

**ГАВРИЛОВА А. Н., магистр педагогических наук,  
аспирант кафедры белорусской и мировой художественной  
культуры Белорусского государственного университета  
культуры и искусств**

## **Содержательность визуальных форм фигурных стихов русских футуристов**

*Рецензент Трифонова Н.Я., кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры этнологии, музеологии и истории искусств  
Белорусского государственного университета*

*Автор посредством анализа визуальных форм фигурных стихов русских футуристов выявил специфику содержания конкретных визуальных посланий и доказал, что изобразительная форма синкретически отражает мировоззрение художественной эпохи.*

*The author by means of the analysis of visual forms of poetry curly Russian Futurists revealed specifics of the contents of concrete visual forms and proved that the graphic form in syncretic manner reflects outlook of an art era.*

*Введение.* Стремление к коренному обновлению художественной практики в русском искусстве начала XX в. привело к образованию экспериментальных авангардистских направлений, которые отказывались от накопления наработок прежних эпох и «нащупывали» новые пути в искусстве путем творческих экспериментов. Одним из таких направлений был футуризм, эстетика которого инициировала всплеск интереса к фигурной поэзии, где «по мере отказа от традиционных способов чисто литературной поэтики увеличилась тяга к использованию разнообразных приемов из изобразительного искусства, то есть к использованию графической и пространственной выразительности отдельных литер, слов и всего нарисованного текста» [1, с. 30]. Как видно, идеи футуристов коснулись обоих компонентов фигурных стихов, как вербального содержания, так и визуальной формы. Если вербальное содержание в фигурном стихотворении – это фиксация поэтической речи, то визуальную форму, прежде всего, нужно рассматривать как знак, который, подобно слову, называет, но не показывает сокровенные идеи высшей духовной реальности, что

представляет некоторую сложность для восприятия, прочтения и осмысления. Поэтому немаловажно, насколько визуальная форма (знак) понятна и доступна для восприятия. Зритель (читатель), интерпретируя визуальную форму, в одних случаях вернее распознает истинное содержание фигурного стихотворения, в других же сталкивается с трудностями различения и даже противоположностью в постижении глубинного смысла. Подобная вариативность заставляет человека добаться до глубинного смысла, разгадать, истолковать содержание визуальной формы фигурного стихотворения благодаря своей эстетической чуткости, осведомленности в области искусства, образованности и эрудированности, широте личного жизненного опыта.

*Цель статьи – раскрыть содержание визуальных форм фигурных стихов русских футуристов.*

Для более точной расшифровки содержательности визуальных форм фигурных стихов следует воспользоваться второй трихотомией знаков Ч. Пирса, в соответствии с которой знак может быть назван Иконой, Индексом или Символом [2, с. 58] и соответственно образовывать икониче-

скую, индексальную и символическую связи (изображения-знака с объектом). Выявление иконической, индексальной или символической связи позволит вернее распознать истинное содержание визуальных форм фигурных стихов и постичь их глубинный смысл.

*Основная часть.* В рамках исследования интерес представляет книга Василия Каменского «Танго с коровами. Железобетонные поэмы», изданная в Москве в 1914 г. Первое, что обращает на себя внимание – внешний вид «Железобетонных поэм», которые имели форму пятиугольника, так как правый верхний угол был срезан. Кроме того, поэмы были напечатаны на оборотной стороне цветасто-алаповатых комнатных обоев. Очевидно, что использование обоев дало свои результаты. Искусствовед Юрий Молок отмечал, что каждая из поэм, напечатанная на обороте желтой бумаги, оказывалась по соседству, рядом, в одном развороте с крупным цветочным узором, словно на стене комнаты. Выбор обоев желтого цвета, по мнению В. Кандинского, провоцирует и раздражает читателя тем, что «от яркого лимонно-желтого глаза через некоторое время больно, как уху от высокого звука трубы. Глаз становится беспокойным, не выдерживает долго вида этого цвета и ищет углубления и покоя в синем или зеленом» [3, с. 44].

Текст «Железобетонных поэм» автор выстраивает по монтажному принципу и заполняет желтые, пятиугольные листы словами, слогами и буквами разного шрифта и кегля. Читать такой текст можно произвольно, в любой последовательности. Прием «сдвига», когда в одно текстовое поле включаются фрагменты различных текстов с использованием разных шрифтов в написании одного слова, позволил автору экспонировать свои «железобетонные поэмы» как «стихокартины» на художественной выставке.

