

Н. В. ЗЛЫДНЕВА



# ИЗОБРАЖЕНИЕ И СЛОВО

В РИТОРИКЕ  
РУССКОЙ  
КУЛЬТУРЫ  
XX ВЕКА



Наталия Злыднева

**Изображение и слово в риторике  
русской культуры XX века**

«Индрик»

2008

УДК 73/76  
ББК 85.1

**Злыднева Н. В.**

Изображение и слово в риторике русской культуры XX века /  
Н. В. Злыднева — «Индрик», 2008

Монография Н. В. Злыдней представляет собой серию очерков, посвященных проблеме взаимодействия изображения и слова в аспекте риторики культуры XX века. Речь идет преимущественно о русском искусстве и литературе, однако привлекается и европейский материал: среди имен – Малевич, Ларионов, Филонов, Тышлер, Петров-Водкин, Де Кирико, Бранкузи, а также Гоголь, Вячеслав Иванов, Хармс, Платонов и многие другие. Особое внимание уделяется интереснейшей и все еще недостаточно исследованной в отечественном искусствознании переломной эпохе конца 20-х – начала 30-х годов. Изобразительное искусство рассматривается на фоне языка, в сопоставлении с литературой и в контексте общекультурных процессов. Опираясь на широкий гуманитарный инструментарий для выявления механизмов воздействия слова на формирование и восприятие изобразительного «текста», автор сосредоточивается на явлениях пограничья – словесном компоненте изобразительной формы, воздействии фигур речи на функционирование зрительного образа, точках соприкосновения литературы и искусства XX века, связи авангарда с архаикой, где вербальное и визуальное начала выступали в синкретичном виде. Монография рассчитана на искусствоведов и всех, кому интересна русская культура прошедшего столетия.

УДК 73/76  
ББК 85.1

© Злыднева Н. В., 2008

© Индрик, 2008

# Содержание

Предисловие	7
Раздел I. Слово versus изображение	10
Глава 1. Фигуры речи и художественная изобразительность	10
Глава 2. Имя и подпись художника	36
Конец ознакомительного фрагмента.	45

**Наталия Злыднева**  
**Изображение и слово в риторике**  
**русской культуры XX века**

© Злыднева Н.В., 2008

© Издательство «Индрик», 2008

## Предисловие

В данной книге предпринята попытка восполнить немоту зримого – нащупать возможные способы истолкования механизмов изобразительности, заимствуя аппарат филологии, понять зрительные образы сквозь призму слова, непосредственно участвующего в формировании зрительного образа. В отличие от литературы, искусство не может само себя описывать. Оно должно сделать шаг за собственные рубежи – шаг навстречу словесности.

Такого рода интердисциплинарный ход требует фокусировки на порубежье, где слово напрямую соприкасается с художественным изображением, а последнее, в свою очередь, черевато словом. В граничную зону попадают и знаки письменности, включенные в состав картинного пространства, и письменность, сопутствующая произведению живописи или скульптуры, – подпись художника, название полотна, и воображаемая сфера средокрестия зрительных образов в литературе и *vice versa*, литературных образов в живописи, и архаического синкретизма слова и вещи в ритуале. Однако не только и не столько методологические штудии составляют цель исследования. Одна из главных задач – понять, как в этой встрече двух «медий» открываются универсалии культуры, высекаются ритмы эпохи.

Проблема соотношения изображения и слова имеет глубокую историю и восходит еще ко временам зарождения письменности: в древних и некоторых современных языках идеограмма фиксирует словесное высказывание. На протяжении всей истории изобразительного искусства слово то вступало с изображением в активное взаимодействие, то отступало на второй план. Вербальный текст проявлялся в разнообразных формах, воздействуя на различные сегменты организации текста визуального. Ренессанс, барокко, авангард, сюрреализм, а вслед за ними и постперестроечное искусство сделали письменное слово частью изображения, включив его в пространство картины. Активно формирующими восприятие являются и формы словесности, непосредственно, казалось бы, не включенные в художественную материю произведения. Помимо имени автора и названия картины или скульптуры есть и другие, скрытые формы вербальности. К ним относятся идиомы и фразеологизмы, фигуры речи, имплицитно содержащиеся в повествовательной материи изображения. Естественный язык определяет некоторые сегменты мышления художника, задавая те или иные стратегии визуальной наррации.

Слово и художественное изображение могут взаимодействовать и опосредованно. Особая проблема – взаимодействие живописи с литературным произведением – как конкретным, так и внутри того поля, которое в культуре образовано литературой. Жанр, забранный литературой в полное или частичное подчинение, – иллюстрация. Однако литература и живопись могут смыкаться на более высоком, отвлеченном от непосредственной взаимообусловленности уровне – на уровне риторики эпохи. Последняя определяет и темы, и способ их трактовки. Но главное – устанавливает формальные соответствия, общие композиционно-логические макросхемы между литературными и изобразительными художественными текстами, которые являются проекцией данного культурно-исторического организма на «речь» эпохи как целостной личности. Наконец, связь изображения со словом обнаруживается в глубинных пластах культуры, где она залегает на до-словесном уровне, проступая как архаические универсалии и стереотипы в культуре современной. Они не всегда осознаются, но в качестве мифологем и символов присутствуют в симбиозе вербально-визуального комплекса, определяя его спаянность с ритуалом и всем набором традиционных представлений о мире.

Проблема словесного следа в изобразительной материи особенно актуальна для русской культуры прошедшего столетия, хотя на страницах книги речь идет и о К. Бранкузи, и о Дж. Де Кирико, и других европейских мастерах. Литература издавна определяла основной стержень русской культуры, что не могло не сказаться на художественном мышлении мастеров кисти и резца. Однако в начале XX века возникло и встречное движение – от живописи к литературе.

В. Хлебников призывал слово «смело пойти за живописью», имея в виду существенный скачок вперед, который совершили художники авангарда по отношению к мастерам прозы и поэзии. Футуристы в вербальных интервенциях в живопись и своих рукописных книгах взяли на вооружение архаический опыт словесно-зрительного синкретизма древней культуры и барочного синтеза. Авангардная парадигма оплодотворила и постмодернистские игры со словом в акциях, перформансах и станковой живописи художников последнего десятилетия, которые, как и их предшественники – деятели неофициального искусства эпохи застоя, – настойчиво обращаются к слову, литературе, вербальному стержню отечественной традиции. Наконец, Россию, являющуюся частью глобальной цивилизации, вместе со всем западным миром в настоящее время захлестнуло «цунами» визуально-вербальной идеографичности, которая возникла под влиянием Интернета и проявляется во всех сферах жизни – от рекламы и бытового дизайна до софистицированных экзерсисов неоавангарда и сетевого искусства.

В настоящей книге затрагиваются многие из названных выше проблем. Исследование опирается на ряд серьезных заделов отечественной науки в разрешении проблем взаимодействия слова и изображения в XX веке. Среди них особенный интерес представляют труды М. М. Алленова, С. М. Даниэля, Н. А. Дмитриевой, Г. Г. Поспелова, Д. В. Сарабьянова, А. Якимовича, М. Ямпольского и других российских искусствоведов. Интерес к взаимодействию изображения и слова проявляется и «с другого берега», со стороны филологов – следует назвать труды В. А. Альфонсова, Вяч. Вс. Иванова, В. П. Григорьева, Д. В. Лихачева, Ю. М. Лотмана, Ю. С. Степанова, В. Н. Топорова, Б. А. Успенского. Нашу роль мы видим в том, чтобы объединить наиболее ценные наработки в области искусствознания, соединив их с тем огромным вкладом, который сделан российскими учеными в исследование семиотических механизмов культуры, в частности, в плане взаимодействия дискретного и непрерывного типа текстов. Автор во многом оперирует принципами, разработанными отечественной школой семиотики и структуры текста, закономерностей интертекста.

Между тем материал и проблемы, в том аспекте, в каком они затрагиваются в настоящей монографии, не были прежде объектом внимания исследователей. Перекрестное соединение методологий, сквозной взгляд одновременно поверх и изнутри дисциплин, выявление глубинного корня художественного события – все это является попыткой осуществить стереоскопичность подхода к материалу и проблематике, сформировать новый научный объект и исследовать феномен культуры, говорящей одновременно на разных языках: естественный язык, язык литературы и «язык» зрительно воспринимаемой формы становятся единым целым в речи эпохи. Среди проблем, к которым автор стремился подобрать новый ключ, – проблема фигур речи в изобразительном искусстве, семантико-композиционные параллели живописи и литературы как проекции эпохи, сквозные мотивы в зеркале тропа, глобальные мифологемы в визуальном воплощении и ряд других. Угол зрения, под которым рассматривается подчас знакомый материал, позволяет увидеть его с неожиданной стороны. Замостить ров, разделяющий филологов и историков искусства, задача не из легких и едва ли в обозримом будущем разрешимая. Но именно эта амбициозная перспектива вела автора сквозь тернии эмпирии.

В заглавие вынесен распространенный в современном западном искусствознании термин «риторика». Однако не соображениями моды руководствовался автор в его использовании. Если для зарубежных коллег-искусствоведов «риторика» часто синонимична слову «форма» (с креном в его семиотическое наполнение), в данном исследовании акцент делается на риторике как инструменте подведения слова и изображения к общему знаменателю эпохи, ее неповторимому облику. Именно крупные риторические фигуры, универсальные мотивы/символы, общие ментальные структуры, проступающие сквозь тот или иной тип организации художественного материала, дают основания и методологическое оправдание для сближения произведений различных видов искусства, а также понимания функций и задач взаимопроникновения вербального и визуального. Примером может служить фигура оксюморона,



определяющая композиционный строй произведений живописи конца 20-х годов (А. Тышлер, А. Лабас, К. Малевич), которая основана на сближении дальнего и ближнего планов, а также характерна для мотивной структуры прозы этого времени (в частности, прозы А. Платонова): фигура отсылает к удистопическому стержню эпохи, описывая ее важнейшую составляющую. Другим примером может служить мотив, пронизывающий всю толщу художественности: им в XX веке является феномен сшибки масштабов умаленной плоти – мотив *насекомого*. Риторика времени и здесь наложила свою печать: телесность авангарда сквозь призму инсектного кода повествует о великих парадоксах и жестоких перверзиях века. Наконец, в заключительной главе речь идет о дионисийстве русской культуры как одном из проявлений ее соборности, что в свое время было столь глубоко прочувствовано в слове Вячеславом Ивановым и следы чего обнаруживаются в иных эпохах и в иных художественных обликах – а именно в живописи Павла Филонова.

