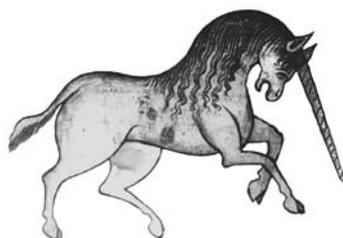


РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ

Н. В. ЗЛЫДНЕВА



ИЗОБРАЖЕНИЕ
И
СЛОВО

В РИТОРИКЕ
РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ
XX ВЕКА



МОСКВА «ИНДРИК» 2008

УДК 73/76
ББК 85.1
3 68



РЕЦЕНЗЕНТЫ:
ДОКТОР ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ И. Е. Светлов
ДОКТОР ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК Л. А. Софронова

РАБОТА НАД РЯДОМ РАЗДЕЛОВ ОСУЩЕСТВЛЕНА
ПРИ ПОДДЕРЖКЕ
РОССИЙСКО-НИДЕРЛАНДСКОГО ГРАНТА
«РУССКИЙ АВАНГАРД: ИСТОКИ, РАЗВИТИЕ, ЗНАЧЕНИЕ»
НВО-РФРИ 05-06-89000

Злыднева Н. В.

Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. — М.: «Индрик», 2008— 304 с., илл.

ISBN 978-5-85759-442-1

Монография Н.В. Злыдневой 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.

На обложке использованы репродукции произведений:
А. Тышлер. Женщина и аэроплан. 1926 и К. Малевич. Бегущий человек. 1932–1934

ISBN 978-5-85759-442-1

© Злыднева Н.В., 2008
© Издательство «Индрик», 2008

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие.....	7
Раздел I. Слово versus изображение	11
Глава 1. Фигуры речи и художественная изобразительность ...	13
Глава 2. Имя и подпись художника.....	33
Глава 3. Название картины (и не только).....	43
Глава 4. Вербальное в «актуальном русском искусстве».....	63
Раздел II. Архаические стереотипы	77
Глава 1. Архаическое в русском беспредметничестве	79
Глава 2. К проблеме доизобразительного в живописи (мифологема <i>луч-рука</i> в изображении и слове)	89
Глава 3. Рукописное в авангарде	105
Глава 4. Мифологема <i>начало</i> в позднем авангарде	111
Глава 5. Сакральное в повседневном как мифо-логика зримого быта	127
Раздел III. Мотив в контексте эпохи	137
Глава 1. Мотив <i>волны</i> в искусстве модерна и литературе символизма	139
Глава 2. Инсектный код и абсурд в авангарде	155
Глава 3. Белый <i>цвет</i> в русской культуре XX века	167
Глава 4. Мотивика <i>города</i>	175
А. <i>Башня</i> в аспекте риторики эпохи	176
Б. <i>Пустырь</i> как текст культуры	185



Раздел IV. Художник и писатель.....	191
Глава 1 Шагал и Гоголь	193
Глава 2. Андрей Платонов и живопись в риторике эпохи.....	209
А. Мотивы <i>близкого</i> и <i>далекого</i> у Платонова и Тышлера	210
Б. Платонов и Петров-Водкин: мотив <i>двоичности</i> ..	225
Глава 3. Хармс и искусство	237
А. «Пустое место» у Хармса и его изобразительные контексты	237
Б. Стихотворение Хармса «На смерть Казимира Малевича»	252
Глава 4. О картине Климента Редько «Восстание» и ее литературных параллелях.....	263
Глава 5. Вячеслав Иванов и Павел Филонов: к проблеме дионисийства в позднем авангарде.....	275
Принятые сокращения.....	285
Библиография	287
Список иллюстраций	297

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, чревато 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 особый 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



РАЗДЕЛ I

С Л О В О
V E R S U S
И З О Б Р А Ж Е Н И Е

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 у-дис-топическому 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 обличьях — 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, поделить наблюдения 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.



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. Искусствоведение 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 соотношении¹. Можно выделить несколько основных направлений в сопоставительных исследованиях живописи и литературы: фактографически-описательный (литературные 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 стилия 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 диасхронный 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 интермедальности. 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 прототекст². 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. Лекомцевой³. 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 слоновых...»⁴. 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 идиостилия Хлебникова и потому не мог быть заимствован для иных ситуаций. Несомненные 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. Даниэля⁵. Их находки следовало бы активнее включать в репертуар искусствоведческого инструментария.

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

речь 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 сознанием⁶. 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 перспективы 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 имплицирован ее прямым значением). Изобразительная метафора лишена двусубъектности»⁷. 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 Эко⁸ или в духе анализа поэтических текстов русскими формалистами (Р.О. Якобсон и опоязовцы), «стремившимися к выделению в творчестве поэта индивидуальной символики — ключевых образов и эпизодов»⁹.

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 методик. Конструктивная «эклетика» 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, иносказательное и буквальное, связанные друг с другом или по принципу смежности (синекдоха, метонимия), либо сходства (метафора), либо противоположности (ирония)»¹⁰, а фигуры речи (повторы, амплификация, эллипсис, параллелизмы, оксюморон и пр.) — это система стилистических приемов, «реализующих экспрессивные качества высказывания»¹¹. Троп ориентирован на «семантическую несовместимость микроконтекста и макроконтекста» естественного языка¹². 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 межформационные 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-самочек 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.

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 интермедийность как составную часть поэтики, основанной на дезавтоматизации расширения семиотического поля. Акцентируя синтактику (то, как сделано произведение в смысле соотношения-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 переключке 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 неопрimitивистского периода или творчеству позднего Малевича, с необходимостью демонстрируют и приверженность соответствующим тропам. То же можно сказать и о барочной подкладке авангарда¹³. Риторичность поэтики барокко, предполагающая эмблематичность как изображения, так и слова, ориентацию формы на троп, интермедийность 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 изображения¹⁴. 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 интермедийная ориентированность литературы и живописи — это то, что позволяет произвести более или менее органическую интервенцию понятий науки о слове в пространство науки об искусстве.



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

Начнем с примера самого расхожего, но одновременно и самого сложного. Это метафора в живописи Марка Шагала¹⁵. 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,



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



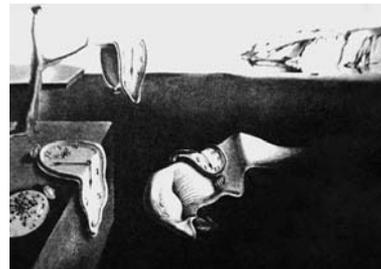
Илл. 3. М. Шагал. Зеленый музыкант. 1923. Музей Гугенхайма, Нью-Йорк.

напомним ветхозаветную метафору-сравнение «безгрешная душа=белый снег» (ср. 50 псалом: «омыши мя и паче снега убелюся») ¹⁶. 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 искусству более уместно говорить о метафоричности поэтики мастера, нежели о метафоре в строгом понимании термина.

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 воз-

никает 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).

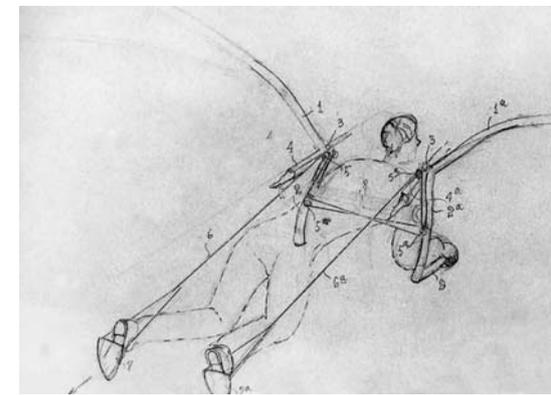
Катахреза Дали заимствована у авангарда, с которым эта фигура наиболее органично соотносится ¹⁷. Кубофутуристы, а также Малевич времени создания полотна «Англичанин в Москве» (1914) дают образцы катахрезы как совмещения несовместимого, взрывая как логику обыденного сознания, так и логику традиционных формально-смысловых соответствий. На катахрезе во многом зиждется интермедийный «холизм» авангарда: именно по риторическому основанию легендарное «дыр бул шыл» Крученых обнаружи-



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

вает соответствие с контррельефами 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 тропы 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 остроты в литературоведении, выстроено по принципу словесного тропы 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.



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» ¹⁸. 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-Леве¹⁹), а также в работах ученых загребской школы литературоведения и семиотики (Д. Ораич²⁰), 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.

В названных научных традициях цитата как прием рассматривается, главным образом, применительно к авангарду в рамках поэтики монтажа или коллажа²¹ 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, уравнивая 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 отрицает-



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

ся, подвергается деструкции. Это так называемая горизонтальная 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.

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. Кифера²². Последний напрямую апеллирует к этой фигуре, прославив 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



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



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.

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].

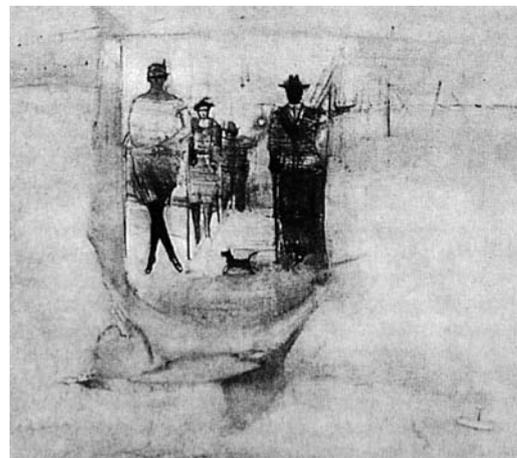
Еще более интересными представляются ситуации, где фигуры речи основаны не на том, что изображено, а на том, как это изображено, то есть где имеют место не семантические, а синтаксические тропы. Ярким примером синтаксического тропа может служить живопись П. Филонова, чей «синтаксис» основан на многократных 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 плеоназ-



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

воположных 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].

Оксюморонность 20-х годов может служить знаком утопического сознания. Не случайно полотно Тышлера этого времени воспринимаются как визуальные параллели прозы Андрея Платонова (роман «Чевенгур»), и последняя, в свою очередь, содержит описание картин, весьма напоминающих фигуры-дома Тышлера. Этой проблеме посвящена глава «Платонов и изобразительное искусство» на-



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

ма — 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 соложены мелкие фигурки людей и крупная форма летающего аппарата. На этом резком столкновении масштабов рождается *conpetto* — наивысшее напряжение в сопоставлении несопоставимого — фигурально-синтаксическое выражение утопической идеи. Оксюморон прочитывается и в других композиционных принципах Лабаса — например, в совмещении двух проти-



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

стоящей 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.

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.

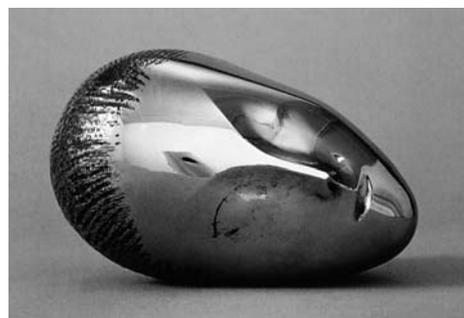
Формально-композиционная и смысловая структура произведений Бранкузи изобилует многочисленными примерами антиномий. Позволим себе остановиться только на трех из них.

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 (x=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*²³. Тема зрения очень значима для мастера: в абстрактных и полуабстрактных женских портретах акцентируются глаза. Мотив парности у Бранкузи, восходящий к архаическому близнечному культу и к Платону, маркирует эротическую тему его творчества (например, серии «Поцелуй», «Пингвины») ²⁴. 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 одноглазья («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» ²⁵, 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).



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. Антитетичность 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].

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 интермедийную 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 паронимической аттракции, выдвинутая филологами²⁶, 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 неосознанную 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 дела²⁷, 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,



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



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

призывающий к восприятию каждого нового произведения под знаком знаменателя общей программы.

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 подъема²⁸. Однако эта тема требует специального обсуждения. В плане риторического наследия авангарда более интересна другая проблема — маркированная антириторичность экспрессивной абстракции Дж. Поллока или сверхриторичность поп-арта Р. Раушенберга, Р. Лихтенштейна и А. Уорхола, по существу также нейтрализует риторичность. 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.

Примечания

1. 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.
2. 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.
3. Леконцева М.И. К анализу смысловой системы искусства аборигенов Грут-Айланда (Австралия) // Ранние формы искусства. М., 1971.

4. Иванов Вяч.Вс. Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят на слоновых...» // Труды по знаковым системам. Тарту, 1967. III. С. 156–171.
5. Весьма ценный теоретический опыт, накопленный искусствоведами-семиологами Запада, в данном очерке за недостатком места намеренно не рассматривается. Следует, однако, упомянуть имена: M. Carani, G. Sonesson, T.R. Quigley, D. Collins, M. Shapiro, M. Bal, N. Bryson и др. (см. библиографию).
6. Проблемы художественной формы (преимущественно на материале литературы) в аспекте языковой картины мира обсуждаются в трудах отечественных филологов Т.В. Цивьян и В.Н. Топорова.
7. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. М., 1990. С. 22.
8. *Eco U. Semiotics and the philosophy of language.* London, 1984.
9. Арутюнова Н.Д. Указ. соч. С. 22.
10. Корольков В.И. Троп // Краткая литературная энциклопедия. М., 1972. Т. 7. С. 626.
11. Он же. Фигуры стилистические // Там же. С. 948.
12. Топоров В.Н. Троп... С. 520.
13. 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.
14. О принципах регулярной формы в связи с орнаментализмом и граничностью см.: Злыднева Н.В. Метафизика орнамента и супрематизм // Russian Literature. XXXVI-1, 1. July. 1994. P. 123–130.
15. Понятием метафоры применительно к Шагалу широко пользуется, например, Д.В. Сарабьянов (см.: Сарабьянов Д.В. Ускользящий лик Шагала // Возвращение мастера. М., 1988).
16. 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.
17. О катахрестичности авангарда см.: Смирнов И.П. Психодиахронология. М., 1994 и в других работах этого автора по поэтике авангарда.
18. Краткая литературная энциклопедия. М., 1975. Т. 8. С. 402.
19. Смирнов И.П. Порождение интертекста. СПб., 1995; Hansen-Löve A. Intermedialnost i intertextualnost. Problemi korelacije verbalne i slikovne umjetnosti na primeru ruske moderne // Intertekstualnost & Intermedialnost. Zagreb, 1988. S. 31–74.
20. Oraić-Tolić D. Teorija citatnosti. Zagreb, 1990.
21. Хорватская исследовательница поэтики авангарда Д.Ораич относит коллаж к транссемиотическому цитатному жанру. См.: Oraić-Tolić D. Teorija citatnosti. Zagreb, 1990.
22. Кусков С. Палимпсест постмодернизма как «сохранение следов традиции» // Вопросы искусствознания. 1993. № 2–3. С. 213–225.

- 23 *Иванов Вяч.Вс. Глаз // Энциклопедия «Мифы народов мира». М., 1980. Т. I. С. 306–307.*
- 24 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.*
- 25 Ср. тему дистопического романа «Остров пингвинов» А. Франса, с которым Бранкузи был в дружбе.
- 26 Термин «паронимическая аттракция» был предложен В.П. Григорьевым в его исследованиях по поэтике В. Хлебникова, см.: *Григорьев В.П. Будетлянин. М., 2000.*
- 27 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.*
- 28 *Migliorini E. Konceptualizam i lingvisticki problemi // Plastički znak. Zbornik tekstova iz teorije 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, именованности 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 архаических 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 идентификации подписи на полотне — больше, чем рутинный графологический анализ, так как подпись художника обладает качеством художественного прецедента — можно подделать стиль мастера, истории искусства известны феноменальной 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 собственностью¹.

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 рукописма, 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»². То есть подпись удостоверяет творческий акт как сделанность рукой, и само это действие несет в себе смысл ритуальности.

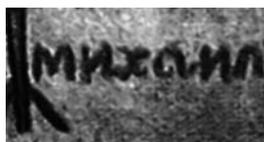
Между тем логотип подписи не обязателен для временного искусства, каковым является искусство слова — подписи авторства на полотне инверсированным образом может, пожалуй, в известной мере соответствовать эпитафия в классическом литературном произведении: он стоит в сильной позиции (начало) и, будучи вынесенным за пределы основного текста, соотносится с ним по касательной. В эпитафии автор — несмотря на интертекстуальный характер этой врезки — демонстрирует свою идентичность спрямленным образом. В живописном произведении подпись вносит элемент рукописма, 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)³.

Подпись на полотне — это чаще всего идеограмма, не тождественная знаку-индексу обычной подписи (signature). Будучи результатом рукописма, 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 метаидентификацией. В этом отношении рукописные книги русских футуристов можно рассматривать в изобразительном плане — как подпись мастера (Гончаровой, к примеру), «разлившуюся» по всему пространству изобразительной формы.

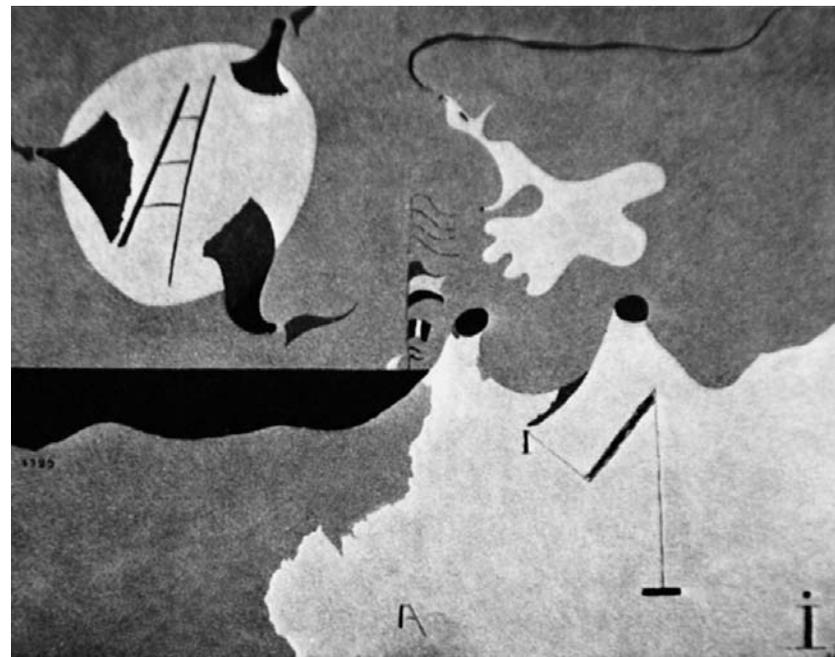
Являясь картиной в картине, подпись автора маркирует принадлежность данного полотна к подмножеству — творчеству данного мастера — и при этом является неотъемлемой частью



Илл. 18. Подпись В. Ван Гога.



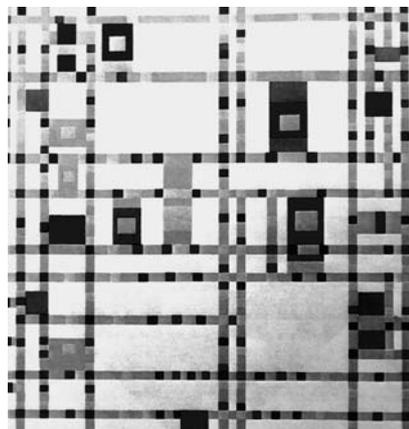
Илл. 19. Подпись М. Ларионова.



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

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]⁴.

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

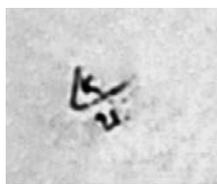


Илл. 21. П. Мондриан. Бродвейский буги-вуги. 1942–1943. Музей современного искусства. Нью Йорк.

лигатуру, составленную из инициалов латинскими буквами, к 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.

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



Илл. 22. Подпись В. Кандинского.

художественной тканью произведения, то есть превратиться из знака иконически-индексального в знак-символ. Отдельный большой блок проблем, которого коснуться 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 тени⁵, подпись является «слепком» этой тени. Отсутствие тени указывает на отсутствие Имени, то есть «раскрученности» бренда. 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



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



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



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

представленного на полотне изображения. Мифологика бренда возводит подпись на пьедестал символических ценностей общества потребления.

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 квадратика в рамке, иногда в сочетании с инициалами и датой [илл. 23]. Этот значок имеется на полотнах «Девушка с красным деревком» [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»⁶. Эта подпись иконически отсылает к центральному в программном и творческом отношении полотну мастера — знаменитому «Черному квадрату». Не отвлеченному квадрату как геометрической фигуре и не квадрату как миниатюрной авторской реплике одной (или группы) из своих наиболее известных картин, а к художественной идее как кульминации развития формы в рамках авангардного дискурса. Иконичность подписи и иконность произведения-манифеста в целом пространстве творческого самоопределения образуют своеобразную тавтологию, риторическую фигуру удвоения смыслов.

