

“*Ut pictura poesis*” ანუ „ლექსი ნახატს ჰგავს“ (ტექნოპეგნიებიდან „რკინაბეტონის პოემებამდე“)

ლექსები, რომლებიც შედგენილია სხვადასხვა სიგრძის ტაქებისგან იმგვარად, რომ მათი კონტურები რაიმე საგანს ან ნივთს გამოსახავენ და, ამასთან, მოცემული ფიგურა ან საგანი ლექსის თემასთან არის დაკავშირებული, ანტიკური ხანიდანაა ცნობილი: პოეზის და ნახატის სინთეზის შედეგად სწორედ მაშინ ჩაისახა ვიზუალური პოეზიის ჟანრი – ტექნოპეგნიები, ფიგურული ლექსები. გარკვეული დროის განმავლობაში ფიგურული პოეზია პერიფერიულ ჟანრად განიხილებოდა და მკვლევართა ინტერესის სფეროში არ ექცეოდა, მაგრამ გასული საუკუნის 80-იანი წლებიდან მოყოლებული ფიგურული ლექსების მიმართ ინტერესი საგრძნობლად გაიზარდა. მიუხედავად იმისა, რომ ფიგურული პოეზია ხშირად არ ექცეოდა მკვლევართა ყურადღების ცენტრში, თითქმის არ ყოფილა ეპოქა, ფიგურულ ლექსს პოეტების ინტერესი რომ არ აღეძრა და კალამი არ მოესინჯათ ამ სფეროში.

როგორც ინგლისელი მკვლევარი, ჯერემი ადლერი აღნიშნავს, ამ ჟანრის ისტორიის პირველი სამი ფაზა ბერძნული ტექნოპეგნიები, ლათინური *carmina figurata* და რენესანსის და ბაროკოს უამრავი ნიმუშია, რომლებიც მოიცავენ ამ ჟანრში შექმნილ რამდენიმე ბერძნულ, საკმაო რაოდენობის ლათინურ და უამრავ ეროვნულ ენაზე შეთხზულ ლექსს. მაგრამ ამ ფორმას ლიტერატურის კრიტიკოსები ნაკლებად აფასებენ და მას „მანერულსა“ და „ორნამენტულს“ უწოდებენ, მათში არ განარჩევენ სხვადასხვა სტილსა და ნიმუშს, არ ინტერესდებიან მათი ბუნებითა და მიზნით. მიუხედავად ამისა, გასათვალისწინებელია ის კონტექსტი, რომელშიც ფიგურული პოეზია იქმნებოდა (ადლერი 1984: 107).

სწორედ ამ ჟანრის მიმართ ნაკლები ყურადღების შედეგია მასთან დაკავშირებული ტერმინოლოგიური არაერთგვაროვნება. განზოგადებული სახით საცნობარო ლიტერატურაში მათ მოიხსენიებენ როგორც ფიგურულ ფორმებს (ლექსიკონი 1974: 434), ფიგურულ ლექსებს და მათ ერთ-ერთ სახეობას – კალიგრამებს (ჭილაია 1984: 324-325). ფიგურული ლექსების ერთ-ერთ განმარტება შემდეგია: „ლექსური ტექსტები, რომლებიც გრაფიკულად იმგვარად არის გაფორმებული, რომ სტრიქონების განლაგებით ან სტრიქონებში გამოყოფილი ასოებით (რომლებიც ქმნიან აკროსტიქებს ან სხვ.) დგება რომელიმე საგნის კონტური: მონოგრამის, სამკუთხედის, ნაჯახის, საკურთხევლის და სხვ.“ (ლექსიკონი 1987: 465). სხვა შემთხვევაში განმარტებულია *carmen figuratum*-ი და მოცემულია მითითება კალიგრამებზე (ლექსიკონი 1984: 52; ვალჩეკი 2006: 45), ხოლო ერთ-ერთი ლექსიკონში კი ტერმინი *carmen figuratum*-ი გვაგზავნის ცნებასთან – „ლექსი-საკურთხეველი“ (ლექსიკონი 2013: 27). მოვიხმობთ კიდევ ერთ განმარტებას: „თუკი ლექსის გრაფიკა, რომელიც მოცემულია სტრიქონში ასოების რაოდენობით, განმსაზღვრელ როლს თამაშობს და სტრიქონში ასოების რა-

ოდენობის თანამიმდევრობა ექვემდებარება არახაზოვანების კანონს, მაშინ ამგვარ ლექსს ფიგურული ლექსი ეწოდება (ბონჩ-ოსმოლოვსკაია 2009: 317). მიგვაჩნია, რომ ჟანრის ისტორიის თვალსაზრისით ყველაზე ინფორმაციული არის განმარტება, რომელშიც კალიგრამების წინამორბედად ტექნოპეგნია და *carmen figuratum*-ი არის მითითებული (ვალჩეკი 2006: 164).

ქრონოლოგიურად რომ მივყვეთ, ამ ჟანრის პირველსახე იყო ელინიზმის ეპოქაში შექმნილი *technopaegnia*¹ (ტექნოპეგნია) (ბერძნ., *τέχνη* – ხელოვნება, მეცნიერება; *παίγνιον* – თამაში, გართობა), რომლის წარმოშობა უკავშირდება სიმიას როდოსელის სახელს, რომელიც დაახლოებით ძვ.წ. მე-4 ს-ში მოღვაწეობდა ალექსანდრიაში. მოგვიანებით, ახ.წ. IV საუკუნეში ჩნდება უკვე ფიგურული ლექსის ახალი ფორმა – *carmen figuratum*-ი (მომდინარეობს lat. *carmen* – ლექსი, *figuro* – ფორმის მიცემა; მრ. *carmina figurata*). XX საუკუნეში კი გამოჩნდა ფიგურული ლექსების კედევ ერთი ფორმა – კალიგრამა (ბერძნ. *κάλλος* – ლამაზი, *γράφω* – ასო, ნიშანი), რომელიც გიიომ აპოლინერის 1918 წელს დაბეჭდილი იმავე სახელწოდების კრებულიდან (“*Calligrammes*”) მომდინარეობს. მიუხედავად განსხვავებებისა გამოსახვის ტექნიკაში, სამივე სახეობის არსი მდგომარეობს გარკვეული წესების თანახმად ვიზუალურის და ვერბალურის შერწყმაში.

* * *

2016 წელს დაისტამბა რისმაგ გორდეზიანის უაღრესად საინტერესო წიგნი „ინნოვაცია, ფორმალიზმი, ავანგარდი ანტიკურ ლიტერატურაში“. ავტორმა ნაშრომში გააშუქა ის ასპექტები და ტექსტები, რომლებიც ანტიკურ ლიტერატურაში აღმოგვაჩენინებს ჩვენი ეპოქის მსგავს ლტოლვას სიახლის დანერგვის, ტრადიციისგან დისტანცირებისა თუ ამ ლტოლვის რეალიზაციისკენ შემოთავაზებული ტექსტების თვალსაზრისით. ნაშრომში აქცენტი გაკეთებულია ანტიკურ ლიტერატურაში იმ ტენდენციების დადასტურებაზე, რომლებსაც თანამედროვე საზოგადოება ხშირად XIX-XX-XXI საუკუნეების მიერ დანერგილ იმ სიახლეებად მიიჩნევს, რომლებითაც ახალი დასავლური კულტურა განსხვავდება ანტიკურობისაგან. წიგნში გადმოცემულია მკვლევრის მოსაზრებები ანტიკურ მწერლობაში თანამედროვე მხატვრული კულტურისთვის კარგად ცნობილი ისეთი პროცესის გამოვლენის თაობაზე, როგორიცაა ინნოვაცია, ფორმალიზმი, ავანგარდი და, შესაბამისად, ინტერესის სფეროში მოქცეულია ანტიკური ლიტერატურის ისეთი ჟანრი, როგორც არის ფიგურული ლექსი, რომელსაც წიგნში საგანგებო თავი ეძღვნება (გორდეზიანი 2016: 19-20).

ალექსანდრია, სადაც ტექნოპეგნია ჩაისახა, ელინისტური სამყაროს ცენტრი იყო. იქ დაარსდა ალექსანდრიის ბიბლიოთეკა, იქ მოღვაწეობდნენ ელინიზმის ეპოქის გამოჩენილი მეცნიერები, ვითარდებოდა ლიტერატურა. ალექსანდრიული პოეზია იქმნებოდა პოეზიის დახვეწილი დამფასებლებისთვის. მას ქმნიდნენ ავტორები, რომლებიც ერთდროულად პოეტებიც იყვნენ და მეცნიერებიც.

¹ არსებობს მოსაზრება, რომ ტექნოპეგნიის იდეა მომდინარეობს ვოტივური ძღვენიდან, როდესაც შესანიშნავი ნივთზე მისი შესაბამისი ფორმის წარწერა კეთდებოდა.

როგორც რ. გორდეზიანი აღნიშნავს, გვიანკლასიკური პერიოდიდან მოყოლებული, ავტორისა და აუდიტორიის ურთიერთობაში წერილობით ფიქსირებული ტექსტი თანდათანობით დომინანტურ მნიშვნელობას იძენს. მწერლებს აღარ აკმაყოფილებდათ ტექსტის მხოლოდ ძირითადი ფუნქციით, ანუ ინფორმაციის ფიქსირებითა და გადაცემით შემოფარგვლა და აქტიურად მიმართეს ექსპერიმენტებს მისი ვიზუალური ეფექტის ინსტრუმენტად ქცევისთვის, ხოლო ვინაიდან ტექსტის ვიზუალური ზემოქმედების ხერხთა შესაბამისად გამართვა სემანტიკური, ანუ შინაარსობრივი ასპექტების შეთანხმებას მოითხოვდა, რაც ტექსტის გარკვეულ მხატვრულ პრინციპებთან შესაბამისობას გულისხმობდა, ამისთვის დახელოვნება ანუ მხატვრული შემოქმედების გარკვეული კანონების ცოდნა იყო აუცილებელი. ამ შემთხვევაში პოეტიკის კანონთა ცოდნა და ფორმით, ანუ ტექსტის ვიზუალურად გამოსახვის საშუალებებით თამაში ერთმანეთთან იყო შერწყმული (გორდეზიანი 2016: 69).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ტექნოპეგნია უკავშირდება ელინიზმის ეპოქის პოეტისა და ფილოლოგის, სიმიას როდოსელის სახელს. ბერძნული ტერმინი *technopaegnia* ორი სიტყვის შეერთებით არის მიღებული: *τέχνη* – ხელოვნება და *παίγνιον* – თამაში, გართობა, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ ფიგურული ლექსები ყოველთვის განსაკუთრებულ ინტელექტუალურ წრეებში იქმნებოდა, მათი ავტორები უბრალოდ პოეტები არ ყოფილან, ისინი იმავდროულად ღრმად განსწავლული ადამიანები და მეცნიერები იყვნენ. ამიტომ, ტექნოპეგნია უბრალო გართობა არ ყოფილა. ეს სწავლულ კაცთა თამაში, მათი ცოდნისა და ოსტატობის დემონსტრირება იყო. ამას მოწმობს სიმიას როდოსელის ფიგურული ლექსი – „კვერცხი“, რომელიც უახლესი გამოკვლევის თანახმად, დაშიფრულად, მეტაფორული ფორმით, მეტრიკასთან დაკავშირებულ ტერმინოლოგიას შეიცავს.

სიმიას როდოსელის ფიგურულმა ლექსებმა, ტექნოპეგნიებმა, ჩვენამდე „პალატინის ანთოლოგიის“ (*Antologia Palatina*) მეშვეობით მოაღწიეს. კრებული შეიცავს სხვადასხვა მხატვრული ღირებულების დაახლოებით 4000 ეპიგრამას, რომლებიც თანამედროვე გამოცემებში დაყოფილია თხუთმეტი წიგნად. ერთ-ერთ წიგნში შესულია ექვსი ტექნოპეგნია, სადაც, გარდა სიმიასის ფიგურული ლექსებისა, ანუ სამი ტექნოპეგნიისა: „ნაჯახი“, „ეროსის ფრთები“ და „კვერცხი“, შესულია კიდევ სამი ფიგურული ლექსი: „სალამური“ და ორი „საკურთხეველი“, რომელთა ავტორობაც თეოკრიტოსს და დოსიადოსს მიეწერებათ. უმეტესწილად, ტექნოპეგნიების ავტორები იმისკენ ისწრაფოდნენ, რომ მათ მიერ შექმნილ ლექსში სტრიქონების განლაგება აღწერილი საგნის ფორმისა ყოფილიყო, მაგალითად, „სალამურში“, რომლის ავტორობაც თეოკრიტოსს მიეწერება, თანამიმდევრულად მცირდება ბგერების რაოდენობა და ყოველი ახალი წყვილი წინაზე ერთი მარცვლით მოკლეა, რისი წყალობითაც იქმნება მუსიკალური ინსტრუმენტის ფორმა. როგორც ანტიკური პოეზიის მკვლევარი ი. კვაპიცი წერს, სიმიასის ტექნოპეგნიები იმით განსხვავდება „სალამურისა“ და „საკურთხეველისგან“, რომ იგი უფრო მეტრული საზომით არის დაინტერესებული, ვიდრე ვიზუალური ფორმით (კვაპიცი და კოლ 2013: 162).