В построении книги отражены основные формы соотношения слова и изображения: язык и живопись, архаические стереотипы в плане мифологического слияния слова и изображения, литература и искусство в их соприкосновениях, общие мотивы, пронизывающие художественные образы словесности и искусства. Вместе с тем исследование не претендует на исчерпывающее описание темы. Задача – обнажить наиболее чувствительные точки проблематики, поделиться наблюдениями над отдельными, как представляется, наиболее характерными явлениями взаимодействия искусств в XX веке, наметить пути для дальнейших изысканий в этом направлении.

Настоящая монография сложилась из ряда исследований, которые автор вел на протяжении последних 15 лет в Отделе истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН. Своим коллегам, и прежде всего Л. А. Софроновой и Н. М. Куренной, автор глубоко признателен за сам факт появления книги на свет. Переработанные для нужд настоящего издания, очерки публиковались, как правило, в малотиражных, а иногда зарубежных и потому недоступных для широкого читателя сборниках и журналах, к тому же предназначенных для различных аудиторий – искусствоведов, филологов, культурологов, славистов. Между тем общая проблематика, которая пронизывает все главы, создает единое пространство мысли, и книга призвана, прорастая через частные темы и конкретный материал, сплотить их в неделимое целое. Насколько это удалось – судить читателю.

## Раздел I. Слово versus изображение

### Глава 1. Фигуры речи и художественная изобразительность

Размышляя о закономерностях соотношения слова и изображения, хочется обратиться к опыту исторического авангарда. Известные слова Велимира Хлебникова «Мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью» следовало бы отнести и к науке об искусстве и сформулировать актуальное кредо искусствознания таким образом: «Мы хотим, чтобы искусствоведение смело пошло за филологией». Однако не менее важно разобраться в природе соотношения вербального и визуального, а на этом пути первейшая задача – выявление некоторых форм бытования языка в механизме порождения смысла средствами художественной изобразительности.

Настоящий очерк имеет своей целью общую постановку проблемы, оставляя конкретные разработки последней за будущим. Поводом для размышления послужили некоторые особенности языка историков искусства и критиков, в частности, излюбленное обращение к терминам из области риторики таким, например, как метафора. Известно, что одна из существенных проблем искусствоведческого анализа состоит в выработке языка описания. В отличие от словесных искусств, язык описания которых предоставляет сам материал, изобразительная материя лишена способности говорить о себе самой. Между тем в сложении зрительного образа, в порождении «текста» изобразительного искусства естественный язык принимает самое активное участие, коль скоро он определяет важные сегменты любой человеческой деятельности. Исствоведение склонно игнорировать логоцентризм европейской культуры, ее проникнутость идеей о том, что «в начале было слово». Помимо негласного цехового договора, для этого есть и некоторые глубинные основания. Археология предоставляет нам убедительные доказательства того, что цивилизация древности развивалась, опираясь на два исходных принципа: в то время как одна из ее частей вдохновлялась словом (протосемитские культуры Ближнего Востока, Средиземноморье), другая исходила из примата изображения – визуального знака (древнебалканский регион, Малая Азия). Провокативность проблемы усугубляется реалиями современной эпохи, а именно тем обстоятельством, что на рубеже нового столетия (а также тысячелетия) мы являемся свидетелями необычайного взлета визуальных видов коммуникации, дорогу которым в конце XX века проторила цивилизация электронных технологий. Между тем было бы опрометчиво недооценивать и многотысячелетнюю традицию Логоса, и факт детерминированности национальных картин мира естественным языком, и обусловленность (пусть неоднозначную) искусства образами творческого мышления в целом.

Подходы к занимающей нас проблеме, которую можно сформулировать как *роль естественного языка в формировании языка изобразительного искусства*, могут быть многообразными, как многообразны и темы, которые ждут своего обсуждения в рамках обозначенной проблематики. Задача настоящего очерка – частная. Она состоит в попытке, заимствуя арсенал науки о слове, преимущественно художественном слове, рассмотреть материал изобразительного искусства только в одном из аспектов – в аспекте тропов и фигур речи.

В гуманитарной науке уже давно кристаллизовалась традиция изучения изображения и слова в их соотношении<sup>1</sup>. Можно выделить несколько основных направлений в сопоставительных исследованиях живописи и литературы: фактографически-описательный (литературные

---

<sup>1</sup> Вспомним, к примеру, ставшую классикой отечественной науки монографию Н. А. Дмитриевой «Изображение и слово». К проблеме взаимодействия искусства с литературой и философией все больше обращается в своих работах последних лет Д. В. Сарабьянов.

пристрастия художников и живописные наклонности писателей); проецирующий анализ содержания или смысловых форм (литературные мотивы в живописи и более новая и продуктивная ветвь – изобразительное искусство как литературный мотив); сравнительный анализ стиля двух близких по мироощущению мастеров (рождающий, например, такие темы, как «Филонов и Платонов» или «Хлебников и Малевич»); мотивика – совпадение отдельных мотивов в живописи и литературе (синхронный или диахронный аспект) и стоящие за этим совпадением идеологемы; общекультурные контексты индивидуальных стилей в рамках общей художественной парадигмы. Обращение к опыту литературы, а стало быть, и литературоведения, определяется и спецификой художественной «формации»: ею задается тип связей между изображением и словом, которые составляют предмет анализа. Так, живопись передвижников и русский авангард диктуют два различных подхода к проблеме интермедийности. Все обозначенные направления в изучении изображения и слова, несомненно, вносят свой вклад в расширение рамок традиционного искусствоведческого анализа. Между тем для понимания специфики художественного языка произведений изобразительного искусства они порой оказываются недостаточными, а зачастую даже уводят в сторону.

Более продуктивным представляется методика, пришедшая в искусствоведение на волне семиотического бума 70-х. Семиотика и лингвистика, в частности современная теория тропов, испытывают явную потребность расширить сферу своего анализа материалом изобразительного искусства и кино, стремясь к выявлению в различных сферах художественного творчества (и знаковой деятельности человека вообще) некоего прототропа, подобно тому как в «тексте» культуры в целом выявляется глобальный прототекст<sup>2</sup>. Поэтому лингвистика текста и семиотика живописи (или точнее сказать – системный анализ языка изобразительной формы) все глубже начинают взаимодействовать друг с другом. В отечественной науке примером продуктивного лингвистического (в семиотическом преломлении) анализа изобразительного искусства является разбор живописи коренных жителей Австралии М. И. Лекомцевой<sup>3</sup>. В этой работе предпринята попытка выделения в искусстве определенной группы аборигенов некоторых функциональных единиц, соответствующих категориям языка: категория двойственного числа, видимое/невидимое и пр. Между тем сам характер материала и стратегия научного поиска, ориентированного прежде всего на внутренние задачи лингвистической семиотики, ограничивают возможности прямого использования данного опыта для анализа изобразительных форм иного уровня сложности. Другой пример – анализ слова и живописи на основе семантической поэтики стихотворения Хлебникова в знаменитой работе Вяч. Вс. Иванова «Меня проносят на слонах...»<sup>4</sup>. Этот исследовательский опыт определяется локальным прецедентом – уникальным открытием (ученым найден изобразительный прототекст стихотворения – древнеиндийская миниатюра, представляющая бога Вишну в виде слона, чье изображение составлено из фигур девушек) и спецификой идиостиля Хлебникова и потому не мог быть заимствован для иных ситуаций. Несомненны заслуги отечественных семиологов (как лингвистов, так и искусствоведов, культурологов) в области теории искусства – следует назвать имена Ю. К. Лекомцева, Б. А. Успенского, Г. И. Ревзина, В. Паперного, С. М. Даниэля<sup>5</sup>. Их находки следовало бы активнее включать в репертуар искусствоведческого инструментария.

<sup>2</sup> См.: Топоров В. Н. Троп // Лингвистическая энциклопедия. М., 1990. С. 520–521, а также другие работы этого автора по структуре текста в мифопоэтической перспективе. Одним из опытов анализа прототекста в живописи можно считать статью: Злыднева Н. В. «Свет фонарный» и «лезвие луча» (к проблеме до-изобразительности в живописи) // История культуры и поэтика. М., 1994. С. 196–206.

<sup>3</sup> Лекомцева М. И. К анализу смысловой системы искусства аборигенов Грут-Айленда (Австралия) // Ранние формы искусства. М., 1971.

<sup>4</sup> Иванов Вяч. Вс. Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят на слонах...» // Труды по знаковым системам. Тарту, 1967. III. С. 156–171.

<sup>5</sup> Весьма ценный теоретический опыт, накопленный искусствоведами-семиологами Запада, в данном очерке за недостатком места намеренно не рассматривается. Следует, однако, упомянуть имена: М. Carani, G. Sones son, T. R. Quigley, D. Collins,

Возможно, один из ресурсов искусствоведения залегает в области его обогащения опытом современного литературоведения, которое опирается на лингвистику текста, оперирующую понятием «сверхфразовое единство». Анализ изображения в аспекте риторики предполагает, что произведение рассматривается как текст, то есть в совокупности внутренних связей. В этом случае можно выделить область изобразительной формы, которая определяется речью и формирует своего рода сверхфразы – не отдельные темы или композиционные пучки, а текучую материю – процесс сообщения, продиктованного и организованного (структурированного) клишированными формами естественного языка. И таким образом, те или иные принципы семантической или синтаксической организации художественного изображения – изобразительного «текста» – могут быть истолкованы в рамках фигур речи или шире – тропа. Разумеется, что не вся семантика произведения изобразительного искусства может быть сведена к риторическим формам, а лишь та ее часть, которая определяется и/или порождена спецификой языковой картины мира автора произведения, его языковым сознанием<sup>6</sup>. Таким образом, риторика изобразительной формы в данном ее истолковании – это зависимость изобразительной ткани от тропов и фигур речи в их универсальном (метафора) или локальном (та или иная идиома конкретного языка) варианте.

