

Дияна Николова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“  
dianikwork@gmail.com

## Carmina Figurata

Diyana Nikolova  
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

### Carmina Figurata

#### Abstract

The article focuses on the figure poems of Hellenism and on the figure notations of composers from the “Ars subtilior” movement. It discusses the modern experiments with the written word, created during Hellenism and then in the 14th-15th centuries, as they reveal the synthesis between the verbal, visual and auditory. Thereafter and against this tradition, the paper touches upon modern experiments from the 20th century in the works of Erik Satie and *Notations* by John Cage.

**Keywords:** Carmina figurata, Visual poetry, Dosiadas of Crete, Simmias of Rhodes, Theocritus, Ars subtilior, Erik Satie, John Cage

През 1969 година Джон Кейдж издава сборник с нотации, съдържащи известни творби на съвременни композитори („Notations“). Част от нотациите са музикална графика, имаща характера на абстрактна живопис, която може да бъде възприемана самостоятелно, включително и от хора, които не четат нотни партитури. Това е едно от най-ярките новаторства в музикалното изкуство през XX век. Кейдж е композитор и художник, считащ, че възприятието е отделно от композицията и изпълнението, както и че музикалната графика, насочена към визуалното, провокира сетивата на реципиента така, както и абстрактната живопис. Той настоява творчеството му да се разглежда в контекста не само на съвременната авангардна музика, но и на живописата и театъра. За Кейдж музиката е обединяване в едно цяло на всичко, което звучи, т.е. и на онова, което се мисли като извънмузикално,

като немусикален материал. Той разширява понятията за структура и форма, за алеаторно писане, дири новаторски синтез между звуково и визуално. Малко преди да излезе „Notations“ Урсула Гюнтер публикува статията „Край на ars nova“ („Das Ende der ars nova“, 1963), фокусирайки се върху оригинални, модерни и от съвременна гледна точка музикални явления от XIV век, и дава наименованието на един от стиловете на това време – Ars subtilior. Сред представителните творби на композиторите от Ars subtilior са фигурните нотации на Бод Кордие и Якоб от Сенлеш.

Експериментите и новаторствата, характерни за изкуството от XX век (като „Нотации“, като *Fontana Mix*, *Variations I*, *Variations II* на Джон Кейдж), имат своите далечни корени и могат да се осмислят в светлината на традиция, положена още през елинизма. Едно от безспорните новаторства, хвърлящи мост между елинизма (култура, определена като първата европейска модерност) и последвалата европейска култура, са фигурните стихотворения. В Античността те са наричани τεχνολοιγιων, шеги с поетическото изкуство заради откровено игровия им характер (τεχνολοιγιων отразява целия спектър от значения на τέχνη, свързан и с изкуство, виртуозност, умение – хитрост, ловкост на ръката, и с наука, и със занаяти). Бихме могли да определим тези творби и като l'art pour l'art.

Модерните експерименти с писаното слово възникват в новия социо-културен контекст на елинистическата литература – време на книгата и на усамотеното четене, на първите илюстрирани книги, на пъстра читателска аудитория с различни компетентности, вкусове и нагласи. Това предполага оригинални и много новаторски подходи на твореца, родили *синтеза между визуално и словесно*. Тези творби са обвързани и с елинистическото разбиране за екфрасис. Фигурното стихотворение е вид екфразис: нагледно изобразява предмета, който се описва със словото, т.е. репрезентира нещо, което е вече репрезентация. Понякога играта на автора е свързана и с провокиращото читателя разминаване между огласеното в текста и визуалния образ (напр. *Κριλε/ Πτέρυγες Ερωτος* на Симий от Родос). Някои от елинистическите фигурни стихотворения са определяни като ἀντιθετικός (антитетични), а *Сиринкс* е наричано и загадка, епиграма загадка. Съвременните изследователи на античната фигурна поезия отбелязват, че поради малкото достигнали до нас източници и контекста, в който следва да се интерпретират тези творби, разположени във времето между IV в. пр. Хр. и II век, не е ясно кога текстът от ерудитска игра на поета се превръща в енигма.

Новаторската игра с посветителния надпис, с епиграмата и епитафията (глас на предмета/на покойника) се осъществява за първи път при елинистическите поети, създаващи във фигурните стихотворения визуален образ на предмета, за който говори текстът – предмет, предназначен за посвещаване в архаическата епиграма и съответно превърнат само в литературен жест през елинизма. Игровото начало в елинистическите епиграми (ἐπιγραμματα – надпис) и във фигурните стихотворения е свързано и с осмислянето на лексемата γράφω

(пиша, чертая, гравирам, рисувам). Във времето на писаното слово, на книгата, на нов тип реципиент (ерудирани читатели, библиофили) и в епиграмите „гласът“ на текста предполага фини и многозначни игри. Появява се нов тип фиктивен речеви акт, още повече че предметът и текстът към него не са реални, не са свързани с херми и с предмети за посвещаване, а са условен жанров код, който читателят владее. Това е „поезия за очите“, нейното възприятие се губи, ако се изпълнява устно, ако само се слуша.