ვინაიდან საყოველთაოდ არის აღიარებული, რომ ე.წ. ტექნოპეგნიების გამომგონებელი სწორედ სიმიას როდოსელია, მის ფიგურულ ლექსს – „კვერცხი“ – უფრო

დანვრილებით განვიხილავთ. ლექსი ოცი სტრიქონისგან შედგება და შემდეგი მეტრული სქემა აქვს: პირველი სტრიქონი მხოლოდ ერთი ტერფისგან შედგება, ხოლო ყოველი შემდგომი სტრიქონი ერთი ტერფით უფრო გრძელია, მაშასადამე, პირველი ათი სტრიქონი შედგება თანამიმდევრობისგან, რომელიც მატულობს მონომეტრიდან დეკამეტრისკენ დიმეტრის, ტრიმეტრის, ტეტრამეტრის და ა.შ. ჩათვლით. შემდეგი ათი სტრიქონი კი, პირიქით, მცირდება ათი ტერფიდან ერთ ტერფამდე. სიმედიის ტექნოპეგნია „კვერცხი“ – ლექსი-გამოცანაა. თუ მას თანამიმდევრობით წავიკითხავთ, იგი აბსურდულია, მისი გაგება შეუძლებელია და იგი ენიგმად დარჩება. ლექსიდან აზრის გამოსატანად მისი წაკითხვა შემდეგი თანამიმდევრობით არის საჭირო: პირველი სტრიქონი ზემოდან, პირველი სტრიქონი ქვემოდან, მეორე სტრიქონი ზემოდან, მეორე სტრიქონი ქვემოდან და ასე ორ შუა სტრიქონებამდე. ლექსით შექმნილი ფიგურა განაპირობებს მის შინაარსს: პოეტი მკითხველს სთავაზობს დორიული ბულბულის (პოეტის) კვერცხს (ლექსს), რომელიც ჰერმესმა დედა ბულბულს გამოართვა, რათა ადამიანებისთვის ეჩუქებინა.

რ. გორდეზიანი აღნიშნავს, რომ სიმედიის „კვერცხი“ არა მხოლოდ თავისი გრაფიკული სურათოვნებით გამოირჩევა, არამედ საინტერესოა გამოყენებული მეტაფორებითა და შედარებებით. მკვლევარი, ასევე, ყურადღებას ამახვილებს სტრიქონთა ანტითეტურ განლაგებაზე, პოეტური ხერხების სიუიხვესა და არაორდინარულ კომპოზიციურ ორგანიზაციაზე. ნაშრომში ასევე მოცემულია ლექსის ქართული თარგმანი ორი ვარიანტით: თარგმანი სტრიქონთა ჩვეულებრივი, ანუ ნორმალური აზრობრივი თანამიმდევრობის შესაბამისად და იგივე თარგმანი ფიგურული ლექსის მსგავსად, ანტითეტურად გამართული (გორდეზიანი 2016: 248-250)

გარდა ამისა, გაირკვა, რომ ლექსი მინიშნებების მეშვეობით საინტერესო ინფორმაციას შეიცავს იმდროინდელი ლექსთწყობის ტერმინების შესახებაც. ამ საკითხს საგანგებო გამოკვლევა მიუძღვნა ე. ერმოლაევა, რომელიც „კვერცხს“ სიმედიის როდოსელის სამი ტექნოპეგნიიდან ყველაზე დახვეწილსა და რთულს უწოდებს. სიახლე მდგომარეობს არა მხოლოდ ფორმასა და განსაკუთრებულ მეტრულ კომპოზიციასში, არამედ კალამბურში, სიტყვათა თამაშში მეტრიკასთან დაკავშირებული ტერმინოლოგიით (*termini technici*). მკვლევარი ასკვნის, რომ ლექსის ტექსტში გამოყენებული „ნაბიჯები/ფეხის მოსმა“ წარმოადგენს მეტრული „ტერფის“ მეტაფორას. ლექსში გაჯერებულია სხვა სიტყვებითაც, რომლებიც მეტრული ტერმინების ხასიათს ატარებენ, ესენია: „კოლონი“ და „რიტმი“. ავტორის დასკვნით, სიტყვათა თამაშით სიმედიის ირიბად იძლევა მის დროს გამოყენებული მეტრული ტერმინოლოგიის მიმოხილვას (ერმოლაევა 2017: 123-127).

მკვლევარები სიმედიის როდოსელის „კვერცხს“ პოლისემანტიკურ ხასიათზე მიუთითებენ და მითოპოეტური სიმბოლოს სახითაც განიხილავენ. ერთ-ერთი მოსაზრების თანახმად, სიმედიის „კვერცხი“ კვერცხიდან სამყაროს წარმოშობის კოსმოგონიურ ისტორიას გვთავაზობს. გ. რომეროს მოსაზრებით, სიმედიის სამი ფიგურული ლექსი წარმოადგენს ტრიპტიქს, რომელშიც ეროსი („ეროსის ფრთები“) იყენებს „ნაჯახს“, რათა დაამსხვრიოს კოსმოგონიური „კვერცხი“, საიდანაც წარმოიშვა სამყარო (ფიორი პონდიან 2011: 92).

ბერძნულ ტექნოპეგნებს ბაძავდნენ და შემოქმედებითად ავითარებდნენ შემდგომი ეპოქების ავტორები. ამ მხრივ საყურადღებოა რომაელი საზოგადო მოღვაწისა და პოეტის, პუბლიუს პორფირიუს ოპტატინუსის (IV საუკ. პირველი ნახევარი) შემოქმედება, რომლის სახელსაც უკავშირდება ფიგურული ლექსისი კიდევ ერთი სახეობა: *carmen figuratum*-ი, რომელმაც განსაკუთრებული გავრცელება და განვითარება შუა საუკუნეებში ჰპოვა და მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა ქრისტიანულ მწერლობაში.

პუბლიუს პორფირიუს ოპტატინუსი კონსტანტინე დიდს რომიდან გაუძევებია, ხოლო გადასახლებაში მყოფმა, იმპერატორის გულის მოსაგებად, მას პანეგირიკები მიუძღვნა და როგორც ჩანს, იმის გამო, რომ თავად ვერ შეძლებდა მათ ნაკითხვას ადრესატისთვის, განსაკუთრებული შთაბეჭდილების მოსახდენად ისინი ტექნოპეგნიის ფორმით შექმნა. პორფირიუსის ფიგურულ ლექსებს იმდენად დიდი შთაბეჭდილება მოუხდენია იმპერატორ კონსტანტინეზე, რომ მემატინის თანახმად, მას პოეტი დევნილობიდან დაუბრუნებია. კონსტანტინესთვის გაგზავნილი ორი ტექნოპეგნია ბერძნული ნიმუშების მიბაძვას წარმოადგენს („სალამური“ და „საკურთხეველი“). პუბლიუს პორფირიუს ოპტატინუსმა, რომელიც კარგად იცნობდა ბერძნულ ფიგურულ პოეზიას (სიმიასი, თეორკიტოსი, დოსიადოსი), სწორედ დოსიადოსის „იაზონის საკურთხეველს“ მიბაძვით შექმნა საკურთხეველის ფორმის ფიგურული ლექსი, რომელიც ოცდაოთხი სხვადასხვა სიგრძის სტრიქონისგან შედგება და ანტიკური საკურთხეველის ფორმას ქმნის. ტექსტის შინაარსიდან კი ცხადი ხდება, რომ ეს აპოლონის საკურთხეველია, ამასთან, ლექსში მოცემულია წარმართული საკურთხეველის აგებულება, ხოლო ჰიდრავლიკური ორღანის (ჰიდრავლოსის) ფორმის ტექნოპეგნიის ტექსტურ ნაწილში ავტორი დანვრილებით აღწერს ინსტრუმენტის აგებულებას (ედვარდსი 2005). ჯ. ადლერი კი ჰიდრავლოსს, რომელიც რომში, ჩვეულებრივ, საზეიმო ვითარებებში ჟღერდა ხოლმე, აკავშირებს იმდროინდელ ისტორიულ კონტექსტთან, ქრისტიანობის დამკვიდრებასთან და გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ პუბლიუს პორფირიუს ოპტატინუსი „ორღანით“ კონსტანტინე დიდის გამარჯვებას გამოეხმაურა.

პუბლიუს პორფირიუს ოპტატინუსის ფიგურული ლექსები ბერძნული ტრადიციის – ტექნოპეგნიის გაგრძელებაა, მაგრამ, ამავდროულად, შეიძლება ითქვას, რომ ტექნოპეგნიები მისი შემოქმედებითი პროცესის მხოლოდ დასაწყისია, ვინაიდან მას ეკუთვნის ლექსების მთელი ციკლი, რომლებშიც ლექსის ფონზე გამოყოფილი ასოები უცნაურ, ზიგზაგისებურ სახეებს ქმნიან და სალექსო სტრიქონად ლაგდებიან. მათი არსებობა პუბლიუს პორფირიუს ოპტატინუსამდე არ ფიქსირდება, ეს არის ე.წ. *versus intexti* (ჩასმული ლექსები), რომლებიც ტექნიკური თვალსაზრისით განსაცვიფრებელი ვირტუოზულობით არის აგებული და თვალშისაცემია მათი გარეგნული ფორმა. ზოგიერთი ლექსი განსაკუთრებული სირთულით გამოირჩევა, რადგან მათში გაერთიანებულია აკროსტიქები, მეტათეზები და ასევე *intextus*-ები, რომლებიც ლათინურიდან ბერძნულად ითარგმნება (ედვარდსი 2005), ხოლო ყველა ამ ელემენტის ერთობლიობა *carmen figuratum*-ის, ფიგურული ლექსის კიდევ ერთ სახეობას ქმნის.

უფრო ადრე პუბლიუს პორფირიუს ოპტატინუსის *carmina figurata*-ს ჯ. ადლერი შეეხო, რომელიც წერს, რომ მისი ლექსების უმეტესობა ამკვიდრებს ახალ სტილს, რომელიც ეფექტურად იკავებს ბერძნულ ტიპის ტექნოპეგნიების ადგილს და შუა საუკუნეებში სტანდარტად იქცევა. ამ ლექსების ფორმა არ წარმოადგენს საგნის ფორმას, ეს უფრო *carmina quadrata*, კვადრატული ლექსია, სადაც ფიგურა იკვეთება ლექსში ჩასმული (*versus intexti*) აკროსტიქის მეშვეობით და იგი ვერცხლისფერი, ოქროსფერი ან წითელი ფონით გამოიყოფა. ლექსები ჰექსამეტრით არის დაწერილი და ჩვეულებრივ სტრიქონები ერთნაირი რაოდენობის ასოებს შეიცავს. ეს ხელს უწყობს იმას, რომ სწორკუთხა ბადეში ერთმანეთისგან თანაბარი მანძილით დაშორებული ასოები გადაიკვეთოს აკროსტიქის, მეზოსტიქით ან ტელესტიქით, რომლებიც ქმნიან ფიგურის გამოსახულებას კვადრატში. პუბლიუს პორფირიუს ოპტატინუსის ფიგურული ლექსების ფორმათა ნაირსახეობანი საკმაოდ შთამბეჭდავია, ზოგიერთი მათგანი შაბლონია, მაგალითად, რომში, ზოგიერთს გემის ფორმა აქვს, ზოგიერთი კი ქრისტიანულ სიმბოლოებს გამოსახავს. ასეთ ლექსებში ცალკეული სტრიქონების გამოკვეთით ჩნდება ფიგურა, როგორც მნიშვნელობათა მეორე შრე, რათა ერთ სტრუქტურად გააერთიანოს სიტყვა და გამოსახულება. ლექსში ჩამალული სიღრმისეული ფაქტები სრულად მხოლოდ იმ ფიგურის მეშვეობით წარმოჩნდება, რომელიც კვეთს დიაქრონულ თანამიმდევრობას და ამგვარად იქმნება ნაწარმოები, რომლის გაგებაც მხოლოდ მაშინაა შესაძლებელი, როდესაც მას უყურებენ, მაშასადამე, ლექსი ორგანოზომილებიანი ხდება. ამ მხრივ ყურადღებას იქცევს მისი *carmen figuratum*-ი, რომლის თანამიმდევრულ ტექსტში იკითხება „ავგუსტუსი“, ხოლო ქრისტეს სახელის მონოგრამაში, ე.წ. „ქრიზმაში“, რომელიც შედგენილია სახელის (ΧΡΙΣΤΟΣ) პირველი ორი ასოს „X“ და „P“ გადაჯვარედინებით, რამდენიმე წინადადებისგან შემდგარ ტექსტში ჩნდება სახელი „კონსტანტინე“. ეს ცხადს ხდის ამ *carmen figuratum*-ის დატვირთვას, რადგანაც კონსტანტინემ, პირველმა ქრისტიანმა იმპერატორმა, თავის მეომრებს უბრძანა ქრიზმა გამოსახვათ ფარებზე 312 წლის სახელოვანი გამარჯვების წინ, ხოლო მოგვიანებით მან „ქრიზმას“ გამოსახვა იმპერიის შტანდარტზეც ბრძანა. მაშასადამე, ერთი გამოსახულება აერთიანებს როგორც პირად, ისე რელიგიის და იმპერიის თემას და განადიდებს ღვთაებრივ მმართველს. ფაქტიურად ეს ფიგურა, როგორც გამოსახულება, ეგზეგეტიკურ ფიგურას წარმოადგენს, სადაც სივრცე, როგორც ფორმალური მექანიზმი, კონსტანტინეს ქრისტესთან აკავშირებს. ყოველივე ეს ლექსს სძენს იმ ძალასა და მნიშვნელობას, რომელიც საგრძნობლად განსხვავებს მას ტექნოპეგნიების გასართობი ხასიათისგან. მაშასადამე, პუბლიუს პორფირიუს ოპტატინუსმა შექმნა ქრიატიანობაზე მორგებული ფიგურული პოეზია. მის შემოქმედებას როგორც ფორმის, ისე თემის თვალსაზრისით გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა: თემატურად მან დაამკვიდრა *carmina figurata*, როგორც მორგებული ხერხი ქრისტიანული რელიგიური პოეზიისთვის (ადლერი 1982: 111-113).