Следует отметить, что напрямую сближать фигуру речи с тем или иным изобразительным «прецедентом» следует с большой осторожностью. Необходимо прежде всего учитывать различную степень теоретической разработанности отдельных тропов в филологии и общей риторике, неравномерность их употребления в изобразительном материале, а также ограничения, накладываемые спецификой визуальной образности. Характерным примером могут служить баталии, разгоревшиеся вокруг проблемы метафоры, в частности, применительно к живописи и скульптуре. Сторонники расширительного понимания термина находят решительный отпор со стороны специалистов по логической семантике естественного языка. Так, Н. Д. Арутюнова, предостерегая от механического подхода, не учитывающего видовую специфику использования термина «метафора», пишет: «Перенос метафоры на почву изобразительных искусств ведет к существенному видоизменению этого понятия. „Изобразительная метафора“ глубоко отлична от метафоры словесной. Она не порождает ни новых смыслов, ни новых смысловых нюансов, она не выходит за пределы своего контекста и не стабилизируется в языке живописи или кино, у нее нет перспектив для жизни вне того произведения, в которое она входит. Сам механизм создания изобразительной метафоры глубоко отличен от механизма словесной метафоры, непременным условием действия которого является принадлежность к разным категориям двух ее субъектов (денотатов) – основного (того, который характеризуется метафорой) и вспомогательного (того, который имплицитирован ее прямым значением). Изобразительная метафора лишена двусубъектности»<sup>7</sup>. Расширенное применение понятия метафоры к языку живописи и кино Н. Д. Арутюнова предлагает заменить истолкованием визуального текста с точки зрения символической модальности в духе идей Умберто Эко<sup>8</sup> или в духе анализа поэтических текстов русскими формалистами (Р. О. Jakobson и опоязовцы), «стремившимися к выделению в творчестве поэта индивидуальной символики – ключевых образов и эпизодов»<sup>9</sup>.

Между тем, несмотря на несомненную убедительность аргументов ученого-филолога, термины, которые описывают фигуры речи, сохраняют свою особую привлекательность для искусствоведов и продолжают упорно мелькать в трудах историков искусства. Очевидна практическая значимость использования фигур речи для отработки искусствоведческой методики.

М. Shapiro, M. Bal, N. Bryson и др. (см. библиографию).

<sup>6</sup> Проблемы художественной формы (преимущественно на материале литературы) в аспекте языковой картины мира обсуждаются в трудах отечественных филологов Т. В. Цивьян и В. Н. Топорова.

<sup>7</sup> Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. М., 1990. С. 22.

<sup>8</sup> Eco U. Semiotics and the philosophy of language. London, 1984.

<sup>9</sup> Арутюнова Н. Д. Указ. соч. С. 22.

Конструктивная «эклектика» терминологии и стоящих за ней более общих теоретических смыслов должна определяться интерпретационными стратегиями, задачей постижения зазора между замыслом автора и многовариативностью восприятия. И одна из важнейших проблем в связи с этим может быть описана как проблема связи словесной образности с образностью визуальной в том ее сегменте, который определяется естественным языком.

Согласно пониманию этих терминов в стилистике и поэтике, троп – это «двуплановое употребление слова, при котором его звучание реализует одновременно два значения, индиксатальное и буквальное, связанные друг с другом или по принципу смежности (синекдоха, метонимия), либо сходства (метафора), либо противоположности (ирония)»<sup>10</sup>, а фигуры речи (повторы, амплификация, эллипсис, параллелизмы, оксюморон и пр.) – это система стилистических приемов, «реализующих экспрессивные качества высказывания»<sup>11</sup>. Троп ориентирован на «семантическую несовместимость микроконтекста и макроконтекста» естественного языка<sup>12</sup>. Очевидно, что прямое приложение понятий, заимствованных у словесности, к материалу изобразительного искусства было бы неправильным и вряд ли возможным. Следовало бы, в частности, решить вопрос о том, что в изобразительном «тексте/высказывании» считать языком, а что – речью, равно как и то, что считать сферой семантической несовместимости (по сравнению с естественным языком правила сочетаемости форм и мотивов в изобразительном искусстве гораздо шире и/или имеет место принципиально иная структура ограничений).

Между тем некоторые соответствия бросаются в глаза уже при поверхностном обращении к проблеме. Художественное изображение в целом (особенно фигуративное изображение) метонимично по определению, так как воспроизводит мир объектов, относимых к другим объектам, имея в виду объектность сферы зрительного восприятия. Однако есть и спецификации. Так, в контексте миметической традиции ряд жанров изобразительного искусства обнаруживают тяготение к тому или иному типу тропов и речевых фигур. Например, ирония и гротеск характеризуют карикатуру. Пейзаж должен быть непременно отмечен параллелизмами – фигурами повтора (равно как натюрморт и портрет, с которыми он в ходе исторической эволюции образует многочисленные корреляции). Панорамный пейзаж в классическом батальном жанре или ведутах (например, у Каналетто) наследует принципы эпического описания с многочисленными перечислениями однородных элементов, выстраивающихся в своего рода орнамент, и реализует фигуру амплификации или плеоназма. Изобразительная «фигуральность» (не путать с фигуративностью!) редко сводится к одному типу тропа.

Более того, определенными риторическими предпочтениями отмечены некоторые междоформационные типы художественной изобразительности. В последнюю группу попадает примитив в расширительном толковании этого явления. Чего бы мы ни коснулись в этой области – и сарматский портрет, и живопись греческого баталиста XIX века Панайотиса Зографоса, и творчество Нико Пиросмани, и картины «наивных» хлебнцев (художников-самоучек из хорватского села Хлебине, ставшего одним из главных центров югославянского примитива в XX веке) с Иваном Генераличем во главе, и живопись Таможенника Руссо – все это в большей или меньшей степени отмечено принципом регулярности формы. Последняя предполагает, в числе прочего, симметрию композиции (зеркальную или сдвига) и полосное расположение зон, соположенность однородных элементов, зачастую слабую избирательность в отборе деталей, иногда нагнетание характеризующих признаков. Переформулируя отмеченные свойства примитива в терминах риторики, можно сказать, что этому типу поэтики присуща ориентация на фигуры повтора, амплификации, плеоназма, градации. Постараемся обозначить связь между тропом и изображением на отдельных примерах.

<sup>10</sup> Корольков В. И. Троп // Краткая литературная энциклопедия. М., 1972. Т. 7. С. 626.

<sup>11</sup> Корольков В. И. Фигуры стилистические // Краткая литературная энциклопедия. М., 1972. Т. 7. С. 948.

<sup>12</sup> Топоров В. Н. Троп... С. 520.

Следует оговориться, что к рассмотрению привлекается материал искусства XX века. И это не случайно. Исторический авангард риторичен по определению. Риторичность авангарда задана уже манифестами, имеющими столь значительный удельный вес в общей художественной ситуации: манифесты, ставшие для мастеров авангарда формой вербализованной изобразительности, способствовали выработке риторических установок. Искусство XX века является особо проницаемым для анализа с точки зрения фигур речи (частной риторики), так как опыт авангарда предполагает интермедальность как составную часть поэтики, основанной на дезавтоматизации расширения семиотического поля. Акцентируя синтактику (то, как сделано произведение в смысле соотнесения-столкновения его различных уровней), мастера авангарда выводят на поверхность лежащие в глубинных слоях зрительного сознания тропы. Авангард взял на вооружение слово в широком смысле – как графический образ письма в живописи (ср. слово в кубофутуризме или у Ларионова), как синестезию цвета и рифмы (эксперименты Д. Бурлюка), наконец, глубинным образом – как дискретный знак, порождающий аналитическую расчлененность изображения.

Особенности поэтики авангарда состоят и в перекличке с поэтикой ориентированных на риторику барокко и канонических видов искусства (народный примитив и икона). Контрапункт риторики примитива проявился в ориентации авангарда на нулевую степень письма, а потому – и на архаический тип визуальности. Потому особенности регулярной формы, присущие живописи Ларионова неопримитивистского периода или творчеству позднего Малевича, с необходимостью демонстрируют и приверженность соответствующим тропам. То же можно сказать и о барочной подкладке авангарда<sup>13</sup>. Риторичность поэтики барокко, предполагающая эмблематичность как изображения, так и слова, ориентацию формы на троп, интермедальность как принцип вербально-визуального синтеза, не случайно оказалась близкой поискам пионеров авангарда, которые выразились в приверженности регулярной форме (например, симметрии или маркированной асимметрии композиции, акцентированном ритме, принципах орнаментализма и т. п.), а также в акцентировке граничности изображения<sup>14</sup>. Граничность как принцип поэтики перекидывает мост соответствий между риторической структурой отдельных видов прозы (в особенности так называемой «орнаментальной» прозы) и живописи 10–20-х годов. Стык, шов, зазор как принцип семантической и синтаксической организации изобразительного текста, взаимная интермедальная ориентированность литературы и живописи – это то, что позволяет произвести более или менее органическую интервенцию понятий науки о слове в пространство науки об искусстве.

<sup>13</sup> О барочности авангарда см.: *Смирнов И. П.* Барокко и опыт поэтической культуры начала XX века // *Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи.* М., 1979. С. 335–361.

<sup>14</sup> О принципах регулярной формы в связи с орнаментализмом и граничностью см.: *Злыднева Н. В.* Метафизика орнамента и супрематизм // *Russian Literature.* XXXVI–I, 1. July. 1994. P. 123–130.



Илл. 1. М. Шагал. Над городом. 1914–1919. Холст, масло. ГТГ.



Илл. 2. М. Шагал. Окно на даче. 1915. Картон, гуашь. ГТГ.

Начнем с примера самого расхожего, но одновременно и самого сложного. Это метафора в живописи Марка Шагала<sup>15</sup>. Языковые клише фигуры перенесения (то есть метафоры) в мотивике его живописи очевидны. Так, выражение *душа порхает* соответствует летящей по небу паре влюбленных [илл. 1]; выражение *окно смотрит в сад* и перенесение *окно=глаз* получает адекватную форму в изобразительной семантике [илл. 2]. Другой пример: невеста в белом – постоянный персонаж его живописи. Отвлекаясь сейчас от хасидской символики, напомним ветхозаветную метафору-сравнение «безгрешная *душа=белый снег*» (ср. 50 псалом: «омыеши мя и паче снега убелюся»)<sup>16</sup>. Еще более яркий пример риторики Шагала – и музицирующий на крыше домов персонаж: здесь сравнения-перенесения *поет как птица* и *заливается соловьем* выступают как метафора влюбленности *душа поет*, а также как метафорическое определение художественной деятельности в целом [илл. 3]. Очевидно, в свете приводимых выше соображений Н. Д. Арутюновой о природе метафоры и мере ее приложимости к изобразительному

<sup>15</sup> Понятием метафоры применительно к Шагалу широко пользуется, например, Д. В. Сарабьянов (см.: Сарабьянов Д. В. Ускользящий лик Шагала // Возвращение мастера. М., 1988).

