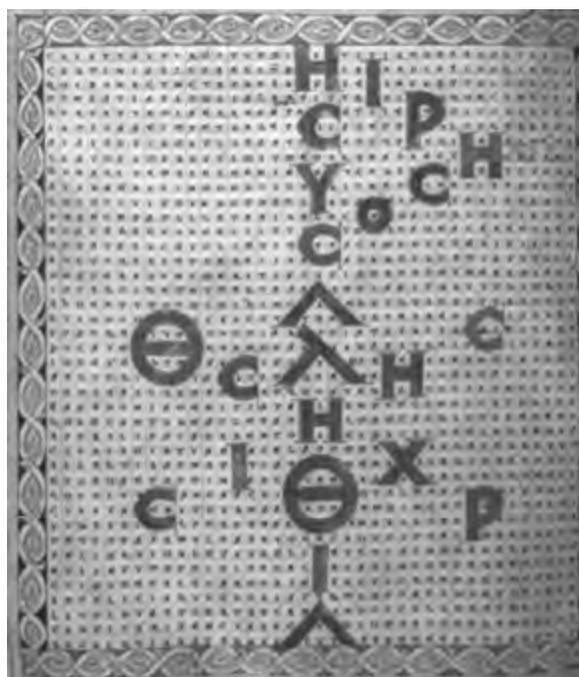
религиозным содержанием. Отсюда — новый символизм, проявленный не только в теологических и мистических подтекстах, но и в новой стиховой форме — креста. Иконография креста как семиотического знака христианской веры и принадлежности к Христовой Церкви была многогранна: это символ страданий и величайшей жертвы Иисуса Христа во имя спасения человечества, это древо вечной жизни и «памятник победы над дьяволом» [8, с. 286—287].

Семантику латинского креста переосмысливает стихотворец Рабан (Храбан) Мавр (VII—IX вв.) — наиболее яркий представитель каролингского возрождения<sup>8</sup>, ученик Алкуина Турского, Майнцский архиепископ, аббат Фульды, советник Людовика Благочестивого и его сыновей. Это был учитель-наставник, богослов, просветитель и поэт, оставивший аллегорические комментарии к Священному Писанию, словарь библейских символов в форме фигурных поэм. Рабан Мавр в трактате из двух книг «Похвала Святому Кресту» обращается к синтетической форме *carmina figurata*: первая книга состоит из пролога, введения и 28 «фигур», каждая из которых представляет собой синтез миниатюры и богословского комментария к стихотворению. Вторая книга состоит из введения и прозаических глав, являющихся своеобразным комментарием к стихотворениям из первой книги [10, с. 58—61]. Здесь приведена числовая символика совершенного числа (*numerus perfectus*), равного сумме последовательности натуральных чисел ( $28 = 1+2+3+4+5+6+7$ ). Совершенное число 28 в христианстве имело символический характер в силу его мистической связи с Луной и количеством дней лунного месяца. Средневековая экзегетика символик чисел наследовала и кабалистическую традицию толкования идеального числа 28, которое ассоциировалось с совершенным человеком, чье триединство (дух, душа и тело) имело числовой эквивалент. Аллегорическое толкование текста Библии и раскрытие метафизической символик священного креста как символа «универсального человека» в контексте микрокосма и макрокосма [11, с. 21] осуществляется в «фигурах» Рабана Мавра следующим образом: цифры, буквы и слова выстраиваются в диаграммах в символический богословский текст. На рисунке 6 представлены его криптографические двуязычные стихотворения, написанные на греческом и латинском языках, вышитые на ткани в стилистике цветной кокарды. В фигуре три из первой книги, вышитой цветной лентой (6а), прочитывается диаграмма «*Cruz salus*» («спасительный крест»). Двадцать вторая фигурная поэма из первой книги — это монограмма Христа, составленная из скрещенных греческих букв (хи — ро), вышитых золотыми лентами [12, р. 215].

<sup>8</sup> О спорном понятии «каролингское возрождение» рассуждает М. Гаспаров [9, с. 232—233].



a



b

Рис. 6.

Рабан Мавр «Похвала Святому Кресту»: а) фигура III. «Cruz salus», 831—840 гг.; б) фигура XXII. Монограмма Христа. Хризма ХР (греч. ΧΡΙΣΤΟΣ), 831—840 гг.

По краям монограммы помещены греческие буквы α и ω — отсылка к тексту Апокалипсиса: «Аз есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, Который есть и был и грядет, Вседержитель» (Откр. 1:8). Хризма или хрисмон (хи — ро) — помазание, миропомазание — означала «печать», а в сопровождении греческих букв альфа и омега символизировала «печать Бога живого». Этот символ относился к ранним христианским изображениям и являлся тайнописью для единоверцев. Следует различать *sensus historicus (literalis)* — исторический смысл (буквальный) Священного Писания и *sensus figuralis (spiritalis или mysticus)* — образное и мистическое прочтение библейских текстов. Историческое толкование Священного Писания, экзегетика библейских текстов имела для Рабана Мавра, как и для других средневековых богословов, буквальный смысл. Библия есть чистая правда, а не миф. Аллегорический текст читается как расширенная метафора или криптограмма, требующая расшифровки. Крест как знак распятого Христа символизирует двойственную природу Иисуса — человеческую и Божественную, что нашло отражение в иконической форме фигурного стихотворения [13, с. 58]. Текст может читаться по вертикали, горизонтали и диагонали, что позволяет читателю воспринимать слово и изображение одновременно. Смысловая структура текста становится изобразительно доказательной. Так устанавливается связь между лексическим инвентарем и системой обозначения, коррелируется вербальный и визуальный континуум. В самом названии стихотворений находятся ключи к расшифровке изобразительной тайнописи.