მაშასადამე, *carmina figurata* ტექნოპეგნიების შემდეგ, რომლებიც საგნის გამოსახულებას სხვადასხვა სიგრძის ტაეპებით ქმნიან, ფიგურული ლექსის კიდევ ერთი სახეობაა, რომელიც ჰექსამეტრით დაწერილ კვადრატულ ლექსს წარმოადგენს

სტრიქონებში ასოების ერთნაირი რაოდენობით, რაც შესაძლებლობას იძლევა, რომ სწორკუთხა ბადეში ერთმანეთისგან თანაბარი მანძილით დაშორებული ასოები გადაიკვეთოს აკროსტიქით, მეზოსტიქით ან ტელესტიქით და კვადრატში ფიგურის გამოსახულება შეიქმნას.

ქრისტიანობის დამკვიდრებასთან ერთად შეიქმნა ცოდნის ახალი კერები – მონასტრები, სადაც ხელნაწერების გადანერა-გაფორმება მიმდინარეობდა და რელიგიური ხასიათის ახალი ნაშრომები იქნებოდა. წარმართობის და ქრისტიანობის მიჯნაზე შექმნილი *carmen figuratum*-ი ქრისტიანობამ კი არ უარყო, არამედ შეითვისა და თავის ინტერესებს დაუქვემდებარა, ამან კი განაპირობა ჯვრის და სხვა რელიგიური საგნების და სიმბოლოების ფორმების წინა პლანზე წამოწევა. ამ პერიოდის *carmina figurata*-ს ყველაზე ადრეულ ნიმუშად ითვლება ჯვრის ფორმის ლექსი „ღვთის ჯვრის შესახებ“, რომელიც VI საუკუნეში მეროვინგების ეპოქის სასულიერო მოღვაწეს, ვენანციუს ფორტუნატუსს შეუქმნია. პუბლიუს პორფირიუს ოპტატინუსის *carmina figurata* დიდი წარმატებით სარგებლობდა ბრიტანეთის კუნძულებზეც, მათ VII-VIII საუკუნეში ქმნიდნენ ანგლოსაქსი ქრისტიანი ბერები და საეკლესო მოღვაწეები (აღდჰელმი, პატივდებული ბედა, წმ. ბონიფაცისიუსი), ხოლო ალკუინმა (VII ს.), კაროლინგური აღორძინების სულისჩამდგმელმა, ფიგურული ლექსები გააცნო ფრანკებს, ენეოდა რა მათ პოლულარიზაციას კარლოს დიდის კარზე.

carmen figuratum-ის განსაკუთრებული აღზევება უკავშირდება კაროლინგური აღორძინების გამოჩენილი სასულიერო მოღვაწის, თეოლოგისა და პოეტის, რაბან მავრის (780-856) სახელს და სრულიად კონკრეტულ ისტორიულ კონტექსტს. IX საუკუნეში რაბან მავრმა, შემდგომში მაინცის ეპისკოპოსმა, ლათინურ ენაზე *carmen figuratum*-ის ფორმით შექმნა „ტრაქტატი ჯვრის ხოტბის შესახებ“. საყურადღებოა ამ ნაშრომის შექმნასთან დაკავშირებული გარემოებები. ტრაქტატს საფუძვლად ის ფაქტი დაედო, რომ VIII-IX საუკუნეებში ერთ-ერთი მთავარი საკითხი, რომელიც ქრისტიანულ სამყაროს აწუხებდა, წმინდა გამოსახულებების თაყვანისცემის საკითხი იყო. სატომბერძნოლოება მეშვიდე მსოფლიო კრებაზე დაიგმო (783-787) და კრებამ განაცხადა, რომ წმინდა გამოსახულებები ემსახურება პირველსახეების სხოვნას და გვიბიძგებს, რომ მათ პატივი მივაგოთ ამბორით, როგორც მიეგება პატივი პატიოსან და ცხოველმყოფელ ჯვარს და წმინდა სახარებას. რაბან მავრის „ტრაქტატი ჯვრის ხოტბის შესახებ“ (810-814) სწორედ წმინდა ჯვრის თაყვანისცემის აუცილებლობას ასაბუთებდა (ნენაროკოვა 2006: 55).

მიუხედავად იმისა, რომ ჯვრის ფორმის ფიგურული ლექსები VI საუკუნეშიც შეიქმნა, რაბან მავრამდე არავის უცდია შეიქმნა ლექსების ციკლი, რომელიც არა მხოლოდ ერთი თემით, არამედ ერთი ფორმით, ჯვრის ფორმით იქნებოდა გაერთიანებული. IX საუკუნეში, როდესაც ჯვრის თაყვანისცემა საეკლესიო კრებების გადანყვეტილებებით განმტკიცდა, *carmen figuratum*-ის ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული გამოსახულება ჯვრის ფორმა გახდა და რაბან მავრის ბევრმა უფროსმა თანამედროვემაც დაიწყო ამ ფორმის ლექსების შექმნა, რაც, ცხადია, რელიგიური გრძნობების გამოსახატად საუკეთესო საშუალება იყო.

იმის გასარკვევად, თუ რამ შთააგონა რაბან მავრს, რომ *carmen figuratum*-ისთვის მიემართა, საყურადღებოა მისი პირველი წიგნის პროლოგის ის პასაჟი, რომელშიც იგი იხსენიებს ორ პოეტს, რომელთა პოეტური ხელოვნება მისთვის მისაბაძი იყო და *carmen figuratum*-ის გამომგონებელს, პუბლიუს პორფირიუს ოპტატინუსს, რომელიც მათემატიკური გათვლების მეშვეობით კვადრატულ ლექსში გამოსახავდა გეომეტრიულ ფიგურებს და სხვადასხვა გამოსახულებებს. როგორც თავად რაბან მავრი წერს, სწორედ პუბლიუს პორფირიუს ოპტატინუსის ნიმუშების მიხედვით ისწავლა მან ასოების განაწილება და ფიგურული ლექსების შეთხზვა (ნენაროკოვა 2006: 61).

რაბან მავრის ტრაქტატი ორი წიგნისგან შედგება, პირველი წიგნი მოიცავს პროლოგს, პროზაულ შესავალს და 28 „ფიგურას“. ყოველი „ფიგურა“ წარმოადგენს მინიატურას ლექსის ფონით, რომელიც გარკვეული თემის ილუსტრირებას ახდენს. ყოველ მათგანს ახლავს „განმარტება“, ლექსის საღვთისმეტყველო კომენტარი. ლექსები დანერილია ჰექსამეტრით და ყოველი ტაეპი ხელნაწერის გვედრზე გადაჭიმულია მარცხენა მინდვრიდან მარჯვენამდე. ამგვარად, ნახატის უკან ჩანს სიტყვების ერთიანი „ხალიჩა“. როდესაც ლექსის ტექსტი ემთხვევა მინიატურაზე გამოსახულ ფიგურებს, ასოები იწერება ისეთი ფერით, რომ გამოიყოფოდეს მათ ფონზე (ნენაროკოვა 2006: 60). კრებულის XIII „ფიგურაში“ ერთდროულად ოთხი ჯვარი იკითხება, XXVIII „ფიგურაში“ კი არა მხოლოდ ჯვრის გამოსახულება იკვეთება, არამედ იგი ილუსტრაციასაც შეიცავს. თავად ნაწარმოები ერთდროულად ლოცვაც არის, ჰიმნიც და ვარჯიშიც თეოლოგიაში, რომელიც მთელ სამყაროს ჯვრის ენით ხსნის, ხოლო თანამიმდევრული ფოკუსირება მხოლოდ ერთ საგანზე მას გამორჩეულს ხდის ამ ტიპის თხზულებათა შორის.

რაბან მავრის *carmina figurata*-ს კრებულის ისტორიულ მნიშვნელობას ადასტურებს ხელნაწერთა დიდი რაოდენობა, რომელთაგან ექვსი IX საუკუნეშია შექმნილი, უკანასკნელი კი 1600 წელს. ბეჭდური სახით კრებული პირველად 1501 წელს გამოიცა. მიუხედავად *carmen figuratum*-ის დიდი პოპულარობისა შუა საუკუნეებში, როგორც ჩანს, ეს ფორმა სასულიერო პოეზიის სფეროში დარჩა და XVI-XVII საუკუნეებში ინტერესი *carmina figurata*-ს მიმართ განელდა. დამოუკიდებლად ეს ფორმა ამ პერიოდში იშვიათად გვხვდება, სამაგიეროდ, არის ტექნოპეგნიისა და *carmen figuratum*-ის კომბინაციის რამდენიმე საინტერესო ნიმუში: აღებულია ტექნოპეგნიის ფორმა, შიგნით კი მოთავსებულია აკროსტიქი, როგორც *carmen figuratum*-ში. ამ ტიპის ყველაზე დახვეწილ ნიმუშს წარმოადგენს გერმანელი პოეტის, პრეტორიუსის საქორწინო „ბარძიმი“, რომელშიც ძირითადი ტექსტი შავადაა დაბეჭდილი, აკროსტიქი კი სინგურით არის გამოყოფილი (ადამსი 1982: 125).

რენესანსის ეპოქაში „ბერძნულ ანთოლოგიაში“ ტექნოპეგნიების დაბეჭდვას, რომელიც წიგნად პირველად 1494 წელს გამოვიდა, XVI-XVII საუკუნეებში ფიგურული პოეზიის აყვავება მოჰყვა. თავად ტერმინი ტექნოპეგნია კი რენესანსის ხანაში პირველად იტალიელმა ჰუმანისტმა, ფორტუნის ლეცეტუსმა (1577-1654) ახსენა, მანვე გამოსცა რამდენიმე წიგნად კლასიკოსი ავტორების ფიგურული ლექსები, ისევე, როგორც მისმა თანამედროვემ, უნგრელმა მწერალმა და მთარგმნელმა, ალბერტ

მოლნარმა (1574-1643). მოლნარის 1614 წელს გამოცემული წიგნის სახელწოდებაა „პოეტთა თამაშები“ (Lusus poetici) და ის ლათინურ ენაზე დანერილი ტექნოპეგნიების ანთოლოგიას წარმოადგენს. ჰუმანისტმა, იტალიური რენესანსის წარმომადგენელმა, ეგვიპტური იეროგლიფების ერთ-ერთმა პირველმა სპეციალისტმა, პიერიო ვალერიანომ (1477-1558), შექმნა მსხლის ფორმის ლექსი, რომელიც შესულია მის 1549 წელს დაბეჭდილ წიგნში – „სიყვარულის ხუთი წიგნი“ (Amorum libri quinque). ფიგურული ლექსების ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო ნიმუშია ინგლისელი რიჩარდ ვილისის 1573 წელს გამოცემული წიგნი – „ლექსები, ქრისტიანული რელიგიის საკურთხევლები“ (Poematum Liber, Ara Christiani Religioni), რომელიც ვინჩესტერის კოლეჯის ვაჟი მონაფეებისთვის იყო გამიზნული, ხოლო მისივე 1591 წელს გამოცემული წიგნი შეიცავს ხის ფორმის ტექნოპეგნიას, რომელიც დედოფალ ელისაბედს ეძღვნება და ყოველი ტაეპის პირველი და ბოლოს ასოს შეერთებით ვიღებთ სტრიქონს: „დედოფალო ელისაბედ, მარად გვფარავდეს იესო. ამინ“ (რეიბოლდი 2006: 187-188).

XVI საუკუნის შუა წლებშია შექმნილი პორტუგალიელი და ხორვატი ჰუმანისტი პოეტის, დიდაკ პირის (1517-1599) ფრთების ფორმის სამი ტექნოპეგნია (1547). სამივე მიუწვდომელ მანდილოსანზე გამიჯნურებული მამაკაცის სასიყვარულო განცდებს აღწერს. ლექსებში სიყვარული წარმოდგენილია როგორც ავადმყოფობა, ხოლო ავადმყოფობის სახელი – ფრთოსანი კუპიდონია. დაახლოებით ამავე პერიოდში შექმნა ხორვატმა ჰუმანისტმა, დინკო რაინამ, ისრის ბუნიკის ფორმის ფიგურული ლექსი, რომელშიც ლექსის ლირიკული გმირი, მამაკაცი, მიმართავს სიყვარულის ღმერთს, ეროსს, რომლის ისრითაც არის იგი განგმირული. ამ ლექსებს მკვლევარი პეტრარკიზმის ტრადიციას უკავშირებს (სტეპანიჩი 2015: 168-169; 164). 1598 წელს კი პოლონეთში გამოიცა იოჰან კლინგერის ტექნოპეგნიების კრებული, რომელიც პოლონეთში გამოცემულ ამ ტიპის პირველ ანთოლოგიას წარმოადგენს (კვაპიცი 2015).