За създатели на фигурната поезия са сочени Досиад от Крит с *Олтар* и Симий от Родос с *Брадва*, *Яйце*, *Криле*. Освен *Олтар* на Досиад (Dosiades, AP XV. 26) има още едно стихотворение с това заглавие, за чийто автор се сочи Бизантин (Besantinos, AP XV. 25), т.нар. йонийски *Олтар*. Стихотворението *Брадва* визуално представя инструмент – то не отправя към оръжие (бойна брадва), а към историята за фокиецата Епий, създал троянския кон<sup>1</sup>, и изразява благодарността на посветителя към Атина Палада. *Криле* изобразява крилетата на Ерос. То е монолог на Ерос, прославящ силата си на древен и могъщ бог на любовта (какъвто е представен в *Теогония* на Хезиод), роден още във времето, когато Ананке господства в света, а не крилатото дете на Афродита и Арес. Така Симий вероятно пародира наложилия се вече образ на крилатото дете Ерос чрез заявеното от бога в стихотворението. По аналогичен начин постъпва и в *Брадва*, където не става дума за оръжие (λάβρος). Сред шестте антични фигурни стихотворения, достигнали до нас, е *Сиринокс* (Σύριγξ, AP XV. 21), за чийто автор се сочи Теокрит – и в ръкописите, и в схолиите. Въпреки различните научни хипотези относно авторството на тази творба<sup>2</sup>, като цяло се предполага, че ако *Сиринокс* не е дело на Теокрит, то авторът много добре познава идилията му, а това предполага и вероятното време на създаване – не по-късно от век след Теокрит (Kwapisz 2013: 25). Енигматично, пълно с ерудитски препратки, с игра на думи и необичайни словоформи, стихотворението представя и слабо познат мит за бог Пан като дете на Пенелопа и Хермес<sup>3</sup>. Това е често срещан при александрийските творци принцип на парадоксографски подбор. Разбира се, в Античността не съществува единен и системно организиран митически свод (т.нар. елинска митология), а различни литературни обработки на митически фабули, ползвани в полисната култура за колективни цели и носещи високото, образцовото значение на мита, а насетне и текстове на митографи, систематизирани

<sup>1</sup> За Епий разказва Аполодор в *Митологическа библиотека* (Епитоме, V.14). Вж. Аполодор 1992: 139.

<sup>2</sup> По този въпрос вж. Klooster 2009: 205 – 217, Kwapisz, 2013: 1 – 52. Една от хипотезите е, че стихотворението е на Ликофрон. Относно различните филологически тълкувания на *Σύριγξ* и играта на думи и смисли в текста вж. White 1998: 213 – 215. *Сиринокс* е отпечатано през 1495 г. във Венеция от Алдо Мануций и става популярно сред хуманистите, което обяснява и последвалия интерес към фигурната поезия през XVI и XVII в.

<sup>3</sup> Тази версия присъства при Херодот (*История* II. 145) и при по-късни автори като Цицерон (*За природата на боговете* III. 56), Хигин (*Митове* 224).

митическите фабули, които са им известни. Елинистическите поети боравят с митическите образи и фабули по напълно нов начин, избягвайки огласените от Омир и Хезиод насетне версии, добре познати на широката аудитория. Това е време, в което се трансформират традиционните дискурсивни жанрове, свързани с полисната общностна култура. Поетът търси новото, необичайното, оригиналното, демонстрира поетическо τέχνη, провокира читателя, създава нови поетически програми, представя нови митически версии.

Фигурното стихотворение *Сиринокс* е с различни стихотворни размери, оформено е графично като музикалния инструмент сиринокс (σῦριγξ). М. Уест отбелязва, че този инструмент първоначално е бил с еднакви по дължина тръби, които, за да се получават звуци с различна височина, са запълвани с восък на определени места. Формата на съвременната панфлейта (с различни по дължина тръби) е от времето на елинизма (West 1992: 109 – 113). Така е изобразен инструментът и във фигурното стихотворение *Сиринокс*. То е като митологична загадка (αίνιγμα) и разчита на читателска ерудиция – всеки образ или визиран персонаж се представя иносказателно. В него се говори за *жената на Никой*, майка на *сражаващия се далече*, родила *пастир*. Жената на Никой е Пенелопа – отправя към епизод у Омир, където в пещерата на Полифем Одисей нарича себе си Никой, Οὔτις (*Одисея*, IX. 366). Името на Телемах (Τηλέμαχος) означава „биещ се далече“, „сражаващ се далече“, а пастирът, за когото се говори, е Пан, син на Пенелопа. Сред оригиналните и дори озадачаващи изследователите епитети за Пан в този текст е βροτοβάμων – тъпчещ хората (стих 13), вместо традиционния му епитет πετροβάτης – катерещ се по скали, какъвто епитет присъства в схолиите. Уайт коментира, че βροτοβάμων е и игра с λαός (хора, народ) и λάας, (ген. λάος – камък) (White 1998: 214). По същия начин λαρνακόγυις (стих 16) е остроумна игра с λάρναξ (ларнак, сандък, урна), със синонима му χηλός (кутия за бижута и дрехи, сандък) и с χηλή (копито). Според друга късна митическа версия, към която насочва схолията към *Сиринокс*, Пан е дете от Пенелопа и всички женихи, откъдето в стихотворението е определението му ἀπάτωρ – без баща, с неизвестен баща (стих 15, White 1998: 215). За слабоизвестен мит, говорещ за любовта на Омфала и Пан, става дума в стих 14 (пак там). Насетне се говори за следното: Пан трябва да изсвири приятна мелодия пред Ехо, която може да повтаря само края на това, което чува. Ехо има красив глас (καλλίολα – ст. 19), с който повтаря красивата мелодия на Пан. Тя е наречена и няма дева (ἔλλοπι κοῦρα – ст. 18, White 1998: 215). Представената в *Сиринокс* митическа версия транспонира в игрови режим историята за Пан и нимфата Ехо. След това фабулата ще е обработена новаторски при Лонг (*Дафнис и Хлоя*, III. 23<sup>4</sup>), а като безтелесна дева Ехо ще е представе-

---

<sup>4</sup> При Лонг Ехо е смъртна (дъщеря на нимфа и смъртен баща) и е разкъсана от овчари и козари в състояние на лудост, пратено им от Пан. След това по волята на Музите от нея останал гласът ѝ, който наподобявал гласовете на богове, хора, музикални инструменти и животни; отгласял и на Пан, когато свирел на сиринокс.