Художник апеллирует к традиционной номинативной функции портретного жанра — к называнию имени, но при этом совершает эллиптический скачок к называнию собственного имени в форме подписи-иконограммы. В этом отношении авангард обнаруживает близость к древнейшей протохудожественной изобразительности, заставляя вспомнить архаические отпечатки рук в наскальной «живописи». Мастер создает своего рода живописную анаграмму, шифруя главный message супрематизма — «выбраться <...> к сложению знаков»⁷, к достижению единства между объективированным глубинным Я и бесконечностью преобразований Вселенной.

С приходом послевоенной волны авангарда, особенно концептуализма и внеобъектного искусства, которое покинуло границы вещного, стремясь освободиться от присвоения музеем и рабства коммерциализации (хотя иллюзорность этой свободы скоро обнаружилась), подпись естественным образом исчезла. Объект переместился в сферу ментального, исчезла вещь и рука, ее создавшая, а с ними и имя-подпись. В body-art'e ее идентифицирующая функция выступила в иконической форме — как демонстрация телесности автора, к идентификации, впрочем, не сводимой, а если и сводимой — то в другом, метаэстетическом смысле.

Новые технические формы визуализации — электронные формы создания и бытования изобразительного «сообщения»,



Илл. 26. Б. Михайлов.
Фотография из серии
«История болезни». 2001.

пришедшие на волне сетевого искусства, ставят вопрос об имени художника по-новому. С исчезновением произведения искусства как рукотворного объекта проблема телесно-ментальной идентификации уходит в небытие, замещаясь цифровым адресом страницы в Интернете. Получившие в последнее десятилетие широкое распространение видео-инсталляции уводят прочь как от проблемы имени-подписи автора, так и существования зрителя вообще, извежая мир о тотальной фрустрации зрительного начала в культуре. Идеей симулякра проникнуты не только произведения, но и их создатели, сама проблема авторства. Изменение ситуации *имя-подпись* указывает на то, что искусство возвращается к присущей архаике внеиндивидуализированности адреса и адресанта. Иными словами, на рубеже тысячелетий мы переживаем повторный со времени исторического авангарда начала XX века виток обращения к архаике в синтактике и прагматике визуального образа как художественного сообщения. очередной виток, впрочем, несет и новации. Процесс создания изображения по-прежнему выступает ритуальным действием, но при этом ремифологизации подвергается ментальный компонент: на смену телесности руки приходит машинный образ телесности мозга.

Современная ситуация в русском искусстве обнаруживает дополнительную специфичность. Так называемое «актуальное искусство» последних лет — преимущественно московско-петербургского круга — погружено в усиленные поиски собственной идентичности, отражая более общие потребности самоидентификации в культурной ситуации страны в целом. Являясь в значительной степени продолжением концептуализма, это искусство переносит проблему подписи автора в план семиотической корреляции автора и его произведения. В этом отношении большой интерес представляют последние работы фотохудожника Б. Михайлова, среди которых особенно выразительна серия фотографий бомжей и нищих «Case history» [илл. 26]. Авторство реализует здесь себя в выборе репрезентируемой реальности. Тут нет и не может быть подписи в традиционном смысле — разумеется, не только и не столько потому, что произведенное цифровой аппаратурой нерукотворно. Задача идентификации здесь полностью возложена на зрителя, узнающего/открывающего экзистенциальной край социально метафоризированной телесности и соотносящего себя с ней.

Примечания

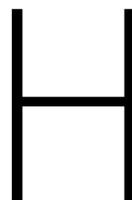
- 1 Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 1995. [Пер. с: *Bodillard*]. Le systeme des objects. Gallimard, 1991].
- 2 Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 7–60.



- 3 Ibid. С. 88–90.
- 4 *Vitor M.* Les mots dans la peinture. Flammarion. Paris 1969. P. 93.
- 5 Выражаю благодарность М.И. Лекомцевой за этот образ.
- 6 *Сарабьянов Д.В.* Казимир Малевич. Живопись // *Сарабьянов Д.В., Шатских А.С.* Казимир Малевич. Живопись. Теория. М., 1993. С. 172.
- 7 *Малевич К.* О новых системах в искусстве // *Казимир Малевич. Собр. соч.* В 5-ти т. Т. 1. М., 1995. С. 164.



ГЛАВА 3. НАЗВАНИЕ КАРТИНЫ (И НЕ ТОЛЬКО)



Наверно, всякий из нас, бывая на выставке или в художественном музее, обращал внимание на то, как многие люди смотрят живопись: они подходят к картине, внимательно читают подпись под ней, бросают стремительный взгляд на полотно и, удовлетворенные, переходят к следующему экспонату. Своим удовлетворением они отчасти обязаны радости узнавания — узнавания имени мастера или знакомого с детства полотна. Однако чаще всего зритель доволен, когда отмечает соответствие между названием картины и тем, что на ней изображено. Название в глазах неискушенного зрителя, таким образом, выступает как главное средство идентификации подлинности изображения, его истинности.

Название здесь является знаком-индексом и одновременно — дублирующим сообщением. Дублирование происходит в ином коде по отношению к изображению — в вербальном. Однако между картиной и ее названием в восприятии зрителя не устанавливается интермедиальной связи — взаимодействия двух искусств, — поскольку в отличие от изображения словесный ряд в данном случае не несет в себе художественной функции (исключения составляют произведения авангарда и постмодернизма, о которых речь пойдет ниже). Роль названия в данном случае близка роли либретто оперы или балета. Между тем поэтика произведения все же отпечатывается в названии. Фиксируемое неискушенным зрителем тождество изображения и слова — иллюзорно, комментирующая роль названия выходит за рамки простой констатации сюжета и жанра. Удовлетворение зрителя,

таким образом, есть удовлетворение иного порядка, нежели регистрация соответствия между товаром и биркой, улицей и табличкой с ее названием, и даже книгой и тем, что написано на обложке.

Другой полюс взаимодействия названия картины и представленной на ней композиции — это искушенный взгляд специалиста, коллеги по ремеслу, критика, историка искусства, коллекционера. Для этой категории зрителя скорее важно, как тот или иной мотив представлен, а не то, что изображено, то есть интерес представляет сама художественная материя. Поэтому даже квадратный сантиметр полотна Рембрандта выступает мощным идентификатором в большей мере, нежели пространное описание мифологического или библейского сюжета одной из его картин. Между тем квалифицированный зритель тоже пользуется названием как инструментом идентификации, оперируя в своих рассуждениях именем конкретного произведения с целью отличить его от другого произведения, то есть как дифференциатором. Этот зритель выступает по отношению к названию своего рода жрецом, хранящим традицию в форме памяти об истории названия, которое зачастую весьма отлично от первоначального, данного автором. В имени, данном картине ее создателем или закрепленном в истории искусства, квалифицированный зритель выступает как (активный или потенциальный) посредник между автором и широким потребителем, считывая скрытый в названии смысл во всем многообразии его возможных интерпретаций. Что же представляет из себя идентификационная роль названия, вибрирующего между двумя названными зрительскими полюсами?

Сразу же оговорюсь относительно ограничений в рассмотрении проблемы: мы в данном случае оперируем, главным образом, материалом XX века и, как правило, оставляем в стороне проблему истории того или иного названия, исходя из условной посылки, что название — независимо от того, дано ли оно самим мастером или возникло позднее как традиция — есть закрепленная в культуре данность. Оно рассматривается нами в связи с более широкой проблемой соотношения изображения и слова в изобразительном искусстве.

Название — это свернутый комментарий, поэтому оно попадает в зону обсуждаемой уже несколько тысячелетий широкой научной темы о соотношении текста и комментария. Возникнув в древние времена как проблема герменевтики, касающаяся преимущественно письменных текстов, она — в соответствии с порожденным второй половиной XX века расширенным пониманием текста как связанной целостности знаков — вышла за пределы собственно вербального пространства, ориентируясь на всю множественность кодов. В их числе и визуальный код, живопись как текст, то есть совокупность значений, понимание которых требует опоры на язык культуры в целом. Название как вербальный элемент визуального текста можно рассматривать в той пограничной зоне, которая испокон веков существовала между знаками непрерывного и дискретного типа

или — иными словами — между изображением и словесно выраженным его представлением и/или суждением о нем.

Однако в качестве имени картины или скульптуры название — это довольно позднее явление и, судя по происходящему на наших глазах, явление преходящее. В истории европейского искусства генезис названия следует, очевидно, искать в первых веках христианства, когда возникли тайные криптограммы катакомбных служителей новой веры. Древнейшая христианская символика — крест, рыба — это и изображение, и его символ одновременно, и тайный шифр — за этими знаками стоит и актуальная социальная реальность, и сакральное предание. В храмовых росписях, иконостае и отдельных ликах святых изображение выступает как комментарий к Священному писанию, вторично по отношению к сакральному слову, то есть по существу выполняет функцию названия/описания. В европейской живописи нового времени название, наоборот, вторично по отношению к изображенному, то есть соотношение текст/комментарий переворачивается на 180 градусов. Это связано с десакрализацией искусства: теперь зритель смотрит на изображение как в окно мира, в противоположность иконе как изображению, трансцендентная сущность которого зрит обращенного к нему верующего.

Между этими двумя полярными ситуациями пролегает буферная зона, почти уравнивающая в отношении функции названия изображение и слово. Имеется в виду барочная эмблематика, в которой визуально-вербальный синтез образует взаимообращенное двуединство означиваний¹. В русском искусстве низовое барокко породило лубок — картинку с параллельным текстом шуточного или нравоучительного содержания, в котором баланс комментария равномерно распределился между изображением и словом. Однако только в новое время, когда возник феномен авторства, пространственный и зачастую художественный по своей роли вербальный комментарий сократился до лаконичного названия, предназначенного для выражения сути изображенного.

Таким образом, в истории искусства название связано с изменением роли искусства и всей картины мира в европейском сознании. Согласно С.М. Даниэлю, название возникает тогда, когда произведение становится экспонатом². Добавим от себя — музейным экспонатом, а стало быть, становится товаром. Необходимо иметь в виду между тем, что товарную ценность определяется, как правило, не названием, а именем мастера. Мы говорим: вчера был в цене Айвазовский, а сегодня хорошо идет Бенуа. Название выполняет роль номера артикула товара, имя автора — брэнд. В упомянутой выше книге С.М. Даниэль справедливо указывает, что то и другое могут сливаться, выступая в нарицательном значении: например, Явление Иванова (имеется в виду картина «Явление Мессии» Александра Иванова). Вторичное по отношению к имени мастера, название, таким образом, является идентификатором в квадрате, то есть удвоением имени, тавтологией. В условиях музейной экспозиции произведение неизбежно

приобретает еще и дополнительное название в виде краткого описания, каталожного имени и номера. Характер и механизм этой тавтологии имеет непосредственное отношение к поэтике произведения, картине как тексту.

В ситуации постмодернизма, в нашей компьютеризированной цивилизации, основанной на превалировании картинке (рекламы, логотипа, сетевой заставки, телеокна), название постепенно утрачивает свою роль идентификатора и в этом смысле отмирает. Еще Р. Бартом было отмечено, что отмирает и автор, а тем самым — добавим от себя — имя, в том числе и имя произведения. Пример — произведение видео-арта, био-арта, мэйл-арта и сетевого искусства, лишенные необходимости иметь имя. В то же время текстуальность изображения, его информативная нагруженность как бы вбирают название в себя, имплицитно его. Дискретное по своей природе пространство цифрового изображения отсылает непрерывно-образительное к традиции — языку, письменному слову, а тем самым и подписи под произведением образительного искусства.

Как убедительно показано Л.А. Софроновой, «названия любого вида соотносятся с семантической структурой произведения, выделяя главное в ней и задавая ей дополнительные параметры. Иногда названия нацелены только на семантику и внешне никак не соотносятся с текстом, они не вытягиваются из него, не намекают на сюжет или героя, а придаются как бы извне. Такое название произведения может сравниться с тем, как человек наделяется именем»³. В качестве своего рода имени название выступает как знак-индекс произведения — будь то литературное произведение, кинофильм или театральная постановка. В своем узком прагматическом назначении заглавие призвано отразить тему, главный мотив произведения.

Между тем рассматривая название картины в широком ряду названий художественных произведений разного вида и жанра, мы приходим к выводу, что оно аккумулирует в себе не столько тему, сколько рему, то есть является репрезентантом не только плана содержания, но и плана выражения, отражает и предвосхищает поэтическую программу произведения. Можно, следовательно, говорить о поэтике заглавия, которая составляет субуровень поэтики того, что оно призвано идентифицировать⁴. Речь прежде всего идет о литературе. По справедливому утверждению Н.А. Фатеевой, «заглавие содержит в себе программу литературного произведения и ключ к его пониманию»⁵.

Тезис о том, что название произведения содержит в себе манифест в скрытом виде, справедлив и по отношению к образительному материалу, хотя здесь есть и важная специфика. А именно, соотношение *полотно-название* содержит в себе интермедальную связь со всеми ее противоречиями: выраженное вербальными знаками (= словами) и, как правило, вынесенное за пределы полотна, то есть за пределы визуально-текстового пространства, название образует особую зону свертхтекста, который устанавливает с изображением

интерактивное семантическое натяжение, своего рода складку смысла. Референция значения при этом меняется в соответствии с референциальной структурой стиля и культуры, внутри которой произведение существует или воспринимается.

Между тем название не всегда вынесено за пределы изображения-текста. В ряде художественных направлений и индивидуальных поэтик оно занимает место на полотне. В случае инкорпорированности названия в образительную композицию, включается механизм универсальной эмблематичности. Сообщение названия, составляющего часть изображения, распределяется между его вербальными и визуальными составляющими. Так, на полотне А. Дюрера «Портрет императора Максимилиана I» (1519) [илл. 27] название картины, введенное в состав изображения, располагается над головой портретированного и рядом с изображением его фамильного герба. Зрительно оно составляет единое декоративное целое с изображением императора, но при этом информативно расширяется до краткого описания его жизни: здесь годы рождения и смерти исторического деятеля, его титулы, сопровождаемые почетными эпитетами, а также упоминания о важнейших событиях, увенчавших его славу: TRÈS PUISSANT TRÈS GRAND ET TRÈS INVINCIBLE CÉSAR MAXIMILIEN QUI TOUS LES ROIS ET PRINCES DE SON TEMPS EN JUSTICE PRUDENCE MAGNANIMITÉ LIBÉRALITÉ MAIS SOUTOUT EN GLOIRE GUERRIÈRE ET FORCE D'ÂME DÉPASSA EST NÉ L'AN DU SALUT DES HOMMES 1459 LE 9 MARS A VÉCU 59 ANS 9 MOIS 25 JOURS

MAIS EST MORT L'AN 1519 MOIS DE JANVIER JOUR 12 LEQUEL DIEU TR EXC TR GR AU NOMBRE DES VIVANTS VEUILLE REPORTER⁶.

Аналогичным образом имена портретируемых включены в состав композиций Х. Гольбейна Младшего, а также множества других, более поздних, барочных портретов. В числе последних следует упомянуть сарматский парадный портрет конца XVI — XVII веков, например, Людвиг Мсцишевского работы неизвестного мастера [илл. 28], а также Романа Сангушки



Илл. 27. А. Дюрер. Портрет императора Максимилиана I. 1519. Вена, Музей истории искусств.



Илл. 28. Неизвестный мастер. Портрет Людвиг Мсцишевского. После 1667. Краков. Лютеранский монастырь

1632 года другого неизвестного мастера (Тарнув, музей). Здесь название как имя произведения, введенное в состав картинного пространства, является одновременно и именем персонажа, представленного на картине. При этом зрительный план надписи, ее шрифт и взаимодействие с остальными формальными элементами композиции не только соответствуют стилю живописи и характеристике портретируемого (более торжественного и элегантно, а потому заключенного в картуш в первом случае и деловито-строгого, вынесенного в подвал полотна — во втором), но и графически комментируют изображение⁷. Подобная особенность барочного синтетизма прочно закрепилась в европейском светском портрете, где надпись состояла часто не только из имени портретируемого, но там также помещалась, как отмечала Л.И. Тананаева, и «цитата или сентенция, обобщенно-символического типа, а <...> под портретом размещался более обширный, обычно стихотворный текст, где в сжатой форме перечислялись важнейшие звания изображенного, его титулы, а иногда в текст включался краткий панегирик»⁸.

Отвлекаясь от барочной эмблематики, вспомним, что в своей спрямленно-идентифицирующей роли надпись существовала и раньше. Так, в классической живописи (с Ренессанса и далее) название устанавливает отношение тождества к сюжетно-жанровой составляющей изображения: «Даная» Рембрандта, «Портрет мужчины» Веласкеса, «Девушка, читающая письмо» Вермеера Дельфского и т.п. При этом дифференциальной составляющей чаще выступает имя персонажа произведения, а не название, то есть иконографический сюжет: так, название «Св. Себастьян» единично по отношению к множеству авторов, обращавшихся к сюжету. Функция различения теперь смещается в сторону автора произведения. То же самое и с обозначением по принципу жанра — пейзаж, портрет и пр. Областью референции здесь является иконография — библейский сюжет или жанровая принадлежность. Название тавтологично по отношению к изображению. В его избыточности заключено признание принадлежности реципиента данной сакральной книжной культуре по умолчанию: реципиент-носитель христианской традиции никогда не спутает Св. Себастьяна с Евангелистом Лукой — название ему не обязательно⁹. Однако в барокко идентификация иная. Барочная надпись-название обладает высокой риторичностью: она сквозит не только в панегирической стилистике текста, но и в акцентированности тождества «изображение-слово», при котором зрительная и вербальная составляющие словно фигурируют, взаимно повышая семиотический статус. Идентифицирующая тавтология в барочном портрете является частью его риторики.

Очевидно, эти словесно-текстовые компоненты эмблематической композиции парадного портрета эпохи барокко стали прообразом названия картины в последующие времена, перейдя к другим жанрам — романтическому пейзажу, а также реалистически-бытовой картине. В русской жанровой живописи XIX века проявляется главенствующая роль литературы в отечественной культуре.



Илл. 29. А. Лактионов. Письмо с фронта. 1947. Холст, масло. ГТГ

Название вступает с изображением в отношения драматического действия: оно не только отображает нарративный характер поэтики, но и усиливает его, создавая дополнительные сюжетные ходы/смыслы. Так, картина П.А. Федотова «Анкор, еще анкор» или полотно И.Е. Репина «Не ждали» содержат программу, в соответствии с которой семантическое поле изображения задано словом как имплицитно — в силу иллюстративной повествовательности своей поэтики, так и эксплицитно — расширяясь посредством микросюжета названия. Название здесь не тавтологично, оно выступает как параллельная зона, по отношению к которой изображение уже едва ли не вторично. Идентифицирующая функция распределяется между изображением и названием (словом) почти равномерно. Аналогично функционирует и название в программных произведениях соцреализма 30-х годов, воспроизводящего принципы передвижничества: «Письмо с фронта» А. Лактионова (1947), «Опять двойка» Ф. Решетникова (1952) [илл. 29].

Особая проблема в связи с названием станковой живописи в конце XIX — начале XX века — это проблема взаимодействия живописи с фотографией, а также немим кино. Тождество изображение-представление заключено в самой онтологии фотографического снимка. На ранних, дохудожественных этапах своего становления фотографическое изображение делает название — подпись к снимку — практически избыточным. Что же касается кинотитров — лаконичных пояснений к сюжету и вводящих прямую речь персонажей, — они существуют по отношению к кадрам почти на равных основаниях. Движущиеся картинки с перемежающимися их текстовыми заставками существуют в таком неразрывном единстве, что заставляют вспомнить о барочном синтетизме, хотя и лишены патетичности

последнего. Динамизацией отношения изображение-слово в части названия живопись нового, XX столетия, несомненно, обязана кинематографу.

В авангарде, базирующемся на поэтическом принципе автореферентности, название произведения занимает радикальные позиции — оно то вызывающе выходит на первый план, то отступает на крайнюю периферию. Известно, что манифесты и вербальные автокомментарии играли в живописи русского авангарда огромную роль. Известна также иконичность авангарда, равно как и то, что изобразительное искусство оказывало революционизирующее воздействие на искусство слова. Название как вербальный компонент изображения, входящий с ним в особо напряженные отношения, обязано повышением своего статуса в авангарде расширением семиотического поля — в него попала и уличная вывеска. Искусство вывески, повлиявшее на поэтику многих мастеров, вовлекшее примитив Пиросмани в круг профессионалов, насытило вербальностью само изображение¹⁰. Последнее подчас занимало подчиненную роль, отдавая магистральный путь слову. Вывеска, в свою очередь, в качестве изображения-названия прочно обосновалась в русской литературе 10–20-х годов¹¹.