ტექნოპეგნიები გამოიყენებოდა პროზაშიც. მათ ძირითადად თავის ბოლოს ათავსებდნენ და ლარნაკის, ბოკალის ან ურნის ფორმა ჰქონდათ. „ბერძნულ ანთოლოგიაში“ რიგი ტექნოპეგნიებისა ურნის ფორმისა იყო და ეს შეესაბამებოდა ეპიგრამების შინაარსს, რომლებიც სამგლოვიარო მონუმენტის ეპიტაფიებს წარმოადგენდნენ.

რენესანსის ეპოქაში ყურადღებას იპყრობს პროზაულ ტექსტში ჩართული ტექნოპეგნია, რომელიც ფრანსუა რაბლეს სატირული რომანის – „გარგანტუა და პანტაგრუელის“ – XLIV თავში გვხვდება. ეს არის ბოთლის ფორმის ფიგურული ლექსი – „ოდა ღვთაებრივ ბოთლს“. რამდენიმე თავის შემდეგ კი ჭიქის ფორმის ლექსაც ვპოულობთ. მოულოდნელ და საინტერესო განმარტებას აძლევს რაბლეს ბოთლს ფრანგი მეცნიერი: იგი 1564 წლის გამოცემას ეყრდნობა და ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, რომ ბოთლს ოთხი ყური აქვს, ორი განლაგებულია ზედა ნაწილში, ორიც – ქვედაში, რაც უჩვეულოა. იგი გვთავაზობს ხედვის რაკურსი შეცვალაოთ და ბოთლი 90 გრადუსით დაგხაროთ, ამ შემთხვევაში კი დანვენილი ბოთლი ქმნის თევზის გამოსახულებას წყვილი ფარფლებით ზემო და ქვემო ნაწილებში. მეცნიერი ამ ფაქტს განიხილავს, როგორც ალეგორიას და ამ ანამორფოზს უკავშირებს სიმბოლიკას, რომელიც ძვეს მის საფუძველში: ბერძნულ სიტყვაში ICHTHYS (თევზი) პირველმა ქრის-

ტიანებმა დაინახეს იდუმალი აკროსტიქი, რომელიც შედგენილი იყო იმ წინადადების პირველი ასოებისგან, რომლებიც ქრისტიანული სარწმუნოების აღაირებას გამოხატავდა: “Jesous Christos Theou Yios Soter” („იესო ქრისტე, ძე ღვთისა, მხსნელი“). ამ ბერძნული სიტყვების პირველი ასოების შეერთებით მიიღება სიტყვა ICHTHYS ანუ თევზი. საიდუმლო, რომელიც კოდირებულია ბოთლის გამოსახულებაში, არის ზიარების საიდუმლო, ევქარისტია, რომელიც ფიგურულ ლექსში შენიღბულად ღვინის სახით არის წარმოდგენილი (ვიგლიანო 2007). თუმცა, ამავე დროს, ფრანსუა რაბლეს ბახუსური ტექნოპეგნიების შემომღებად მიიჩნევენ და აღნიშნავენ, რომ რაბლეს ბოთლის და ჭიქის შემდეგ ეს თემა სხვებმაც აიტაცეს. ცნობილია XVII საუკუნეში ბოკალის ფორმით დაწერილი ლექსი – „როდესაც წითელი ზღვა გამოჩნდება“, რომელიც დიდი პოპულარობით სარგებლობდა.

პროზაული ტექნოპეგნიის ნიმუში ქართულ ლიტერატურაშიც გვხვდება, რაზეც ს. ჭილაია მიუთითებს: „ქართულ ლიტერატურაში, ძველ ხელნაწერებში (ასევე თანამედროვე ნაბეჭდშიც) გვხვდება ფიგურულად დალაგებული ტექსტები“. ნიმუშად მოტანილია „ქილილა და დამანას“ 1886 წლის გამოცემა, რომელშიც პროზაული ტექსტი გეომეტრიული ფორმით არის განწყობილი (ჭილაია 1984: 325).

ბაროკოს ეპოქში, რომელსაც იზიდავდა ყოველივე დახვეწილი, უცნაური, შთამბეჭდავი, განსაცვიფრებელი, ალეგორიული და ემბლემატური, გაძლიერდა პოეზიის ვიზუალიზაციის ტენდენცია. ბაროკოს პოეზიისთვის, რომელიც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა გარეგნულ ეფექტებს, მნიშვნელოვანია ყველა დეტალი, შრიფტისა და მელნის ფერის ჩათვლით. ბაროკოს ეპოქაში ბერძნულ ტექნოპეგნიებს არა მხოლოდ ბაძავდნენ, არამედ შემოქმედებითად ავითარებდნენ. ბერძნულიდან გადმოღებული ფორმები – ფრთები, კვერცხი, საკურთხეველი – ქრისტიანულ დატვირთვას იძენდა. ამ მხრივ საყურადღებოა პარალელი სიმიას როდოსელის კოსმოგონიურ „კვერცხსა“ და XVII საუკუნის ავტორების მიერ შექმნილ იმავე ფორმებს შორის. XVII საუკუნის პოეტმა, სტენგელიუსმა თავის წიგნში – „სააღდგომო კვერცხები“ (1634) შექმნა ლექსების ციკლი, სადაც ყველა ლექსი კვერცხის ფორმისაა. თავად სათაური – „სააღდგომო კვერცხები“ – მიუთითებს იმაზე, რომ აქ კვერცხი უკვე ქრისტიანული სიმბოლიკის კონტექსტში არის გააზრებული და უდიდეს ქრისტიანულ დღესასწაულს უკავშირდება; სააღდგომო კვერცხის ფორმის ორ ლექსს ფრანგული ბაროკოს წარმომადგენლის, რობერტ ანგოტ დელ ეპერონიერის კრებულშიც (1622) ვპოულობთ. ინგლისური ფიგურული პოეზიის მწვერვალს ქრისტიანული საკურთხეველის ფორმით შექმნილი ტექნოპეგნია – „საკურთხეველი“ (1633) წარმოადგენს, რომლის ავტორი XVII საუკუნის ინგლისელი პოეტი, მეტაფიზიკური სკოლის (ინგლისური ბაროკო) წარმომადგენელი ჯორჯ ჰერბერტია. მასვე ეკუთვნის ბერძნული ტექნოპეგნიის – „ფრთების“ – ქრისტიანული გადააზრება – რელიგიური ხასიათის ლექსი „აღდგომის ფრთები“. ლექსი ფრთების მოხაზულობის ორი ექვსტაეპიანი სტროფისგან შედგება, პირველ სტროფში საუბარია იმ უბედურებაზე, რომელიც პირველცოდვამ გამოიწვია, მეორე სტროფი კი გამოხატავს იმედს, რომელიც იესო ქრისტეს აღდგომასთან არის დაკავშირებული. ფრთების ფორმა კი ანგელოზების ფრთებს გვაგონებს, რომლებიც სამარხთან იხილეს: „და იხილნა ორნი ანგელონი სპეტაკითა

მოსილნი, მსხდომარენი ერთი თავით და ერთი ფერკით, სადა-იგი იდვა გუამი უფლისა იესოჲსი“ (იოანე 20:12). ამგვარია წარმართული ტექნოპეგნიების ფორმების ზოგიერთი ქრისტიანული გადააზრება. სხვა ინგლისური ტექნოპეგნიების ნიმუშები შესულია 1635 წელს დაბეჭდილ ემბლემათა კრებულში – „ადამიანის ცხოვრების იეროგლიფები“, რომლის ავტორი ფრენსის ქარლსია და 1647 წელს დასტამბულ „გულის სკოლაში“, რომლის ავტორი ქრისტოფერ ჰარვია.

თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ამ ეპოქის ზოგიერთი ავტორი ფიგურულ პოეზიას არასერიოზულ ჟანრად მიიჩნევდა და მათ მწვავედაც აკრიტიკებდა. ამ დროის ერთ-ერთი გამორჩეული წარმომადგენელი, გაბრიელ ჰარვი, ტექნოპეგნიების შესახებ წერდა, რომ ეს გადაჭარბებული თამაშობანი და დროის ფლანგვა ბავშვურ გართობაზე, რომლის შედეგადაც უნდა შეიქმნას ლექსი, რომელიც შეესაბამება კვერცხს ან ფრთებს, სასაცილოა. მიუხედავად კრიტიკისა, ჟანრი მკაფიოდ შეესაბამებოდა ეპოქის ტრადიციას, ხოლო ინგლისელმა მწერალმა და ლიტერატურის კრიტიკოსმა, ჯორჯ პუტენჰამმა თავის „ინგლისური პოეზიის ხელოვნებაში“ (1589) მიუთითა ტექნოპეგნიების შესაქმნელად რეკომენდირებული ფორმები და მოყვანილობები (რეიბოლდი 2006: 189), გარდა ამისა, აღსანიშნავია, რომ პუტენჰამი პირველი იყო, რომელის წიგნშიც მოცემულია ფიგურული ლექსების წერის ინსტრუქცია, სადაც საზომს ზოგჯერ გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა (ჰიგინსი 1987: 226).

ინგლისში ფიგურულმა პოეზიამ XVII საუკუნეში მიაღწია პიკს და ეს ჯორჯ ჰერბერტის სახელს უკავშირდება, აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ ტექნოპეგნიების ინგლისელი ავტორები ფორმების მხრივ ფრანგ და გერმანულ პოეტებთან შედარებით უფრო კონსერვატიულები იყვნენ.

ბერძნული ტექნოპეგნიების კრებულები პოეტების ინტერესისა და ამ განსაკუთრებული ჟანრის მიბაძვის გარდა აღძრავდა ახალი ფორმების შექმნის სურვილსაც. ბაროკოს ეპოქისთვის, რომელსაც ყოველივე უჩვეულო და უცნაური იზიდავდა, ტექნოპეგნიების ბერძნული ნიმუშები ის სტიმული აღმოჩნდა, რომლის არსებობამაც მთელი რიგი ახალი ფორმების შექმნა განაპირობა. სიახლისკენ სწრაფვისას პოეტები საკმაოდ შორდებოდნენ ანტიკურ ფორმებს და ამის შედეგად თანდათან ფართოვდებოდა იმ საგნთა ჩამონათვალი, რომელთა ფორმებითაც იქმნებოდა ფიგურული ლექსები. ამ შემოქმედებითა თავისუფლებამ განაპირობა ის, რომ ფიგურული ლექსების ავტორები ტექნოპეგნიების არსენალს აფართოებდნენ მათი თანადროული ცხოვრებისთვის დამახასიათებელი საგნების და ნივთების ფორმებით. ახალი ფორმების მოყვანილობათა დიპაზონი საკმაოდ ვრცელია, დაწყებული ლექსებით, რომლებსაც აქვთ ქრისტიანული საკულტო ნივთების ფორმა: ჯვარი, მიტრა, საეპისკოპოსო კვერთხი, ბარძიმი და სხვ., დამთავრებული არქიტექტურული კონსტრუქციების ფორმით შექმნილი ლექსებისა: პირამიდები, ობელისკები, სვეტები, თალები, კოშკები, სამგლოვიარო კატაფალკები. იყენებდნენ სხვა ფორმებსაც: გერბებს, ფარებს, ხმლებს, დროშებს, ქვიშის საათებს, გულებს, მზეს, ვარსკვლავებს, ბოკალებს, ზარს, ბეჭდებს, მუსიკალურ საკრავებს, ყვავილებს, ყვავილების გვირგვინს და სხვ.

ბაროკოს ეპოქის პოეტები დიდ ფანტაზიას და დახვეწილობას ამჟღავნებდნენ ახალი ფორმების მისაკვლევად. მაგალითად, ფრანგმა პოეტმა ჟან გრიზელმა, ბურ-ბონების სადიდებელი ლექსი ამ სამეფო დინასტიის სამეფო სიმბოლოს, შროშანების ფორმით შექმნა. ფრანგული ბაროკოს პოეზიის წარმომადგენლის, რობერტ ანგოტ დელ ეპერონიერის კრებული „პოეტური პრელუდია“ (1622), რომელიც შეიცავს ფიგურული პოეზიის ნიმუშებს, ამჟღავნებს ავტორის ოსტატობას და პოეტური ხელოვნების (*l'art poétique*) წესების როგორც უაღრესად ღრმა ცოდნას, ასევე სიმარჯვეს მათი ვიზუალური გაფორმებისას. კრებული შეიცავს რამდენიმე ფიგურულ ლექსს, ესენია: ბარბითი, ჯვარი, სამი დაფნის ფოთოლი, ორი სააღდგომო კვერცხი და ორი ბოთლი. ავტორმა თავისი კრებულის დასაწყისში რენესანსის ეპოქაში გავრცელებული ბარბითი მოათავსა და, როგორც ჩანს, ამით იგი დაუპირისპირდა თეოკრიტოსის „სალამურს“ და პუბლიუს პორფირიუს ოპტატინუსის „ორღანს“ (ფიგურული პოეზია ... 2003: 14-16).