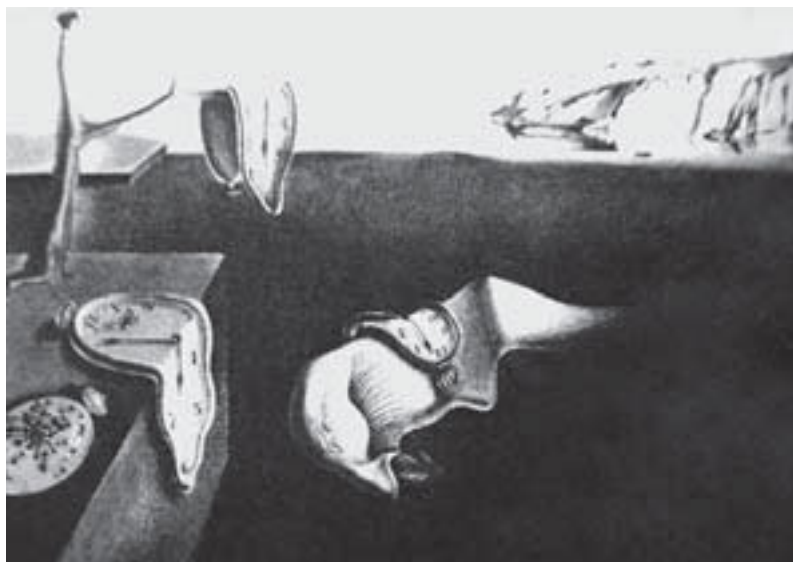
<sup>16</sup> Между тем дело осложняется культурной и языковой двойственностью Шагала – влиянием как русской языковой стихии, так и идиша: вербальное начало в его творчестве неотделимо от роли слова в хасидизме. На этот счет, равно как и на предмет религиозных смыслов иконографии Шагала, существуют специальные исследования (см., например: Compton S. Chagall. New York, 1985; Кацис Л. Ф. Еврейское барокко в русском авангарде // Барокко в авангарде, авангард в барокко. Материалы конференции. М., 1993. С. 44–46.), и потому мы не будем останавливаться на этой проблеме.



искусству более уместно говорить о метафоричности поэтики мастера, нежели о метафоре в строгом понимании термина.



Илл. 3. М. Шагал. Зеленый музыкант. 1923. Музей Гугенхайма. Нью-Йорк.



Илл. 4. С. Дали. Постоянство памяти. 1931. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

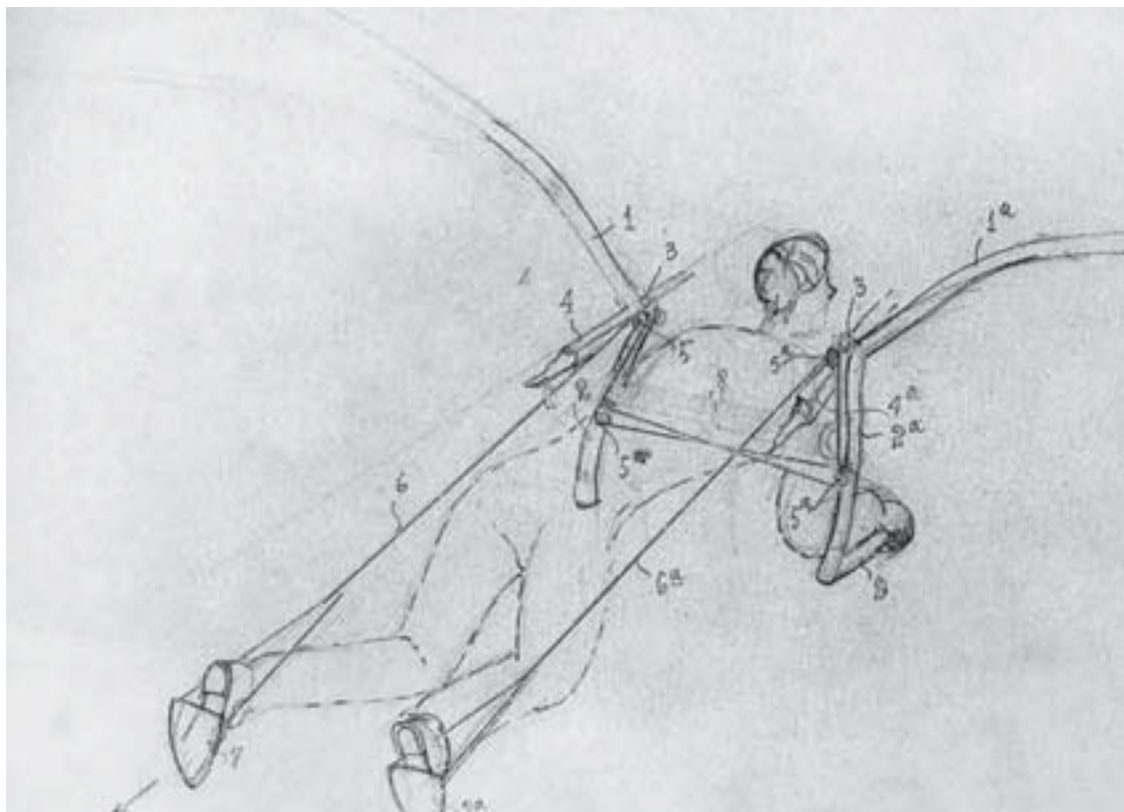
Ориентация на универсальную метафору определяет и переносы значений у Сальвадора Дали. Примером может служить универсальное сравнение времени с рекой (река времени с признаком 'текучесть'): так возникает знаменитое изображение стекающего циферблата [илл. 4]. Дали оперирует фигурой катахрезы. Впрочем, литературность Дали лежит на поверхности – изобразительная семантика его живописи литературна *par excellence* (как в дурном, так и в безоценочном смысле).

Катахреза Дали заимствована у авангарда, с которым эта фигура наиболее органично соотносится<sup>17</sup>. Кубофутуристы, а также Малевич времени создания полотна «Англичанин в Москве» (1914) дают образцы катахрезы как совмещения несовместимого, взрывая как логику обыденного сознания, так и логику традиционных формально-смысловых соответствий. На катахрезе во многом зиждется интермедиаальный «холизм» авангарда: именно по риторическому основанию легендарное «дыр бул щыл» Крученых обнаруживает соответствие с контр-рельефами Татлина или живописью Ларионова.

Как и в словесном искусстве, один и тот же образ (например, образ человека-птицы) может выступать как разные тропы одновременно. Так, образчиком тропа по сходству (операция перенесения) выступает произведение В. Татлина «Летатлин» (*творческая личность = птица*), но тот же самый образ, заключенный в данном произведении, допускает прочтение в плане метонимии (птица как полет) [илл. 5]. Аналогично организована риторика «велосипедного быка» Пикассо. Характерное для западного авангарда, например в лице М. Дюшана, переосмысление бытового предмета с точки зрения его афункциональной формальной выразительности, что в известной степени соотносимо с принципом остранения в литературоведении, выстроено по принципу словесного тропа с акцентом на перенос-совмещение семантических признаков. Остроумные парадоксы и обманки Магритта могли бы быть названы каламбурами: переносы-столкновения значений в его изображениях достигают высокого уровня обостренной контрастности.

---

<sup>17</sup> О катахристичности авангарда см.: Смирнов И. П. Психодиахροнологика. М., 1994 и в других работах этого автора по поэтике авангарда.



Илл. 5. В. Татлин. Положение тела во время полета на «Летатлин». 1929–1932. ГЦТМ. Москва



Илл. 6. В. Ван Гог. Стул. 1888. Галерея Тэйт, Лондон.

В ряд семантических тропов по смежности попадают «Башмаки» и «Стул» Ван Гога [илл. 6]. Это классический случай метонимии, то есть отсылки к целому по его детали. В принципе фигура речи здесь порождена скорее жанром – любой натюрморт основан на демонстрации метонимического значения изображенных предметов. В случае вещных портретов Ван Гога обращает на себя внимание особая акцентированность метонимического значения, вследствие чего произведение балансирует на грани натюрморта и портрета.

Особая тема в рамках фигур речи и искусства XX века – цитата как троп. Изначально цитата является принадлежностью области риторики и теории художественного (литературного) текста. Традиционно литературной цитате дается следующее определение: «Цитата – это дословное воспроизведение отрывка из какого-либо текста»<sup>18</sup>. Цитата, таким образом, не является фигурой речи в собственном смысле слова, хотя изначально выполняет риторическую функцию. Однако ее характер меняется в XX веке, когда вследствие расширения семиотического поля искусства статус цитаты в поэтике повышается. В этом качестве – в качестве поэтического приема – цитата получает осмысление в работах русской формальной школы – у В. Шкловского, а позднее у М. Бахтина (в рамках понятий «чужая речь», «диалогичность» и пр.), в работах французских структуралистов (Ю. Кристева), наконец, в последнее время – у западных филологов-славистов, оперирующих (вслед за Ю. Кристевой) понятием *интертекстуальность* (И. Смирнов, О. Ханзен-Леве<sup>19</sup>), а также в работах ученых загребской школы литературоведения и семиотики (Д. Ораич<sup>20</sup>), примыкающей к немецкой славистике. Цитата является прецедентом акта цитирования. В наиболее общем понимании цитирование – это процесс расшифровки текста, вовлекающий исследователя в работу с универсальным для любой культуры противопоставлением *своего чужому*. Цитация в современном прочтении данного термина является таким помещением *чужого* текста в *свой* текст, при котором происходит диалог этого нового *своего – чужого* текста с *прототекстом* (антецедентом), или *контекстом*, откуда заимствован *чужой* текст. То есть в триаде *свой текст – чужой текст – прототекст* цитата служит ферментом, порождающим новый смысл сообщения и новый художественный образ. Так в общих чертах обстоит дело с материалом художественной литературы.

<sup>18</sup> Краткая литературная энциклопедия. М., 1975. Т. 8. С. 402.

<sup>19</sup> Смирнов И. П. Порождение интертекста. СПб., 1995; Hansen-Löve A. Intermedialnost i intertextualnost. Problemi korelacij e verbalne i slikovne umjetnosti na primeru ruske moderne // Intertekstualnost & Intermedialnost. Zagreb, 1988. S. 31–74.

<sup>20</sup> Oraič-Tolić D. Teorij a citatnosti. Zagreb, 1990.