Подобная двунаправленность изображения и слова в русском искусстве, во многом определившая его специфику в начале XX века, создала особый тандем, отразившийся в идентифицирующей функции названия весьма парадоксально. Живопись К. Малевича периода алогизма выдвигает название как манифест эпатажа: названия его картин 1914 года «Англичанин в Москве», «Гвардеец», «Авиатор» выдвигают программу дезидентификации отношения изображение-слово. Аналогичный эпатаж — в названии скульптуры К. Бранкузи «Принцесса Х», являющей взору потрясенного зрителя изображение мужского полового органа (1915–1916) [илл. 30]. Собственно, в этом потрясении и весь манифест, вся разборка с традицией, все остранение зрительного ядра. Цель — обострить изобразительное сообщение, эпатировать зрителя,



Илл. 30. К. Бранкузи. Принцесса Х. 1915–1916. Бронза. Национальный музей современного искусства. Париж.



Илл. 31. К. Малевич. Англичанин в Москве. 1914. Холст, масло. ГРМ.

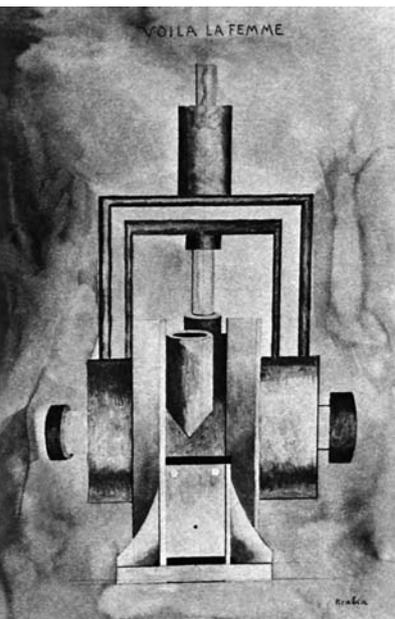
своим перечислением напомнил о пренебрежении к сложившимся стилям в насмешливом заглавии целого ряда работ Гончаровой — «О художественных возможностях по поводу павлина» (павлины: китайский, футуристический, кубистский, византийский, в стиле русской вышивки), «Павлин под ярким солнцем» (египетский), х. м., Третьяковская галерея, М. Заглавия картин в этом перечислении свидетельствуют о тяготении художников «Ослиного хвоста» к внесалонным формам «стиля подносной живописи», «непосредственному восприятию», к форме «фотографического этюда», «газетного объявления», «семейных портретов»¹⁴.

Подобного рода игровая дезидентификация названия и ориентация на литературное слово, рожденные авангардом и несомненно коренящиеся в поэтике барокко¹⁵, были взяты на вооружение европейским авангардом, а также искусством более позднего времени. Название «Англичанин в Москве» привносит алогизм в восприятие зрителем, однако полотно построено по законам раннего русского кубофутуризма, оно самодостаточно, и в этом плане изображение

вести форму в новый, игровой художественный контекст.

В русском авангарде игровой модус названия во всей силе проявился уже в самоназваниях художественных группировок — «Бубновый валет» и «Ослиный хвост». А. Флакер отмечает принцип алеаторики в этих самоименованиях¹². Этот игровой фон диктовал форму художественного поведения, сказавшегося прежде всего в названиях произведений. Так, по мнению исследователя, «Малевич не случайно выбрал ориентиром именно картину с заглавием, соответствующим названию группы „Бубновый валет“, и выставил своего „Мозольного оператора“ в „мужицком“ окружении Гончаровой и „солдатском“ контексте ларионовской живописи»¹³. Вспоминая отмечавшуюся М. Волошиным на первой выставке «Ослиного хвоста» в марте 1912 года литературность названий картин, Флакер указывает, что тот

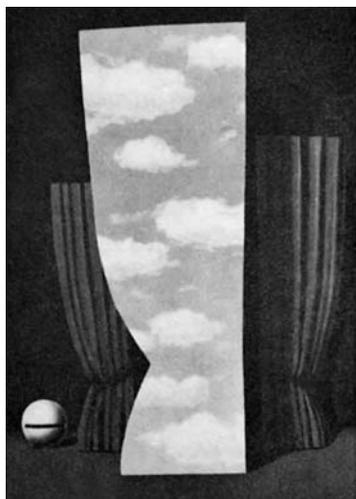
автономно настолько, что названием можно вообще пренебречь [илл. 31]. Иное дело — метафизическая живопись, дада и сюрреализм. Драматический конфликт между названием и изображением приобрел здесь особо острый характер, став острием смысла. Не столько алогизм, сколько игра значений, фигуры речи заняли здесь первенствующее место. Примером может служить картина Р. Магритта «Джоконда» (1960) [илл. 32].



Илл. 33. Ф. Пикабиа. Voila la femme. 1915. Собр. Робера Лебеля. Париж.

В этом оспаривании — суть. Название произведения Дюшана «Фонтан» (1917), представляющего собой писсуар, первично по отношению к объекту в силу ключевой идеи мастера, а также пафоса всего авангарда XX века, согласно которым акт называния является основной движущей силой художественного смыслопорождения [илл. 34].

В авангарде демиургическая роль художника проявилась в феномене названия во всей силе. В этом отношении особый интерес представляет опыт В. Татлина. Назвав свое произведение «Летатлин», художник соединил в единый сплав имя автора (Татлин) и



Илл. 32. Р. Магритт. Джоконда. 1960. Собр. А. Йоласа, Нью-Йорк.

У Магритта слово «Джоконда» в сшибке с изображением, не имеющим ничего общего с леонардовским персонажем и портретностью вообще, несет в себе основную семантическую нагрузку. Без этого абсурдистского сопряжения нет произведения, нет смысла. Начертанные на полотне слова Пикабиа «Voila la femme» (1915) [илл. 33], являясь частью изображения, представляют одновременно и название, оспаривающее изображенное — отвлеченную композицию, напоминающую инженерное сооружение:

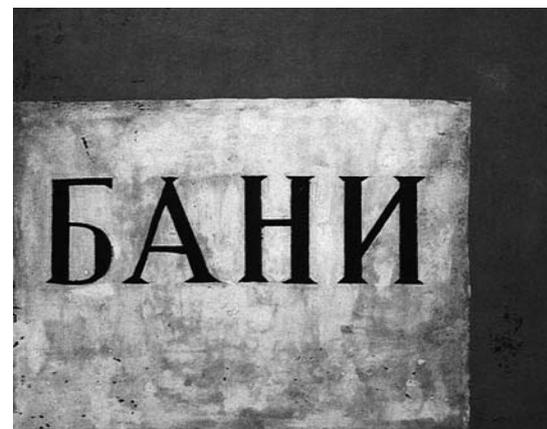


Илл. 34. М. Дюшан. Фонтан. 1917. Музей искусств, Филадельфия.

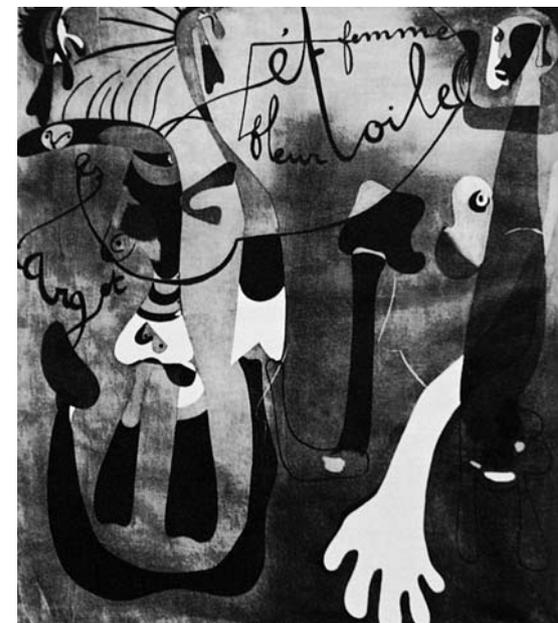
функцию созданного им сооружения, предназначенного для полета (летать). В неологизме названия сплелись внахлест имя и предикат, субъект и объект, «я» творца и «не-мое» крылатое тело. В этом Икаре русского авангарда идея летательного аппарата-вещи в утопическом единстве с зооантропоморфной плотью, одушевленной присутствием мастера, обрела вербализацию в названии, которое своим поэтическим словом высветило целый комплекс устремлений эпохи.

Особая проблема — название произведений абстрактной (внефигуративной) живописи. С поздним Ренессансом и барокко абстрактную, особенно западную внефигуративную, близкую к сюрреализму живопись сближает то, что названия зачастую располагаются в зоне изображения. Этим способом именования своих картин активно пользовался Ж. Миро. Так, например, решена его картина 1924 года «Улыбка моей блондинки» или полотно 1934 года «Улитка, женщина, цветок и звезда» [илл. 35].

В русской живописи примером названия, включенного в состав изображения, может служить картина И. Пуни «Бани» (1915) [илл. 36]. Здесь слово в составе изображения и как вынесенное за



Илл. 36. И. Пуни. Бани. 1915. Цюрих, частное собрание.



Илл. 35. Ж. Миро. Улитка, женщина, цветок и звезда. 1934. Пальма да Майорка, собрание Жюнкосы де Миро.

пределы полотна название обыгрывает искусство вывески, вошедшее в арсенал обновленных средств авангардной поэтики. Слово-вывеска в данном произведении в условии отсутствия миметических признаков бани является предметом изображения и художественного осмысления. И этим полотном родственно

раннему Ларионову периода примитивизма. Однако в целом в сфере собственно абстракции в русском искусстве дело с названием обстояло несколько иначе. Когда живопись впервые покинула пределы мимезиса, вопрос об игре с названием еще не стоял — важно было определиться в принципе. Ведь название абстрактному изображению вроде бы ни к чему.

В историческом авангарде 10-х годов возникает тождество *вещь=слово* и *вещь=изображение*, содержательно исследованное в трудах А. Флакера и О. Ханзена-Лёве¹⁶. Вещь-изображение представляет саму себя. Принцип автореферентности доведен здесь до высшего предела. Проблема названия стоит применительно к абстрактной живописи особенно остро в силу отсутствия предметности изображения, то есть в силу редуцированности области прямой референции. Ведь мы не окликаем наши стулья или стол, ложку или лампу по имени, даже если мы не только пользуемся, но и любимся ими, глядя на них. Имя вещи-артефакту может быть дано лишь с целью его различения в ряду ему подобных, причем по какому-либо внешнему признаку: *белая лампа*, *мягкий стул* и т.п. Гораздо более сложно, однако, формируется название картин. Эстонская исследовательница В. Сарапик обратила внимание на то, что в названиях произведений авангарда часто используется предикация по цвету, где последний выступает в функции абстрагирования от изображения в репрезентативной роли: например, «синий всадник» (Кандинский), «желтый Христос» (Гоген), «красные и желтые лошади» (Марк)¹⁷.

Рассматривая корпус названий абстрактной живописи русского искусства 10–20-х годов как единый текст, можно выделить четыре основные типологические группы названий относительно изображения. Назовем их, отвлекаясь от авторов. Это 1) традиционные обозначения жанра («Натюрморт», «Портрет»), 2) предметно-ассоциативные именованья — «Шкаф с посудой», «Озонатор», «Абсент», в том числе отвлеченные понятия и невизуальные явления («Формула петроградского пролетариата», «Симфония», «Музыка», «Космос»), 3) описания художественной задачи произведения («Цветодинамическое напряжение», «Растворение плоскости», «Движение цвета в пространстве», «Расширенное пространство»), сюда включаем и неологизмы, определяющие живопись как новый, не имеющий прецедентов в истории объект («Проун», «Супрематизм», «Контррельеф», «Архитектон»), наконец, 4) именованья с нулевой семантикой: «Композиция», «Беспредметная композиция», «Без названия», которые часто содержат цифровые обозначения.

Две последние группы представляют наибольший интерес с точки зрения проблемы соотношения слова и изображения. Эти абстрактные названия возникают на двух полюсах диаметрально противоположных по своей природе направлений абстрактного искусства — направлений, представленных именами В. Кандинского и К. Малевича. В их генезисе заложены совершенно различные меха-

низмы формопорождения. Так, для Кандинского названия чрезвычайно важны: «Импрессии», «Импровизации» и «Композиции» — это, как отмечал Д.В. Сарабьянов, три стадии удаления мастера от предметного мира¹⁸. Абстрактные названия предшествовали у мастера возникновению абстрактных изображений. Так, «Импровизации»



Илл. 37. В. Кандинский. Композиция № 6. 1913. Холст, масло. ГЭ.

и «Композиции» возникли раньше «Импрессий», хотя с точки зрения генезиса формы логично было бы предположить обратное. В соответствии с неполной оторванностью «Импровизаций» от предметного мира название снабжается подзаголовком с уточнением предметной семантики: «Импровизация с собакой», «Морской бой», «Траурный марш», «Африканская», а также номером (поздние «Импровизации» не нумеровались). «Композиции» также имеют названия, хотя и более лапидарные, в соответствии с зашифрованным (если не в поэтике, то в генезисе) мотивом — «Овраг», «Скалы», «Битва».

В период создания Кандинским его главных абстрактных произведений возникают автокомментарии, впервые опубликованные в альбоме журнала «Штурм», — короткие тексты, в которых обосновывается замысел композиции, исходя из внетекстовых реалий, темы. В основе лежат ассоциации и зрительные впечатления или история творческого поиска. Так, согласно свидетельству автора, «Композиция № 6» инспирирована мотивом ветхозаветного потопы и самим словом *потоп* [илл. 37], а полотно «Композиция № 4» (1911) — русской тройкой, а также увиденной художником в реальной жизни сценой скачущих казаков во времена событий 1905 года в Москве; иное — в случае с «Картиной с белой каймой» (1913). Мастер

писал: «поскольку белая кайма дала решение, я назвал картину в ее честь»¹⁹. И хотя сам художник указывает в них, что «не было бы ничего более неверного, нежели наклеивать на картину ярлык первоначального сюжета»²⁰, все же в подзаголовках и автокомментариях сквозит глубинная окликнутость традицией. В названиях картин Кандинского — не только история создания конкретных полотен и подталкивание зрителя к формированию определенной ассоциации, но и художественная программа. Так, идея синтетизма искусств, отсылающего живописное произведение к музыкальной форме, проявилась в его «Симфониях».

Душевную вибрацию и внутреннюю форму, на выявление которой направлены усилия мастера, уместно было бы назвать в соответствии с поэтикой символизма — в духе ассоциативной символики. Между тем абстрактные композиции 10-х годов названы по принципу апофатического именованя (то есть маркированного уклонения от именованя вообще): родовое название «Композиция» относит произведение к целому классу артефактов, а цифровая спецификация устраняет вербальную семантику вовсе. В названии такого рода стирается мостик между сходством и репрезентативной связью.

Между тем эта репрезентативная связь возвращается в 20-е годы в геометрической абстракции Кандинского. По свидетельству А. Накова, «Кандинский в это время обретает непреодолимую потребность в «повествовательности», <... > о чем свидетельствуют и названия произведений художника, в которых просвечивает ностальгия по «психологизму», этому первостепенному движителю выразительности у Кандинского “героической” эпохи 1910–1914 гг.»²¹: «Маленькая мечта в красном» (1925), «Черное сопровождение» (1924). Названия в качестве программы занимают доминирующую позицию по отношению к изображению, которое иллюстрирует идею тождества миров: «Малый мир 3» и «Малый мир 5» (1922). Слова названия при этом обогащаются функцией жеста (той самой гестуальной функцией, о которой мы упоминали выше, говоря о сюрреализме), выступая в роли перста указующего. Так, названия «Два овала» (1919) или «Две зеленые точки» (1935) являются индексами, указателями главного мотива, чья доминирующая позиция в рамках визуального целого была бы без этого обозначения совсем не очевидной, ведь зеленые точки композиционно вовсе не доминируют на полотне. Тем самым название режиссирует иерархию элементов в «сложносочиненном» (по определению Д.В.Сарабьянова²²) целом этих композиций.

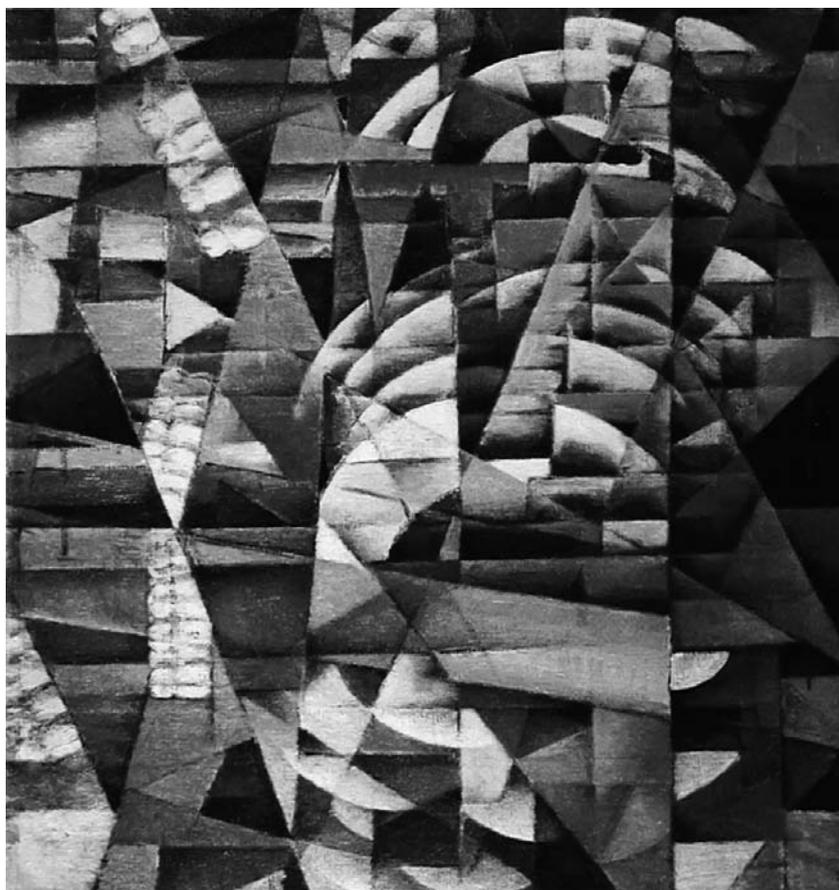
Иной природы названия-манифесты Малевича, идентификационная стратегия которых направлена на выявление творческой задачи, то есть это вербальные манифесты в свернутом виде. Здесь тоже окликнутость традицией — но в ином смысле. Манифесты-названия Малевича отсылают к обширному корпусу вербальных текстов — его статей, манифестов, устных выступлений, которые в свою очередь активизируют общий вербальный фон авангарда с его заумью и циф-

ровой метафизикой. Отсюда — множество неологизмов в названиях («Супремус», «Контррельеф», «Живописная архитектуроника» и др.). Неологизм сам по себе подчеркивает значимость творческой задачи, открывает ее зрителю, призывает его стать свидетелем художественного поиска. Отсюда и мини-манифесты с употреблением имен существительных с (от)глагольной предикацией: «Растворение плоскости» А. Родченко, «Движение цвета в пространстве» М. Матюшина (1918) [илл. 38], «Цветоформальное построение красного» А. Тышлера. Характерно, что в названии акцентирован процесс, временная протяженность бытования цвета и формы. Подпись под картинкой словно берет на себя роль вербализатора происходящего на наших глазах безмолвного действия.

Существенно между тем, что в целом абстрактные названия в значительной степени сглаживают различия между типами абстракции, разными поэтическими системами внутри единой формации авангарда, на которых базируются те или иные нефигуративные композиции. Названия основаны или на принципе условно-технического именованя с нейтрализацией отношения изображение–название, характерным введением цифры вместо слова («Композиция №...» у Кандинского и «Супремус №...» у Малевича, «Беспредметное» у О. Розановой, «Пространственная конструкция №...» у В. Медунецкого), или на протокольном, нейтрально-объективистском описании изображения («Круги на черном» у Кандинского, «Восемь треугольников, четыре квадрата» у Малевича). Крайнее проявление этой объективации — уход от названия вовсе, при чем этот уход парадоксальным образом фиксируется в самом названии (много картин «Без названия» у Ключона). Нейтральные абстрактные названия реализуют каталожный принцип — благодаря своим названиям такого рода картины-вещи обретают статус единиц складского хранения или товарного ярлыка. Не случайно Ключон писал, что «выставка есть базар, а произведение искусства ни больше, ни меньше как товар, продукт»²³. Из перспективы постмодернизма каталог выглядит как принцип поэтики, устраняющий референтность, то есть отнесенность к обозначаемому предмету. Мир как каталог, глобальная утрата референтности на фоне возведенной в степень автореферентности произведения позволяют рассматривать акт называния в абстрактной живописи как шаг к симулякру — зоне пустого знака, этому вымпелу постмодернистской философии.