ფიგურული პოეზია განსაკუთრებით ფართოდ XVII საუკუნის გერმანიაში გავრცელდა. 1644 წელს ნიურნბერგში დაარსდა ე.წ. „პეგნიციელი მწყემსების საზოგადოება“, რომელიც განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა პოეტურ გამომგონებლობას. მათ სურდათ, რომ არა მხოლოდ მკითხველის სმენაზე მოეხდინათ შთაბეჭდილება, არამედ მისი თვალიც გაეოცებინათ და ფიგურული ლექსების შესაქმნელად იყენებდნენ გვირგვინის, კოშკის, ფლეიტის ფორმებს (დიომინი 2009).

XVII საუკუნის გერმანულ პოეზიაში აღსანიშნავია ახალ ფორმების შემოღება რომელიმე შემთხვევის გამო დაწერილი ლექსებისთვის. ეს, ძირითადად, არის გულის და ბარძიმის ფორმები, რომლებიც უმეტესწილად ქორწინებასთანაა დაკავშირებული. პირამიდებისა და სამგლოვიარო კატაფალკების ფორმის ტექნოპეგნიები გარდაცვალების გამო იქმნებოდა, ჯვრის ფორმას კი, ასევე, გარდაცვალების გამო დაწერილ ეპიტაფიებში და რელიგიურ ლექსებში მიმართავდნენ. იმ მოდელებისგან, რომლებიც მომდინარეობდა და ეყრდნობოდა ბერძნულს, პოეტები უფრო რთულ სტრუქტურებსაც ქმნიდნენ. ხშირ შემთხვევაში ეს იყო ორი ფორმის კომბინაცია, მაგალითად, გეორგ ვებერის „ჯვრით განგმირული გული“. გერმანული ფიგურული პოეზია ბერძნული ტექნოპეგნიის ძირითად წესს იცავდა და სხვადასხვა სიგრძის ტაეპებს იყენებდა „შევსებული ფორმის“ შესაქმნელად, მაგრამ იყო ინოვაციებიც. აქედან უმარტივესი გამოსახულების ორნამენტით შემკობა იყო. იყენებდნენ სტამბური ბეჭდვის შესაძლებლობებს, „შევსებულ ფორმას“ უპირისპირებდნენ „ცარიელ“ სტრიქონებს და ამით „ღია ფორმებს“ ქმნიდნენ. კიდევ ერთი ინოვაცია რაბან მავრის *carmina figurata*-ს გავლენით შეიქმნა: ფიგურულ ლექსში ილუსტრაციას ამატებდნენ. აქვე უნდა ვახსენოთ გერმანელი ავტორის ორი უჩვეულო ლექსი, რომლებსაც მუსიკალური ტექსტი ერთვის. ეს არის გეორგ ვებერის ჯვრის ფორმის ჰიმნი, რომელიც ავტორმა საკუთარ მელოდიასთან ერთად დაბეჭდა (ადლერი 1982: 118-120).

რელიგიურ მოტივებზე შექმნილ საერო პოეზიაში ფიგურული ლექსების ერთი წყება შუამავლად იქცა ადამიანსა და ღმერთს შორის. ისინი გარდაუვალი ასოციაციების გამოყენებით ახდენენ გონების კონცენტრაციას მედიტაციაზე ქრისტიანული სიმბოლოების შესახებ. მათი ზემოქმედება განსხვავდება როგორც

ტექნოპეგიების, ისე შუა საუკუნეთა *carmina figurata*-სგან, რომელიც ხელნაწერის მთელ გვერდს იკავებდა, ეს კი პირადი გამოცდილების უფრო მცირე ფორმაში მოქცევით მიიღწეოდა. მისტიკური ურთიერთქმედება მნიშვნელობასა და ფორმას, ხილულსა და გამოუთქმელს შორის ქმნიდა საჭირო გარემოს ღვთაებრივი გამოცხადების გადმოსაცემად. ამის მაგალითად ჯ. ადლერი მოიხმობს კატარინა რეგინა ფონ გრაიფენბერგის ჯვრის ფორმის ტექნოპეგნიას – „ჯვარი“ (1662 წ.), რომელიც აცოცხლებს ქრისტიანობის ცენტრალურ საიდუმლოს – ჯვარცმას. ჯვრის ფორმით დაწერილ ლექსში ჯვრის შესაბამის ადგილებზე დასახელებულია იესოს სხეულის ნაწილები: ეკლის გვირგვინი, თვალები, გული, ხელები და იარა. ამგვარად, მკითხველის თვალწინ ჩნდება ჯვარცმული სხეული, მეტაფორულად, სიტყვა იქცევა ხორცად (ადლერი 1982: 133).

ფიგურული პოეზია სლავურ სამყაროშიც გავრცელდა. XVII საუკუნის პოლონეთში გამოქვეყნებული ყველაზე შთამბეჭდავი კრებული, რომელიც შეიცავს ფიგურულ ლექსებს, არის „*Leopardus... Henrici Firley...*“. მისი ავტორი იეზუიტური კოლეჯის სტუდენტია. პოლონელი ავტორის ფიგურული ლექსები წარმოადგენს ახლად არჩეული კათოლიკე არქიეპისკოპოსისადმი მიძღვნილ პანეგირიკებს. გარდა ამისა, არსებობს ფიგურული ლექსების უამრავი ნიმუში, რომლებიც შესულია პოლონეთის იეზუიტური სკოლების რიტორიკის სახელმძღვანელოებში. ფიგურულ ლექსებს ეპიგრამული პოეზიის ნაწილად მიიჩნევენ და მათი შექმნა ამ სკოლებში განიხილებოდა, როგორც რიტორიკაში¹ ვარჯიში (ვილჩეკი: Piotr Wilczek. Baroque Visual Poetry: Images and Genres <http://www.enbach.eu/it/content/baroque-visual-poetry-images-and-genres>). აგრეთვე ცნობილია XVII საუკუნეში ხორვატი პოეტის, ივან ტომკა მრნავიცას ტექნოპეგნია „ბარძიმი“, რომელიც 1631 წელს გამოქვეყნდა (სტეპანიჩი 2015: 163).

ფიგურული ლექსები იქმნებოდა რუსეთსა და უკრაინაში, ნახატი კი სულ უფრო და უფრო მრავალფეროვანი და დახვეწილი ხდებოდა. ბაროკოს ფიგურული პოეზიის აყვავების ხანაში მას XVI-XVIII საუკუნეების უკრაინაში შეისწავლიდნენ, როგორც ხელოვნების განსაკუთრებულ სახეობას და დახვეწილი ფიგურული ლექსის შექმნის უნარი განათლებულობის და ოსტატობის გამოვლინებად მიიჩნეოდა. ფიგურული ლექსების ავტორები იყვნენ ბერები, პოეტები, მასწავლებლები და სტუდენტები. მიტროფან დოვგალევსკიმ, კიევ-მოგილიოვის აკადემიის პროფესორმა, ფიგურული პოეზიის ნიმუშები შეიტანა თავის წიგნში „Hortus Poeticus“ („პოეტური ბაღი“).

XVII საუკუნის რუსულ ლიტერატურაში ფიგურული პოეზიის თვალსაჩინო ავტორი სიმეონ პოლოცკია. მისი პანეგირიკების კრებული – „Рифмологион, или Стихослов“ – შედგება რამდენიმე წიგნის, „ჰრიმოსტიხ“-ებისგან, რომლებიც იწერებოდა სამეფო ოჯახში მომხდარი სადღესასწაულო მოვლენების გამო. პოლოცკის ლექსები შექმნილია ჯვრის, ვარსკვლავის, გულის და სხვა ფორმებით. განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს 1661 წელს უფლისწულის, თევდორეს დაბადების გამო დაწერილი ლექ-

1 აქვე შევნიშნავთ, რომ ფიგურული ლექსების სასწავლო პროცესში გამოყენებას XXI საუკუნეშიც მიმართეს. პროექტის – „კილო. გრამი. კალიგრამას“ ფარგლებში, დაწყებითი კლასის მონაწილეებისთვის სტრუქტურირებული წერის სწავლებისას მონაწილეებმა თავად შექმნეს მარტივი კალიგრამა (კლიმოვიჩი 2007: 242-243).

სი, რომელიც გულის ფორმისაა, ხოლო სილაბური სტრიქონები სპირალისებურად იშლება ცენტრიდან. 1665 წელს კი პოლოცკიმ ვარსკვლავის ფორმის ლექსით მეფეს მეორე ვაჟის დაბადება მიულოცა. სტილისტური თვალსაზრისით ვარსკვლავის ტექსტი ლოცვას ჰგავს, რაც უფლისწულის დაბადების „საკრალურობის“ შთაბეჭდილებას ქმნის და მიუთითებს მის მალალ, „ვარსკვლავურ“ დანიშნულებაზე (კორნიენკო 2017).

ქართული ბაროკოს ფიგურული ლექსის ნიმუში ვახტანგის VI-ის ერთი ფრიად ორიგინალური თხზულებაა, რომელიც „ათცხრამეტურის“ სახელით გახდა ცნობილი ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში და რომელიც ნახატის, ნახაზის და ლექსის კომბინაციას წარმოადგენს. მასზე ასახულია ხელისგულები (ნახატი), რომლებზეც ქართული ანბანით გამოხატული რიცხვებია აღნიშნული, ნახაზი (ცხრილები) და ლექსის ტექსტი. ბ. დარჩიამ საფუძვლიანად გამოიკვლია ვახტანგის შემოქმედების ეს ორიგინალური ნიმუში და მივიდა დასკვნამდე, რომ განხილული ხელნაწერი წარმოადგენს მუდმივ კალენდარს. საერთოდ, ამგვარ საეკლესიო კალენდარს, რომელიც მანამდეც ცნობილი იყო, ქართულად „ხელთა“ ეწოდებოდა, მისი რუსული შესატყვისია „Вруцелетие“. ამრიგად, ვახტანგმა თავის ნახატზე ასახა ის, რაც ტრადიციულად მიღებული იყო, მაგრამ ზოგიერთი ნაკლის გამო მათი გამოყენება მნიშვნელოვნად ყოფილა გაძნელებული (ნაჭყებია 2009: 63-65). ამასთან დაკავშირებით უნდა ითქვას, რომ ბაროკოს პოეტიკის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თვისებაა პოეზიის თემატურ უპირატესობათა შეცვლა და მისი მიახლოება სამეცნიერო ფაქტების დაფიქსირებასთან, ვინაიდან პოეზიისა და მეცნიერების პრობლემები ამ ეპოქაში არა მხოლოდ მჭიდროდ უკავშირდებოდა ერთმანეთს, არამედ გაიგივებულაც კი იყო. *მეცნიერული* ბაროკოს პოეზიაში ფართოდ გაიგება, ამიტომ ტექსტი აღიქმება, როგორც სამყაროს თვისებათა შესახებ სისტემური ინფორმაციის მატარებელი. ამის ნიმუშია სიმეონ პოლოცკის მიერ შედგენილი პეტრე I-ის ჰოროსკოპი, რომლის ვიზუალური ორგანიზების სქემა პოლოცკიმ გერმანელი მეცნიერისგან, იოჰან კეპლერისგან ისესხა (სუხოვეი 2008). ვახტანგ VI-ის „ათცხრამეტური“ სამყაროს ცოდნის ფიგურული ლექსის მეშვეობით გადმოცემის შესანიშნავი ნიმუშია. აქ ლექსი, ნახაზი და ნახატი ერთი მთლიანობაა, რომელიც პრაგმატული დანიშნულებისაა.

ფიგურულ ლექსებად მოიაზრება, აგრეთვე, არა ევროპული, არამედ, სავარაუდოდ, აღმოსავლური წარმოშობის გეომეტრიული ფორმის ლექსები, რომლებიც კუბის ფორმისაა და, შესაძლოა, ისინი მომდინარეობდნენ მაგიური ფორმულებიდან, კაბალისტური ტრადიციიდან ან ნუმეროლოგიიდან. ფიგურულ ლექსებად ან მის ქვეყანრებად განიხილება აგრეთვე აკროსტიქები და ლაბირინთები¹ (ადლერი 1882: 125-127; ჰიგინსი 1987: 197). მაგალითად, ვოლფგანგ ფუგერის მიერ შექმნილი ფიგურული ლექსი-ლაბირინთი (XVI ს.), რომელიც ლათინურ ლოცვას წარმოადგენს. ამ თვალსაზრისით, ჩვენი აზრით, საყურადღებოა ჩეხური ბაროკოს წარმოადგენლის, იან ამოს კომენსკის ერთი თხზულება, რომელიც ერთგვრ განვრცობილ ლაბირინთს წარმოადგენს. ეს არის კომენსკის ვრცელი პროზაული ნაწარმოები სათაურით „სამ-

¹ რუსი მკვლევარი დიომინი ფიგურულ პოეზიას უკავშირებს XVI-XVII საუკუნეების ავტორების გატაცებას შიფრებით, კრიფტოგრამებით და რიცხვებით (დიომინი 2009).