на и при Овидий (*Метаморфози*, III. 396 – 401)<sup>5</sup>. В стих 12 има още една енигматична игра – с Πάρις Σιμυχίδας (Парис Симирид). Троянецът Парис е известен със съдбовния си избор между трите богини – Афродита, Атина и Хера, където е в ролята на съдия (κριτής), а оттам и игровата отпратка към Θεό-κριτος и името Симирид (Σιμυχίδας), което носи „пастирът“ Теокрит в VII идилия *Талисии*.

Carmina figurata има многовековни традиции в европейското изкуство. Огласеното от Хораций – ut pictura poesis<sup>6</sup>, осмисля в нови посоки и Порфирий (*Панегирик към Константин Велики*, 326 г.). В Късната античност отново се възражда интересът към фигурната поезия. Порфирий създава стихотворения с геометрични форми и с формата на предмета, който описва – олтар, сиринокс, хидравличен орган, кораб, палма. Съвременникът му Децим Магн Авзоний (IV в.) създава цикъл със заглавието *Technopaegnion*, включен в поетически сборник с еклоги, наречен *Idyllia*. Творците от Каролинговото възраждане също създават фигурни стихотворения, вдъхновени най-вече от римските поети.

Фигурната поезия е сред любимите жанрове и на бароковите поети в Европа. Пример за това са творби на представителите на литературното общество „Пегницки пастири“ (Pegnitzschäfer)<sup>7</sup>. Сириноксът е тяхната емблема, знак за принадлежността им към пасторалните светове на Античността, за Пан и за създателя на идилията (Теокрит) и римските му последователи, а вероятно отпратка и към фигурното стихотворение *Сиринокс*. Програмна е творбата *Pegnesisches Schäfergedicht* (*Пегницки идилии*, 1644) на Йохан Клай и Георг Филип Харсддорфер. През 1645 година излиза и продължението на сборника (*Fortsetzung der Pegnitzschäfererei*), дело на Йохан Клай и Зигмунд фон Биркен, съдържащо и фигурни стихотворения. Пасторалната им образност е свързана с флорални мотиви и със сиринокса (инструмент, който Пан дава на пегницките пастири), а седемте тръби на сиринокса символизират членовете на поетическата общност. През 1650 година и към изданието на еклогата *Нимфата Норис* на Йохан Хелвиг са включени и фигурни стихотворения. Тези творби са не само естетически манифест на

---

<sup>5</sup> От непрестанните грижи увяхва нещастното тяло,  
кожата изпосталява, отлитат във въздуха всички  
сокове нейни телесни. Глас само и кости остават.  
Жив е гласът ѝ, а казват, че костите станали камък.  
Днес по гори се таи, в планината, макар и незрима,  
всеки я чува – гласът ѝ единствен живее у нея. (Овидий 1981: 60)

<sup>6</sup> Тази мисъл според Плутарх първи изказва поетът Симонид – нарича живописиста мълчалива поезия, а поезията – говореща живопис (*De gloria Atheniensium*, 3. 346). *Вж. Плутарх 2014.*

<sup>7</sup> Пример са еклогата в проза *Нимфата Норис* (*Die Nymphe Noris*, 1650) на Йохан Хелвиг (Johann Hellwig, 1609 – 1674) и фигурното му стихотворение *Пясъчен часовник* (*Eine Sanduhr*), поместено на с. 90 в изданието от 1650 година, както и фигурните стихотворения на Юстус Георг Шотелиус (Justus Schottelius, 1612 – 1676).

нюрнбергските поети, но и визия за ролята на изкуството и най-вече на фигурната поезия – да е едновременно поучителна и забавна, синтез между визуално и словесно, да активизира читателските сетива и да създава нови семантични полета – да е „звукова живопис“, синтез на поезия, живопис, музика. Харсдърфер счита, че думите за поета са същото, което цветовете и формите за живописеца, а в буколическата поезия са органично вписани музикалното, живописното и поетическото начало. Хелвиг се позовава и на античните фигурни стихотворения, обвързвайки поетическото новаторство не само с буколическото, но и с характера и функциите на визуалната поезия. Той изброява известните форми, ползвани в елинистическите фигурни стихотворения, и добавя нови, характерни за съвременето му – кръст, пирамида, пясъчен часовник, свещ, пастирска шапка, чаша, фонтан (фонтанът визира Парнас и Касталския извор)<sup>8</sup>.

В руската литература по същото време Симеон Полоцки създава стихотворения и поеми с форма на кръст, сърце, звезда (*Крест пречестный церкви слава, От избытка сердца уста глаголят, Благоприветствие царю Алексею Михайловичу по случаю рождения царевича Симеона*). Те са определяни като *carmina curiosa* и като знак за европеизацията на руската поезия от средата на XVII век (Еремин 1948: 141 – 145). Публикувани са за първи път в сборника „Рифмологион“, 1680. По-късно и Гавриил Державин пише такива стихотворения – *На смерть Суворова (За смъртта на Суворов, 1800)*, *Пирамида (1809)*.

### Пирамида

Зрю  
Зарю  
Лучами,  
Как свещами,  
Во мраке блестящу,  
В восторг все души приводящу.  
Но что? – от солнца ль в ней толь милое блистанье?  
Нет! – Пирамида – дел благих воспоминанье.