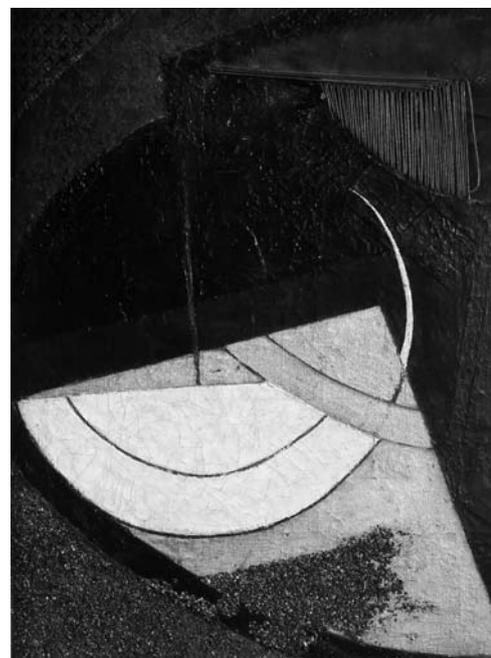


Илл. 38. М. Матюшин. Движение цвета в пространстве. 1918. Холст, масло. ГРМ



Илл. 39. И. Ключ. Пробегающий пейзаж. 1915. Дерево, масло, металл, фарфор, веревка. ГТГ.

Казалось бы, названия с нулевой семантикой или мини-манифесты, содержащиеся в неологизмах, как нельзя более соответствуют принципу внефигуративного изображения с его так называемой «нулевой степенью письма» по Р. Барту. Между тем в этом соответствии коренится глубокий парадокс. Он проявляется в названиях, которые содержат в себе указание на предметность: «Пробегающий пейзаж» Ключа (1915) [илл. 39], «Формула петроградского пролетариата» П. Филонова, «Шкаф с посудой» и «Полет в аэроплане» О. Розановой. Этот тип названия как способа идентификации изображения обнаруживает внутреннее родство авангарда с романтизмом и сецессией и основан на противоречивом соединении принципа параллелизма миров с одновременным акцентированием дезидентифицирующей функции названия. Если отвлеченные слова в названиях картин Кандинского находятся в тесной связи с поэтикой литературного



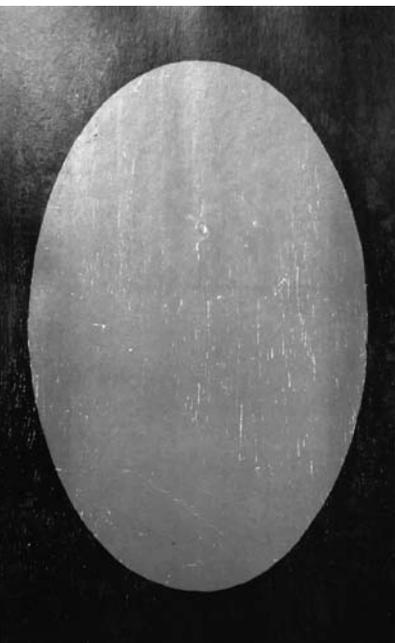
Илл. 40. С. Дымшиц-Толстая. Компас. До 1919. Холст, масло. Самарский художественный музей.

символизма, и это — связь тождества, то идентификация в предметных названиях работает по иному принципу. Она не столько активизирует ассоциативный ряд, сколько выявляет себя как заведомо ложное утверждение, как квазиидентификация, то есть по названию, например, произведения С. Дымшиц-Толстой «Компас» трудно понять, о каком именно полотне идет речь, потому что заявленная в названии предметность противоречит полной беспредметности композиции или ее слабо выраженной мотивной ассоциативности (до 1919) [илл. 40].

В связи с проблемой квазиидентификации и логического парадокса, заключенного в названии произведений абстрактной живописи, интересен случай «Черного квадрата» Малевича. Название картины (имею в виду первую версию «Квадрата» 1915 года) первоначально было другим: автор назвал его «Черным прямоугольником», и именно так полотно числится в карточке хранения²⁴, однако для нас важно, что оно закрепилось в традиции именно как «Черный квадрат». Название представляет собой классический пример ложного именованья, потому что представленное на полотне не отвечает геометрическим требованиям термина «квадрат». Изображенное на полотне — это предмет неправильной формы с непараллельными сторонами и чернота его условна. Именованье отсылает к идее о предмете, но одновременно претерпел на тавтологичность — идентичность представленного и названного. В дальнейшем творчестве мастера идентифицирующей функцией наделяется само изображение черного квадрата, чья иконка возникает как подпись художника на ряде полотен 20-х годов (см. главу 2 о проблеме имени художника). Тем самым название и имя сливаются



Илл. 41. Р. Магритт. Это не трубка. 1929. Холст, масло. Художественный музей Лос Анджелеса.

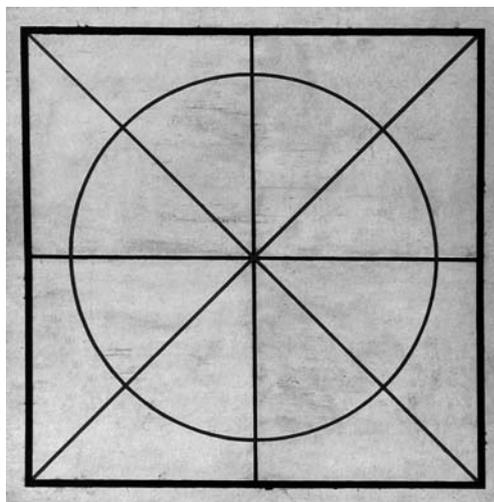


Илл. 42. С. Лучишкин. Координаты соотношения живописных масс (Аномаль). 1924. Фанера, масло. ГТГ

вытянутым вдоль продольной оси красным овалом на черном фоне. Вторая часть названия — «Аномаль» (фр. *anormale* — аномальный, необычный, дефектный) — еще более ставит зрителя в тупик: отмеченное негативной семантикой, слово составляет часть оппозиции, отсылающей к своей теневой (но позитивной) паре: чему-то нормированному и правильному. Лежит ли скрытый в противопоставлении план в области геометрики (овал versus круг), цвета или еще чего-либо, остается непонятным. Такая намеренная размытость семантики внесена именно названием и потому имеет целенаправленную задачу — остраним видимое, за-

воедино. Интересно и другое. В связи с этим названием, устанавливающим принцип неидентичного подобия, вспоминается знаменитая работа Мишеля Фуко «Это не трубка», посвященная одноименным произведениям Р. Магритта [илл. 41]. Как и в случае принципа каталога, мы воспринимаем полотно Малевича в сочетании с его названием сквозь призму опыта новой культурной реальности более позднего времени, которая оказывает воздействие на наше восприятие предшествующих этапов в истории искусств.

Другой пример затрудненной идентификации в паре название–изображение являет собой произведение С. Лучишкина «Координаты соотношения живописных масс (Аномаль)» (1924) [илл. 42]. Первая часть названия — серийная: она становится понятна в ряду других произведений мастера, например, картины «Координаты живописной плоскости», написанной в тот же год и в той же технике (фанера, масло), остро-графичной, сведенной к геометрической разметке плоскости [илл. 43]. Между тем в первом случае слово *координаты* совершенно не соответствует представленной на картине форме — продолговатым,



Илл. 43. С. Лучишкин. Координаты живописной плоскости. 1924. Фанера, масло. ГТГ.

дать изображению дополнительные смысловые планы, вовлечь реципиента в сотворческую игру воображения. Игра эта между тем далека от дадаистского лудизма или алогизма Малевича. Она призвана интенсифицировать восприятие формы именно в том виде, в каком она репрезентирована. То есть речь идет о примате репрезентации, которая приобретает более отчетливые черты именно на фоне усложненного названия. Мы не можем отвлечься от опыта концептуальной практики 70–80-х годов, глядя на это произведение.

Таким образом, название произведения абстрактной живописи не только является комментарием поэтики того или иного мастера, не только обладает собственной поэтикой, но и изменяет свое значение относительно изображения во времени. Вербализация абстрактного изображения указывает на ту или иную связь с традицией. Названия произведений абстрактной живописи следует рассматривать в широкой перспективе идентификационной стратегии авангарда, а также поставангардного опыта, актуального и по наши дни. Кроме того, они могут служить моделью именованной картины или скульптуры в целом как один из полюсов вербализации художественного изображения — пучка семантических возможностей, которые каждый по отдельности реализовывались в разные художественные эпохи и у разных мастеров.

Примечания

- 1 О барочной эмблематике в свете проблемы изображение/слово см.: Григорьева Е. Эмблема: структура и прагматика. Тарту, 2000.
- 2 Даниэль С. Сети для Протея. Проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. СПб., 2002.
- 3 Софронова Л.А. Названия и эпитафии как индикаторы смыслового поля изображения // Оппозиция сакральное/светское в славянской культуре. М., 2004. С. 144–158.
- 4 Поэтике литературного заглавия посвящена книга С. Кржижановского 1931 г. (см. Список литературы), о поэтике названия в контексте культуры в целом см. также: Софронова Л.А. Названия и эпитафии как индикаторы смыслового поля изображения // Там же. С. 144–158.
- 5 Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности или интертекст в мире текстов. М., 2000. С. 138.
- 6 Цит. по: Butor M. Les mots dans la peinture. Paris, 1969. P. 39.
- 7 Иллюстрация по книге: Тананаева Л.И. Сарматский портрет. М., 1979. С. 136.
- 8 Там же. С. 148.
- 9 Проблемы средневековой иконографии в связи с названием сюжета здесь не рассматриваются — речь идет о станковой живописи.
- 10 Русская живописная вывеска и художники авангарда / Авт.-сост. А.Л. Повелихина, Е.Л. Ковтун. СПб., 1991.
- 11 Flaker A. Književne vedute. Zagreb, 1999, глава «Pismoslike u književnosti», s. 229–245.



- 12 *Флакер А.* Ослиный хвост // Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н.И. Харджиева. М., 2000. С. 241–247.
- 13 Там же. С. 245.
- 14 Там же.
- 15 *Смирнов И.П.* Барокко и опыт поэтической культуры XX века // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979. С. 335–361.
- 16 *Ханзен-Лёве О.* Русский формализм. М., 2001. Глава «Беспредметность» и «овеществление» в разделе III. Формализм и изобразительное искусство авангарда 10-х годов. С. 67–72.
- 17 *Sarapik V.* The problem of titles in painting // Sign System Studies. Tartu, 1999. Vol. 27. P. 148–167.
- 18 *Сарабьянов Д.В., Автономова Н.Б.* Василий Кандинский: Путь художника. Художник и время. М., 1994.
- 19 *Кандинский В.В.* Картина с белой каймой (1913) // *Он же.* Избранные труды по теории искусства. М., 2001. Т. 1–2. С. 312.
- 20 Там же.
- 21 *Наков А.* Беспредметный мир. М., 1997.
- 22 *Сарабьянов Д.В., Автономова Н.Б.* Указ. Соч.
- 23 *Клюн И.В.* Мой путь в искусстве. М., 1999. С. 266.
- 24 Выражаю глубокую благодарность И.А. Вакар, которая обратила мое внимание на первоначальное авторское название произведения.



ГЛАВА 4. ВЕРБАЛЬНОЕ В «АКТУАЛЬНОМ РУССКОМ ИСКУССТВЕ»¹



С о времени 10-х — начала 20-х годов в русском изобразительном искусстве, и в частности в сегменте, ориентированном на развитие ведущих принципов поэтики XX века, произошло множество перемен: формы и стратегии визуального текста существенно изменились. Между тем одна из составляющих изобразительной поэтики по-прежнему играет в России важнейшую роль — ею является вербальный компонент, принципы оперирования которым во многом унаследованы от авангарда. Известно, что поэтика исторического авангарда в области изобразительного искусства во многом определялась интермедиаальностью дискурсивной практики, в которой манифесты художников и их визуальное творчество, с одной стороны, а также признание высокого статуса изобразительности в литературном тексте, его передовой позиции в художественном мире, с другой стороны, составляли неразрывное целое. Значимость вербального компонента определялась и архаическими схемами, которые лежали в основании поэтики авангарда, — ролью дискретного знака, орнаментального принципа. Кроме того, авангардная вербальность определяется и ее близостью к барокко с характерной для него словесно-изобразительной риторикой, проявившейся в искусстве эмблемы. Таким образом, наличие вербального компонента в современном искусстве, а также принципы его существования в структуре изобразительного высказывания являются указанием на то, что в начале нового тысячелетия искусство все еще располагается в авангардной парадигме, несмотря на постмодернистский и

постпостмодернистский опыт смещения ее параметров. Задача настоящего очерка — показать искусство постперестроечной России в перспективе наследия, раскрыв и новое, и старое в области функционирования слова в изобразительном тексте.

Говоря о взаимодействии слова и изображения, следует различать имплицитную и эксплицитную вербальность. В плане изобразительной риторики первая присуща всему изобразительному искусству, особенно активизируясь в периоды смены типа культуры или в специфические исторические периоды — такие как эпоха канонического сакрального искусства, а также эпохи барокко и авангарда XX века. Словесно-изобразительная слиянность характерна и для народного искусства, будучи скрепленной ритуальным целым, внутри которого она реализуется. Под риторикой можно понимать и зависимость построения изображения от схем естественного языка: идиомы, тропы, фразеологизмы до известной степени определяют характер визуализации образа, участвуя в построении изобразительного «высказывания»². Риторический компонент, лежащий в основе любого зрительного ряда, в актуальном русском искусстве играет ведущую роль. Изобразительный ряд, навязываемый современному человеку рекламой и телевидением, в высшей степени риторичен по определению.

Немое искусство изображения чревато словом не только в плане порождения образа, но и в плане рецепции: не обладая собственным языком описания, изображение имплицитно вербально в смысле потенциальных вербальных комментариев и литературных ассоциаций идеального зрителя. Среди прочих герменевтически нагруженных параллелей — звук и музыка. В ряде поэтических систем (символизм) и идиостилей (Чюрленис, Скрябин, Кандинский) они могут образовать синтез, что не умаляет роль «закадрового» слова как возможного посредника и вторящего интерпретатора. Имплицитная вербальность задана и нарративом как принципом построения изобразительного «повествования». Однако это уже тема специального исследования. В рамках настоящего очерка следует лишь указать на то, что присущая литературному тексту структура повествования, сводимая (огрубленно) к схеме взаимодействия автор–нарратор–персонаж–читатель³ в изобразительном художественном «тексте» можно условно представить как редуцированный «набор» следующих компонентов: выбор предмета/темы/объекта (автор), носитель изображения (нарратор) и способ/модус представления (характеристика персонажа), информированный зритель. Эта схема особенно приложима к радикальным направлениям современного искусства, в том числе русского.

Что касается эксплицитной вербальности, то до последнего времени — времени появления интерактивных видеoinсталляций с активацией изображения посредством голоса зрителя — вербальность в изобразительном искусстве связана исключительно с письменной формой. Исключение составляют концептуалистские перформансы с элементами декламации (Дм. Пригов), а также концептуальные акции времени советского андеграунда, например, действие В. Комара

и А. Меламида по производству котлет из газеты «Правда» (1975, Москва). Вербальный компонент как более или менее законченный фрагмент письменного текста может или входить в состав изображения, или сопутствовать изображению на правах параллельного зрительного пространства в виде письменного комментария: так организованы русский лубок, барочная эмблема, нравоучительная картинка эпохи сентиментализма, кубофутуристический коллаж. В функции словесного дополнения-комментария вербальность может выступать как название произведения, где последнее составляет активную часть рецептивного акта. Это особенно свойственно таким поэтическим системам, как русский реализм XIX века (П. Федотов. «Завтрак аристократа») и соцреалистические реминисценции этого стиля (А. Лактионов. «Письмо с фронта»), а также проникнутые литературностью сюрреализм (С. Дали), мистический реализм (Р. Магритт), отчасти поп-арт (Э. Уорхол). Данной проблеме посвящена предыдущая глава настоящей монографии. А предшествующая ей — другой близкой проблеме: вербальному компоненту в форме подписи художника, которая колеблется между такими противоположными полюсами как текст и изображение. Так, лигатура В. Дюрера и в еще большей степени черный квадрат К. Малевича в качестве своего рода копирайта отмечают предел вербальности, за которым она перестает существовать. Наконец, вербальное начало может составлять план референции изобразительного текста, который направлен на осмысление вербального компонента текста той или иной культуры в целом. Так возникают изобразительные формы деконструкции мифов идентификации в русской культуре, что особенно распространено в современном искусстве, и как раз об этом и будет вестись речь ниже.

Все названные типы вербальности находят свое выражение в искусстве последнего десятилетия, преимущественно московского и петербургского круга, носящем самоназвание «актуальное искусство». Поэтические стратегии его основных представителей, продолжая традиции московского андеграунда 70-х годов, ориентированы также на современный интернациональный художественный процесс. Эти две линии не всегда совпадают. По своей форме искания российских художников актуального крыла во многом аналогичны тому, что происходит на Западе. Существенная разница между тем определяется контекстом, который задает смещение значений. Это прежде всего касается вербального компонента изобразительного целого — его форм бытования и культурных смыслов. Слово в постперестроечной изобразительности апеллирует к практике советского поп-арта, к эпохе перестройки, а также содержит коннотации взаимодействия русской литературы и искусства в исторической перспективе.

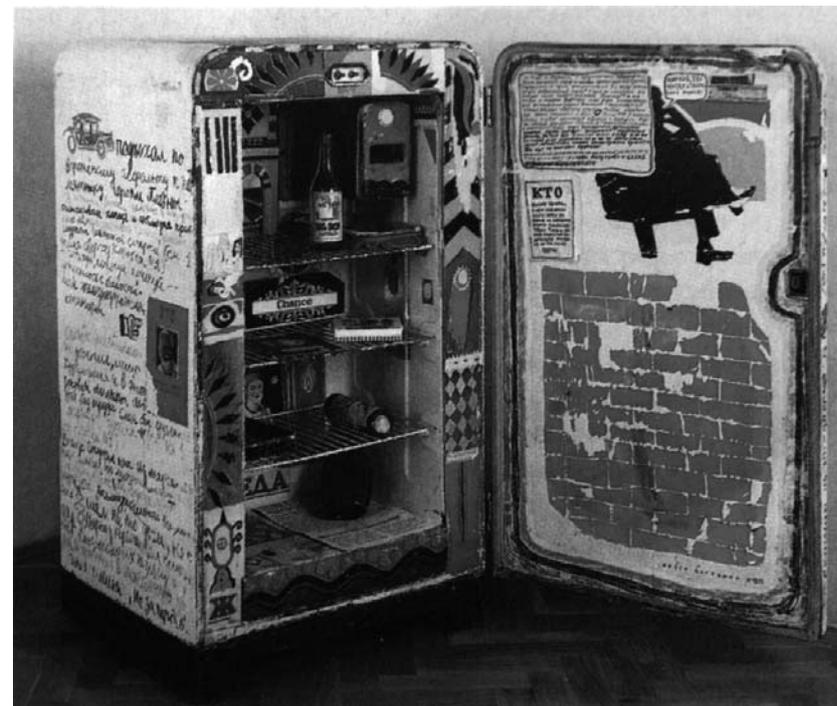
Следует учитывать существенные различия между концептуализмом 70-х годов и искусством времени перестройки, а отличия последнего — от того, что представляло собой актуальное искусство в 90-е годы. Задачей советского андеграунда, идеологическим наполнени-

ем которого являлось противостояние официальной политике, было восстановление преемственности с линией исторического авангарда, а также посильное приобщение к тому, что происходило в мире. Первое — несмотря на трудность контакта с «живыми» вещами, упрямыми в музейные фонды, — было отчасти выполнимо благодаря тому, что еще живы были представители поколения двадцатых годов (мастера школы Малевича, Тышлер, Лабас и другие). Второе — в силу железного занавеса и прерванности контактов — приобрело весьма деформированные очертания, и главное — редуцированные формы, что весьма влияло на смысл создаваемого. Целые направления западного искусства (например, ташизм, мобил-арт, action painting или гестуальный абстракционизм) «репрезентировались» в России одним-двумя мастерами, вдобавок создававшими свои произведения в ином культурном климате, ориентируясь на иного зрителя (чаще всего узкопрофессиональную аудиторию немногочисленных коллег и друзей — посетителей мастерской, среди которых были и иностранные дипломаты) в ситуации частичного запрета на публичные экспозиции. Панцирь противостояния режиму также был уязвим: отрицание официальной идеологии часто оказывалось чреватой подменой знака на противоположный, а императив политического протеста не давал возможности пробиться к «чистому» искусству. В результате появившиеся на свет странные кентавры художественной мысли/практики были далеки как от того, так и от другого источника инспирации. Впрочем, некоторая провинциальная нелепость советского авангарда и составляла его неповторимую самость и эстетические достоинства⁴.