ყაროს ლაბირინთი და გულის სამოთხე“ (“Labyrinth světa a ráj srdce”) (კომენსკი 1631), რომლის სტრუქტურასაც საფუძვლად ლაბირინთის პრინციპი უდევს: სამყარო წარმოადგენს დიდ შუასაუკუნეობრივ ქალაქს, რომელსაც ორი შესასვლელი აქვს. ერთით ადამიანი მასში შედის დაბადებისას, მეორეთი კი გარდაცვალებისას გადის, სიცოცხლის განმავლობაში კი დაეხეტება მის ქუჩებში, ცხოვრების ლაბირინთში. ნაწარმოების მთავარი იდეა მდგომარეობს იმის გარკვევაში, თუ რა არის ადამიანის ცხოვრების აზრი. ნაწარმოებს ახლავს შუა საუკუნეთა ქალაქის რუკა-სურათი ორი ჭიმკრით (კომენსკი 1631).

შემდეგ პერიოდში ინტერესმა ფიგურული ლექსების მიმართ საგრძნობლად იკლო, თუმცა ფიგურული ლექსები ტექნოპეგნიების ფორმით იქმნებოდა XVIII-XIX საუკუნეებშიც. რელიგიურ თემაზე შექმნილ ტექნოპეგნიას წარმოადგენს ხორვატი პოეტის, იგნატ დურდავიჩის „ჯვარი“ (1729) (სტეპანიჩი 2015: 163). ბახუსური თემა ტექნოპეგნიებში, ანუ ბოთლისა და ჭიქის, ბოკალის ფორმით შესრულებული ფიგურული ლექსების ნიმუშები უცვლელად შენარჩუნდა XIX საუკუნეშიც (ფიგურული პოეზია... 2003: 14). ბახუსური თემის გაგრძელებას წარმოადგენს XVIII საუკუნეში ბოკალის და ბოთლის ფორმის ფიგურული ლექსები, რომლებიც ფრანსუა პონარდს, ფრანგ პოეტს, კუპლეტების ავტორსა და დრამატურგს აქვს შექმნილი. ბოკალის ფორმით დაწერილ ტექნოპეგნიას წარმოადგენს სლოვენელი რომანტიკოსი პოეტის, ფრანც პრეშერნის ლექსი „სადლეგრძელო“ (“Zdravljica”). 1980 წლიდან პრეშერნის „სადლეგრძელო“ სლოვენის სახელმწიფო ჰიმნია.

რუსეთში კუბის, პირამიდის, მარაოს და სხვა საგნების ფორმით ლექსებს ქმნიდნენ გ. დერჟავინი და ა. აპუხტინი. XVIII საუკუნეში ცნობილია გ. დერჟავინის „პირამიდა“, XIX საუკუნეში კი ა. აპუხტინის ფიგურული ლექსი, რომელსაც გადაბრუნებული სამკუთხედები ქმნიან. ფიგურულ ლექსებს წერდნენ „ვერცხლის საუკუნის“ პოეტები ვ. ბრიუსოვი („პირამიდა-სამკუთხედი“), ე. მარტოვი („რომბი“) და ი. რუკავიშნიკოვი.

XX საუკუნეში ფიგურული ლექსის ფორმას მიმართა ი. ბროდსკიმ. მას ეკუთვნის შადრევნის კონტურების მქონე ორი ლექსი წყლის იარუსების მოხაზულობით, აქედან ერთ მათგანი – “Барочный фонтан в стене на Вилла-Скьяра” – ფიგურული პოეზიის შედეგად არის აღიარებული. ფიგურულ ლექსებს წერდა ა. ვოზნესენსკიც (მაგ. “Параходик” და “Мост”, რომელიც ამავდროულად პალინდრომიც არის).

XX საუკუნის 70-იანი წლებიდან საქართველოში კარგად არის ცნობილი ვახტანგ ჯავახაძის ფიგურული ლექსები. განსაკუთრებით საინტერესოა მისი „ავტოპორტრეტი“, რომელიც არა გარეთ მიმართული სხვასახვა სიგრძის ტაეპებით ქმნის ნახატს, არამედ ამ ტაეპებით შექმნილ მართკუთხედში შიგნით მიმართული სხვადასხვა სიგრძის სტრიქონები თეთრ ფონზე „ხატავენ“ პოეტის სახის კონტურს. 2012 წელს გამოცემულ კრებულში – „ვახტანგური“ – შესულია მისი სხვა ფიგურული ლექსებიც: „პირამიდა“, „სამკუთხედი“, „რაკეტა“, „კატასტროფა“, „შადრევანი“, „ქარ-წვიმა“, „საფეხურები“ და სხვ. (ჯავახაძე 2012).

ვ. ჯავახაძის ფიგურულ ლექსებს, რენე კალანდიას „კვადრატულ ღრუბელს“, ვ. ხარჩილავას ფიგურულ ლექსს „ასე გამოიდა...“ თამარ ბარბაქაძე კომბინატორულ ლიტერატურად განიხილავს და განსაკუთრებით ამახვილებს ყურადღებას გასული

საუკუნის 90-იან წლებში ბადრი გუგუშვილის გრაფიკულ-კალიგრაფიულ ექსპერიმენტებზე და კარლო კაჭარავას გრაფიკაზე, რომლებზეც სალექსო ტაეპებია მიწერილი (ბარბაქაძე 2010).

საფრანგეთში, XX საუკუნის პირველ ათწლეულში კი ფიგურულ პოეზია კალიგრაფების სახით დააბრუნდა. 1918 წელს გამოვიდა ფრანგი პოეტის, ევროპული ავანგარდის ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენლის, გიომ აპოლინერის ლექსების კრებული სახელწოდებით „კალიგრამები. მშვიდობისა და ომის ლექსები“ (“Calligrammes; poèmes de la paix et de la guerre”), რომელშიც 1913-1916 წლებში დაწერილი ლექსები შევიდა. აპოლინერის „კალიგრამები“ (ბერძნ. *κάλλος* – სილამაზე, *γράμμα* – ასო, ჩანაწერი) ავტობიოგრაფიული დღიური-ალსარებაა, რომელიც ომის ტრაგიკული აღქმით არის აღბეჭდილი. აპოლინერი, პირველი მსოფლიო ომის მონაწილე 1915 წლიდან, პირადად შეეჯახა ომის მთელ სისასტიკეს და სწორედ ომში მიღებული მიძიმე ჭრილობის შედეგად გარდაიცვალა. ერთი მხრივ, აპოლინერის კალიგრამებს განიხილავენ, როგორც რეაქციას კუბისტების მხატვრულ ექსპერიმენტებზე, რომლებიც აქტიურად ათავსებდნენ ასოებსა და სიტყვებს თავიანთ ტილოებზე, მეორე მხრივ კი, უკავშირებენ „სიტყვა-ნახატებს“, იეროგლიფებს, რომლებითაც იგი ბავშვობაში იყო აღტაცებული. ამ თვალსაზრისით აპოლინერის კალიგრამების შექმნის გენეზისი უკავშირდება დასავლეთისა და აღმოსავლეთის ტრადიციების შემოქმედებით გადახარშვას, ამასთან, აპოლინერის მიერ მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციების გადააზრება მომდინარეობს XIX-XX საუკუნის მიჯნის იდეიდან, შექმნილიყო ხელოვნების ახალი პარადიგმა, ხელოვნების სხვადასხვა დარგის სინთეზი. აპოლინერი ხაზს უსვამდა იმას, რომ მკითხველმა, ერთი შეხედვით, უნდა აღიქვას მთელი ლექსი მთლიანობაში, ისევე, როგორც დირიჟორი ერთი შეხედვით მოიცავს პარტიტურის სანოტო ნიშნებს.

ფორმის თვალსაზრისით კრებული „კალიგრამები“ გაბედულ ექსპერიმენტს წარმოადგენს, რომელშიც მთავარი პოეზიისა და გრაფიკის სინთეზია. აპოლინერი კალიგრამას ასე განსაზღვრავს: „ყოვლისმომცველი მხატვრულობა, რომლის უპირატესობაც იმაში მდგომარეობს, რომ იგი ვიზუალურ ლირიკას ქმნის, რომელიც ამ დრომდე თითქმის უცნობი იყო. ეს ხელოვნება თავის თავში უზარმაზარ შესაძლებლობებს შეიცავს, მისი მწვერვალი შეიძლება გახდეს მუსიკის, მხატვრობისა და ლიტერატურის სინთეზი“. თუმცა ლექსის, ნახატისა და მუსიკის სინთეზი აპოლინერმა ჯერ კიდევ 1911 წელს განახორციელა, როდესაც გამოვიდა მისი „ბესტიარიუმი, ანუ ორფეოსის ამალა“ („Le Bestiaire ou Cortège d’Orphée“). კრებული ოცდაათი ოთხტაეპიანი ლექსისგან შედგება, რომელსაც ახლავს ცნობილი ილუსტრატორის, რაულ დუფის ილუსტრაციები (ქსილოგრაფიები), რომლებიც ლექსის პარალელურადაა მოთავსებული. აღსანიშნავია, რომ აპოლინერი დიდ ყურადღებას ანიჭებდა მხატვართან მჭიდრო თანამშრომლობას, რათა დარწმუნებულიყო ლექსისა და ქსილოგრაფიის მაქსიმალურად ეფექტურ ურთიერთქმედებაში. ამგვარი დამოკიდებულება განპირობებული იყო იმით, რომ ილუსტრაციები მნიშვნელოვან როლს თამაშობდნენ თითოეული ლექსის განმარტებისთვის. ამ ტექსტებისთვის მუსიკა კი ფრანგი კომპოზიტორების ავანგარდული ჯგუფის წარმომადგენლებმა – ლუის დურეიმ და ფრანს პულენკმა შექმნეს.

თავად კალიგრამის, როგორც ტერმინის შესახებ, ფრანგი მკვლევარი, ჟ. პიენოტი წერს: „მიუხედავად იმისა, რომ აპოლინერმა გამოიგონა ახალი სიტყვა, მას არ გამოუგონია ახალი რამ; ეტიმოლოგიურად კალიგრამა აღნიშნავს აზრს ნახატის ფორმით, რაც სიმიას როდოსელის დროიდან არსებობს“ (ბასი ... 1980), იმავე აზრს გამოთქვამს ჰიგინსიც, რომელიც ტერმინ კალიგრამას ასეთ განმარტებას აძლევს: „ტერმინი, რომელიც შექმნა გიომ აპოლინერმა, რათა მოეცვა ფიგურული ლექსის სახეობა, რომელიც ეგონა, რომ თავად გამოიგონა ან, ყოველ შემთხვევაში, პირველი იყო, ვინც სისტემურად განავითარა“ (ჰიგინსი 1987: 230). მაგრამ, ჩვენი აზრით, აპოლინერის კალიგრამებს და ადრინდელ ფიგურულ პოეზიას შორის არის პრინციპული განსხვავება: 1. ტექნოპეგნიებისგან განსხვავებით, რომლებშიც რომელიმე საზომი გამოიყენებოდა, აპოლინერი მიმართავს ვერლიბრს; 2. თუ ტექნოპეგნიები კონკრეტული საგნის კონტურებში მოქცეული ლექსია, აპოლინერი ისევე როგორც მხატვარი, რომელიც მთელ ტილოს ნახატით ფარავს, მთელ ფურცელზე ათავსებს თავის კალიგრამას. ზოგიერთი კალიგრამა კი წიგნის ორ გვერდს მოიცავს. მაგ.: „წერილი-ოკეანე“ (“Lettre-océan”), „აი, მოვიდა დიეზი“ (“Venu de dieuze”) და სხვა (აპოლინერი 1918: 38-40; 110-111). ხშირად ეს არის კომპოზიცია, რომელიც შედგება არა მხოლოდ საგნის ფორმით/ფორმებით „დახატული“ თეთრი ლექსისგან, არამედ მთელ გვერდზე განფენილი ტაეპების, ნახატების და ნიშნებისგან, მაგ.: სანოტო სტრიქონი, მათემატიკური სიმბოლო, საფოსტო ბეჭედი და სხვ. ამ თვალსაზრისით შეიძლება განვაზოგადოთ ერთ-ერთი მკვლევრის მიერ გამოთქმული მოსაზრება, რომ აპოლინერის კალიგრამები რთული, არახაზოვანი ტექსტებია, ხოლო ამგვარი პოეტური ტექსტის ანალიზისას ყურადღება უნდა მიექცეს მათ არაერთგვაროვან სემიოტურ ბუნებას და სხვადასხვა სისტემების კორელაციას ერთი ტექსტის ფარგლებში (ჩვალუნი 2013: 220).