В издание на творбите на Державин от 1866 година Яков Грот обстойно коментира и традициите в жанра фигурна поезия (определя я като „игрушки“<sup>9</sup>), които следва руският поет, и посочва Карл Рамлер, Шарл-Франсоа Панар, френски сборници от средата на XIX в., съдържащи и фигурни стихотворения. Руските поети от края на XIX и началото на XX век продължават тази традиция: символистът Ерл Мартов (*Рамб, 1894*), футуристът

<sup>8</sup> За фигурните стихотворения на *Пегницките пастири* сведенията са по: Adler 1986: 121 – 136.

<sup>9</sup> Державин 1866: 442.

Сергей Третьяков (*Веер/ Ветрило*, 1913), Валерий Брюсов (*Треугольник/ Триъгълник*, 1918). Интересна е и визуалната поезия на авангардистите – на В. Каменски, И. Зданевич, А. Кручоних, Д. Бурлюк. По това време е налице системен интерес към античните фигурни стихотворения. През 1910 година В. Брюсов превежда Авзоний, издава и очерк за него (*Великий ритор. Жизнь и соч. Децима Магна Авсония*, 1911), има намерение да преведе и Порфирий Оптациан, за когото пише в *Диалог за футуризма* (1914)<sup>10</sup>. В *Танго с коровами* (*Танго с крави*), *Поэзия о соловье* (*Поезия за славея*) и в *Я* (*Аз*) от сборника „Рыкающий Парнас“ („Ревящий Парнас“, 1914) футуристът Василий Каменски също ползва изразните възможности на фигурните стихотворения и на т.нар. логогриф:

И моя небовая свирель  
Лучистая  
Чистая  
Истая  
Стая  
Тая  
Ая  
я

След елинистическата „поезия за очите“ се ражда и „музика за очите“ – при творците от *Ars subtilior* (XIV – началото на XV век)<sup>11</sup>. Новият тип *синтез* се търси през визуализация на музиката, през обвързването на *образ*, *звук* и *смисъл*, създаван със средствата на двете изкуства, активизирайки и зрението, и слуха. Тези процеси са характерни за средновековната култура. Тя е култура на звучащото слово, на песента, музиката, на четенето на глас. „Човешката реч е отглас на божественото проглашение. Тя е не толкова разказ или предание, колкото песен и химн. [...] Словото „твори битие“ звучейки, сиреч от-гласявайки. Неговата енергия е заключена не във вътрешната му смисловост, а в акустичната му плът, не в информационната му наситеност, а във вокалната му сила и интензивност“ (Бояджиев 1988: 16).

Композиторите от *Ars subtilior*<sup>12</sup> постигат новаторски синтез между визуално и слухово, създавайки оригинални фигурни нотации, като многозначно обиграват в тях темата на творбата, дирейки нови отношения между записаната и чутата музика, между словесното и визуалния образ. Сред неоткро-

---

<sup>10</sup> В. Брюсов – *Здравого смисла тартарары. Диалог о футуризме*, публ. в „Русская мысль“, 1914, № 3. За руската фигурна поезия вж. Гаспаров 1993.

<sup>11</sup> Наименованието е дадено от немската музиковедка Урсула Гюнтер в *Das Ende der ars nova* (*Краят на ars nova*, 1963).

<sup>12</sup> Основни източници за стила *Ars subtilior* са *Codex Chantilly* и *Manuscript Modena*. В *Codex Chantilly* са фигурните нотации на Бод Кордие (*Belle, Bonne, Sage* и *Tout par compas suy composés*) и на Якоб от Сенлеш (*La Harpe de melodie*).

яваните аналогии между елинистическата „технопайгния“ и последвалата европейска култура са фигурните нотации на композитори от края на XIV век с формата на сърце, кръг, арфа, лабиринт. Те създават не по-малко трудности на съвременните музиковеди, отколкото елинистическите фигурни стихотворения на класическите филолози. Трудностите и в двата случая са и по отношение на анализирането на изходния корпус, и на последвалите преписи (с преценката кога намесата на преписвача е особено важна при оформянето на визуалния образ на творбата – в случая с композиторите), и около въпроса в какъв социокултурен контекст функционират тези творби. Енигматичността им е и на семантично равнище, предполага преводи и интерпретации на трудни и многозначни текстове, на практика непреводими без дълги и обстойни коментари към всяка дума и стих.

Особено интересни са канонът на Бод Кордие *Tout par compas suy composés* (*В кръг бях съставен*), рондото му *Belle, Bonne, Sage* (*Красива, добра, целомъдрена*) и *La Harpe de melodie* (*Мелодичната арфа*) на Якоб от Сенлеш. Партитурите представят графично темата на творбата, задават визуални образи, асоциативно свързани със заглавието и с поетическия текст.