Рис. 7.

Рабан Мавр «Похвала Святому Кресту». Фигура XXVIII. «De adoratione crucis ab orifice», 831—840 гг.

Интересна двадцать восьмая фигура (рис. 7) «De adoratione crucis ab orifice» («Слуга, поклоняющийся Кресту»), включающая изображение коленапреклонен-

ного автора. Здесь контекст слова «слуга» («работник», «раб») многозначен. Автор подчеркивает ничтожность собственной персоны перед лицом Бога. Изображение креста по горизонтали и вертикали составляет палиндром «Oro te Ramus aram ara sumar et oro». Этот текст можно перевести так: «У подножия твоего, алтарь, молюсь [я], Рамус». Особым семантическим подтекстом наполнен и сам текст, написанный гекзаметром и другими размерами. Крест символизирует сияние Божественной славы, а поза Рабана Мавра — моление о помощи и спасении. Кинетическая и визуальная образность, свободная трансформация одного языка в другой воплощают величие христианской идеи, гармонию Божественного, горнего и дольнего миров. В этом художественном послании автора Крест — не только Символ Веры, но и символ Божественной любви. Об этом писал Рабан Мавр в богословском тексте «В День святых апостолов»: «Так и мы, братия, будем с любовью творить во всем волю Божию и возлюбим нашего Создателя в самих себе, а творение в своем Творце; и так да стяжаем самую истинную любовь, ибо Бог есть любовь, и кто любит эту любовь, любит Бога (Ин. 17: 3)» [14, с. 233].

#### Список литературы

1. *Гаспаров М.Л.* Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. — М.: Высш. шк., 1993.
2. *Edwards S.* The *Carmina* of Publilius Optatianus Porphyrius and the Creative Process // *Studies in Latin Literature and Roman History, Volume XII* / Edited by Carl Deroux, published in Bruxelles by Collection Latomus. — San Francisco: State University, 2005.
3. *Шабига И.Ю.* Искусство владения словом как средство решения жизненных проблем (на материале панегириков IV века императорам Константину и Феодосию) // *Восток, Европа, Америка в древности: сб. науч. тр. XVII Сергиевских чтений.* — М., 2012. — Вып. 2.
4. *Гораций.* О поэтическом искусстве [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://lib.ru/POEEAST/GORACIJ/hor3\\_1.txt](http://lib.ru/POEEAST/GORACIJ/hor3_1.txt)
5. *Петрарка Ф.* Эстетические фрагменты. — М.: Искусство, 1982. — Серия истории эстетики в памятниках и документах.
6. *Fournival R. de Bestiaire d'amour* [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1304386>
7. *Холопов Ю.Н., Поспелова Р.Л.* Новации Гвидо Аретинского в музыкальной науке и практике // *Музыкально-теоретические системы / Ю. Холопов и др.* — М.: Композитор, 2006.
8. *Св. Иоанн Дамаскин.* Точное изложение православной веры. — М.: Ладья, 1998.
9. *Гаспаров М.Л.* Каролингское возрождение (VIII—IX вв.) // *Памятники средневековой латинской литературы IV—IX веков.* — М.: Наука, 1970.
10. *Ефимова Н.И.* Раннехристианское пение в Западной Европе VIII—X столетий: к проблеме эволюции модальной системы средневековья. — М.: Наука, 1998.
11. *Генон Р.* Символика креста. — М.: Прогресс-Традиция, 2008.
12. *Perrin M. J.-L.* L'icônographie de la *Gloire la sainte croix* de Raban Maur. — Turnhout, Brepols, 2010.
13. *Ненарокова М.Р.* Об отношении стиха и прозы в трактате Храбана Мавра «Похвала Святому Кресту» // *Стих и проза в европейских литературах Средних веков и Возрождения.* — М.: Наука, 2006.
14. *Храбан Мавр.* Гомилии. О Вселенной. Стихотворения. Эпитафия Эйнхарду. Эпитафия Валахфриду Страбу / пер. М.Р. Ненароковой // *Памятники средневековой латинской литературы VIII—IX вв.* — М.: Наука, 2006.

УДК 882.09-93(09)  
ББК 83.8

**О.Н. ЧЕЛЮКАНОВА**

## ТВОРЧЕСКИЕ ОТКРЫТИЯ АРКАДИЯ ГАЙДАРА В СТИЛИСТИКЕ ПРОЗЫ ДЛЯ ПОДРОСТКОВ 1950—1970-Х ГОДОВ

Рассматривается влияние творческих открытий А.П. Гайдара на формирование стилистики прозы для подростков. Автор показывает, как благодаря активному обращению к романтико-героической символике, узнаваемой песенно-балладной мелодике, внутрилитературному синтезу, восходящей к Гайдари образности, осуществляется наращение смысла и обогащение внутренней формы произведений детских писателей 1950—1970-х годов, унаследовавших гайдаровскую традицию.

*Ключевые слова:* литературная традиция, внутрилитературный синтез, художественный синтез, лиризация прозы, внутренняя форма, индивидуальный стиль, литературная сказка, баллада, Гайдар А.П.