თავად აპოლინერი კალიგრამების შესახებ წერდა, რომ ისინი წარმოადგენენ „ვერლიბრის იდეალიზაციას და სტამბურ სიზუსტეს იმ ეპოქაში, როდესაც წიგნის ბეჭდვა ბრწყინვალედ ამთავრებს თავის კარიერას ისეთი ახალი რეპროდუქციული საშუალებების განთიადზე, როგორებიც არის კინო და ფოტოგრაფია“ (კალიგრამები 1980). იგი მაქსიმალურად იყენებდა სტამბური ბეჭდვის შესაძლებლობებს როგორც ფურცლის ათვისებისას, ისე ვიზუალური გამოხატვისას და მიმართავდა სხვადასხვა სახის, ზომისა და ტიპის შრიფტების კომბინაციას. ხელოვნების სხვადასხვა კოდის, პოეზიის და მხატვრობის თანაბარუფლებიანობის გამო კი აპოლინერის კალიგრამები გვთავაზობს აღწერილი საგნების სახეებს და მათ ხილულ მეტაფორებად აქცევს, ხოლო სიმბოლურ დონეზე ნაწარმოების იდეას გამოხატავენ. კალიგრამაში – „წვიმა“ სიტყვები და სტრიქონები წვიმის წვეთებივით „ცვივა“ წიგნის ფურცელზე, ოღონდ აქ წვიმა ქალთა ხმების წვიმაა, რომელიც პოეტის მეხსიერებამ ამოატივტივა. კალიგრამაში „დაჭრილი მტრედი და შადრევანი“ მტრედი ომით გატანჯული და განადგურებული სამყაროს სიმბოლოა, შადრევნის ჭავლი კი ომში წასული და ომიდან არდაბრუნებული მეგობრების გამო დაღვრილი ცრემლების განსახიერებაა. მთლიანობაში ეს კალიგრამა გამოხატავს ომის ტრაგედიის იდეას და მის მიუღებლობას ავტორის მიერ. კიდევ ერთი საინტერესო დეტალი, ორი ფიგურის კომბინა-

ციით შექმნილი კალიგრამა, ზარის კონტურს ქმნის, რაც განგაშის ან სამგლოვიარო ზარის რეკვის ასოციაციას იწვევს.

საყურადღებოა აპოლინერის სიკვდილის შემდეგ დაბეჭდილი პოეტური ანდერძი-მანიფესტი, სტატია „ახალი ცნობიერება და პოეტები“ („L'Esprit nouveau et les poètes“, 1918). პოეტის ახალი ცნობიერების მთავარ ნიშნად იგი მიიჩნევს „აღსარებას და ჭეშმარიტების ძიებას, როგორც ეთიკის დარგში, ისე წარმოსახვის სფეროში“. აპოლინერი ასაბუთებს ფორმალური ძიებების კანონზომიერებას ახალ პოეზიაში, მოუწოდებს მუსიკის, მხატვრობის, კინოსა და ლიტერატურის სინეთეზისკენ, პოეტური ენის გათავისუფლებისკენ, ხელოვნების ეროვნული თავისებურებების შენარჩუნებისკენ, რომელიც ფორმათა მრავალფეროვნებას უზრუნველყოფს. აპოლინერი საუბრობს „განცვიფრებაზე“, როგორც ახალი ცნობიერების განმასხვავებელ თავისებურებაზე, მაგრამ განჭვრეტს საფრთხეს, რომელიც ამ გზას ახლავს იმ შემთხვევაში, თუ ახალი ცნობიერება „განცვიფრებას“ ვერ მოუძებნის „სალი აზრის და ექსპერიმენტის მყარ ფუნდამენტს“.

ამავე პერიოდში, XX საუკუნის 10-იან წლებში იქმნება რუსული ფუტურისმის წარმომადგენლის, ვასილი კამენსკის „რკინაბეტონის პოემები“ („Железобетонные поэмы“)¹, ერთ-ერთი ასეთი პოემა, „კონსტანტინოპოლი“, წარმოადგენს ფურცელს ნაჭრილი კუთხეებით, რომელიც დაყოფილია არაერთგვაროვან მრავალკუთხედად და შევსებულია სიტყვებით, ბგერებით და ასოებით. ისინი ყველაზე უფრო მეტად მოგვაგონებს ნახატებს, რომლებზეც ფუნჯის მონასმის მაგიერ სიტყვების მონასმებია. რუსი პოეტი-ფუტურისტები, მათ შორის კამენსკიც, მხატვრობით იყვნენ გატაცებულნი და სწორედ ეს შეიძლება ყოფილიყო კამენსკის პოეტური ნოვაციების ბიძგი. შემორჩენილია „კონსტანტინოპოლის“ ავტოკომენტარი, საიდანაც ირკვევა, რომ ყოველ მრავალკუთხედში არის რომელიმე წამყვანი სიტყვა, ხოლო მის ირგვლივ იკინძება შინაარსით, ბგერით ან სახეობრივი ასოციაციებით ახლო მდგომი სიტყვები და ბგერები, რომლებიც შეძლებისდაგვარად ურთიერთგადაინვნება («тип-ки фес-ки», «аст-ры, ры-нок»). მარჯვენა ქვედა კუთხეში ჩვენ წინ ბაზარია, ქვედა მარცხენა კუთხეში – საზღვაო გასეირნება, ცენტრში – მინარეთი (გასპაროვი 2001: 31). ამავე დროს, რკინაბეტონის პოემა „კონსტანტინოპოლი“ ძალიან ჰგავს კვარტლებად დაყოფილი ქალაქის გეგმას, სადაც თითოეულ სეგმენტში მოთავსებული სიტყვები და მარცვლები აცოცხლებენ ქალაქს ამა თუ იმ უბნის კოლორიტს. კამენსკის რკინაბეტონის პოემებშიც, აპოლინერის კალიგრამების მსგავსად, ყურადღებას იქცევს

1 მიხაილ გასპაროვი კამენსკის 1913-1918 წლების „რკინაბეტონის პოემებს“ კონკრეტულ პოეზიად განიხილავს. მართალია, კონკრეტული პოეზია XX საუკუნის 50-იან წლებში ერთდროულად შვეიცარიაში, შვეიცარია და ბრაზილიაში გაჩნდა, რომელმაც სრულად აისახა ომის შემდგომი პოეტების სკეპტიკური დამოკიდებულება ენის მიმართ, მაგრამ მკვლევარი ყურადღებას ამახვილებს ინგლისურ სიტყვაზე „concrete“, რომელსაც კონკრეტულის გარდა აქვს სხვა მნიშვნელობაც, ის ბეტონის ნიშნავს და განმარტავს: „აქ კი სრულიად შემთხვევითი დამთხვევა მოხდა, რუსმა პოეტმა, ვასილი კამენსკიმ, ჯერ კიდევ 1913 წელს მსგავსი მანერით დაწერა რამდენიმე ნაწარმოები და ისინი რატომღაც „რკინაბეტონის პოემებად“ მონათლა (გასპაროვი 2001: 30). თუმცა ე.წ. „რკინაბეტონის პოემების“, როგორც ტერმინის, სხვა განმარტებაც არსებობს: იმ დროს ახალი იყო „რკინაბეტონის“ ცნება, რომელიც რუსეთში მიმოქცევაში სულ ახალი შემოსული იყო და ფუტურისტებმა, ტკბილად მყდერი ევფემიზმებისადმი თავიანთი ამბოხის გამო, რომელიც სიმბოლიზმისთვის იყო დამახასიათებელი, აიტაცეს სამშენებლო ტექნიკის ლექსიკონის ეს ახალი სიტყვა. ასეა თუ ისე, რუსული რკინაბეტონის პოემები კონკრეტულ პოეზიად მოიაზრება.

ფურცლის სივრცესთან მუშაობის პრინციპი. ისევე როგორც მხატვარი – ნახატზე მუშაობისას, პოეტი თაბახის სივრცეს სრულად ითვისებს; კამენსკი ხომ ერთ დროს ხატვით იყო გატაცებული და მისი ერთი ნახატი, პუანტელიზმის ტექნიკით შესრულებული „არყის ხეები“, იმპრესიონისტების გამოფენაზეც კი იყო წარმოდგენილი. საყურადღებოა, რომ თბილისში ყოფნისას კამენსკიმ კრუჩონიხთან და ზდანევიჩთან ერთად გამოცემულ კრებულში „1918“ შეიტანა თავისი ორი რკინაბეტონის პოემა „მზე“ («Солнце») და „ტიფლისი“ («Тифлис»). ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა „ტიფლისი“, რომელიც პრიმიტივისტი მხატვრის ნახატს ჰგავს, რომელზეც მიმოფანტულია სიტყვები. თუმცა, ამასთან ერთად, ეს რკინაბეტონის პოემა რუკასაც მოგვაგონებს და თბილისის/სქართველოს ტოპონიმისკაცს (მდინარეს, რომელიც რკინაბეტონის პოემას თითქმის ორ ნაწილად ჰყოფს, ანერია “Куря”, იქვეა მთის კონტურები წარწერით – “гора Давида”, ასევე ყაზბეგის კონტურები მინაწერით – “Казбек”, შემდეგ წარწერები “Батум” და “Баку”, მტკავრზე ორგან გადებული ხიდი, წარწერით — “Мост”, ქუჩები “Головинский”, Воронцов, ნაგებობები “Почта” “Сааро № 2”, “Цирк” და სხვ.) ასახავს, ხოლო ქვედა ნაწილში განლაგებულია ოთხი სტრიქონი, რომელთგან პირველი ასე ჟღერს: “Грузия = салами артвелс”.

ვიზუალურ პოეზიასა და რუკას შორის პარალელს ავლებს ამერიკელი მკვლევარი ა. ჰაფტიც, ერთ-ერთ მაგალითად მას მოჰყავს ერლ ბირნის კონკრეტული პოეზიის ნიმუში – *“up her can nada”* (1967) (ჰაფტიც 2000: 66-91).

რუსი ფუტურისტების ჭკუისმიღმურს (Занушь) ყველაზე ხშირად პოეტურ ფონეტიკას უკავშირებენ, მაგრამ ვასილი კამენსკის „რკინაბეტონის პოემები“ ჭკუისმიღმური და ვიზუალური პოეზიის ურთიერთქმედებაა, ვინაიდან XX საუკუნის ფიგურული პოეზია უკვე აღარ არის ის პირველადი ფიგურული ლექსი, რომელიც ტაეპების სიგრძით ქმნის იმ ფორმას, რომელიც დაკავშირებულია შინაარსთან. ეს ახალი ტიპის პოეზიაა, რომელიც უპირისპირდება ტექსტის ხაზოვანებას და იბრძვის მისი ნაკითხვის ვარიანტურობისთვის. ეს არის ნახატის და სიტყვის კომბინაცია, რომელმაც ასოციაციურად უნდა შექმნას ამბავი-პოემა. „რკინაბეტონის პოემებს“ მ.გასპაროვი „თვალისთვის შექმნილი პოეზიის“ უკიდურეს ფორმას უწოდებს.

* * *

ჰორაციუსის ტრაქტატში „პოეტური ხელოვნებისთვის“ ვკითხულობთ: „ლექსი ნახატს ჰგავს: არის სურათი, თუ ახლოს დაუდევ, ძალზე გაინტერესებს; არის ისეთიც, რომელიც შორიდან მოგეწონება. ერთს ჩრდილი უყვარს, მეორეს კი სინათლე სჭირდება, რათა მსაჯულის მკაცრი შეფასების შიში არ ჰქონდეს. ზოგი მხოლოდ ერთხელ მოგეწონება, ზოგი კი, ათასგზისაც რომ ვიხილოთ, მუდამ ერთნაირად მოგვივა თვალში“ (ჰორაციუსი 1981: 27). ნახატის ფორმით შექმნილი ლექსები: ტექნოპეგნიები, *carmina figurata*, კალიგრამები და „რკინაბეტონის პოემები“, ლექსები, რომლებიც ნახატს ჰგავს, მართლაც შორიდან საჭიროებს დანახვას, როგორც პირდაპირი, ისე გადატანითი მნიშვნელობით. დღევანდელი გადასახედიდან ფიგურულ ლექსებთან დაკავშირებული განხილული მასალა ბადებს კითხვას: რით იზიდავდა ეს ჟანრი ამა თუ იმ ეპოქის ავტორებს? ვფიქრობთ, რენესანსის ეპოქაში

ინტერესი ტექნოპეგნიების მიმართ უნდა აიხსნას, საერთოდ, ალორძინების ეპოქის დამოკიდებულებით კლასიკური ლიტერატურისადმი, ანტიკური სამყაროს ლირებულებებისკენ სწრაფვით, რომელთაც რენესანსის წარმომადგენლები მისაბაძ ნიმუშად სახავდნენ. ამიტომ ყოველივე, რაც ანტიკურობასთან იყო დაკავშირებული, საინტერესო და საყურადღებო იყო მათთვის. რენესანსული ადამიანის მრავალმხრივობა იმითაც გამოიხატა, რომ იგი ელინისტური ტექნოპეგნიებით დაინტერესდა და თვითონაც შექმნა ამ ჟანრის საინტერესო ნიმუშები. ტექნოპეგნიების პირველი კრებულებიც ხომ სწორედ რენესანსის ეპოქაში დაიბეჭდა, თუმცა ფიგურული პოეზიის განსაკუთრებული პოპულარობა მაინც ბაროკოს პერიოდს უკავშირდება და ეს არ არის გასაკვირი: ბაროკო ისწრაფვოდა წარმოსახვის განცვიფრებისკენ, მისი ესთეტიკისთვის სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი იყო ყოველივე უცნაური, უჩვეულო, „გადაპრანჭული“ და „მანერული“. ვფიქრობთ, სწორედ ამიტომ შეითვისა ბაროკოს პოეზიამ ტექნოპეგნიები. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ჟანრი გართობასთან, თამაშთან არის დაკავშირებული, ბაროკოს პოეზიაში მას საკმაოდ კონკრეტული დატვირთვა ჰქონდა. ამ ფორმით შექმნილი პანეგირიკები, ეპიგრამები, ეპიტაფიები და, რაც მთავარია, რელიგიური განცდების გამომხატველი ტექნოპეგნიები სრულად პასუხობდა ამ ეპოქის სულისკვეთებას, განწყობასა და მსოფლშეგრძნებას. რაც შეეხება *carmina figurata*-ს, ფიგურულ ლექსს, რომელის შესაქმნელადაც რთული მათემატიკური გამოთვლები იყო საჭირო, ის შუა საუკუნეების რელიგიურობას მოერგო და ამ ფორმით შექმნა რელიგიური სიმბოლოების სადიდებელი შედეგები (რაბან მავრის ჯვრის ფორმით შექმნილი ტრაქტატი).