Илл. 7. И. Мештрович. Богородица с младенцем. 1917. Бронза. Галерея Мештровича. Сплит.

В названных научных традициях цитата как прием рассматривается, главным образом, применительно к авангарду в рамках поэтики монтажа или коллажа<sup>21</sup> и преимущественно на материале литературы, возникнув как реакция на специфику художественной ситуации. Однако та лидирующая роль, которую взяло на себя изобразительное искусство в русском авангарде, расширила область применения понятия цитаты, уравнив в этом отношении вербальный и визуальный «тексты».

Применительно к изобразительному искусству цитата может быть рассмотрена двояко: как врезка иного изобразительного материала в уже существующий (коллажи футуристов, усы Моны Лизы и пр.). В этом случае происходит диалог нового *своего+чужого* текста с исторической традицией, которая отрицается, подвергается деструкции. Это так называемая горизон-

---

<sup>21</sup> Хорватская исследовательница поэтики авангарда Д. Ораич относит коллаж к транссемиотическому цитатному жанру. См.: *Oraić-Tolić D. Teorij a citatnosti*. Zagreb, 1990.

тальная цитация, разрушающая иерархию. Возможна и другая – вертикальная цитация, когда происходит позитивное обращение к прототипу, его воспроизводство с установкой на сохранение сообщения. Это цитация, на которой основано каноническое искусство, например иконопись. Однако возможен и третий – смешанный тип: когда предшествующая традиция в цитируемом тексте не разрушается, однако возникают такие горизонтальные связи, которые создают новое сообщение. К последнему типу можно отнести стилевую цитацию в творчестве хорватского скульптора XX века Ивана Мештровича. «Коллаж», составленный из стилевых цитат пластики Древнего Египта, греческой архаики, готики, позднего Микеланджело, разворачивает фигуру речи на все творчество мастера [илл. 7, 8]. Стиль Мештровича как троп позволяет воспринять его творчество не как дурную эклектику (то есть в оценочном плане), а в соответствии с постмодернистским опытом – в плане риторики.





Илл. 8. И. Мештрович. Христос в Гефсиманском саду. Рельеф часовни Каштелет. Дерево. 1917. Загреб.

Важная тема в рамках цитаты как риторического приема в искусстве XX века – фигура палимпсеста в авангарде. Палимпсест в авангарде явился предметом живых обсуждений на материале литературы, однако и в последнее время он находит своих исследователей и в искусстве, в частности применительно к творчеству современного немецкого художника

А. Кифера<sup>22</sup>. Последний напрямую апеллирует к этой фигуре, прослав врачевателем историко-национальных травм, связанных с нацистским прошлым Германии. Вместе с тем принципом палимпсеста отмечена вся поэтика исторического авангарда в целом, однако она часто выступает в более прикровенном виде. Так, если иметь в виду многослойность образности изображения с «проступанием» целого хора голосов и смыслов, в качестве палимпсеста можно рассматривать живописные коллажи Малевича, и фотомонтажи Родченко, и полисемантические композиции Филонова (к примеру, «Формула петроградского пролетариата», 1920–1921) и даже – если иметь в виду «просвечивание» композиционных планов – раннего Шагала («Я и моя деревня», 1911) [илл. 9, 10]. В этом отношении знаменательно название полотна Ивана Пуни – «Мытье окон» (1915): в «отмывании» слоев-смыслов проступают истинные черты зримого мира, открывающиеся глазу авангардного художника в неразрывной сцепленности их многоголосия [илл. 11].

---

<sup>22</sup> Кусков С. Палимпсест постмодернизма как «сохранение следов традиции» // Вопросы искусствознания. 1993. № 2–3. С. 213–225.





Илл. 9. П. Филонов. Формула петроградского пролетариата. 1920–1921. Холст, масло, холст. ГРМ



Илл. 10. М. Шагал. Я и моя деревня. 1911. Холст, масло. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

Еще более интересными представляются ситуации, где фигуры речи основаны не на том, что изображено, а на том, как это изображено, то есть где имеют место не семантические, а синтаксические тропы. Ярким примером синтаксического тропа может служить живопись П. Филонова, чей «синтаксис» основан на многократных повторениях основного изобразительного мотива, параллелизмах формы, атомизации композиции, возводящей отдельный мотив

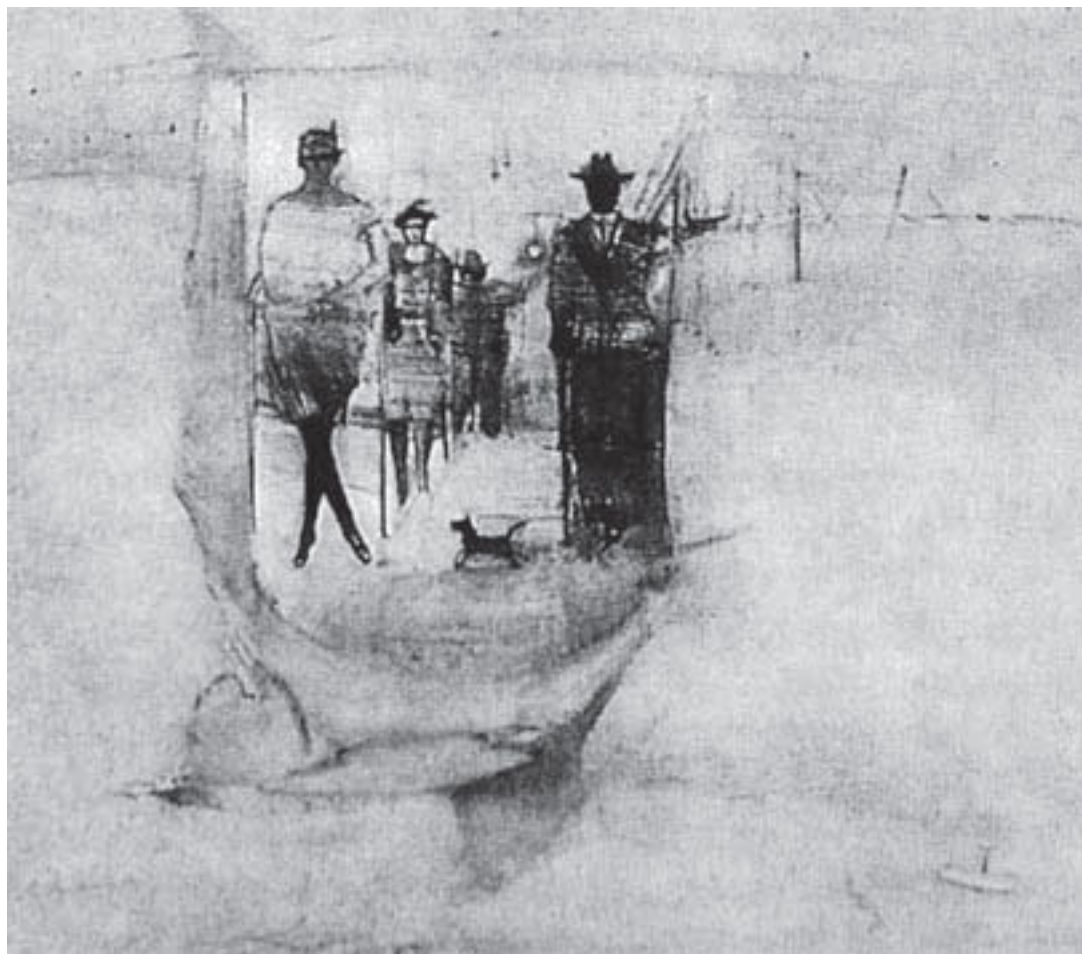
к фугированной космизации целого. Избыточность изобразительных средств как принцип его поэтики дает возможность сказать, что его живопись (в ее лингвистически-детерминированном сегменте) основана на фигуре плеоназма – то есть художественно заданной избыточности плана выражения.

Интересные примеры синтаксических тропов в живописи дает поздний авангард – искусство 20-х годов в России. Так, композиции А. Лабаса, основанные на сближении удаленных масштабов, можно отнести к типу оксюморонных структур. Особенно показателен его «Дирижабль» (1931), где в пределах одного плана соположены мелкие фигурки людей и крупная форма летающего аппарата. На этом резком столкновении масштабов рождается *conchetto* – наивысшее напряжение в сопоставлении несопоставимого – фигурально-синтаксическое выражение утопической идеи. Оксюморон прочитывается и в других композиционных принципах Лабаса – например, в совмещении двух противоположных кинетических состояний – взрывного движения и абсолютной статики (акварель «Едут», 1928 [илл. 12]). Оксюморонность Лабаса встраивается в парадигму советского искусства и литературы 20-х годов. Тот же принцип мы можем наблюдать в ряде композиций конца 20-х – начала 30-х годов у Тышлера в сближении пространственных планов (картины «Материнство» и «Танец с красным знаменем», обе 1932). На семантическом уровне живопись Тышлера может служить примером и развернутой метафоры (картина «Директор погоды», 1926) [илл. 13].



Илл. 11. И. Пуни Мытье окон. 1915. Холст, масло. Частное собрание. Цюрих.





Илл. 12. А. Лабас. Едут. 1928. Холст, масло. ГМИИ.

Оксюморонность 20-х годов может служить знаком утопического сознания. Не случайно полотна Тышлера этого времени воспринимаются как визуальные параллели прозы Андрея Платонова (роман «Чевенгур»), и последняя, в свою очередь, содержит описания картин, весьма напоминающих фигуры-дома Тышлера. Этой проблеме посвящена глава «Платонов и изобразительное искусство» настоящей книги, поэтому сейчас мы не будем останавливаться на этом подробно. Скажем только, что пример Тышлера и Платонова показывает, как изобразительная риторика конца 20-х – начала 30-х годов встраивается в общую риторiku эпохи – времени болезненного разрыва между культурой авангарда и стремительно ширящимся тоталитарным сознанием. Не случайно этот трагический переломный период отмечен разнообразием фигур из арсенала барочной традиции, ориентированной на граничность как принцип поэтики. Риторикой убавления (эллипсис) и контраста (оксюморон) искусство будто пыталось «заговорить» время.



Илл. 13. А. Тышлер. Директор погоды. 1926. Холст, масло. Собр. Ф. Я. Сыркиной. Москва.