Одним из определяющих направлений художественной практики 70-х годов стал концептуализм, проявившийся в своеобразной местной редакции: в полотнах, альбомах, а позже инсталляциях И. Кабакова, зеркалах на природе Ф. Инфанте, соц-арте В. Комара и А. Меламида, а затем в исполненных эзотерики подмосковных акциях А. Монастырского и его группы «Коллективные действия». Поэтическая стратегия московского концептуализма базировалась на литературных референциях: героем произведений стал маленький человек по типу героев Гоголя/Чехова/Хармса, и это определяло как внутреннюю ориентированность на повествование и слово, так и эксплицитную вербальность произведений — большой объем письменного текста в составе изобразительного целого, если речь идет о станковом искусстве, и включение письменной документации — в случае акций и перформансов.

Основная стратегия пришедшего ему на смену искусства горбачевской оттепели состояла в том, чтобы освободиться от концептуального дискурса с присущим ему герметичным комментарием (в том числе письменным) и доминанты слова вообще. Коннотированность изобразительно-словесного комментария социальным контекстом у концептуалистов, а также соц-артистов, принадлежавших по существу пространству западного поп-арта, сделали эту задачу

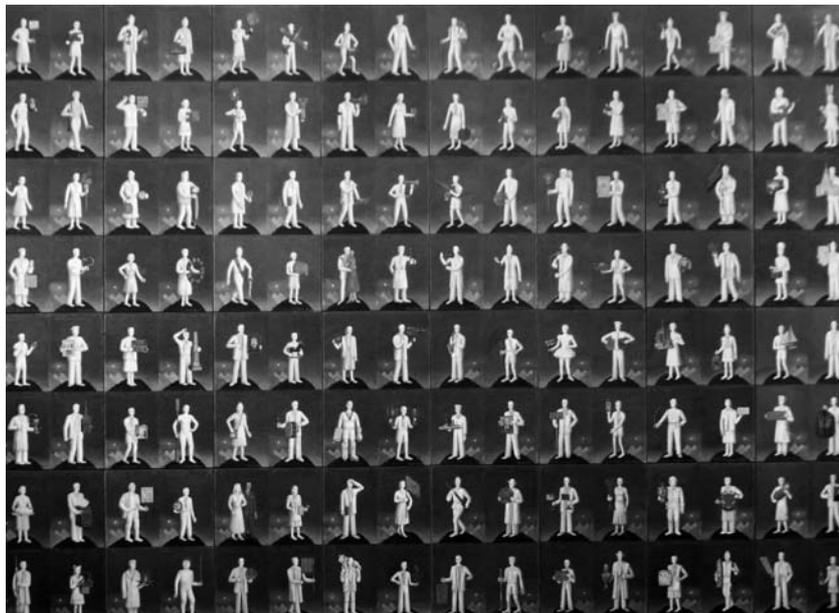
выполнимой. Искусство времени перестройки — это взрыв не реализованных прежде возможностей, фонтанирование креативности, желание покорить Запад необузданной эксцентричностью, показать свою «инаковость» как символ демократизации страны, утвердить ее новый имидж именно в такой редакции.



Илл. 44. К. Звездочетов. Роман-холодильник 1982. Объект.

В соответствии с китчево-эпатажной программой искусства горбачевской эпохи вербальный компонент развивал художественные технологии и идеи поп-арта, опираясь на наследие отечественного футуризма. В целом 80-е годы развивают идеологию «пофигизма»: для художников этой поры характерна ирония, в их произведениях доминирует триада утопия—слово—игра. Примером может служить как творчество классиков московского андеграунда (И. Кабаков, А. Косолапов, В. Пивоваров), включая концептуальных поэтов (Дм. Пригов), так и поколения, пришедшего на сцену на волне социальных перемен. Группа «Мухоморы» реализовала принципы рок- и панк-культуры, опираясь на характерную для русского искусства повествовательность. Главный представитель этой группы К. Звездочетов еще в 1982 году создал объект под названием «Роман-холодильник», покрытый текстом «романа с иллюстрациями», внутри которого (холодильника)

располагается рассказ о внутренней жизни героев, а снаружи — внешние обстоятельства их судьбы [илл. 44]. Иконичность отношения изображение—слово носит пародийно-игровой характер. Эту стратегию Звездочетов продолжил и в конце 80-х, когда он

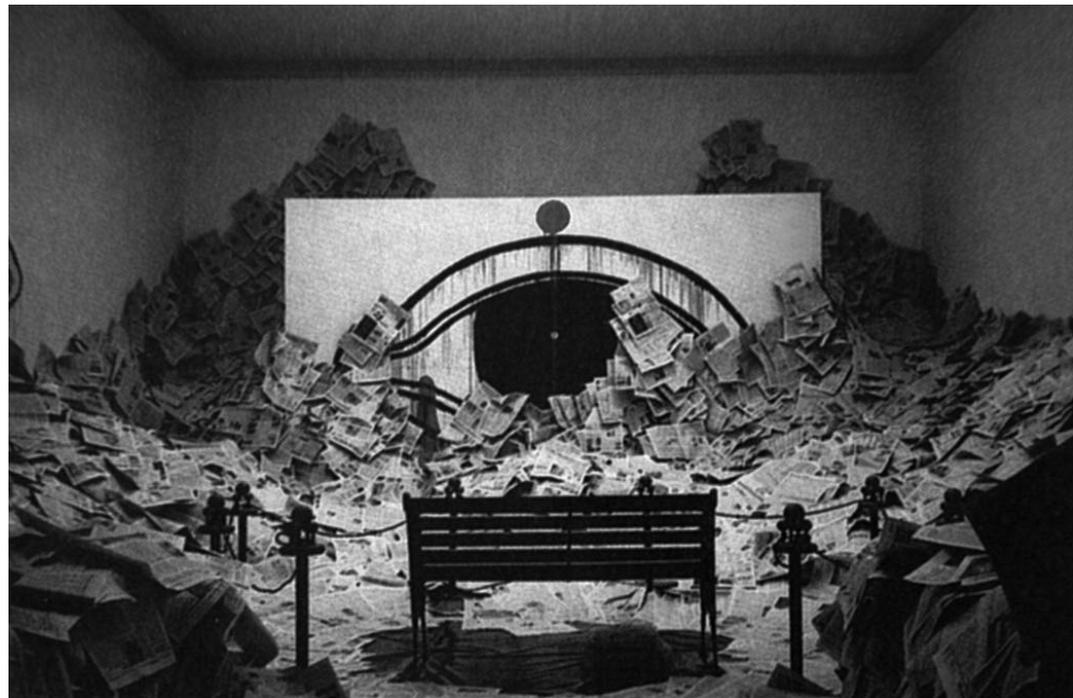


Илл. 45. Г. Брускин. Из серии «Фундаментальный лексикон». Холст, масло. 1986.

стал создавать фантасмагорические живописные композиции, апеллирующие к поэтике лубка/комикса и обыгрывающие еще непривычную для советского глаза игровую изобразительность рекламы, широко используя письменный текст в составе изображения. В продолжение соц-арта другой представитель перестройки в искусстве — Г.Брускин, автор «Фундаментального лексикона» (1986), прославившегося рекордно высокой (для советского искусства) ценой на аукционе Сотби, создал «азбуку» визуальных символов советской эпохи [илл. 45]. Концепт начала, содержащийся в первичности азбуки для письменности, отсылает к авангарду — инициальному компоненту его поэтики — и одновременно дискурсивно обыгрывает (по принципу реверсивности) конец советской власти.

Вторая тенденция времен перестройки — установка на непонятность, фиксация на персональном, приватном, психологическом — также апеллирует к слову. Речь идет об экзальтированном сверхчеловеке как главном герое группы «Инспекция Медицинская герменевтика» (С.Ануфриев, Ю.Лейдерман, П.Пепперштейн). Произвольность ассоциаций и ориентация на локальный культурный контекст определяют образы-метафоры

созданных ими инсталляций, например, «Ортодоксальные обсо-сы» (1990), «Три инспектора» (1990): слово вовлекается в смысл сообщения уже на уровне названия и задает план комментариев. В отличие от этой опосредованной литературности — вер-



Илл. 46. Д. Пригов. Русский снег. 1990. Инсталляция.

бализованности сообщения как знака культуры — инсталляции других мастеров этого времени акцентируют стихию словесной продукции, демонстрируя своего рода героя эпохи начальной демократизации общества, иронизируя и возвеличивая его одновременно. Так, инсталляция Дм. Пригова «Русский снег» (1990) составлена из вороха газет, создающего «национальный» пейзаж [илл. 46], а инсталляции И. Макаревича и Е. Елагиной «Жизнь на снегу» (1994), обыгрывая тот же компонент (снег, зима как метонимия России), представляют в качестве главного объекта книгу. Парадоксальным образом метафора *замороженное слово* (в виде печатной продукции на снегу) в качестве запоздалой рефлексии на литературную цензуру возникает в эпоху предельной раз-замороженности как отсутствия возможности публичного выступления в России. Очевидно, в данном случае срабатывает инерция неофициального искусства, ориентированного на обыгрывание идеологемы запрета. Возможно также, что начало 90-х годов

обнаружило ужас слова/изображения/публичного выступления перед лицом своей ненужности, не востребоваемости обществом, в чем свобода слова вскоре выявила свою оборотную сторону. Россия этой поры сама осмыслена как посткритическое и посттекстовое пространство.



Илл. 47. Е. Бизунова. Куда нам плыть? 2002. Инсталляция.

Примером может служить инсталляция Е. Бизуновой «Куда нам плыть?» (2002), публицистически-спрямленным образом обыгрывающая состояние нового застоя [илл. 47]. Место коммунистической, реформистской и текстовой утопии заняла утопия антропологическая, объективировавшая тело — последнее выполняет роль и визуального объекта, и своего рода текста (вспомним аналогичные тенденции в западном авангарде 90-х годов — фильм П. Гринуэя «Under the Pillow», где текст и тело образуют единое дискурсивное целое). Целеполаганием стало не изобретение нового, а присвоение, адаптация уже существующих в мировой художественной практике дискурсов. Казалось бы, самое время отойти от вербальности, ассоциировавшейся как с концептуализмом и поп-артом, так и с глубинной традицией русской культуры, ориентированной на слово. Особенность нынешней ситуации, между тем, состоит в том, что вербальность в наши дни не ушла со сцены, реализуя новые поэтические стратегии, в чем убеждает знакомство с основными направлениями нынешнего художественного авангарда.

Вербальный компонент в составе изобразительного произведения в «актуальном искусстве» сугубо контекстуален: он ориентирован на локальный контекст. Следы трех поколений отечественного концептуализма здесь сказываются весьма очевидно, хотя полемический задор и пафос преоборения, столь характерный для перестроечного бума, теперь пропал. Так, в живописи А. Насонова очевидно наследие практики комментариев: полотна

Последнее десятилетие — девяностые годы и начало нового века — существенно отличается от времени перестройки. Противофаза проявилась прежде всего в заявке искусства на серьезность. Взамен игры и экстравагантности возникло стремление к позитиву, пусть часто облеченному в формы разоблачающих язвы общества социальных проектов (конверсия, коррупция, исламский проект). «Пофигизм» горбачевской «весны» сменился поиском самоидентификации.

Примером может служить инсталляция Е. Бизуновой «Куда нам плыть?» (2002), публицистически-



Илл. 48. К. Латышев. А кому сейчас легко? 2001. Акрил, холст.

напоминают листки из альбома, где изображение существует на равных правах с рукописным поэтическим текстом («Иногда кажется», 1999). Художник, чьи произведения часто определяются как «психоделический реализм», примыкал в конце 80-х годов к группе концептуалистов «Инспекция Медицинская герменевтика». Реализуемый в его произведениях принцип параллелизма — графический рукописный комментарий к изображению — создает вербально-визуальный изоморфизм, отсылая к многоуровневому построению литературного текста. Тематичность полотен Насонова иллюзорна: поэтический дискурс строится не на теме или способе ее визуальной презентации, а на операции смещения реального на сторону виртуального пространства.

В других произведениях — инсталляциях Дм. Гутова «Здесь нельзя говорить об упадке» (2001), К. Звездочетова «Самоцензура» (1994–2001), А. Осмоловского «Свернутые флаги, непочитанные книги» (2001), очевидна ориентация автора на референтную группу времен андеграунда. Реализуемое здесь сообщение гласит: слово в тисках цензуры — это самоидентификация российской культуры/менталитета. Существенна роль названия в тематизации визуального целого.

Вербальное начало играет важную роль и в советском наследии поп-арта — разнообразных проявлениях соц-арта. Л.Соков продолжает еще линию андеграунда 70-х в своей игре символами и слоганами официальной культуры («Вот», 1973–1996). Однако в произведениях представителя более молодого поколения соц-арт подвергается острашению картины К. Латышева «Новый русский президент», 2001; «А кому сейчас легко?», 2001; «Сука-Сука», 2000 [илл. 48]. Иронически обыгрываются и поп-артистские клише, в результате чего возникает семантическая трансформация: вербальный компонент обретает мета-уровневое значение. В поп-артистском обыгрывании «культурных героев» рекламных продуктов вербальность может иметь имплицитное значение, выступая как портрет-комментарий к имени: в картине К.Звездочетова «Анкл Бенс и Виола на острове сокровищ» (2000) имеет место ироническое столкновение идентификационных кодов: традиционной

лубочной интимности с заимствованными нынешним российским потребителем клише западного общества [илл. 49]. То же свойственное Звездочетову сведение воедино веселой фантазмагии



Илл. 49. К. Звездочетов. Анкл Бен и Виола на острове сокровищ. 2000. Масло, холст.

на базе локального мифа, с одной стороны, и анализ коллективно-бессознательного, которым овеяна эпоха гражданской войны — с другой, выступает как поэтический принцип соединения слова и изображения в картине «Раз картошка, два картошка» (1999). Графический рукописный текст здесь выступает как неотъемлемый элемент низовой культуры, «впечатанный» в сознание масс.

Вербальный элемент может становиться знаком объективации и артикулироваться посредством телесной семантики. Так, сибирский художник Д. Муратов обращается к субкультуре маргинальной непрофессиональной изобразительности — школьной шпаргалке, граффити-комиксу, тату и самодеятельно-театральной маске с соответственным соотношением письма и темы с той или иной частью тела: рукой, телом, головой («Лицо», 2001; «Смерть поэта», 2000) [илл. 50]. Субкультурная телесность обогащается языковой игрой со сменой кодов письма в гендерном тренде И. Вальдрон «Фак-ю, Дантес» (1999) — в духе по-лубочному сниженной обэриутовской деконструкции Пушкина как основного мифа русской литературы. Наоборот, отмеченный самоиронией феминизм Л. Горловой («Я сама распоряжаюсь своей жизнью», 1995), вводя печатный текст в качестве необходимого дополнения к изображению, оперирует стилистикой журнальной рекламы и не столько смешивает коды, сколько гомогенизирует сообщение, сглаживая «швы» интермедальности.

Главная задача 90-х — поиск идентичности — приводит к тому, что живопись сама может рассматриваться как текст культуры. Серия В. Дубосарского и А. Виноградова «Русская литература» (1996) [илл. 51] представляет собой своеобразный аналог прозе В. Сорокина: «переписывание» советского текста сочетается с идеей деконструктивистов о насильственной природе всякой деконструкции. Особенно показательна в этом отношении их другая картина — «Деррида» (1998), где имя лидера деконструктивистов представлено вырезанным на стволе березы. Приведем описание полотна критиком Вяч. Курицыным: «...Дубосарский и Виноградов — ближайший аналог прозы Сорокина в русском изо. На картине „Деррида“ художники рисуют березу, на которой вырезано ножичком слово „Деррида“. Кто-то сок из букв пил»⁵. Ирония по поводу «национальной идеи» (береза как символ России) и деконструктивистского мифа, которые поставлены тем самым на одну доску, звучит здесь особенно ясно благодаря использованию письменного слова. Не случайно именно этим мастерам принадлежат и иллюстрации к роману В. Пелевина «Поколение п»: (в американском из-



Илл. 50. Д. Муратов. Лицо. 2001. Гофрокартон, стекло.



Илл. 51. В. Дубосарский, А. Виноградов. Из серии «Русская литература». 1996. Холст, масло.

дании — с персонажами Мишки и Барби, в русской версии — с американскими поп-идолами). Письменное слово здесь выступает как знак национального мифа — культуры, ориентированной на литературу.

Иной вариант негативной идентичности — на этот раз посредством письменного слова как жеста, как образа быта — представляет собой творчество петербургской группы «Митьки», в частности их проект «Водка» (1997). Письменный текст и изображение образуют здесь единое графическое целое, формируя самописание маргинального



Илл. 52. О. Чернышева. Лук at this. 1999. Фотография.

эксплицированная модальность, как «голос персонажа», наподобие аналогичной нарративной практике в литературе. Этот «голос» может быть также нейтрален по отношению к «повествованию» изображения в целом, но подобного рода нейтральность также обладает риторической отмеченностью (А. Филипов. «Господи!», 1999).

Помимо вербального в функции комментария к современному варианту внеконцептного концептуализма, а также в функции агента переключения кодов в обыгрывании поп-артистских стратегий, вербализация может выступать в составе названия художественного произведения, порождая интерактивное взаимодействие объекта и его имени. Название при этом превращается из элемента изобразительной конструкции или комментария в относительно самостоятельный вербальный организм — зрительно воспринимаемый письменный текст. Так, в серии картин и инсталляций И. Кабакова «В будущее возьмут не всех» (2001) название определяет модус восприятия, настраивая на ироническую оценку изображенного. Другой пример — фотография О. Чернышевой, на которой представлен подоконник с луковицами в горлышках бутылок на фоне Московского Кремля [илл. 52]. Название произведения — «Лук at this» (1999) — содержит многослойный каламбур, оперирующий и словесной игрой, и столкновением реальности изображения и слова в

человека, человека толпы. Письменный текст несет здесь значение нерегламентированного «высокой» культурой антиповедения, отсылая к футуристическим книгам и графике Дж. Бойса, столь популярного в среде российских художников. Спонтанность рукописи идентична непосредственности речи, спонтанности естественного коммуникативного акта. Параллельное или контрастное соположение фигуративного изображения и рукописного текста, которому придан статус изображения, выступают как



Илл. 53. Б. Михайлов. Из серии «История болезни». 2001. Фотография 1.



Илл. 54. Б. Михайлов. Из серии «История болезни». 2001. Фотография 2.

противоположный по отношению к изобразительности, опирающейся на вербальный компонент. Фотографии мастера самодостаточны как визуальный документ нашего времени, наиболее трагической его страницы. Гротескная эстетика маргинальной телесности отстоит от слова благодаря своей пластической сенсорности. Однако характерно, что контекст культуры и здесь оказывает решающее воздействие на смысл сообщения: по справедливому замечанию А. Раппопорта, эта серия работ Михайлова «примыкает к той традиции современного российского искусства, которая связана с обыгрыванием советской этнографии и антропологии, реальной жизни „хomo советикуса“ в постмодернистском андеграунде 80–90-х годов», однако идет дальше. В фотографиях бомжей, демонстрирующих свои гениталии и страшных по силе обличения общества, «не сразу узнаются герои *литературы* (выделено нами. — Н.З.) и живописи, имевших глубокие традиции и в России. Ведь это современные персонажи, родственные горьковским обитателям ночлежек»⁶. Таким образом, даже Михайлов, работающий на пределе оптической репрезентации телесного и, будучи фотодокументалистом, далекий от слова, вовлечен (пусть отчасти) все в ту же стихию вербализации.

Из наблюдений над «актуальным искусством» в аспекте вербальности следуют три вывода. Во-первых, специфически русским остается поиск национальной идентификации посредством письменного слова. Автометаописание культуры в зрительном коде предполагает письменное слово в качестве непременно компонента в

духе Дюшана, и иронической импликацией «американизированной» амальгамы городского менталитета в соответствии с веяниями глобализации, смешивающими языковые и культурные коды.

Представленные примеры вербальных стратегий в изобразительном творчестве опираются на основной корпус «текстов» современного искусства, однако оставляют на рамках рассмотрения ряд весьма важных тенденций и значительных в эстетическом отношении прорывов. Среди последних, в частности, нельзя не упомянуть творчество художника-фотографа Б. Михайлова и его серию «История болезни» (2001), запечатлевшую жизнь харьковских бомжей и нищих [илл. 53, 54]. Между тем слово и здесь пробивает себе путь. На первый взгляд, искусство Михайлова, представляющее бездомных, весело и страшно обнажающих перед камерой свои уродливые, деформированные лишениями и пороками тела, представляет собой полюс

представлении (с последующей деструкцией) главных знаков идентичности — иконы и классической русской литературы как мифа. Во-вторых, налицо тенденция к объективации письменного слова в составе изобразительного целого. Отчасти она объясняется генетической связью актуального искусства с историческим авангардом, отчасти — нынешним состоянием культурного дискурса. Одна из доминирующих форм объективации письма — его связь с артикулированной телесностью. Тело выступает как язык (язык тела) и как поствербальный объект (носитель информации как то, на чем пишут). Феномен тату в широком его понимании выводит отечественную ситуацию в контекст интернационального художественного процесса. В-третьих, в эпоху превалирования визуального дискурса вербальный знак обретает качества изобразительности, а именно — происходит смещение признаков дискретности в сторону континуированности. Вербальное отмечает собою постутопическое как посттекстовое сознание: подобно постмодернистскому *телу без органов*, здесь возникает вневербальность вербального. Современность прочитывается в знаках изобразительной вербальности как цивилизация иероглифа (изобразительно-письменная).