Експериментите на композиторите от *Ars subtilior* са сходни в доста отношения с новаторствата на творците от елинизма в малките поетически форми: визуализиране на музикалната тема (в нотацията) – визуализиране на предмета (във фигурната поезия), енигматичност, оригиналност. И в двата случая (с фигурните стихотворения на Симий, Досиад, Теокрит и с творбите на композиторите Солаж, Якоб от Сенлеш и Бод Кордие) важен фактор е записаният текст, книгата, нотната партитура, поместена в сборник – *визуалното*, а не само слуховото начало. В средновековните творби е отчетлива употребата на *voir* (виждам), присъствието на виждане, зрение (Зюмтор 2003: 35). Творбата е предназначена едновременно и за слухово, и за визуално възприятие, а не за усамотено четене в съвременния смисъл – практика, налагаща се по-масово от XIV – XV в. Записаният текст има характера на книга, но в по-различен смисъл от съвременния – творбата звучи, изпълнява се пред аудитория, важна роля имат и невербални кодове (ритъм, глас, жестовете на изпълнителите). Неслучайно през XIV и XV век има смесване на лексемите *auteur* (автор) и *acteur* (актьор). Отношението текст – изпълнител – слушател предполага конкретно съприкосновение, реален диалог между изпълнител – слушател, които се виждат и встъпват в контакт, независимо дали автор и изпълнител съвпадат (Зюмтор 2003: 39 – 41). В този контекст следва да се отбележи и много специфичната роля на фигурния нотен текст при композиторите от *Ars subtilior* по отношение на автор – изпълнители – възприематели, т.е. ситуацията партитура – прочитане – изпълнение – слушане – виждане. Сходна е и ситуацията с фигурните стихотворения от елинизма, предполагащи нови „роли“ на реципиента, провокиран от авторския замисъл, визуалния образ и текста на стихотворението.

Урсула Гюнтер отбелязва, че особено новаторски в края на XIV век

са именно светските композиции и че най-смелите експерименти с *ars subtilissima* са в песенните части (Günther, 1963: 116), определяйки това ново изкуство като *l'art pour l'art* (пак там: 117). Тя обвързва разцвета на *Ars subtilior* и края на *Ars nova* и с големите религиозни и политически колизии в Западна Европа в периода около 1378 – 1417 г.

Любовната песен (шансон<sup>13</sup>) на Бод Кордие *Belle, Bonne, Sage* (*Красива, добра, целомъдрена*), нотирана във формата на сърце, няма как да бъде цялостно възприета от слушателя без визуалната страна на тази ерудитска композиторска игра. Още по-сложен и интересен е случаят с канона на Бод Кордие *Tout par compas suy composés* (*В кръг бях съставен*), нотиран във формата на кръг, където заглавието, композицията, темата и графичното представяне на текста и нотната партитура са обвързани с идеята за кръга. Ключът към четенето на канона е даден в отделна част – горе вляво на листа, в малък кръг. В други три малки кръга около нотацията, разположена в центъра на листа, са изписани строфите, които изпълнителите пеят. Творбата кореспондира и с рондото на Машо *Ma fin est mon commencement* (*Моят край е моето начало*), което също по оригинален начин обиграва и в нотацията огласеното в текста. В това рондо е използван принципът *racoché* (*canon*), създаващ нагледно представа за свят, отразен в огледало; за обърнато време, за движение в обратна посока или по-скоро и в двете посоки – от начало към край и от края към началото<sup>14</sup>. Родното е познато по три ръкописа, първият от които (в *Bibliothèque Nationale de France*) е от началото на 70-те години на XIV век. В него се съдържат и две миниатюри. На едната е изобразен Ерос, който запознава децата си с Машо, на другата – Природата, запознаваща Машо с децата си Наука, Реторика и Музика.

Съвременни музиколожки изследвания на творбите на Бод Кордие и на Якоб от Сенлеш предлагат на тях да се гледа не като на интелектуални со-

---

<sup>13</sup> Chanson – общо наименование за късносредновековна многогласна песен. Този светски полифоничен жанр е в разцвет във времето на *Ars Nova*. По форма е класифициран съобразно поетическите жанрове – балада (*ballade*), рондо (*rondeau*), мотет (*motet*), вирле (*virelai*). Пример за това в *Codex Chantilly* са рондо на Солаж *Fumeux fume par fumée*, вирле – *Tres gentil cuer amoureux* на Солаж и *La Harpe de Melodie* на Селенш.

<sup>14</sup> За творбите на Бод Кордие вж. Trubert 2012: 263 – 276. В рондото на Машо *Моят край е моето начало* текстът кореспондира и с *Откровение 22: 13* („Аз съм Алфа и Омега, начало и край, Първият и Последният“).

Моят край е моето начало

и моето начало – моят край.

И наистина тенор.

Моят край е моето начало.

Моят трети глас три пъти само се движи  
обърнат и свършва.

Моят край е моето начало

и моето начало – моят край.

(Българският превод на рондото на Машо е цитиран по Кръстева 2014)

физми, а с оглед на авторефлексията, засвидетелствана при композиторите от *Ars subtilior* (Stone 2003: 183). Пример за това са както играта на думи в *Belle, Bonne, Sage* (лат. сог – сърце, съответно и нотацията с форма на сърце, името на автора – Cordier), така и в композицията за арфа *La Harpe de mélodie* (*Мелодичната арфа*) на композитора арфист Якоб от Сенлеш, прославяща „сладкия звук“ („doux son“) на този инструмент, предназначен за изтънчена аудитория („pour plaire bonne compagnie“). Текстът и рефренът („Pour l’armonice oir sonner et venir“) говорят многозначно за арфата и за хармонията през *свирене, чуване, виждане*. Слушателите и изпълнителите виждат и инструмента, и неговата репрезентация на нотния лист. При Якоб от Сенлеш става дума за сладостта на музиката, за сладкия глас на арфата, включително и за това, че тя може да се види (словесна игра – да се види арфата, арфистът, нотацията, хармонията).