Характерен и подзаголовок – «Железобетонные поэмы». Железобетон – это, прежде всего, новый строительный материал того времени, который только начинал входить в обиход. Василий Каменский, с

бунтом против сладкозвучных эвфемизмов символистов, подхватил это новое слово из лексикона строительной отрасли и внедрил его в мир искусства. Смелые эксперименты автора в «Железобетонных поэмах» с формой, переходы из одного вида искусства в другое, слияние и перераспределение сфер, когда поэзия последовала за графикой – все это дает основание говорить о доминировании визуального компонента, когда поэт превращается в художника и создает «стихокартины».

Следует отметить, что Василий Каменский был не только поэтом, но и одним из первых русских авиаторов (в 1911 г. он прошел обучение летному делу в Берлине и Париже). Это нашло отражение в поэме «Полет Васи Каменского на аэроплане в Варшаве». Фигурная конструкция треугольника графически точно отображает полет на аэроплане, которым осознанно «руководит» поэт, ориентируя «читать вверх». Следуя этому совету, одновременно оказываешься не только читателем, но и зрителем графического полета аэроплана, и по мере отрыва его от земли (в данном случае – от нижнего края страницы) строчки становятся все короче, шрифт мельче, пока «аэроплан» не превращается в едва различимую точку (одну букву).

Подобное мы наблюдаем и в фигурном стихотворении Василия Каменского «Я», написанном в 1914 г. Автор, выстраивая визуальную форму по схеме логогрифа (постепенного убывания звуков в слове, что характерно для ропалического стиха), в результате получает фигурную конструкцию перевернутого треугольника. В данном примере визуальную форму можно трактовать двояко: как перевернутый треугольник или как восклицательный знак. Такой своеобразной «игрой» со зрителем (читателем) автор, четко следуя принципам футуризма, акцентирует внимание на разрушении культурных традиций и рождении нового «искусства будущего».

Рассмотренные визуальные формы фигурных конструкций Василия Каменского – это примеры моделей, когда синкретизм знаков (икона, индекс, символ) не позволял

ет отнести фигурные тексты ни к одному из трех типов. «Треугольники» следует рассматривать как модели, основанные на композиционных «сдвигах» и смысловых парадоксах, что позволило автору воплотить идею футуристов о синтезе искусств.

Идеи футуристов нашли воплощение и в творчестве Сергея Третьякова. В фигурном стихотворении «Веер» он создает конструкцию, способную «передать динамику» описываемого предмета. Визуальную форму С. Третьяков создавал под влиянием лучизма – живописного метода, предложенного и претворенного в художественной практике Михаила Ларионова. В основе метода – восприятие человеком в действительности не самого предмета, а суммы лучей, идущих от источника света, отраженных от предмета и попавших в поле его зрения. Художник, воспринимая форму как световые лучи, передает их на полотне с помощью цветных линий. В фигурной конструкции «Веера» радиальное расположение девяти стихотворных строк воспроизводит систему световых лучей-лопастей раскрываемого веера. Конструкция динамична и графически точно воспроизводит не сам предмет, а световые лучи, исходящие от него, заставляя зрителя (читателя) «умственно» постигнуть и вообразить вид самого предмета.

Семантическая природа фигурного стихотворения, отражающего визуальную форму веера, – 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» [2, с. 91].

Несмотря на то что в начале 1930-х гг. футуризм, как авангардное направление, прекратил свое существование, у него были последователи. Так, Семен Кирсанов, считая себя учеником Владимира Маяковского, продолжил традиции, заявленные футуристами. Особого внимания заслуживает его фигурное стихотворение «Мой номер», где он графически точно воспро-

изводит фигуру канатоходца. Конструкция «парит» в пространстве, она незамкнута. Выбор несколько необычной визуальной формы был обусловлен необходимостью создания своего рода многоуровневой дешифрующей системы, характерной для фигурных стихов.

В конструкции автор синтезирует графический рисунок, который позволяет сымитировать движение «по проволоке строчки» канатоходца, и литературную «заумь», что задает определенный ритм фигурному стихотворению. Далее происходит «перенесение смысла», когда визуальный образ канатоходца «накладывается» на образ автора, который, размышляя о своем «номере поэзии», называет себя «циркачом стиха», одновременно заигрывая и откровенничая со зрителем (читателем), явно рассчитывая на его эрудицию и тонкость чувств. Очевидно, что при доминирующей роли иконической референции (ассоциации фигуры с ее объектом на основании их внешнего сходства) связь знака с объектом осложняется индексальной и символической ассоциациями, образуя сложный вариант иконической репрезентации.