Впрочем, оксюморон в его логическом эквиваленте, то есть как парадокс, составляет одно из фундаментальных свойств поэтики модернизма – им окрашено все уходящее столетие. Яркий, хотя и слишком на поверхности лежащий пример – пространственные парадоксы в графике Эшера. Более сложную художественную материю, и, следовательно, более интересную для рассмотрения, представляют парадоксы скульптуры Константина Бранкузи. Формально-композиционная и смысловая структура произведений Бранкузи изобилует многочисленными примерами антиномий. Позволим себе остановиться только на трех из них.

Парадокс № 1 можно отнести к тропам по сходству (компаративный вид), типа метафоры. Он состоит в транспозиции кода скульптуры как визуального вида искусства. Примером может служить созданная Бранкузи в 1920 году скульптура для слепых – мешок с яйцевидным мраморным объектом внутри, предназначенным для ощупывания [илл. 14]. Эта авангардная идея отсылает к архаической традиции, связанной с сакральной идентификацией человеческого тела (х=руки) и ритуального объекта. Смена типа перцепции ведет к взаимному наложению членов оппозиции *видимое/невидимое* и тем самым размещает смысл пластического сообщения в зоне парадокса.

Другой парадокс Бранкузи разворачивает значение противопоставления *видимое/невидимое* в аспекте парности на уровне иконографии, то есть изобразительной семантики. Одна из центральных в его искусстве тем – противопоставленность *света* и *тьмы*, и она соотносена с упомянутой оппозицией *видимое/невидимое*. Бранкузи следует представлениям архаической традиции, согласно которой *свет* эквивалентен *глазу*<sup>23</sup>. Тема зрения очень значима для мастера: в абстрактных и полуабстрактных женских портретах акцентируются глаза. Мотив парности у Бранкузи, восходящий к архаическому близнецному культу и к Платону, маркирует эротическую тему его творчества (например, серии «Поцелуй», «Пингвины»)<sup>24</sup>. Бинарность как общий принцип отнесен и к мотивам зрения. Однако особенно ярко принцип парности проявляется в тех случаях, где возникает отступление от него: так возникает тема одноглазия («Спящая Муза», 1910) [илл. 15]. Одноглазие эквивалентно у Бранкузи сверхглазу, каковым в мифопоэтической традиции, на которую ориентирован скульптор, выступает верховный глаз – Солнце. По признаку солнца-света мотив отсутствующего члена как усеченной парности тесно связан у Бранкузи с утопической идеей, иконографически представленной в серии «Пингвины»<sup>25</sup>, и воплотился в иконографии серии «Колонна». Двойственность эротико-утопической программы мастера, проявившейся в принципе усеченной парности, в терминах фигур речи выступает как эллипсис – маркированное опускание некоторых элементов в нормативной конструкции фразы (в данном случае – органически естественной или привычной в рамках иконографии мастера парности).

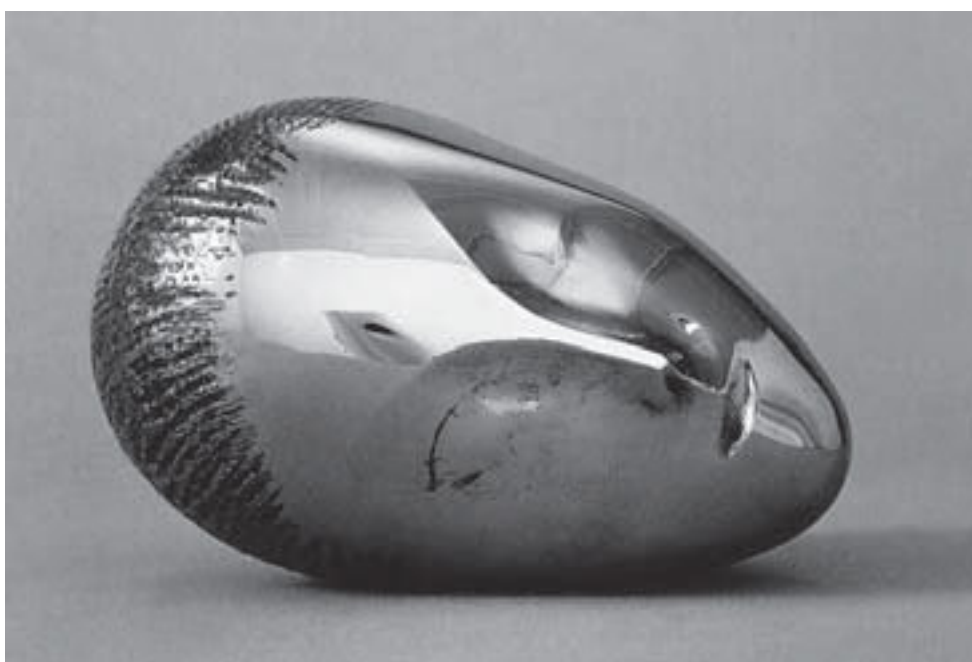
<sup>23</sup> Иванов Вяч. Вс. Глаз // Энциклопедия «Мифы народов мира». М., 1980. Т. I. С. 306–307.

<sup>24</sup> Об эротических мотивах у Бранкузи см.: Злыднева Н. В. «Поцелуй – это мой путь в Дамаск» (эротическая тема в творчестве К. Бранкузи) // Искусствознание. 1999. № 2. С. 574–582.

<sup>25</sup> Ср. тему дистопического романа «Остров пингвинов» А. Франса, с которым Бранкузи был в дружбе.



Илл. 14. К. Бранкузи. Скульптура для слепых. 1920. Художественный музей. Филадельфия.



Илл. 15. К. Бранкузи. Спящая Муза. 1910. Бронза. Национальный музей современного искусства. Париж.

Наконец, еще один троп Бранкузи касается морфологии формы и связан с его концептом абсолюта. В нем идея дуальности *свет – тьма* находит свое дальнейшее развитие. По собственному признанию скульптора, он мечтал о форме, которая не отбрасывала бы тени на саму себя. Увлеченный философскими идеями Платона, Бранкузи соотносит с идеальной формой геометрическое тело шара – его бестеневое абсолютное начало. Форму, которую он в результате создает, можно назвать семиотически грамотной – мастер идет по пути антиномии и, чтобы показать бестеневое начало, вводит тень: поверхность шарообразной формы его скульптуры

(«Прометей», 1911 – из серии «Яйцо») нарушена небольшим бугорком, отбрасывающим тень на идеальную поверхность, разрушая тем самым эту идеальность [илл. 16]. Таким образом, Бранкузи пластически декларирует отсутствие тени посредством ее значимого наличия. Совмещение несовместимого в этом произведении можно отнести к фигуре оксюморона. Антитечность Бранкузи в терминах риторики можно обозначить и как оксюморон, и как эллипсис. Риторическое осмысление мотива парности мы находим и у Петрова-Водкина. Мастеру свойственны дуальные композиции («Две девушки», 1915, «Мальчики», 1911, «Новоселье», 1936). Эта парность на уровне синтаксиса изобразительного текста (то есть зеркальная симметрия по отношению к вертикальной оси) корреспондирует с парностью на уровне семантики: так, на картине 1923 года «После боя» оппозиция жизнь/смерть визуально представлена как композиционная и цветовая противопоставленность верхней и нижней частей полотна – реального живого мира и мира мертвых, о которых вспоминают после боя (зеркальная симметрия по отношению к горизонтальной оси) [илл. 17].



Илл. 16. К. Бранкузи. Прометей. 1911. Мрамор. Художественный музей. Филадельфия.

Симметричные «рифмованные» композиции Петрова-Водкина с точки зрения риторики обращаются к фигуре параллелизма, свойственной каноническому искусству и примитиву. Параллелизм как стилистическая фигура особенно характерен для неопримитивизма М. Ларионова, где он охватывает прежде всего интермедиальную сферу – имею в виду параллелизм вербального и визуального рядов в изображениях Весны – Осени – Зимы – Лета и подписей под ними. Кроме того, типичный для примитива композиционный принцип ковровой соположенности равнозначных элементов зрительного ряда обнаруживает синтагматический параллелизм. Риторика симметрии корреспондирует с фюнеральным кодом советской культуры 30-х годов (ср. погребальную тему, проходящую через мемориалы, мавзолей Ленина, иконографию московского метро и архитектуру ложного классицизма).

Проблема фигур речи вовлекает в обсуждение и ряд универсальных закономерностей изобразительного синтаксиса. Так, особенно привлекательной выступает теория паронимиче-



ской аттракции, выдвинутая филологами<sup>26</sup>, согласно которой звуковая форма отдельного слова в поэтическом тексте притягивает к себе аналогичную форму, то есть умножается, создавая ритмику повтора. Именно в соответствии с этим принципом может быть воспринята фигура повтора в изобразительном искусстве – как аттракция, соположенность зрительно «рифмующихся» геометрических форм, выражающаяся в симметрии, параллельности линий или цветовых пятен, ритмических и тематических повторах, что предполагает не осознанную художником избирательность визуальных мотивов. Проблема риторики в изобразительном искусстве может быть рассмотрена и в аспекте ритуальности самого творческого акта мастера: аналогично тому, как архаический ритуал подразумевает неразрывную сцепленность слова и дела<sup>27</sup>, он диктует и необходимость учета гестуального модуса изображения как неразрывности изображения и действия по изготовлению этого изображения (ср., например, ранний портрет как типологическое явление и заключенную в нем смыслообразность). Одной из частных проблем гестуальной риторики можно считать знаковую сущность мазка как действия (гестуальности) в европейском искусстве нового времени. К той же сфере вопросов относится и проблема подписи художника на полотне как риторически выраженное метаописание собственного имени. В этом отношении интересен супрематизм Малевича, в отличие от его до- и постсупрематического – фигуративного – периодов, трудно поддающийся интерпретации с точки зрения фигур речи. Однако сам тип его живописного мышления, квантование формы, соответствует наиболее общим закономерностям порождения речевых моделей – языковым квантам ментальной картины мира. Его подпись в виде черного квадрата – личный знак художника, невербальное самоименование – содержит риторический компонент, призывающий к восприятию каждого нового произведения под знаком знаменателя общей программы.

---

<sup>26</sup> Термин «паронимическая аттракция» был предложен В. П. Григорьевым в его исследованиях по поэтике В. Хлебникова, см.: Григорьев В. П. Будетлянин. М., 2000.

<sup>27</sup> Об архаическом ритуале в аспекте слова-дела см.: Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 7–60.



Илл. 17. К. Петров-Водкин. После боя. 1923. Холст, масло. Музей военной истории. Москва.