Примечания

- 1 Материал для данной главы был в значительной мере предоставлен Галереей М. Гельмана в Москве, которой автор выражает свою глубокую благодарность.
- 2 Об этом см. в главе «Фигуры речи и изобразительность» настоящей книги.
- 3 Шмид В. Нарратология. М., 2003.
- 4 Ерофеев А. Искусство постороннего // Искусство. 2002. № 1. С. 32–37.
- 5 Курицын Вяч. Ностальгия // <http://azbuka.gif.ru/critics>
- 6 Раппопорт А. 11.09.01 — 25.11.01. Борис Михайлов. История болезни. Галерея Саадчи, Лондон // Художественный журнал. 2002. № 42.



РАЗДЕЛ II



АРХАИЧЕСКИЕ СТЕРЕОТИПЫ



ГЛАВА 1. АРХАИЧЕСКОЕ В РУССКОМ БЕСПРЕДМЕТНИЧЕСТВЕ¹

Антимиметические принципы, открытые пространственными искусствами в авангарде, заложили основу поэтики культуры XX века — не только искусства, но и литературы, а также науки о ней. Абстракция выполнила роль пускового механизма в деконтекстуализации и дезавтоматизации значения. Комментируя работу В. Воррингера «Абстракция и вчувствование» (1908), О. Ханзен-Лёве акцентирует связь между дезавтоматизированным сознанием и инстинктом первобытного человека к вещи в себе, выходу в «архаический, наивный... взгляд на мир»². Этот архаический взгляд манифестировался у разных художников по-разному. Для В. Кандинского абстрактное синонимично конкретному искусству, где объектом восприятия становится прием, а само понятие конкретности тесно сближено с понятием «вещизма» в футуристическом смысле³. В этом же ряду — и понятие фактуры, выступающее на первый план в контррельефах В. Татлина. Однако именно «Черный квадрат» К. Малевича 1915 года явился манифестацией вещи в себе как нулевой формы, инверсирующей историческое время⁴. Он собрал воедино инициальные смыслы художественной революции в России, заложенные еще в начале 10-х годов неопримитивизмом М. Ларионова.

Обращение к первобытным пластам культуры для участников авангарда было одним из условий освобождения от непосредственной исторической традиции и было весьма осознанным, ознаменовав расширение семиотического поля художественного текста. Так, И. Клюн,

интересовавшийся археологией и сам участвовавший в раскопках, а также подробно изучивший книгу И. Гирна «Происхождение искусства», выпущенную в Харькове в 1923 году, заявлял: «Мы примитивы в 20-м веке»⁵. Упоминание первобытности разного рода в текстах Малевича манифестирует значимую для художника «срифмованность» архаики с современностью: Так, в его стихотворении «Художник» 1913 года читаем: «Если собрать все картины от первобытного художника и до наших дней — увидим, как менялся мир в форме и какие добавки увидели в нем теперь»⁶. Аналогичная мысль высказана и в стихотворении «Я начало всего»: «...сила наша от первобытного состояния много увеличилась, мы многочисленные»⁷. Обращает на себя внимание противопоставленность/сближенность двух удаленных точек временных координат — начала и конца как нового начала.

Такого рода оксюморонностью риторики в текстах художника отмечено и название одного из его философского трактата 1920 года «Бог не скинут»: логико-семантическое и культурно-историческое стяжение противоположностей, заложенное в этой заглавной максиме, отражает свойство мышления художника, оперирующего и в своем изобразительном творчестве провокативной сшибкой новизны и архаики, революции формы и ритуализованности жеста. Черный квадрат концентрирует в себе высшую точку собирания крайностей как формы, многим обязанной дологическому и дофигуративному этапу развития искусства.

Вместе с тем то, что в творчестве Малевича последовало за «Черным квадратом», период супрематизма, в аспекте следов архаической ментальности выглядит не столь очевидным и потому является особенно интересным для исследования. Следует учитывать глубокое своеобразие Малевича на фоне абстрактной живописи исторического авангарда.

Принято различать три различных по своей природе типа внефигуративной живописи в русском искусстве 10–20-х годов. Главную оппозицию формируют В. Кандинский (абстрагирование снизу, от предмета) и К. Малевич (абстрагирование сверху, от мира как концепта), особняком стоит т.н. органическая абстракция⁸ («лучизм» Ларионова, опыты музыкально-живописной синэстезии Матюшина, «проросли» Филонова). Татлин, Родченко, Попова, Эль Лисицкий и другие мастера-беспредметники, как правило, тяготеют к крылу абстракции, из которого позднее выкристаллизовался конструктивизм. Особняком стоят имена Пуни и Богуславской. Хронологические рамки тоже размыты: если лучизм Ларионова возникает как первая ласточка внефигуративности и длится всего год с небольшим (1912), то супрематизм Малевича и Ключа попадает в самое средокрестие исторического авангарда (1914–1921), за ними в следующее десятилетие устремляется Родченко, а полотна Кандинского продолжают эстафету абстракции вплоть до середины 30-х годов.

Соответственно отношение к архаическим стереотипам, на которых в значительной степени базируются инновации авангарда, в каждом из этих видов разное. В случае Кандинского говорят о увлечении художника шаманизмом: в его внефигуративных изображениях вчитывают шаманские знаки, вспоминая, что он



Илл. 55. В. Кандинский. Белый крест. 1922. Холст, масло. Собр. Пеги Гугенхейм, Венеция.

совершал поездки по России в поисках шаманов⁹. Ряд элементов абстрактных композиций художника имеет отдаленное сходство с шаманскими символами, а также древней иероглификой. В его полотнах различимы знаки предписменности (см., например, картины «Композиция 4», 1911; «Белый крест», 1922 [илл. 55]), с гребешками, параллельными насечками, крестами неправильной формы и т.п. Учитывая логику формообразования у Кандинского — отталкиваясь от предмета, он последовательно абстрагировал фигурацию, доводя ее до емкой внепредметной фигуры, — пиктограмматическая изобразительность может быть вычленена в его живописи вполне обоснованно.

В случае лучизма Ларионова может идти речь об обращении к доизобразительным пластам художественной формы. Эта система

основана на экспликации световой природы зримого мира, о чем пойдет речь в следующем разделе настоящей главы.

Еще большую реализацию принцип Вещи нашел в творчестве Татлина. Излюбленной, отмеченной интересом к архаике, идее Эйзенштейна о глазе, разлитом повсюду¹⁰, соответствует эксплицированность фактуры в контррельефах Татлина, апеллирующих к осязательной перцепции как расширению зрения. Местоположение татлиновских рельефов — в углу комнаты, что отсылает к «красному» углу традиционного расположения домашних икон, — также обнаруживает архаический стереотип: уподобленный иконе, рельеф взирает на зрителя, встречая с его стороны сверхзрение осязания. Таким образом, иконное умозрение как высшее зрение и осязание как самый примитивный, восходящий к одноклеточным организмам тип зрения, распространенный по всей поверхности кожи человека, встречаются в парадоксальной связке.

Сравнительно легко «считываются» архаические стереотипы в творчестве Матюшина: его эксперименты по живописно-музыкальной синестезии формы находят соответствие в синкретизме архаического мышления, которым так интересовался в XX веке Эйзенштейн. В том же ряду «органической» абстракции особое место принадлежит П.Филонову, чьи кристаллические структуры растворяют предметное изображение во внефигуративном поле трансформаций. Органический рост формы изнутри опирается на архаическое мышление, утверждающее единство микро- и макромиров. Кроме того, уподобляя форму растению и живому биологическому организму, Филонов развивает мифопоэтику одушевления камня — связь органики и минералов, нашедшую выражение в архаическом поклонении каменным идолам и всей семантике камня в традиционной культуре [илл. 56]. Вспомним идею Эйзенштейна в



Илл. 56. П. Филонов. Без названия. Фрагмент. 1923. Холст, масло. ГРМ.

его исследовании древнеисландского орнамента о том, что в каждом из членов эволюционного ряда «всякий раз обнаруживается регресс с точки зрения эволюционной иерархии», когда зверь превращается в растение, а растение — в минерал¹¹.

Еще один пример связи архаики с беспредметностью с семиозисом немиметической формы. Иван Пуни в своей беспредметной картине «Бани» (1915 [илл. 36]) реализовал архаическую модель онтологизации знака: предметность изображения замещена графическим обликом слова, отсылающего к предмету.

Черты архаического мышления присущи и фотографиям Родченко, оперирующего не только остраивающими ракурсами, но и активно использующего синекдоху. В абстрактной живописи А. Родченко начала 20-х годов он идет противоположным по отношению к И. Пуни путем, дезонтологизируя солярные знаки, при этом в своих динамичных композициях с изображением круга и шара создает планетарный образ Вселенной как мифологического космоса [илл. 57].

В то время как относительно всех упомянутых мастеров элементы архаического мышления вычленились, хотя и в различной форме, но достаточно определенно, Малевич представляет собой существенно более сложный случай. Черты мифологического мышления имеют в творчестве Малевича характер общеродовой для всякой художественной деятельности: художник позиционирует себя как демиург и/или оппонент Создателя. В своих воспоминаниях И. Клюн пишет об эскизе Малевича, где тот в шуточной форме изобразил себя и Бога¹².

Некоторая спецификация возникает в связи с трактовкой Малевичем супрематизма по отношению к кубофутуризму как восстановление Космоса из Хаоса¹³. К числу значимых архаизмов Малевича можно отнести и сравнение им своего «Черного квадрата» с иконой (что позднее стало общим местом в исследованиях творчества мастера)¹⁴. Обращенность к архаическим стереотипам традиционной культуры выступает у Малевича как одного из творцов символической Победы над Солнцем в распространенности в его поэзии солярной символики.



Илл. 57. А. Родченко. Черное на черном. 1918. Холст, масло. ГРМ.

Однако главного внимания заслуживает сам визуальный текст супрематической живописи: в его глубинных пластах обнаруживаются свидетельства обращенности супрематических композиций к древнему орнаменту эпохи предписьменности¹⁵. При этом имплицитность орнамента Малевича радикально отличается от (осознанного или нет) использования отдельных значков предписьменности в живописи Кандинского. Утопический супремус Малевича лишен общепривычных признаков орнаментальной структуры: здесь нет признаков регулярности тиражированного элемента, нет идеи плоскостности изображения, нет акцентированности дискретной структуры [илл. 58]. Картины не абстрагированы из предметности, как в случае Кандинского, не чреватые предметностью, как у Филонова. Порожденные формообразованием «сверху», элементы композиции витают в лишенном гравитации поле, соотносясь друг с другом лишь формой и цветом. Между тем именно в наличии этой связи и заключена отсылка к глубоко-архаической изобразительности, к орнаментальной структуре, которая, по мысли В.Н. Топорова, появляется в первобытную эпоху, когда в изображении возникает присоединительная связь¹⁶. Супрематизм Малевича — это присоединение формы к форме и цвета к цвету в чистом виде, как в протоорнаменте. Известно, что орнамент как внефигуративное изображение, отмеченное присоединительной связью, предшествует фигуративному изображению в первобытном искусстве. Генетическая связь супрематизма с орнаментом выявляется и в том значении, которое друг и сподвижник Малевича И. Клюн придавал ритму: «Как просты были ритмы в музыке, песне, в изобразительном искусстве у первобытного человека и как необыкновенно сложны они стали теперь»¹⁷. В другом сочинении Клюн прямо заявляет: «Искусство познается в ритме, а не в содержании»¹⁸.

Примечательной чертой поэтических текстов Малевича, которые могут служить параллельным текстом, дешифрующим опыт супрематизма в аспекте имплицитного орнамента, являются взаимосвязанные понятия распыления и всеединства, отсылающих к двуединству орнамента — его дискретности, при том, что он одновременно являет собой текст непрерывного типа. Так, в стихотворении «Я начало всего» читаем: «...необходимо распылить себя в мировых знаках т.е. воплотиться опять во всей вселенной насытить собою все», и далее: «теперь мы уже распылены во множестве знаков вселенной <...> также и сила наша от первобытного состояния много увеличилась, мы многосильные»¹⁹. Распыление и всеединство — это еще один оксюморон Малевича, призванный закольцевать начало и конец мировой художественной истории наподобие того, как нейтрализуются крайности в тексте народного заговора. Таким образом, эксперимент художника обращен непосредственно к исторической протоформе художественной визуализации.

Способность к мифотворческому развитию проявилась в осмыслении квадрата как имени. В предыдущем разделе (см. главу 2 «Имя и подпись художника») мы уже отмечали, что в поздние, постсупрематические, годы Малевич использует форму квадрата как личную под-

пись на своих фигуративных постсупрематических полотнах, отсылая тем самым к архаической традиции имени как знака собственности и факта существования. Эта подпись является и жестом-ключом к прочтению постсупрематических произведений: их фигуративность вторична по отношению к лежащему в их основе опыту беспредметной формы, им предшествующей. Идея памяти, символического возвращения к истокам усиливается у Малевича по мере отхода от абстракции, а по существу по мере того, как принципы супрематизма приобретают все более имплицитную форму, уходя вглубь формы и покидая пределы видимого. Рассуждения о проникновении в невидимое становятся одним из основных в его поэзии конца 20-х годов.

Другой распространенный мотив в его поэзии — грань, разграниченность, граница (ср. название стихотворения

Илл. 58. К. Малевич. Супрематизм (Supremus № 50). 1915. Холст, масло. ГРМ.

«Мы разграничили, Мы грань Новой Культуры Искусства» 1918 года²⁰), а также рамка («Знаю, что рамки творчества расширились за пределы / Горизонта земли»²¹). Не только супрематизм понимается и трактуется как переход (к новой культуре, религии, планетарному мышлению), но и сам переход наделяется значением сакрального действия. Разумеется, знаком граничности стал прежде всего «Черный квадрат» с его нулевой степенью письма. Однако далее идея граничности диверсифицировалась. На закате внепредметности она приобрела формы ритуального поведения.

Выход в акциональное — следующий шаг немиметического искусства, который связан с архаическим мышлением. Картина «Белое на белом» (1918, ГРМ) выявляет свойственную архаическому мышлению нейтрализацию тождеством. Это акция конца. Через



Илл. 59. К. Малевич. На сенокосе. 1928–1929. Холст, масло. ГРМ.

десятилетие за ней последует ряд мистификаций с ложной авторской датировкой, означивших проекцию в пространство жизнетворчества и символический выход из супрематизма в новую фигурацию. О солярной символике уже шла речь. Однако солнце — это носитель линейного утопического начала у Малевича, в то время как луна — циклического. Архаизм мышления художника проявился в его скрытом пристрастии к лунному календарю, что и явилось одной из причин сдвига почти на 20 лет назад датировки его позднего «Крестьянского цикла»²²: картины, написанные в 1928–1932 годах, датированы автором 1909–1910 годами.

Циклическое время, реализованное в возвращении к раннему «Крестьянскому циклу», не случайно резонирует с крестьянской топикой — темой сельскохозяйственных

работ и народным календарем. Возвращение к миру фигурации на новом постсупрематическом витке творчества на базе циклического круговращения знаменует собой выбор художника в пользу лунного календаря, луны — теневого мира, мира невидимого. Тем самым завершилась эпоха утопического «солнечного» проекта Малевича. Одной из причин ложной датировки постсупрематического цикла можно считать то, что цикл послужил для Малевича внутренним творческим экспериментом в форме ритуализованной акции для обозначения символического *rite de passage* от супрематизма к новой фигурации.

Характерен и отбор тем крестьянского труда — это в основном жатва, косьба, рубка леса (ср. названия картин: «Жатва», «На сенокосе», «На жатву», а также изображения крестьян с косами) [илл. 59]. Здесь реализуется традиционная семантика косы (= топора) как смерти. Ритуализованность коснулась и представлений художника о собственных похоронах, которые виделась ему как супрематическая акция: гроб крестообразен, покойнику лежать с распростертыми руками, выкрасить гроб светло-зеленой краской,

одеть на покойника белую рубашку, черные брюки и алые туфли²³. Заметим, что белое, черное и красное — это основные цвета в мифологической традиции.

Лунный выбор Малевича и выход супрематизма в пространство акции на граничном этапе своего существования проясняет специфику мышления художника в целом и связь внепредметной изобразительности с глубинными архаическими пластами культуры XX века.

Примечания

- 1 Написание настоящей главы осуществлено при поддержке гранта НВО-РФФИ 05-06-89000.
- 2 Ханзен-Леве О. Русский формализм. М., 2001. С. 70.
- 3 Там же. С. 71.
- 4 Ханзен-Леве О. Концепции линейного и инверсированного времени в русском модернизме // Доклад на научном симпозиуме: *Zagrebacki pojmovnik culture 20. stoljeca. Kalendar. Lovran*, 2006.
- 5 Ключ И. Примитивы XX-го века // Он же. Мой путь в искусстве. Воспоминания, статьи, дневники. М., 1999. С. 249.
- 6 Казимир Малевич. Поэзия / Комментарий А.С. Шатских. М., 2000. С. 108.
- 7 Там же. С. 91.
- 8 Об органической абстракции см.: Ковтун Е. Третий путь в беспредметности // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915–1932. М., 1993. С. 64–71.
- 9 Письма В.В. Кандинского к Н.Н. Харузину / Публикация, подготовка текста, вступительная статья, примечания М.М. Керимовой // Вестник истории, литературы, искусства. М., 2006. Т. 3. С. 481–496.
- 10 Иванов Вяч.Вс. Эстетика Эйзенштейна // Он же. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 1998. Т. 1.
- 11 Там же. С. 363.
- 12 Ключ И. Казимир Северинович Малевич. Воспоминания // Мой путь в искусстве. Воспоминания, статьи, дневники. М., 1999. С. 132.
- 13 См.: Малевич К. От кубизма к супрематизму // Казимир Малевич. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М., 1995. С. 27–34.
- 14 В письме к А. Бенуа Малевич назвал свое творение «голой без рамы иконой своего времени» (Казимир Малевич. Поэзия. С. 22).
- 15 О связи орнамента и супрематизма см.: Злыднева Н.В. Метафизика орнамента и супрематизм // *Russian Literature*. XXXVI-I, 1. July. 1994. С. 123–130.
- 16 Топоров В.Н. К происхождению некоторых поэтических символов. Палеолитическая эпоха // Ранние формы искусства. М., 1971. С. 77–103.
- 17 Ключ И. Ритм, гармония и диссонанс в искусстве // Он же. Мой путь в искусстве. Воспоминания, статьи, дневники. М., 1999. С. 405.
- 18 Ключ И. Ритм. Искусство // Там же. С. 395.
- 19 Казимир Малевич. Поэзия. С. 91.

- 20 Публикация Шатских А.С.: *Казимир Малевич*. Поэзия. С. 100–102.
 21 Там же. С. 103.
 22 Об этом см.: *Злыднева Н.В.* Все врут календари: об авторской мистификации датировок в русском авангарде // *Календарь*. Конференция славистического семинара Загребского университета. Ловран, апрель–май, 2006.
 23 Об этом см.: *Клюн И.* Похороны супрематиста // *Он же*. Мой путь. С. 154–156.



ГЛАВА 2. К ПРОБЛЕМЕ ДОИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО В ЖИВОПИСИ (МИФОЛОГЕМА ЛУЧ-РУКА В ИЗОБРАЖЕНИИ И СЛОВЕ)

В

своих исследованиях генезиса античной литературы О.М. Фрейденберг особое внимание уделяет понятию «вещь»¹. Вещь в системе размышлений ученого является категорией, призванной очертить поле мифологических реалий, в которых происходит вызревание праформы будущего литературного дискурса. Идея и материя соединены в ней таким образом, что происходит постоянное взаимозамещение реального и мнимого, образа и понятия. Не только словесность, но и изобразительное искусство дает возможность вычлнить отдельные значения художественного языка, сквозь которые просвечивают древние смыслы начальных становлений. Одним из таких текстопорождающих значений, своего рода визуализированной вещью в живописи является луч света. Проследим, как мотив луча в качестве праформы обретает плоть зримой художественной реальности и при этом сбрасывает с себя покров эстетического, разворачиваясь новыми гранями и обогащая мир мифопоэтических смыслов.