XX საუკუნის პირველ ათწლეულებში ფიგურული პოეზიის ახალი ტალღა ფრანგულ და რუსულ ავანგარდულ პოეზიას უკავშირდება, რომელიც აპოლინერის „კალიგრამების“ და კამენსკის „რკინაბეტონის პოეზიის“ სახით გაფორმდა. ავანგარდის ერთ-ერთი მახასიათებელი ხომ ჟანრთა შორის საზღვრების მოშლისაკენ ლტოლვა და ლიტერატურისა და ხელოვნების ჰიბრიდული ფორმების შექმნაა. ახალი, ტექნიკური ეპოქის პირისპირ აპოლინერი ახალი გზების ძიებას ლექსის, ნახატის და მუსიკის სინთეზს უკავშირებდა და ეს პოეზიის გადარჩენის საშუალებად ესახებოდა, დაახლოებით მსგავსი აზრები აქვს გამოთქმული კამენსკის თავის მოკლე მემუარებშიც.

ამგვარია ფიგურული ლექსის, როგორც ჟანრის ისტორია ელინიზმიდან XX საუკუნის პირველი ორ დეკადის ჩათვლით. გასული საუკუნის 50-იანი წლებიდან, როდესაც პოსტმოდერნიზმი იკიდებდა ფეხს, ასპარეზზე კონკრეტული პოეზია გამოვიდა, რომელიც შვეიცარიასა, შვედეთსა და ბრაზილიაში თითქმის ერთდროულად ჩაისახა, 60-იან წლებში კი ზოგიერთ სოციალისტურ ქვეყანაში პოეტური ანდერგრაუნდის მოძრაობას დაუკავშირდა.

დამოწმებანი:

აპოლინერი 1918: Apollinaire, G. *Calligrammes; poèmes de la paix et de la guerre*, 1913-1916. Paris: 1918. <https://archive.org/details/calligrammespo00apol/page/192>

ადლერი 1984: Jeremy, A. “Technopaigneia, carmina figurate and Bilder-Reime: Seventeenth-century figured poetry in historical perspective”. *Comparative Criticism*. Volume 4. Edited by E. S. Shaffer. Cambridge: University Press, 1982.

ბარბაქაძე 2010: ბარბაქაძე, თ. „კომბინატორული ლიტერატურა“. წგ-ში: *ლირიკის ჟანრები*. სერია: ლიტერატურისმცოდნეობა. თბილისი: ლიტერატურულ ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010.

ბასი ... 1980: Bassy, A-M., Blanchard G., Butor M., Massin P., Peignot J., Tricaud J-M. *Du Calligramme. Communication et languages*. 1980. https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1980_num_47_1_346.

ბონჩ-ოსმოლოვსკაია 2009: Бонч-Осмоловская, Т. *Введение в литературу формальных ограничений*. Бахрах-М: 2009.

გასპაროვი 2001: Гаспаров, М.Л. *Русский стих начала XX века в комментариях*. Москва: Фортуна Лимитед, 2001.

გორდეზიანი 2016: გორდეზიანი, რ. *ინოვაცია, ფორმალიზმი, ავანგარდი, ანტიკურ ლიტერატურა-ში*. თბილისი: გამომცემლობა „ლოგოსი“, 2016.

დიომინი 2009: Демин, Р.Н. *Фигурная поэзия в Европе XVI-XVII вв. и «Лабиринт света» Яна Амоса Коменского*. <http://www.comenius8.narod.ru/conferens/dnc2009/index.htm>.

ედვარდსი 2005: Edwards, J.S. “The Carmina of Publilius Optatianus Porphyrius and the Creative Process”. *Studies in Latin Literature and Roman History*. Vol. XII (ed. by Carl Deroux). Bruxelles: 2005. P. 447—466. <http://www.somegreymatter.com/carmina.htm>

ერმოლაევა 2017: Ermolaeva, E. L. “The Figure Poem *Egg* by Simias of Rhodes (*AP* 15, 27) and Metrical Terminology”. *Philologia Classica* 2017, 12(2), 122—129. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu20.2017.201/>.

ვალჩეკი 2006: Valček, P. *Slovník literárnej teórie*. Literárne informačné centrum. Bratislava: 2006.

ვილჩეკი: Wilczek, P. *Baroque Visual Poetry: Images and Genres*. <http://www.enbach.eu/it/content/baroque-visual-poetry-images-and-genres>.

ვიგლიანო 2007: Vigliano, T. *Du nouveau sur la Dive Bouteille de Rabelais. – Microlecture iconotextuelle*. <http://www.fabula.org/lht/3/vigliano.html>.

კვაპისი ... 2013: *The Muse at Play: Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, edited by Jan Kwapisz, David Petrain, Mikolaj Szymanski. Berlin, Boston: De Gruyter, 2013.

კვაპისი 2015: Kwapisz, J. Deciphering Ne Luscinia Segnior. *Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo* # 5 98). Warszawa 2015. <http://pflit.uw.edu.pl/wp-content/uploads/sites/118/2016/06/PFLIT-58.pdf>

კლიმოვიჩი 2007: Klimovič, M. *Štruktúrované písanie pre deti v primárnej škole*. kr. Slovo o Slove. Ročník 13. Prešovská univerzita: 2007.

კომენსკი 1631: Komenský, J. A. *Labyrint světa a ráj srdce*. https://web2.mlp.cz/koweb/00/03/37/00/43/labyrint_sveta_a_raj_srdce.pdf

კორნიენკო 2017: Корниенко, О. А. *Игровая поэтика в литературе*. Киев: 2017. <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/18299/1/Kornienko%20Game%20Poetry%20in>.

ლექსიკონი 1974: *Словарь литературоведческих терминов*. Москва: “Просвещение”, 1974.

ლექსიკონი 1984: *Slovník literární teorie*. Štěpán Vlašín a kol. Československý spisovatel: 1984.

ლექსიკონი 1987: *Литературный энциклопедический словарь*, под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. Москва: “Сов. энцикл.”, 1987.

ლექსიკონი 2013: *A dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Fifth Edition. J. A. Cuddon. Wilbey-Blackwell. A John Wiley & Sons, Ltd., Publication, 2013.

ნენაროკოვა 2006: Ненарокова, М. “Об отношении стиха и прозы в трактате Храбана Мавра «Похвала Святому Кресту»”. *Стих и проза в европейских литературах Средних веков и Возрождения*. Москва: “Наука”, 2006.

ფიორი პონდიან 2011: Fiori Pondian, J. *A forma da palavra: poesia visual sanscrita, grega e latina*. Sao Paulo: 2011 file:///C:/Documents%20and%20Settings/User/My%20Documents/Downloads/2011_JulianaDiFioriPondian.pdf).

რეიბოლდი 2006: Raybould, R. *An Introduction to the Symbolic Literature of the Renaissance*. Trafford Publishing: 2005.

სტეპანიჩი 2015: Stepanić, G. Jedna strila, čet’ri krila. *Carmina figurata u hrvatskoj vernakularovej I novolatinskoj poeziji XVI. stolečja*. Colloquia Maruliana XXIV. 2015. file:///C:/Documents%20and%20Settings/User/My%20Documents/Downloads/CM_24_Stepanic_1%20(1).pdf

სუხოვეი 2008: Суховой, Д. *Графика современной русской поэзии*. С-Петербург: 2008. <http://levin.rinet.ru/FRIENDS/SUHOVEI/disser/index.html>

ფიგურული პოეზია ... 2003: Tisserand, A. *La poésie figurée en France à l’èpoque moderne*. Sylvain Bazin, Pierre Gandil , Thierry Guslevic, Jérôme Villeminoz <http://docplayer.fr/37123478-Apollon-tisserand-la-poesie-figuree-en-france-a-l-epoque-moderne.html>

ჩვალუნ 2013: Чвалун, Р. “КАЛЛИГРАММА Г. АПОЛЛИНЕРА «LA CRAVATE ET LA MONTRE»: ГРАФИКА, СЕМАНТИКА, МЕТАСООБЩЕНИЕ”. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, № 4(22), 2013. http://scjournal.ru/articles/issn_1997-2911_2013_4-1_61.pdf

ჭილაია ... 1984: ჭილაია, ა., ჭილაია, რ. *ლიტერატურათმცოდნეობის ცნებები*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1984.

ჯავახაძე 2012: ჯავახაძე, ვ. *ვახტანგური. ერთკომეული*. თბილისი: გამომცემლობა „საარი“, 2012.

ჰაფტი 2000: Haft, A. J. “Poems Shaped Like Maps: (Di)Versifying the Teaching of Geography”, II. in: *Cartographic perspectives*, Number 36, Spring 2000.

ჰიგინსი 1987: Higgins, D. *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*. State University of New York Press: 1987. https://books.google.ge/books?id=2-se6s6Jfn8C&pg=PR3&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false

ჰორაციუსი 1981: ჰორაციუსი, კ. ფ. *პოეტური ხელოვნებისთვის*. ლათინურიდან თარგმნა, შესავალი წერილი და კომენტარები დაურთო აკაკი ურუშაძემ. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1981.

Maia Nachkebia
(Georgia, Tbilisi)

**“Út pictúra poésis”, that is, “A Verse Resembles a Picture”
(From Technopaegnia to “Ferro-concrete poems”)**

Summary

Key words: pattern poetry, technopaegnia, carmen figuratum, “ferro-concrete poems”, “Calligrammes”.

The paper considers the history of visual poetry genre obtained as a result of synthesis of poetry and picture – pattern poetry starting from Hellenism inclusive the first decades of the 20th century. It shows the stages of development of the genre and definite forms of pattern poetry are considered. These are *technopaegnia*, *carmina figurate*, and *Calligrammes*.

The paper states that for definite period the pattern poetry was considered by the literary criticism as a peripheral genre and was seldom found in the sphere of interests of researchers. The author of the paper thinks that terminological non-homogeneity connected with it is a result of scarce interest shown to this genre.

The paper offers Greek, Latin, English, French, German, Russian, Ukrainian, Polish, Croatian, Slovene, Slovak, and Czech material. Samples of Georgian pattern poetry are also discussed.

The work emphasizes the interest of this or that literary movements to definite forms of pattern poetry. Thus, for example: Renaissance exposed samples of *technopaegnia* and it creates many specimens, but specific interest to it was expressed by Baroque poetry. The author underlines the fact that outlines of *technopaegnia* created by Hellenism (“*Egg*” and “*Jason’s Wings*” by Simmias of Rhodes and “*The Alter*” by Dosiados) were reconsidered by the Baroque poets into the Christian symbolic. These samples are “*Easter Eggs*” by Georgius Stengelius and “*The Alter*” and “*Easter Wings*” by George Herbert. It should be emphasized that in the epochs which followed, poets not only imitated the Hellenistic forms but they developed them creatively and as a result of it, range of those patterns, the forms of *technopaegnia*, which were formed in the following epochs, are rather vast and they are enriched by the forms of lines of contemporary objects. The paper states that the interest to *technopaegnia* in the 18th-19th centuries somewhat decreased, although definite samples were still created.

As to *carmen figuratum*, it was invented by Publilius Optatianus Porfirius. *Carmen figuratum* played specific role in a matter of strengthening of Christianity in the Early Middle Ages, which is evidenced by the Rabanus Maurus tractate “*In Honorem Sanctae Crucis*”.

In the first decades of the 20th century pattern poetry returned in the form of *Calligrammes* of Guillaume Apollinaire and it is connected with the idea of the end of the 19th–20th century to create a new paradigm, synthesis of various movements of art. The author of the paper expresses an idea that there is the principal distinction between Apollinaire’s *Calligrammes* and early pattern poetry: 1. In distinct from *technopaegnia*, in which any metrics were used, Apollinaire addresses

vers libre; 2. If *technopaegnia* is a verse in the limits of any concrete object, Apollinaire, similar to a painter, who covers a canvas by painting, places his *Calligrammes* on the whole page. In the very period, in the first decades of the 20th century “*ferro-concrete poems*” of Vasily Kamensky, a representative of Russian futurism was created – it is a combination of a painting and a word.

According to the conclusion of the author of the article, in the epoch of Renaissance the interest of poets to *technopaegnia* should be explained by the attitude of Renaissance to classical literature, while the cause of specific popularity of pattern poetry in the epoch of Baroque is explained by vital significance of all strange, unusual and impressive for aesthetics and world outlook of Baroque. As to the new wave of pattern poetry in the first decade of the 20th century, it is associated with French and Russian vanguard poetry, which received the form of Apollinaire’s “*Calligrammes*” and Komensky’s “*ferro-concrete poetry*”. After all, one of the characteristics of vanguard is strife to destruction of borders between the genres and creation of hybrid forms of literature and art.