Партитурата на анонимната балада *В дома на Дедал /В заключения дом на Дедал* (*En la maison Dedalus /En la maison Dedalus enfermée*, ок. 1375) е кръгова, наподобява лабиринт. Една от важните теми в средновековното изкуство, духовният лабиринт, тук се осмисля, изпълвайки се и с нови значения – отправя към мита за Тезей и Ариадна, към о. Крит, двореца на цар Минос и лабиринта, създаден за Минотавър, съответно и към Овидий (*Метаморфози*, VIII). Текстът на баладата е любовна песен и в духа на куртоазната лирика говори за любов отдалече – за „моята Дама“, която не може да чуе любовния зов, защото е затворена в лабиринт, на който не се виждат началото и краят, а влюбеният се измъчва от любов, т.е. не е в позицията на Тезей, който влиза в лабиринта и с помощта на Ариадна успява да намери изхода му. Графично любимата е поставена в центъра на композицията, с червена точка. Текстът (включително нотният) е кръгово разположен, чете се отвън навътре, към центъра, където „се крие“ тайната на този лабиринт. Дамата на сърцето е двойно затворена – в кръговата композиция и в лабиринта. Баладата *В дома на Дедал* е поместена в края на френски музикален трактат, което на свой ред предполага, че е адресирана към богата и образована аудитория.

Изследвайки стила *Ars subtilior*, Смилански говори за „лабиринт от пространства“, в които битуват тези творби: светски и религиозни пространства; физическото пространство, в което звучат музикалните композиции и социалното пространство, в което битуват; нотният запис (богато илюстрираният ръкопис) и функциите на тези нотации, които имат не само функционален характер. Сложните и артистични композиции на музикантите композитори, пълни с отпратки, предполагат игра на смисли, които оригинално доразгръща фигурната нотация. Те имат за адресат културния елит, способен да се наслади на тази игра (Smilansky 2011)<sup>15</sup>. Изследователите на тези фигурни нотации предполагат, че става дума и за елитарна игра на

---

<sup>15</sup> Основен център на композиторите от *Ars subtilior* през XIV век е Авиньон – богат и важен политически и културен център по това време.

композитора, адресиращ творбата си към културния елит<sup>16</sup> (към читател, не само към слушател), а и за по-прагматични функции на нотацията – да бъде запомнена по-лесно, да бъде внимателно записвана от копистите. Красивите и оригинални фигурни нотации повишават и ценността на манускрипта, в който са поместени. Всичко това на свой ред води и до разширяването на възможностите на музиката, която вече не е само времево изкуство, а обитава и ново пространство – на книгата, в която е изящно представена фигурната нотация (Smilansky 2011: 147).

През XIV и XV век се създават и трактати, посветени на това ново изкуство – като *Tractatus figurarum*, приписван на Филипо да Казерта. Многозначността на новаторските композиции се свързва със засилената авторефлексивност, характерна за творците от *Ars subtilior*, с мултисензорните възможности на нотацията – с природата на знака (словесен, музикален, изобразителен), както и с разбирането за чувствената природа на изкуството, която през Късното средновековие и предренесанса се осмисля и теоретично, разгръща се и в светските музикални жанрове. Става дума за „преходното“ за европейската култура време, изпълнено с трансформации от идейно и естетическо естество – време, белязано от поява на нови стилове и жанрове; от новаторства, оповестени включително и в заглавия, демонстриращи също това самосъзнание на творците новатори – като *Vita nuova* (1292 – 1295) на Данте, като трактата на Филип дьо Витри *Ars nova* (ок. 1320), дал началото на нов музикален стил и на наименование на период от развитието на европейската музикална култура. Зачестява употребата на „ново изкуство“, „нова школа“, „ново пеене“, „нова биография“. Това е време на интензивни авторски търсения и новаторства, на обновяване на наследената традиция; време на музиканти, които са и поети, и учени (Филип дьо Витри, Гийом дьо Машо, Филипо да Казерта), наричани *moderni* в определенията на съвременниците им от XIV век.

В контекста на тази многовековна традиция не са случайни и провокативните жестове на модернистите през XIX и XX век. Те са особено активни и отчетливи във френската култура, диалогизираща както с елинистическите и римските поети, така и със собствената средновековна традиция, с творците от *Ars nova* и *Ars subtilior*, с фигурните стихове на Рабле<sup>17</sup>, с бароковите поети, създаващи фигурни стихотворения. Тези автори и творбите им ще вдъхновяват експериментите на символистите и на творците от ранния авангард.

Ерик Сати е един от първите съвременни композитори, провокиращи

---

<sup>16</sup> Една балада на Якоб от Сенлеш е посветена на смъртта на Елинор Кастилска (*Eleanor of Aragon, Queen of Castile*) през 1382 година и подсказва ясно адресата на тези виртуозни, изящни и сложни музикални творби, които композиторите от *Art subtilior* създават.

<sup>17</sup> *La Dive bouteille (Le cinsquiesme et dernier livre de des faicts et dicts Heroïques du bon Pantagruel, 1564).*

публиката с подобни новаторства. Сред примерите са *Три пиеси във формата на круша* (1903)<sup>18</sup>, както и цикълът клавирни сюити, наречен *Спортове и развлечения* (*Sports et divertissements*, 1914)<sup>19</sup>, който излиза в колекционерско издание едва през 1923 година, с ръчно оцветени офорти в стил ар деко, дело на Шарл Мартен. Тази творба е определяна като Gesamtkunstwerk, като крехък гоблен, изтъкан от образи и звуци, като епиграматично остроумие, ирония и фантазия, слети в едно (Gillmor 1987: 37). В предговора си Е. Сати по обичайния за него провокативен и остроумен начин, играейки си с думите и тяхната многозначност, заявява:

Публикацията е съставена от два художествени елемента: рисунка и музика. Рисунката е представена от черти, духовити черти; музикалната част – от точки, от черни точки. Обединени в общо книжно тяло, тези две части образуват едно цяло – един албум. Съветът ми е да прелистите тази книга с един пръст – мил и усмихнат, тъй като това е произведение на фантазията. Не бива да виждате в нея нещо друго.<sup>20</sup>

„Фантазията“, за която пише в предговора Сати, отправя към целия спектър от значения, които *φαντασία* носи още през Античността<sup>21</sup>, както и към музикалното значение на термина (*fantasia* – импровизация, музикална игра, т.е. творческата свобода при реализация на тема, а не конкретна музикална форма). В този смисъл провокативният предговор на Ерик Сати предполага различни отпратки – и към композиции от XIV век, и към клавирните *Фантазии* на Бах и на Моцарт, и към творби на композитори от XIX век – романтици, импресионисти, а и към многозначността на „албум“ (вкл. албум с живописни творби).

Синтетизмът, характерен за културата на модернизма, е отчетливо проследим в оригиналните и многопосочни новаторства на Сати. В много от

---

<sup>18</sup> Сюитата е от седем части, а не от три. Нотацията не изобразява круша.

<sup>19</sup> В това заглавие на Ерик Сати има игра на думи. *Divertissement* (фр.) – развлечения, забавление. В музиката *дивертименто* е циклично произведение със забавен характер, превръщащо се през XIX век и в салонен жанр. В балета *divertimento* е вставена танцувална част, необвързана с основния сюжет. Тематиката в цикъла на Ерик Сати са спортове и популярни съвременни развлечения – голф, гребане, пикник, къпане в морето, бал, карнавал и т.н., отразени и в илюстрациите на Шарл Мартен.

<sup>20</sup> Satie, *Sports et Divertissements*, préface. Превод от френски Жоржета Чолакова.

<sup>21</sup> *Φαντασία* е полисемантично понятие. При стоиците означава представа, при Псевдо-Лонгин е „образното из-образяване“ (Богданов 1985: 10). В трактата на Псевдо-Лонгин *За възвишеното* (XV. 1) *φαντασία* се дефинира като зрителни образи, породени от пищната, изразителната реч, която е свързана с нагледност – на слушателите сякаш се показва за какво се говори. Авторът уточнява, че целта на създаването на изображения (*εἰδωλοποιία*) е различна при поетите и при реторите. В поезията целта е да се постигне изумление, удивление (*ἔκπληξις, θαῦμα*), а в реториката – яркост, яснота (*ἐνάρχεια*). Общото в двата случая е постигането на емоционално въздействие.

композициите му са вписани авторови ремарки и така творбата провокира изпълнителя/слушателя и с текста. Композитора поставя в нова и необичайна ситуация и инструменталиста изпълнител, и публиката. През 1922 година Сати пише, че творбите му трябва да се изпълняват, без да се чете на публиката текстът му, който ги съпътства, а той е откровено игрови, с ремарки като „Погребете звука“, „Добре се посъветвайте със себе си“, „Мисли правилно“, да се изсвири пасажът „на върха на езика“ или да се изсвири „с изумление“. Жан Кокто ще отбележи относно Сати: „Никога не е известно къде ще ни заведе – което е свойствено за гениите – но той в крайна сметка постоянно се труди над това да усъвършенства и разнообрази начините на нашето придвижване...“ (Сати 2020: 261). В същото време синтетизмът като тенденция в модерното изкуство е открито и при издаването на цялостния художествен продукт – като *Спорт и развлечения*<sup>22</sup>, оформен изящно калиграфски от самия композитор (ноти, текстове, ремарки) и допълнен с илюстрациите на Мартен.

Във времето на модернизма (XIX – началото на XX в.) интересът към такъв тип художествени експерименти е особено силен, огласена е и сериозната и многоаспектна рецепция на античните творци и техните новаторства. Разсъждава се над природата на знака, визуалното и семантичното значение на графичните елементи в книгата (ролята на цвета, шрифта, буквите и пунктуационните знаци), над синтеза между илюстрация – слово – музика, над колажните техники, целящи създаването на цялостна осезаема форма на произведението. По това време се появяват фигурната поема на Маларме *Игра на зарове* (1897), *Калиграми* (1918) на Аполинер; фигурни стихотворения на Брюсов, вдъхновени от късноримския автор Порфирий; книгите на футуристите – *Игра в ада* (*Игра в ада*, 1912), *Тэ ли лэ* (1914) на Хлебников и Кручъоних, *Танго с коровами* (*Танго с крави*, 1914) на Каменски с рисунките на братята Бурлюк и др.

Изкуството отново е подирило синтеза между музика – живопис – поезия, търси нови начини за създаване на *Gesamtkunstwerk*. Настъпило е време на „тотална игра“ с ценности и културни нагласи – изящна и всеобхватна ерудитска игра със символи и културни полета, естетическа игра, основана на авторска ерудития, време на ярки интелектуални търсения и художествени провокации, разколебаващи доминиращи ценности на официалната култура.

## Библиография

Аполодор 1992: Аполодор. *Митологическа библиотека*. Прев. М. Славова.

София: Наука и изкуство. [Apolodor 1992: Apolodor. *Mitologicheska biblioteka*. Prev. M. Slavova. Sofia: Nauka i izkustvo.]

Богданов 1985: Богданов, Богданов. „За възвишеното“ като поетика. – В:

---

<sup>22</sup> Обстойно за тази творба на Сати вж. Bruzaud 2006: 255 – 280.