Из риторических фигур исторического авангарда вырос концептуализм 70-х, равно как алогизм Магритта или абсурд неодада. Так, концептуализм, основанный на лингвистических моделях, риторичен по определению. В целом он реализует фигуру тавтологии, и об этом много писалось в годы его подъема<sup>28</sup>. Однако эта тема требует специального обсуждения. В плане риторического наследия авангарда более интересна другая проблема – маркированная антириторичность экспрессивной абстракции Дж. Поллока или свехриторичность попарта Р. Раушенберга, Р. Лихтенштейна и А. Уорхола, по существу также нейтрализует риторику. Тема самоописания в изобразительном искусстве 80-х годов вводит в оборот визуального художественного текста интермедиальное цитирование: можно утверждать, что формальные поиски обращающегося к теме письма как предмету изобразительности в живописи и графике Дж. Бойса соответствуют стремлению постмодернизма к созданию метариторической образности. Таким образом, риторика авангарда как средство построения художественного дискурса сохраняет свою притягательность для художников иных поколений на рубеже нынешних столетий, а потому не может игнорироваться искусствоведами.

Выявление речевого сегмента изобразительного текста, прочтение семантики и синтактики изображения с точки зрения фигур речи, может способствовать более глубинному осознанию связей литературы и искусства в ту или иную эпоху или в рамках определенной традиции, и тогда такие очевидные, но слабо поддающиеся аналитическому осмыслению сопоставления, как Филонов и Платонов, Шагал и Гоголь, Хлебников и Малевич, а также более общая проблема визуального и вербального в авангарде, возможно, обретут новые исследовательские горизонты.

---

<sup>28</sup> *Migliorini E. Konceptualizam i lingvisticki problemi // Plastički znak. Zbornik tekstova iz teorij e vizualnih umjetnosti. Rijeka, 1981. S. 283–288.*

## Глава 2. Имя и подпись художника

Проблема имени художника и его подписи в контексте взаимодействия образной системы и выразительных средств произведения и/или творчества того или иного мастера интересна во многих отношениях. Во-первых, эта проблема связана с проблематикой онтологического статуса изобразительности, в рамках которой художественное произведение представляет собой лишь частный случай бытования зрительного образа в культуре; во-вторых, важен аспект мифологизации имени мастера в соотношении с проблемой подлинности авторства, что интересно не столько с точки зрения практических технологий современной экспертизы или проблемы фальсификации в исторической перспективе, сколько в плане рецептивных клише и стоящих за ними ментальных моделей – как общих, так и обусловленных культурно-исторически; наконец, имя художника, визуально зафиксированное в его подписи (наряду с названием и другими элементами вербальности), отсылает к широкому спектру взаимодействия визуального и вербального в составе изобразительной художественной формы, что и составляет главный фокус нашего внимания. В настоящей главе мы коснемся лишь ряда узловых вопросов, связанных с двуединством имя-подпись художника, позволив себе коснуться остальных лишь вскользь.

Изображение по природе своей номинативно. Оно реализует функцию номинации, именования вещи (предмета, человека) – лежит ли ее представление в рамках миметического, условного (канонического) или внепредметного способа обозначения зримого мира. Имя художника как бы надстраивается над именем вещи: указывая на свое участие в номинации, художник лишь отмечает свою посредническую роль между своим произведением и Творцом. Имя автора, которое художник ставит на созданном им полотне (или скульптурном объекте), выступает в функции идентификации, как знак-индекс. Редупликация, которая при этом возникает в процессе этих последовательных именовании, несет в себе риторичность, зрительно возводя нечто вроде фигуры амплификации и тем самым усиливая смысл номинации как креативного акта.

Это удвоенное имя – имя автора – в качестве вербальной номинации изоморфно подписи как визуальной форме идентификации. Двуединство вербальной и графической сторон имени-подписи художника представляет собой универсальный культурный символ, известный с архайических времен, – знак права собственности, с которым индивидуальное авторство художника в новое время идентифицировало себя и свои права. Реализуя функцию правовой верификации, имя-подпись равнозначна подписи на денежном чеке и других юридических документах, и потому установление достоверности подписи художника на полотне является одним из главных элементов искусствоведческой экспертизы. Процесс идентифицирования подписи на полотне – больше, чем рутинный графологический анализ, так как подпись художника обладает качеством художественного прецедента – можно подделать стиль мастера, истории искусства известны феноменальная точности копии и подделки, но очень сложно фальсифицировать руку художника, ставящего свое имя на полотне, так как это и уникальный след руки (подпись несет в себе и элемент темпорально обусловленной случайности формы), и логотип как модель, предназначенная для воспроизведения. Таким образом имя эксперта становится эквивалентом подписи (ее подлинности) художника.

По поводу экспертизы следует еще отметить, что имя эксперта в плане уровня его реноме и его подпись на документе-сертификате подлинности представляет собой некую инверсивно-изоморфную структуру по отношению к объекту исследования. Имя эксперта Петрова стоит больше (в том числе и в реальном денежном выражении), чем имя эксперта Иванова, а следовательно, более значима его подпись на сертификате подлинности, потому что она обеспечивает большую достоверность связки *подпись на полотне – имя художника*. Иными

словами, имя эксперта так относится к его подписи, как подпись идентифицируемого автора к его реальному имени.

Имя и подпись – не обязательные элементы произведения изобразительного искусства, но тем выше их индикативная роль. Имя художника бывало известно уже в античности: это, прежде всего, скульпторы Фидий, Скопас, Пракситель, Лисипп, но и живописцы – особенно мастера иллюзионистского реализма эллинистической Греции и их римские последователи (например, мастер Александр Афинский из Помпеи). Между тем появление имени в сочетании с подписью – продукт персонализированного сознания нового времени. Оно возникает вместе со станковой живописью и индивидуальным заказом. Художественные произведения архаической, традиционной и вообще всех типов канонической культуры, как правило, безымянны в силу коллективности автора и надперсональности адресата. Имя художника на полотне приходит на волне секуляризации культуры как следствие осознания индивидуального авторства. Это обусловлено идущей со времен Возрождения с его антропоморфическими установками самоидентификацией автора с высшим креативным началом. При этом возникает и конкретный адресат – как заказчик-обыватель, так и социально детерминированный тип зрителя (=потребителя), или даже вполне определенная референтная группа с заданным уровнем ожидания коммуницирующих сторон. Фиксированное в подписи имя художника, таким образом, отмечает вещь как отношение в коммуникативной ситуации владения/обмена собственностью<sup>29</sup>.

В отличие от актантов других юридически-идентифицирующих процедур, имя художника выступает как вербальный заместитель объекта референции. Живописное произведение или их группа отсылают к индивидуальной манере, стилю, всей совокупности творчества мастера. Мы говорим: «У него есть два Малевича», «В этой коллекции три прекрасных Коро», «Каналетто нынче упал в цене, зато Бенуа взлетел». Подобная тождественность обусловлена общепринятым представлением об уникальности текста – произведения изобразительного искусства и его создателя – художника.

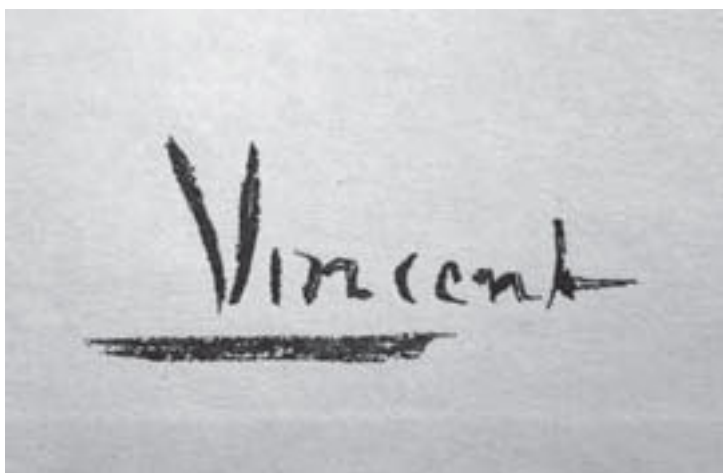
Между тем отношение *имя – подпись* демонстрирует не только уникальность, но и инвариативность живописного произведения. Подпись как графический образ имени собственного вступает в неоднозначные отношения с вербальной формой. План выражения в подписи двоякий: помимо графического облика имени как элемента естественного языка (слова), подпись является невербальным визуальным текстом. Благодаря этому она образует поле широких культурных коннотаций – так, подпись Пикассо как устойчивая графическая форма отсылает к искусству XX века и креативности в целом, аналогичным образом семантизируется и подпись Матисса.

Подпись как графический образ значимого в данной культурной среде имени может возникать и в связи с литературным творчеством. Так, в русской культуре определенные ассоциации образуют графические образы имени Пушкин, Чехов, Лев Толстой, Хлебников, Горький. Искусственным образом отделенные от рукописи как органического визуального целого, они существуют в культуре на правах своего рода логотипа – клишированного представления о своем референте. Как и в случае с подписью-логотипом писателей, визуальный message подписи на картине тоже обладает двойственностью: будучи элементом рукописи, имя художника на полотне несет в себе отпечаток тела (=руки) и при этом составляет элемент общей композиции в ее ментальном измерении. Телесный компонент подписи, осуществляя идентификацию, одновременно утверждает вещьность произведения искусства в смысле его обращенности к архаическому двуединству «дело-ритуал»<sup>30</sup>. То есть подпись удостоверяет творческий акт как сделанность рукой, и само это действие несет в себе смысл ритуальности.

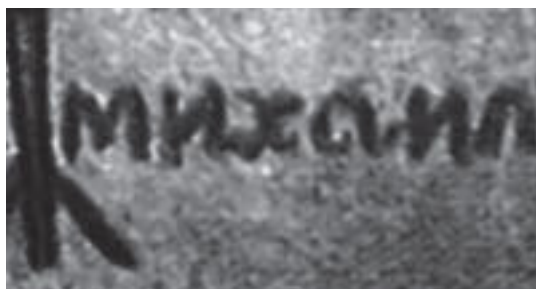
<sup>29</sup> Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 1995. [Пер. с: *Bodillard J. Le systeme des objects*. Gallimard, 1991].