Интересно и трагическое фигурное стихотворение Семена Кирсанова «Ад», где визуальная форма «воронки», характерная для композиций футуристической живописи, взятая сама по себе, никак не связана с идеей того, символом чего она служит. Заглавие стихотворения, определяясь в визуальной форме, связывает абстрактный зрительный образ с не менее абстрактным понятием, между которыми нет никакой структурной или причинной соотношенности. Само намерение передать при помощи данной визуальной формы «воронки» идею «ада» может показаться малопродуктивной, поскольку визуализация этого концепта невозможна без обращения к его индексальной или иконической репрезентациям, которые в данном случае труднодоступны фигурной графике. Единственный путь использовать символическую ассоциацию графического знака с объектом – предложить такой культурный код, который, сохраняя конвенциональ-

ность, не исключал бы мотивированного отношения между символом и понятием (явлением).

При внимательном рассмотрении визуальной формы нельзя не заметить, что иконический и индексальный знаки также участвуют в семиотическом процессе. Означающее представляет собой не просто заполненную текстом «воронку», а «расколотую «воронку», которая расчленена пробелами на две равные части, то есть два равнобедренных треугольника. Ассоциации, которые могут возникнуть при рассмотрении фигур, субъективны, но не искусственны и по своему характеру либо индексальны, либо иконичны. Так, «расколотую воронку» можно рассматривать как два равнобедренных треугольника, а следовательно, как мужское и женское начало, как союз противоположностей.

Очевидно, что в данной визуальной форме символическая составляющая в иерархии свойств трех знаков (Икона, Индекс, Символ) преобладает, и на фоне общекультурной семантики конструкция «воронки» Семена Кирсанова действительно может претендовать на то, чтобы в самом общем виде репрезентировать заявленный в заглавии объект: быть символическим обозначением «Ада». Казалось бы, что между «расколотой воронкой», с одной стороны, и представлением об «аде», с другой – нет никакой естественной связи. Но, как уже было отмечено ранее, «иконический знак в искусстве, становясь символом, начинает указывать на

нечто другое, его мотивированность в символической функции утрачивается, так что внутренняя и внешняя сторона символического изображения не имеют ничего общего между собой» [4, с. 6]. Разрушение целостности в европейской культуре осознается как символ гибели, а следовательно, как воплощение ада.

*Заключение.* Таким образом, используя вторую трихотомию Ч. Пирса, когда может быть назван Иконой, Индексом или Символом, было раскрыто содержание визуальных форм фигурных стихов русских футуристов. Так, эксперименты в области литературного «заумного» языка в фигурных стихах Василия Каменского и Сергея Третьякова приводят к «смазанности» семантики вербального содержания (вплоть до нулевой значимости). Визуальные формы фигурных стихов рассматриваются автором как попытки к созданию таких произведений, которые могли бы восприниматься как «стихокартины».

Семантическая природа визуальных форм фигурных стихов Семена Кирсанова «Мой номер» и «Ад», тяготея к иконическим, индексальным и символическим знакам, образует при этом сложный вариант иконической или символической связи (знака с объектом). Здесь на визуальную форму возложена миссия своеобразного «монолога поэта», в котором автор, размышляя о личных жизненных трагедиях, выводит зрителя (читателя) на многоуровневое осознание созданного им художественного образа.

1. Штейнер, Е. Картины из письменных знаков (из заметок о визуальной поэзии) / Е. Штейнер // Альманах по материалам рукописных журналов / М.Н. Ромм; под ред. М. Н. Ромм. – М.: 1990. – С. 297 – 321.

2. Пирс, Ч.С. Начала прагматизма / Ч.С. Пирс ; пер. с англ. В.В. Кирюшенко и М.В. Колодина. – СПб.: Алетейя, 2000. – 352 с.

3. Кандинский, В. О духовном в искусстве / В. Кандинский. – М.: Архимед, 1992. – 110 с.

4. Елина, Е.А. Вербальные интерпретации произведений изобразительного искусства: (Нормативно-коммуникативный аспект): автореф. дис. ...д-ра филол. наук: 10.02.03 / Е.А. Елина; Волгоград. гос. пед ун-т. – Волгоград, 2003. – 48 с.