- Лонгин. *За възвишеното*. София: Наука и изкуство, с. 5 – 27. [Bogdanov 1985: Bogdanov, Bogdan. „Za vazvishenoto“ kato poetika. – V: Longin. *Za vazvishenoto*. Sofia: Nauka i izkustvo, s. 5 – 27.]
- Бояджиев 1988: Бояджиев, Цочо. *Студии върху средновековния хуманизъм*. София: УИ „Св. Климент Охридски“. [Boyadzhiev 1988: Boyadzhiev, Tsocho. *Studii varhu srednovekovniya humanizam*. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“.]
- Гаспаров 1993: Гаспаров, М. Л. *Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях*. Москва: „Высшая школа“. [Gasparov 1993: Gasparov, M. L. *Russkie stihy 1890-h – 1925-h godov v kommentariyah*. Moskva: „Vysshaya shkola“.]
- Державин 1866: *Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота*. СПб.: Изд. Имп. Академии наук, Т. 3. [Derzhavin 1866: *Sochineniya Derzhavina s obyasnitel'nyimi primechaniyami Ya. Grot*. SPb.: Izd-vo Imp. Akademiy nauk, T. 3.]
- Еремин 1948: Еремин, И. П. Поэтический стиль Симеона Полоцкого. – *Труды Отдела древнерусской литературы*. Т. VI. М., Л.: Изд-во АН СССР, с. 125 – 153. [Eremin 1948: Eremin, I. P. Poeticheskij stil' Simeona Polotskogo. – *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury*. T. VI., M., L.: AN SSSR, s. 125 – 153.]
- Зюмтор 2003: Зюмтор, П. *Опыт построения средневековой поэтики*. Санкт-Петербург: Алетейя. [Zyumtor 2003: Zyumtor, P. *Opyt postroyeniya srednevekovoy poetiki*. Sankt-Peterburg: Aleteia].
- Кръстева 2014: Кръстева, Нева. Quaerendo Invenietis. Канонът, или тайното музикално знание. – *Алманах*. НМА „Проф. Панчо Владигеров“, Год. 6, с. 8 – 17. [Krasteva 2014: Krasteva, Neva. Quaerendo Invenietis. Kanonat, ili taynoto muzikalno znanie. – *Al'manakh*. NMA „Prof. Pancho Vladigerov“, God. 6, s. 8 – 17.]
- Лонг 1976: Лонг. Дафнис и Хлоя. – *Антични романи*. Превод Б. Богданов. София: Народна култура [Long 1976: Long. Dafnis i Hloya. – *Antichni romani*. Prevod B. Bogdanov. Sofia: Narodna kultura.]
- Овидий 1981: Публий Овидий Назон. *Метаморфози*. Превод Г. Батаклиев. София: Народна култура. [Ovidij 1981: Publij Ovidij Nazon. *Metamorfozi*. Prevod G. Batakliev. Sofia: Narodna kultura.]
- Плутарх 2014: Плутарх. О славе афинян. – *Antiquitas Aeterna. Поволжский антиковедческий журнал*. Вып. 4, с. 468 – 480, пер. И. Рушкин. [Plutarh 2014: Plutarh. O slave afinyan. – *Antiquitas Aeterna. Povolzhskiy antinauchnyy zhurnal*. № 4, s. 468 – 480.]
- Сати 2020: Сати, Ерик. *Заметки млекопитающего*. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2016. Ел. публ. Litres, 2020. [Sati 2020: Sati, Erik. *Zametki mlekopitayushchego*. SPb.: Izdatel'stvo Ivana Limbakha, 2016. El. publ. Litres, 2020.]

- Adler 1986: Adler, Jeremy. Pastoral Typography: Sigmund von Birken and the “Picture-Rhymes” of Johann Helwig. – *Visible Language*, Vol. 20, № 1, pp. 121 – 135.
- Bruzaud 2006: Bruzaud, Radosveta. Le dialogue entre le sonore, le visuel et le verbal dans les Sports et Divertissements de Satie. – *Musique et modernité en France*. Presses de l’Université de Montréal, pp. 255 – 280.
- Gillmor 1987: Gillmor, Alan. M. Musico-poetic Form in Satie’s “Humoristic” Piano Suites (1913–14). – *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, (8), pp. 1 – 44.
- Günther 1963: Günther, Ursula. Das Ende der ars nova. – *Die Musikforschung*, Bd. 16, №. 2.
- Kwapisz 2013: Kwapisz, Jan. *The Greek Figure Poems*. Hellenistica Groningana, 19. Leuven – Paris – Walpole, MA: Peeters.
- Klooster 2009: Klooster, J. J. H. *Poetry as window and mirror: Hellenistic poets on predecessors, contemporaries and themselves*. Amsterdam.
- Smilansky 2011: Smilansky, Uri. A Labyrinth of Spaces: Page, Performance and Music in Late Medieval French Culture. – *Ritual and Space in the Middle Ages: Proceedings of the 2009 Harlaxton Symposium*. Andrews, F. (ed.). Shaun Tyas: Donington, pp. 130 – 147.
- Stone 2003: Stone, Anne. Self-Reflexive Songs and Their Readers in the Late 14th Century. – *Early Music* 31, no. 2, pp. 180 – 188, pp. 190 – 194.
- Trubert 2012: Trubert, Jean-François. Quelques remarques sur le style et ses effets en musique: de Baude Cordier à Pierre Schaeffer. – *Effets de style au Moyen Âge*. Ch. Connochie-Bourgne et S. Douchet (éd.). Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence.
- White 1998: White, Heather. Textual and Interpretative Problems in Theocritus’ Syrx. – *L’antiquité classique*, T. 67, pp. 213 – 215.
- West 1992: West, M. L. *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press.