<sup>30</sup> Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памят-

Между тем логотип подписи не обязателен для временного искусства, каковым является искусство слова – подписи авторства на полотне инверсированным образом может, пожалуй, в известной мере соответствовать эпиграф в классическом литературном произведении: он стоит в сильной позиции (начало) и, будучи вынесенным за пределы основного текста, соотносится с ним по касательной. В эпиграфе автор – несмотря на интертекстуальный характер этой врезки – демонстрирует свою идентичность спрямленным образом. В живописном произведении подпись вносит элемент рукописьма, рукописного текста, в пространство полотна, отмечая наиболее сильную позицию (конец) на манер письменного текста: по справедливому замечанию М. Бютора, в европейской традиции подпись отражает письменную культуру в целом, располагаясь, как правило, в правом нижнем углу (закон чтения слева направо, сверху вниз)<sup>31</sup>.



Илл. 18. Подпись В. Ван Гога.



Илл. 19. Подпись М. Ларионова.

Подпись на полотне – это чаще всего идеограмма, не тождественная знаку-индексу обычной подписи (signature). Будучи результатом рукописьма, она обращена к телу, но при этом к телу как имени. Знаком тела для целей идентификации служит и отпечаток пальца – скажем, в полицейской практике или в сейфовом устройстве сканирующего кода. Однако отпечаток пальца или рисунок завитков ушной раковины маркируют природно-биологическую уникальность человеческой особи, но не обращены к ее собственно-человеческому компоненту, каковым является компонент вербальный. Двусторонняя обращенность подписи художника – к имени и к телу – делает ее метаядентификацией. В этом отношении рукописные книги рус-

---

никах. М., 1988. С. 7–60.

<sup>31</sup> Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 88–90.



ских футуристов можно рассматривать в изобразительном плане – как подпись мастера (Гончаровой, к примеру), «разлившуюся» по всему пространству изобразительной формы.

Являясь картиной в картине, подпись автора маркирует принадлежность данного полотна к подмножеству – творчеству данного мастера – и при этом является неотъемлемой частью композиции данного полотна, то есть эксплицирует свою уникальную (пусть и серийную) художественную изобразительность. Так, подпись Ван Гога (Vincent) несет в себе изобразительные черты экспрессивного живописного стиля мастера, то же можно сказать и о подписи Ларионова периода примитивизма [илл. 18, 19]. Миро в своей композиции 1926 года («La Sauterelle») вступает в игру со зрителем, раскидывая буквы своего имени по значительной поверхности полотна [илл. 20], а Мондриан идет еще дальше – он шифрует фрагмент названия своей картины (числа 42 и 43 в композиции «Бродвейский буги-вуги – 1942–1943») в геометрических элементах композиции, тем самым распространяя подпись на целое полотно и создавая единую сигнатуру как эквивалент индивидуального стиля [илл. 21]<sup>32</sup>.

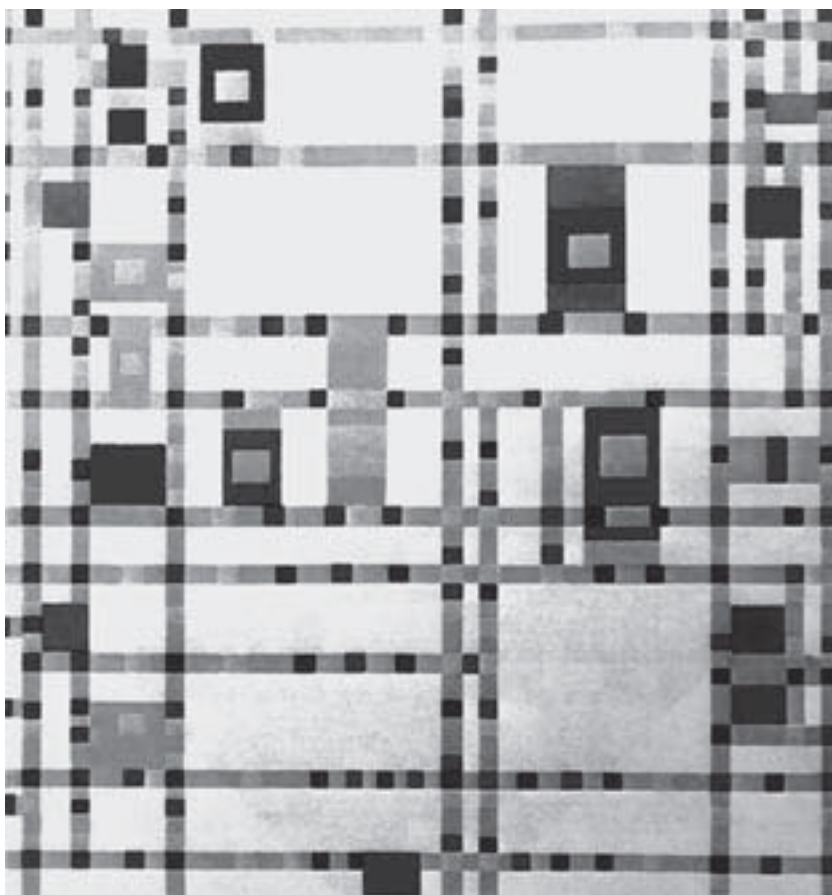


Илл. 20. Х. Миро. Пейзаж (dit La Sauterelle). 1926. Лозанна. Частн. собр.

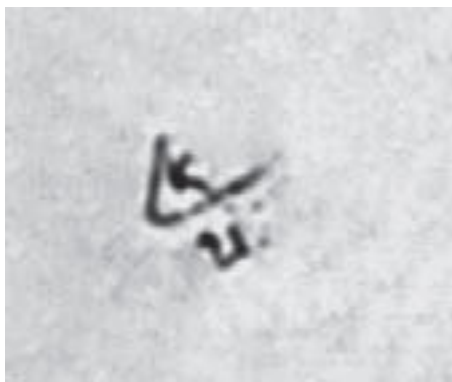
В живописи XX века наряду с экспрессией мазка и его живописной фактурой подпись художника встает в ряд гестуальных средств выразительности – она не только несет на себе отпечаток стиля мастера, но и является знаком поведенческого модуса произведения и творческого кредо автора. Как и любая подпись, написанное на полотне имя художника – это графический портрет личности, ее самораскрытие. Так, ясная и твердая подпись Ф. Леже рисует образ рационального и непритязательного в амбициях человека, а подпись Кандинского, который с 1915 года использовал лигатуру, составленную из инициалов латинскими буквами, к

<sup>32</sup> Butor M. Les mots dans la peinture. Flammarion. Paris 1969. P. 93.

тому же развернутыми перпендикулярно друг к другу, обнаруживает немецкую педантичность мастера, его склонность к софистицированной рефлексии [илл. 22]. Кроме того, с поведенческой точки зрения важно место подписи на полотне. Отсутствие подписи на ожидаемом месте (внизу справа) активизирует восприятие зрителя. Передвижение места подписи в другие области полотна – например, левый нижний угол – отражает претензию автора на повышение статуса художественной свободы и дезавтоматизацию плана выражения. Это характерно для русского авангарда (Кандинский, Малевич), но встречается также в европейском Возрождении и барокко.



Илл. 21. П. Мондриан. Бродвейский буги-вуги. 1942–1943. Музей современного искусства. Нью Йорк.



Илл. 22. Подпись В. Кандинского.





Илл. 23. Подпись К. Малевича в виде черного квадрата.

В качестве элемента изобразительной композиции подпись вступает в сложные отношения с другими изображенными на полотне словами и буквами (если таковые имеются), составляя часть общего визуального целого, но при этом обнажая свою прагматическую функцию, которая не позволяет ей полностью слиться с художественной тканью произведения, то есть превратиться из знака иконически-индексального в знак-символ. Отдельный большой блок проблем, которого коснусь лишь мельком, это референтная связь «подпись на полотне – имя художника на табличке с названием картины». Основной вопрос, который в связи с этим возникает, – характер соотношения внутреннего и внешнего перцептивного пространства произведения. Имя следует за автором подобно тени<sup>33</sup>, подпись является «слепком» этой тени. Отсутствие тени указывает на отсутствие Имени, то есть «раскрученности» брэнда. В этом случае значимость информации на табличке существенно перевешивает то, что написано рукой мастера на полотне, становясь чем-то вроде товарного знака, маркировкой и служа лишь цели различения данного продукта в ряду многих подобных. Художник с Именем, – наоборот, весь принадлежит своей тени, имиджу. Его подпись доминирует над характером представленного на полотне изображения. Мифологика брэнда возводит подпись на пьедестал символических ценностей общества потребления.

---

<sup>33</sup> Выражаю благодарность М. И. Лекомцевой за этот образ.



Илл. 24. К. Малевич. Девушка с красным древком. 1932–1933. Холст, масло. ГТГ.



Илл. 25. К. Малевич. Мужской портрет (Н. Н. Пунин?). 1933. Холст, масло. ГРМ.

Вербально-визуальное двуединство подписи как формы телесно-ментальной идентификации автора может выступать в редуцированном виде, когда вместо имени художник ставит на полотне лигатуру своего имени, что чаще всего встречается в живописи старых европейских мастеров – например, у Ван Эйка или Дюрера, но также и в новое время (ср. уже упомянутых выше Кандинского и Миро). Крайним случаем лигатуры, переходящей в идеограмму, является случай, когда подпись обретает вид личного знака художника, фиксируя копирайт его творческого кредо. Так, среди подписей К. Малевича (неоднократно менявшихся на протяжении жизни – от подписи именем и/или полной фамилией до инициалов и полного исчезновения имени автора в супрематический период) в ряде произведений 1932–1933 годов в правом нижнем углу встречается подпись в виде черного квадрата в рамке, иногда в сочетании с инициалами и датой [илл. 23]. Этот значок имеется на полотнах «Девушка с красным древ-

ком» [илл. 24], «Работница», «Мужской портрет (Н. Н. Пунина?)» [илл. 25], «Портрет жены» и «Автопортрет». Общим для данной группы картин (к ним можно добавить и некоторые графические работы) является натурная конкретность портретных изображений (персонаж картины «Девушка с древком» – сестра жены художника, наличие натурального прототипа можно предположить и в «Работнице») при сохранении памяти о супрематическом прошлом, к которому полотна восходят. По словам Д. В. Сарабьянова, «супрематические элементы в этой схеме возникают случайно – как детали: орнамент на поясе женского платья, брошка, красный крест лент на мужском костюме, наконец, подпись в виде монограммы – черного квадрата»<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Сарабьянов Д. В. Казимир Малевич. Живопись // Сарабьянов Д. В., Шатских А. С. Казимир Малевич. Живопись. Теория. М., 1993. С. 172.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.