Известно, что все воспринимаемые глазом предметы внешнего мира, которые являются объектами изображений в фигуративной живописи (живописи «миметического» толка), суть функции световых излучений. Иными словами, глазу доступны лишь освещенные предметы. Передавая их облик в двумерном пространстве полотна, художник, по существу, занят проблемой изображения света — так, как он существует в своем косвенном варианте, то есть в варианте опредмеченного зримого мира. Поэтому то, с чем мы сталкиваемся в

процессе восприятия живописного произведения, нельзя назвать Вещью во фрейденберговском смысле этого слова. Началом вещественности обладает сам опредмеченный артефакт, но это уже область иных закономерностей, которых мы пока не касаемся. Собственно Вещью в изобразительном искусстве является только изображение луча. Его зримое представление и перцептивная данность, или, иными словами, знак и денотат, тождественны друг другу. Луч — не косвенная, а прямая реальность визуального мира, и потому его можно назвать единственной Вещью, живущей в пространстве изобразительного искусства.

Изображение луча возникает одновременно с появлением в искусстве иконического знака. Существует богатая традиция зрительного воплощения луча-вещи. К наиболее древнему периоду относятся неолитические «стрелы» — знаки, которые можно условно считать эквивалентами векторности, передающей идею чистой устремленности, направленности, соответствующей родовому признаку луча как переносчика-передатчика световой энергии. Неолитическое искусство дает пример наиболее абстрагированного варианта изображения луча. В эпоху «мирового дерева» луч возникает в универсальных значениях свечения — различных звездах, коронах, передающих имманентную сущность божества. Весьма значимым мотивом луча является в искусстве Древнего Египта, особенно во времена фараона-Солнца Эхнатона, что закреплено в традиции изображения лучей-стрелок вокруг головы правителя, а также линий-лучей, исходящих из его глаза. Эта мифопоэтическая традиция впоследствии перешла в иудео-христианскую иконографию, претворившись в звезду Давида, нимбы святителей и Христа, часто графически передаваемые в форме остроконечных стрелок, направленных радиально к единому центру.

Необходимо отметить и другую форму изображения излучения в искусстве христианского круга — золотые фоны. Золото является обозначением света такого рода, в котором денотативные и коннотативные поля значений совмещаются². Идея свечения, непостижимого и бесконечного света, унаследованная христианским миром от иудаизма, «растворяет» проблему луча-вещи в мифологеме золота. Тема Золота выходит за рамки проблематики настоящего очерка, и потому применительно к ней мы ограничимся лишь одним общим наблюдением, которое представляется нам наиболее существенным: луч в Золоте существует в своей чувственно-данной, внеусловной физической ипостаси, и в этом смысле он находится за пределами изобразительности, т.е. условности живописного пространства. Однако при этом он наделяется качеством сверхвещности, представляя уже не отражение, а самодостаточное, изображающее — а не изображаемое — бытие. И в этом последнем смысле луч может быть помещен в рассматриваемый нами ряд, хотя и займет крайнее место, а именно позицию, лежа-

щую на грани со словом, на грани с языком этим, по выражению М. Бахтина, «выразительным говорящим бытием»³.

В византийской традиции луч представлен в виде пробелов в одеяниях и ликах святых, а также в иконографической схеме



Илл. 60. Икона «Преображение». Круг Феодана Грека. Начало XV века. ГТГ.

Преображения — имеется в виду стрелчатое свечение вокруг фигуры явленного апостола Христа. Иконичность представления лучом светоносного начала реализуется в форме остроконечных белых (светлых) или золотистых игольчатых геометрических фигур. По признаку энергетизма луч передается в повышенной экспрессивности пробелов, образующих самостоятельную тему-арабеску в византийской иконографии Преображения — например, на иконе круга Феодана Грека «Преображение» — в экспрессии фигур апостолов, словно захваченных вихрем божественного Откровения и смещенных к краю композиции [илл. 60].

В поствозрожденческой живописи изображение луча обретает черты литературной вторичности, и потому луч как вещь из поля живописи практически уходит. Колористическими средствами представлен, например, поток света в «Даная» Рембрандта, однако это именно изобразительное описание чреватое словом, а не вещное присутствие. По сути дела, он продолжает здесь традицию графических схем-изображений Луча в композициях Непорочного зачатия в живописи западноевропейского средневековья (луч в виде пунктирной или иной линии, проникающей в ухо Девы Марии).

Луч как «агент» света уже в десакрализованном (секуляризованном) мире впервые становится предметом изображения в европейском искусстве нового времени — в живописи французских импрессионистов. Выйдя на пленэр, эти художники принялись «портретировать» саму светотеневую вибрацию воздуха, используя для этого основные цвета, открытый мазок, систему соположения валёров. Луч как оптическая иллюзия светового потока особенно ясно зрим в живописи О. Ренуара. В импрессионизме луч освободился от напластований литературности предыдущих веков нового времени, стал подлинной вещью, но вещью как физическим объектом. Правда, придавая знанию о свете сверхценностное значение, импрессионисты мифологизировали предмет, однако их мифы имели

облик живописных экспериментов и претендовали на подлинность. В собственно мифопоэтическом смысле вещь заново обретена лучом лишь в поэтике авангарда.

Искусство XX века, в значительной мере основанное на освобождении архаических структур глубинного сознания, в самом



Илл. 61. Н. Гончарова. Прачки. 1911–1912. Холст. Масло. ГТГ.

начале формирования художественной парадигмы не случайно обращается именно к лучу. Мы имеем в виду один из первых опытов осознанного построения авангардной поэтики в живописи — лучизм Н. Гончаровой и М. Ларионова [илл. 61, 62]⁴. Эта система основана на экспликации световой природы зримого мира. Однако в противоположность импрессионизму здесь «зрячесть» является не результатом физиологической функции сетчатки глаза, на которую воздействовал внешний раздражитель, а мифопоэтическим остранением видимого до уровня метафорической «вещности»: если физический мир случайных поверхностных соответствий построен на экспликации «следствия» как следа, отпечатка в передаче воспринимаемых зрением освещенных предметов, то мир истинный должен, наоборот, обладать энергией выявления «первопричины» — луча, становящегося в этом случае центральной Вещью и удостоверяющего онтологическую состоятельность этого мира. Не предмет — функция от световых потоков, а сами потоки, пучки лучей суть фундаментальные основы зримого мира. Отсюда парадоксальность абстрагирования в «лучизме»: отвлеченное формообразование внешнететического толка в лучистской живописи и графике Н. Гончаровой, а также живописных полотнах М. Ларионова, есть суперреальность (своего рода гиперреализм) вещи, той единственной вещи, которой в изобразительном искусстве является луч и которая целиком принадлежит миру мифопоэтических представлений. В этой связи уместно задаться вопросом, какие же качества мифопоэтизма несет в себе луч как чистый образ, то есть мотив, лежащий вне сферы собственно изобразительного, равно как и собственно словесного ряда.

Мифопоэтический потенциал луча задан антиномичностью его общей семантики, сводимой к двум свойствам: способности колоть, пронзать, то есть вести себя активно, с одной стороны, и быть пе-

реносчиком света, освещать, то есть выступать в пассивной роли — с другой. Соответственно выстраиваются две основные ипостаси луча: *луч-меч* и *луч-путь*, порождающие следующую цепь оппозиций: *меч/путь* как *мужское/женское*, *вертикальное/горизонтальное*, *несущее* (ведущее) / *несомое* (ведомое).



Илл. 62. М. Ларионов. Петух. 1912. Холст, масло. ГТГ.

которого к губам распятого Христа была протянута влажная губка, а также копьё, которым коснулись сердца Христа, — наиболее универсальный христианский вариант мифопоэтического образа луча-меча, отражающий глубочайшую традицию мотива копыеносной силы, которая берет свое начало еще в дородовом периоде истории человечества (вспомним крестики на изображениях диких животных в живописи верхнего палеолита — своего рода проекции ударов копыя или поперечные разрезы дротика). Но при этом копьё в Распятии задает и некую новую начальность последующему ряду трансформаций этой темы. В своем провиденциальном модусе луч-меч (копье) насыщен энергией этического выбора и является перстом, указующим на этот выбор. Будучи носителем определенного Этоса, луч-меч попадает в поле осцилляций *благодатный/безблагодатный*.

Кроме того, луч-меч в качестве колющего начала — стрелы — эквивалентен глазу, а глаз является мифопоэтическим эквивалентом Солнца. Таким образом, луч-меч целиком сводим в языческой традиции к верховному сакральному символу, вследствие

чего маркирует наиболее положительный, благодатный полюс мира. Мотив меча тождествен также мотиву руки (в частности, по признаку «перста указующего»), в соединении с мотивом Солнца приобретающему значение Божественной Длани, распростертой как благодать, но несущей справедливую кару. То есть меч несет в себе широкий смысл мифологемы Руко-водства (благодатного) и тотальности, всевластия.

Рассмотрим вторую ипостась луча: *луч как путь*. Закрепленные за данной ипостасью мотива признаки горизонтали, пассивности, то есть экстенсивного пространства, как восходящие к изначальной женственности, находят выражение в мифопоэтической традиции: ср. путь-луч как нить Ариадны (не случаен женский персонаж!), спасающей героя, выводящей его к свету. Разматывающийся клубок нити, которая служит путеводным лучом в «нехорошем» пространстве (лабиринте, подземелье, нижнем мире, загробном царстве теней и т.п.), несомненно, содержит в себе существенный элемент солярной символики, и потому связь нить-луч как нить=путь, то есть луч=путь, получает дополнительные обоснования. Это универсальный мифологический мотив. Характерно, что почти всегда нить-путь как луч ведет от плохого к хорошему и от хорошего к лучшему. В этой связи возникают ассоциации с «основным мифом» соцреалистической литературы и всей идеологии тоталитарного типа, которая в значительной мере базировалась на утопии солярного характера, то есть несла в себе существенные черты зороастрийской мифологии. Ведущая тема соцреалистической драматургии литературного персонажа — это развитие от хорошего к лучшему с неременной акцентировкой метафоры света, открывающегося в конце трудного пути — «конце тоннеля».

Впрочем, в связи с последним образом представляется важным отметить свидетельства людей, переживших состояние смерти: в наиболее критический момент им виделся свет в конце тоннеля (темного коридора). Это — переход в инобытие, смена глобальных духовно-пространственных координат, которая и есть путь-мост, нить, ведущая к свету как эквиваленту мрака⁶. Цепь замыкается. Противоположности нейтрализуются. Этическое начало, содержащееся в луче-пути как движении к лучшему, «обнуляется» перед лицом мотива смерти. Таким образом, если предельным выражением луча-меча является Эрос, то пределом луча-пути является снятие Этоса.

Антиномия *луч-меч versus луч-путь* достигает кульминации в параллели *меч/путь как рука/нога*. О связи мотивов руки и меча уже шла речь. Мотив ноги закреплен за мотивом пути метонимически: путь есть пространство, изначальное преодолевавшееся пешим ходом. рука и нога в мифопоэтической традиции находятся во взаимном отношении дополнительной дистрибуции (ср., например, замечания Р. Барта о моде: когда закрыты руки, подчеркивается форма ног, обувь и наоборот⁷). Таким образом,

по всем основным признакам *луч-меч* и *луч-путь* обнаруживают противопоставленность.

Эта полярность двух ипостасей исследуемого мотива снимается только в гибридном образе луча как пути-лезвия, который соединяет два ведущих признака мифопоэтического символа. Путь по лезвию лишен заданной направленности, лишен световодной векторности. Он есть движение над пропастью, существование «на грани», выражение болезненности этого существования-пути как такового. Образ наделен чертами страдальчества, но страдальчества особого рода. Снятие противоположностей меча и пути в мифологеме лезвия (передвижения по лезвию) влечет за собой и нейтрализацию Этоса в его позитивной или негативно выраженной форме. Вслед за этим рождается мотив безблагодатности.

Интересно, что именно в этом качестве луч — гонец света и тьмы, примиряющий (или отрицающий?) их обоих — появляется в советскую пору и не в изобразительном искусстве, а в литературе, притом маргинальной по отношению к официальной магистрали, но тем более показательной в плане прочтения скрытых кодов определенного исторического периода, его места в культурной традиции. Мы имеем в виду стихотворение В. Луговского «Медведь»⁸. Это произведение советского поэта — примитивное, инфантильно-игровое по духу (оно написано по шуточному поводу) — интересно не своими литературными достоинствами, а тем, что, располагаясь в некоем среднем слое культуры, маркирует как бы случайно, походя, именно в силу неприцельности смысла, центральные, наиболее существенные свойства эпохи, отражает ее риторику. Безблагодатность как страдание, лишенное искупительного смысла, в теме луча как пути-лезвия разворачивается у Луговского в соответствующем семантическом пространстве. Приведем текст стихотворения «Медведь» полностью:

Девочке медведя подарили,
Он уселся, плюшевый, большой,
Чуть покрытый магазинной пылью,
Важный зверь с полночною душой.

Девочка с медведем говорила,
Отвела для гостя новый стул,
В десять спать с собою уложила,
А в одиннадцать весь дом уснул.

Но в двенадцать, видя свет фонарный,
Зверь пошел по лезвию луча (выделено нами. — Н.З.),
Очень тихий, очень благодарный,
Ножками тупыми топоча.

Сосны зверю поклонились сами,
Все ущелье начало гудеть;

Поводя стеклянными глазами,
В горы шел коричневый медведь.

И тогда ему промолвил слово
Облетевший многодумный дуб:
«Доброй полночи, медведь! Здорово!
Ты куда идешь-шагаешь, друг?»

«Я шагаю ночью на веселье,
Что идет у медведей в горах.
Новый год справляет новоселье,
Чатыр-Даг в снегу и облаках».

«Не ходи! Тебя руками сшили
Из людских одежд, людской иглой.
Медведей охотники убили.
Возвращайся, маленький, домой.

Кто твою хозяйку приголубит?
Мать встречает где-то Новый год,
Домработница танцует в клубе,
А отца собака не найдет.

Ты лежи, медведь, лежи в постели,
Лапами не двигай до зари,
А щеки касаясь еле-еле,
Сказки медвежачьи говори.

Путь далек, а снег глубок и вязок.
Сны прижались к ставням и дверям,
Потому что без полночных сказок
Нет житья ни людям, ни зверям».

В стихотворении сообщается, что медвежонок обладает «полночной душой». Значит, он не вполне игрушка. Он — полузверь-полукукла, своего рода оборотень, в силу своей шутиливой двойственности сообщающий трагической ситуации характер фарса. Трагизм состоит в острой безблагодатности окружающего мира, фарсовость — в игрушечности, дезонтологичности его (нечто вроде симулякра). Драматургия сюжета разворачивается в путешествии героя «по лезвию луча». Но кем послан этот агент света? Источник луча — «свет фонарный», то есть искусственный, вторичный, подражательный свет. Это свет мира мнимостей. Не случайно именно «полночная душа» героя позвала его в путь по этому лучу: в полночь единственный оппонент фонарного луча — Луна. Но она сама — отраженное светило. За Луной закреплена серия признаков теневого мира. В урбанистичности разорванного мира авангард-

ной поры Луна — это фарс, это тень символизма в постсимволизме. Луговской далек от авангардной поэтики, но игровой дух той поры, а с ним и все поле культурных символов ему не чуждо. Именно поэтому и путь, предлагаемый по лезвию луча ночному страннику, обладает порочной фарсовой кривизной траектории. Стоило только «коричневому медведю» (пусть все еще со стеклянными глазами) двинуться на поиски иного пространства, где сосны, где стихия (гудящее ущелье), где мудрость дуба, как дорога, круто разворачивается назад.

Что препятствует достижению снежных вершин Чатыр-Дага, где веселье, где празднуют обновление мира? Очевидно, неистинность того мира, гонцом которого выступает игрушечный герой. Аргументация неистинности, безблагодатности «фонарного» пространства выстраивается по нарастающей. Многодумный дуб сообщает: кровь уже пролита (вспомним почти одновременно возникший знаменитый булгаковский образ Аннушки, пролившей масло в «Мастере и Маргарите»), преступление совершено, а стало быть, мир — во зле, во мраке. «Мать встречает где-то Новый год»: первое следствие кровавого злодеяния — глубокая секуляризация сознания, проявляющаяся в акте встречи Нового года как служения преходящему, как пребывание в линейном времени. Следующий мотив — танцующая в клубе домработница. Это уже мифологема советского быта с его профсоюзами домработниц, клубными мероприятиями и свободой, не выходящей за пределы новогодних танцулек. Кульминация безблагодатности — тема отца, которого «собака не найдет». Постылый, «собачий» путь пропавшего без вести отца есть обратная сторона разлитых в этом «фонарном» мире безродства, неприкаянности и богооставленности.

Здесь нет Бога, и «полночная душа» сшитого «людской иглой» зверя остро ощущает это. Именно поэтому ее обладатель делает тщетную попытку прорыва «нехорошего» пространства. Однако траектория пути-лезвия разворачивается по собственным законам: по законам движения в никуда и/или по законам поступательного кругового движения. Плюшевый медведь призван вернуться к хозяйке (которую некому кроме него приголубить), луч — к своему фонарному патрону, а лезвие путешествия в никуда — в футляр быта, глухого беспутства. Таким образом, луч в силу ложности источника света порождает ложность высвечиваемого им пути. Цикл замыкается: зверь вновь обретает свою игрушечную ипостась и возвращается в сказку (ср. у А. Блока: «Верь, друг мой, в сказку ... так легче жить»).

Однако сказочность имеет здесь иную, лежащую вне сюжета, функцию: она указывает на ритуальную подоснову всего описанного действия и мифопоэтический смысл темы медведя как игрушки⁹. Зверь-кукла есть и божественный посредник ритуального воспроизведения главного демиургического акта — акта восстановления

нарушенного космического порядка. Именно поэтому ночной поход медведя¹⁰, отсылая к архетипическим прообразам, своей неудачностью дополнительно подчеркивает безблагодатность данного локуса. В этом смысле можно сказать, что медведь-игрушка переносит свои культурные коннотации на мотив лезвия-пути, а луч, отбрасываемый «светом фонарным», принадлежит подлунному, теневому миру. Парадоксальным образом луч перестает быть посредником света, растворяясь в функции производителя тени. Свет и мрак сближаются.

Получается, что сближение, стяжение членов оппозиции *свет/мрак, луч/тень, меч/нить* чревато нарушением Божественного установления, а в конечном итоге — утратой смысла пути, то есть утратой координат в глобальном «тексте» пространства¹¹. Идти по пути, который указывается лучом-лезвием, означает лишиться благодатного руко-водства, не быть ведомым промыслом, не ощущать направляющей воли Божественной Длани. Фонарный свет и рука, луч и рука оказываются в этом смысле в позиции двух полюсов Благодати. Интересно, что подобного рода амбивалентные тождества/противопоставления руки и луча опираются на традицию русского предавангарда. В стихотворении И. Анненского «Дальние руки» (1909) встречается уподобление рук любимой женщины лучам как «свету фонарному»: «Вы — гейши фонарных свечений». Здесь тождественность руки и луча маркирует благодатное пространство любовной тайны, любовного воспоминания. Весьма примечательно, что в этом стихотворении мотиву руки и луча сопутствует и мотив нити («Но знаю... дремотно хмелея, / Я брошу волшебную нить») и мотив глаза («Зажим был так сладостно сужен, / Что пурпур дремоты поблек») — по сути, весь набор сопряженных с лучом символов: рука как заместитель луча, нить — пути, глаз — Солнца. Сближение и предельное разведение руки и луча в поэзии, мифотворчестве культуры XX века очерчивают наиболее предельные состояния духа, обращенные к сфере действия Божественного промысла и Благодати (будь то ее утрата или, наоборот, эротическая форма стяжения).

Оппозиция-тождество *рука-луч* принадлежит к зоне глубокой архаики. Она имеет прямое отношение к системе мифов о сотворении мира и в этом плане образует поле эквивалентностей. Луч как посланник высшего начала — начала начал, то есть эманации света (ср. проблему эманации света в гностической традиции¹²), — непосредственно участвует в формировании Космоса, рассекая, то есть нарушая «девственность» Тьмы-Хаоса. В тождественной функции выступает рука: Рука Бога благословляюще-творящая, рука как высший разум, которым формируется Космос.

В искусстве эпохи «мирового древа» одним из наиболее сакрально отмеченных изобразительных мотивов является мотив вотивной руки. Эта рука — символический аналог всего Космоса по признаку первотолчка с точки зрения акта начальной воли его

возникновения. С этим связано и то обстоятельство, что за пальцем (пальцами) в архаической традиции закреплена фаллическая семантика, опять же относящаяся к сфере мифов о рождении, возникновении из небытия, Божественного плодородия. Мотив луча в ряде традиций также непосредственно связан с фаллической символикой, является ее смыслообразом (вспомним западную иконографию Непорочного зачатия, например, картину Рембрандта «Даная»)¹³. Можно сказать, что вегетативный код определяет внутреннюю форму оппозиции-тождества *рука/луч*. В последующие времена, во времена искусства в составе развитых религиозных систем, эта модель сохраняется в трансформированном виде: творческое, «вегетирующее» духовное начало определяет внутренний смысл тождества *нерукотворное=светоносное*, а стало быть и оппозиции-тождества *рука/луч*.

Идея нерукотворности и фаворского света пронизывает всю каноническую систему христианской иконографии. Принцип нерукотворности, заложенный в эстетической основе геометрического орнамента, в сочетании с идеей завесы, скрывающей от глаз внешнее, явленное, но не открывающей внутреннему, истинному зрению (то есть внутреннему свету!) сокровенную суть вещей, составляет основу изобразительности в круге мусульманского искусства. Нерукотворность в каноне выступает как источник тварности мира, как его вещьность, то есть является эквивалентом вещи, но на этот раз уже лишенной ореола мифопоэтической метафоричности. Мы возвращаемся к тому, с чего была начата эта глава: именно в этом новом качестве нерукотворности — понятие нерукотворности, тождественной вещи, при этом вещи в мифологическом, фрейденберговском смысле слова, — и возникает в русском авангарде, особенно в живописи лучизма. Но чтобы описать этот эллипсис, потребовалось привлечение материала литературы. Представленная параллель изображения и слова, в свою очередь, выводит на уровень риторики эпохи, заставляя вдуматься в глубинные слои этического послания всей художественной формации.

Часто приходят на ум мысли о безблагодатности авангарда, об особом рода заложенной в нем энергии инферальности. Близко к осознанию и признанию справедливости этого соображения подошел С. Эйзенштейн в своей работе «Grundproblem»¹⁴. Вместе с тем более существенной представляется духовно-этическая антиномичность авангарда. Комплекс христологических мотивов в предельно сгущенном, обостренном виде практически сводится у русских художников начала века к двубраченной форме идеи *благодать/безблагодатность*. Сама по себе склонность к амбивалентности смыслов есть одно из проявлений парадоксального авангардного архаизма. Наиболее откровенно выявляется это в лучизме как одной из наиболее ранних, пограничных, а потому обнаженных конструкций авангардной мысли. В лучизме можно наблюдать, как в визуальном «тексте» живописи проступает начало

доизобразительного, то есть того базисного компонента формы, который органично входит в состав ритуально-мифологической подосновы изобразительного сообщения.

Идея нерукотворности как благодатности руки-луча тесно переплетена в лучизме М. Ларионова и Н. Гончаровой с мотивом луча как безблагодатного «света фонарного» (в данном случае — по модели Луговского, а не Анненского). Последний же, как нами было установлено, одним из своих векторов уверенно устремлен к мифологеме руки. Двуединство рука-луч опирается в лучизме на онтологию изобразительности как формы, созданной человеческой *рукой*. Спецификой исторического авангарда является установка не столько на художественный результат, сколько на сам творческий процесс, на изобразительное действие, на ритуал. В самой установке авангардных художников на создание вещи, а не артефакта, уже заложена эта идея ритуального удвоения тварного мира. Рукотворность в этом смысле синонимична ритуальности по признаку формы акта, а нерукотворность синонимична той же ритуальности по признаку функции акта. В качестве же луча благодатного мотив руки отсылает к двуединству луч-вещь и раскрывает тем самым мифопоэтическую природу заложенного в авангарде акционального начала.

В ритуале изобразительное, равно как и словесное, лишено функциональной автономности — он существует в связанном виде внутри синкретического триединства Мысль-Дело-Знак, определяющего комплекс проявлений архаического миропонимания. В контексте проблематики (не)рукотворности в оппозиции-тождестве *рука/луч* рука эквивалента (по признаку принадлежности ритуальному действию) всей триаде, и в этом смысле на долю луча выпадает лишь внеположенное мифу пространство. Но в архаическом мире такого пространства не существует. Единственной формой включения Луча в мифопоэтический комплекс является его функционирование в качестве вещи. При этом луч сохраняет в себе идею «незатронутости», свободы от любых интеграционных интенций и в этом смысле обладает глубинным значением праформы, существовавшей до ритуала, предшествовавшей ритуалу.

В начале настоящего очерка мы уже говорили о том, что проблема праформы в изобразительном искусстве, проблема доизобразительности, в известной мере аналогична проблеме долитературности в словесном творчестве, поставленной и исследовавшейся в трудах О.М. Фрейденберг¹⁵. Приставка до- не является лишь внешним поводом для данного сближения. Проблему праформы в искусстве, вернее, в некоем доэстетическом пространстве, из ядра которого позднее разовьется собственно художественное творчество, можно сформулировать как проблему происхождения фигурации, которая, как известно, предшествовала геометрическому орнаменту. В этом отношении фигуративность можно условно принять за аналог нарративности. Однако если наррация возникает на этапе расчленения

образа и понятия, то фигурация намного древнее. Первобытный реализм датируется временем верхнего палеолита, хотя там он скорее миф, образ, ибо изображение тождественно объекту. Собственно фигурация (как рассказ в картинках) возникает тогда, когда в изображении появляется ограниченность, рамка¹⁶. Именно обрамление, задающее остранинность иконографическому символу, соответствует категории времени и наррации. Производным от проблемы рамки являются различные виды перспективы как изобразительно-временной структуры.

В высшей степени загадочен вопрос о том, что составляет столь привлекательную сторону для современного человека в повествовательной, сюжетной основе литературного произведения, равно как и в фигуративно-сюжетных изображениях пластического искусства. Постмодернизм стыдливо прикрывает это извечное тяготение к фигурации интертекстуальной коллажностью — якобы дело не в фигуративности как принципе, а в синтагматике, типе и факте соединения изобразительных цитат, их остранинии по отношению к контексту. Тем не менее и в постмодернизме — налицо оперирование фигуративно-повествовательными блоками. В этом человек рубежа XX–XXI веков идентичен своему древнему прародичу. Страсть, толкающая пещерного фигуративиста к первобытной достоверности — своего рода изобразительной наррации — в передаче зримого мира, мало чем отличается от страсти современного школьника, усердно покрывающего рисунками школьные столы и обложки учебников. Очевидно, стремление к фигурации относится к универсалиям культуры и мышления, тем незыблемым основам ментальности, которые имеют глубинной мотивировкой не результат деятельности, не создание подобия зримого мира в двумерном пространстве изобразительной плоскости, а в самом действии как некоем до-ритуале — в том смысле, в каком здесь имеет место сакрализация акции, но акции, лишенной обычного обрядового целеполагания, состоящего в восстановлении нарушенного космического порядка. В фигурации как архаической праформе изобразительности важны не столько формальные композиционные структуры, архетипические геометрические схемы, на анализе которых основана формальная школа Г. Вёльфлина, сколько заложенное в ней родовое понятие вещи.

Изображаемые предметы окружающего мира несут в себе дух вещности в той мере, в какой хранят память о мифологической дораздельности бытия. Не важно, что именно представлено на фигуративных картинках. Важно то, что фигурация как таковая, фигурация тождественная самой себе, это и есть вещь в чистом виде. Однако объектами фигуративных изображений, как это было установлено в начале нашего очерка, являются функции световых потоков, то есть косвенные лучи: именно свет делает предмет доступным лицезрению, а стало быть — изображению. Но если значение вещественности закреплено уже за косвенным лучом, то что же сказать о луче прямом?

В плане рассмотренного нами принципа фигуративности как основания праформы в (до)изобразительном искусстве луч как таковой обретает значение сверх-вещи. Эта сверхреальность луча в изобразительном пространстве, его сверхвещность задает данному мотиву уникальный статус связующего звена между архаическим посланием фигуративности и внефигуративностью мифопоэтических смыслов. Еще одна посредническая роль луча. Двубращенность, медиаторность луча наиболее органично выразилась в поэтике авангарда.

В лучизме Н. Гончаровой и М. Ларионова безблагодатность авангарда стала формой особого рода благодати как «смиренного пути». Луч во всей полноте опосредуемых им смыслов выполнил роль агента этой парадоксальности, а именно — сочетания установки на новое, которая определяет парадигматику искусства XX века (о чем идет речь в следующем очерке), и смирения перед гордыней этой установки как отказа от внеустановленного, проявившегося в опоре на вещь, на архаический субстрат изобразительности. Мотив руки-луча в стихотворении И. Анненского — пример такого рода парадокса. Луч как вещь обнажает ритуальные (или даже доритуальные), лежащие вне понятой благодати, свойства фигурации как праформы изобразительного языка. Ветхозаветное почитание света и праисторическое, мифопоэтическое значение вещи слились в феномене авангардного луча в единое целое.

Луч в изобразительном искусстве в двух своих мифопоэтических ипостасях — луча-меча и луча-пути — в качестве вещи является материально-предметным воплощением идеи пространственно-временного синтеза. Образованное суммой мест, пространство в своей вещественности (ее можно назвать «местностью») обретает собственные координаты лишь в соединении со временем. Световой луч, рассекающий пространство и указывающий направление-путь, создает условия для этого синтеза. В этом смысле луч является и вещью, и презумпцией вещи, вещности мира. Не обладая «телесной» природой, луч как носитель световой энергии и как катализатор универсального пространственно-временного синтеза задает «телесным» искусствам важное мифопоэтическое измерение.

В данной главе мы попытались порассуждать об общих ритуально-мифологических корнях искусства и литературы периода авангарда, а также последующей эпохи, стремясь к тому, чтобы восполнить одну из лакун искусствоведения, а именно осветить проблему пра-формы в художественной изобразительности — то, что в отечественной гуманитарной науке уже было сделано в отношении литературы¹⁷. Сопоставляя изобразительный и словесный ряд в проекции на мотив луча, мы с неизбежностью выходим в пространство более широких смыслов — общекультурных универсалий, а также духа времени, времени, исполненного противоречий во всех областях жизни общества.

Примечания

- 1 О понятии «вещи» см.: *Фрейденоберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1936.
- 2 *Аверинцев С.С.* Золото в системе символов ранневизантийской культуры // *Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа.* М., 1973. С. 43–52.
- 3 *Волошинов В.Н.* Марксизм и философия языка. Л., 1929.
- 4 О лучизме Н. Гончаровой и М. Ларионова см.: *Ларионов М.* Лучистая живопись // *Ослиный хвост и Мишень.* М., 1913; *Иньшаков А.* Лучизм в русской живописи и мировой авангард. Мифология света в новом искусстве // *Искусствознание.* 1999. № 2. С. 354–371. *Поспелов Г.Г., Илюхина Е.А.* М. Ларионов. Живопись. Графика. М., 2006.
- 5 Особая тема, заслуживающая специального рассмотрения, — это мотив коня, а также вооруженного копьем (мечом) всадника в связи с проблемой луча. Дело далеко не исчерпывается лежащей на поверхности суммой семантических признаков фаллического характера, объединяющих мотивы луча и коня. Налицо уходящая корнями в глубочайшую архаику функциональная идентичность мотивов на высоком уровне отвлечений идеографического толка. Знаки открытого (мужского) типа в неолитической протописьменности вызывают ассоциации с комбинацией лучей-стрел, чья мифопоэтическая связь со схемой так называемого основного мифа (посредством «конской» темы) наводит на мысль об архетипической потребности в создании изображения, родственного сильнейшему экзистенциальному переживанию, каковым является переживание света в его психофизиологическом и поэтическом облике и которое непосредственно лежит в основании мифопоэтического восприятия мира.
- 6 О связи мифологемы пути с мифологемой солнца см.: *Топоров В.Н.* Путь // *Мифы народов мира.* М., 1982. Т. 2. С. 352–353.
- 7 *Barthes R.* Le Degré zéro de l'écriture, suivi de *Éléments de Sémiologie.* Paris, 1964.
- 8 *Луговской В.А.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966.
- 9 См.: *Цивьян Т.В.* О связи игра-ритуал (игрушки — ритуальный предмет) // *Международный симпозиум «Античная балканистика 6».* Тезисы докладов. М., 1988. С. 57–59.
- 10 Следует иметь в виду и мифологическую коннотацию медведя (см.: *Медведь* // *Мифы народов мира.* Т. 2. С. 128–130).
- 11 *Топоров В.Н.* Пространство и текст // *Текст: семантика и структура.* М., 1988. С. 227–284.
- 12 *Трофимова М.К.* Историко-философские вопросы гностицизма. М., 1979.
- 13 *Топоров В.Н.* Изобразительное искусство и мифология // *Мифы народов мира.* М., 1980. Т. 1. С. 482–488.
- 14 Анализ этой работы см.: *Иванов Вяч.Вс.* Эстетика Эйзенштейна // *Иванов Вяч.Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. Знаковые системы. Кино. Поэтика. М., 1998. С. 143–378.
- 15 См., в частности, работы О.М.Фрейденоберг, собранные в книге «Миф и литература древности» (М., 1978), а также упоминавшуюся книгу этого автора «Поэтика сюжета и жанра» (см. примеч. 1).

- 16 *Топоров В.Н.* Изобразительное искусство и мифология. См. также в главе 1 относительно рассуждения В.Н. Топорова о том, когда в изображении возникает присоединительная связь.
- 17 Фрейденбер О., Голосовкер и др.

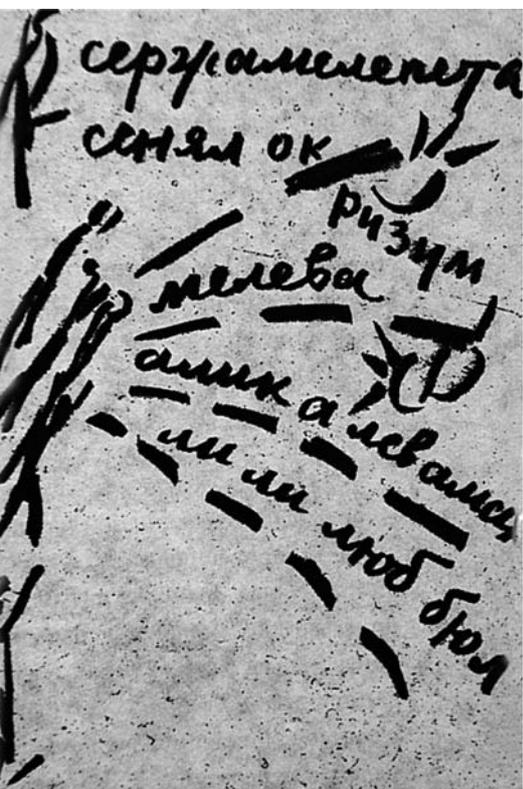


ГЛАВА 3. РУКОПИСНОЕ В АВАНГАРДЕ

К

проблеме доизобразительного в живописи в аспекте архаических представлений, в частности ритуально-мифологического осмысления руки, непосредственно примыкает и проблема рукописного слова в составе изображения. Последнее — феномен авангардного искусства. Этот краткий очерк может служить своего рода послесловием к предыдущей главе.

Среди разнообразных примеров использования графического образа письменного слова в живописи и графике исторического авангарда особенно выделяются рукописные надписи или отдельные слова и буквы. Они интересны тем, что проливают свет на связь поэтики авангарда с архаическими формами мышления: ритуальную роль руки и мифологизацию вещи — то, о чем уже шла речь. Включение в состав изображения элементов рукописного — это черта, специфически присущая именно искусству авангарда. В художественных формациях и стилях предыдущих эпох фрагменты текста в составе картинного пространства часто выписаны рукой мастера так, чтобы возникла иллюзия печатного книжного слова: вспомним, к примеру, надписи на полотнах Ганса Гольбейна Младшего, о которых мы говорили в связи с проблемой названия картины в главе 3 первого раздела книги. Столь же чинны и написанные уставом имена святых на средневековых и более поздних иконах. Безличность книгопечатной формы слова несколько ослабевает в барочном лубке, далеком предке современных комиксов. Однако настоящее высвобождение из оков книжности происходит именно в



Илл. 63. А. Крученых. Страница из книги «Взорваль». 1913–1914. Литография.

авангарде. Что стоит за этой экспансией рукописма в живописное изображение?

Многочисленные случаи использования знаков письменности в авангарде являются формой семиотического расширения художественного пространства и могут быть рассмотрены в связи с категориями остранения и сдвига. В рамках оппозиции *вербальное/невербальное* в контексте живописного произведения вербальное реализуется как *рукописное/печатное*, что, в свою очередь, сводимо к ряду противопоставлений по признаку характера производства письменных знаков: *уникальное/тиражированное*, *случайное/закономерное*, *природное/культурное*.

Вместе с тем обращает на себя внимание особая отмеченность в живописи надписей, имитирующих рукописную запись, в связи с чем оппозиция *рукописное/печатное* представляется весьма условной. В системе принципа остранения рукописное обладает более сильным потенциалом знаковости, ибо

в контексте книжной цивилизации оно остранено по определению, маркируя пределы книжности. Поэтому категории рукописного как уникального, индивидуального, природного, реализующего в рамках поэтики авангарда собственные значения, можно рассматривать изолированно. В плане изучения рукописных надписей в живописи особый интерес представляют произведения М. Ларионова «примитивистского» периода, живопись Н. Гончаровой, А. Шевченко, В. Татлина. С проблемой рукописного в живописи тесно связано и оформление футуристических книг литографированными «рукописными» текстами [илл. 63, 64] ¹.

Введение вербальных текстов в пространство живописи есть выражение принципа дискретности художественной формы, внесение дискретности в непрерывную по своей природе изобразительность. Однако рукописное — это не только (и не столько) знак дискретности, сколько (в рамках дискретности) визуализация речи как вещи. Мы говорим здесь о вещи в плане поэтики авангарда, то есть в ином смысле по сравнению с тем, о чем шла речь в связи с моти-

вом луча как вещи в контексте доизобразительного начала живописи, хотя на определенном уровне и сводимом к мифопоэтизму этой художественной формации. Известно, что художники авангарда мыслили свое новаторство прежде всего в плане создания произведений искусства как вещей — предметов первичных, как сама природа, свободных от каких-либо культурных коннотаций. Само создание вещи вовлекало элемент ритуальности в художественный процесс, который — наследие романтизма — носил самоценный характер. Обращение к глубинным пластам языковой материи, где слово и дело выступают в единстве архаического мышления ², образует основу примитивистского «вещизма» авангарда в его архаизирующих течениях. Мифопоэтизм В. Хлебникова с его стремлением к «овеществлению» слова и вербализации вещи находится во взаимной корреляции с «вещностью» рукописного текста в живописи М. Ларионова [илл. 65] и рукописных книгах Н. Гончаровой, О. Розановой, В. Степановой.

Вещность рукописного как созданного рукой, а не печатным станком, определяется мифологическими структурами сознания, прежде всего древнейшими представлениями о роли руки, которая выступала как символический аналог всего Космоса по признаку первотолчка, о чем уже шла речь выше. Следует также вспомнить и связь семантики пальцев с мифами о божественном плодородии в контексте архаического мышления. Таким образом, рукописное как сотворенное рукой, в отличие от печатного как сотворенного машиной, понимается в авангарде как знак тела.

Тема телесного, то есть природного, низового, отмечена в архаической традиции и внутренне обращенной к ней (часто при посредстве барокко) поэтике авангарда особого рода эротизмом. Эротизм рукотворного выступает как качество уникальности, как животворящее начало, как личное творчество. В данном случае



Илл. 64. О. Розанова. Обложка книги А. Крученых и В. Хлебникова «Тэ-ли-лэ». 1914.



Илл. 65. М. Ларионов. Венера. 1912. ГРМ.

мы не имеем в виду эротизм письма в духе постструктурализма Деррида. Уязвимость плоти в авангардной рукописности манифестирует себя как креативность в чистом виде, как потенция к разбуханию формы, нарушающей пределы классической нормы и производящей ее разрыв и трансформацию.

Рукописью, отсылающее к символическому пространству тела, попадает в ряд понятий, связанных с карнавальностью авангарда, с ритуальным переворачиванием традиционной иерархии понятий и ценностей. Дух эпатажа, игры определяет поведенческий модус полотен М. Ларионова, «заборные» надписи в его полотнах. Атмосфера скоморошества передана и в футуристических книгах «от руки». Применительно к рукописному представляется существенной мысль, выраженная в декларации 1913 года Хлебникова и Крученых, где говорится, что «страницы рукописи — это театральные подмостки, где слова, написанные рукой, — актеры, а смысл слов — их речь». Очевидно, театральность, содержащаяся в рукописье, обусловлена прежде всего импровизационностью почерка, согласно Хлебникову, настраивающего «душу читателя на одно и то же число колебаний» с душой писателя³. Таким образом, для характеристики карнавального образа в рукописье наиболее значимой представляется категория случайного, во многом определяющая установку авангарда на игру. В этом смысле можно сказать, что рукописное в живописи соответствует опечатке как приему в литературном тексте.

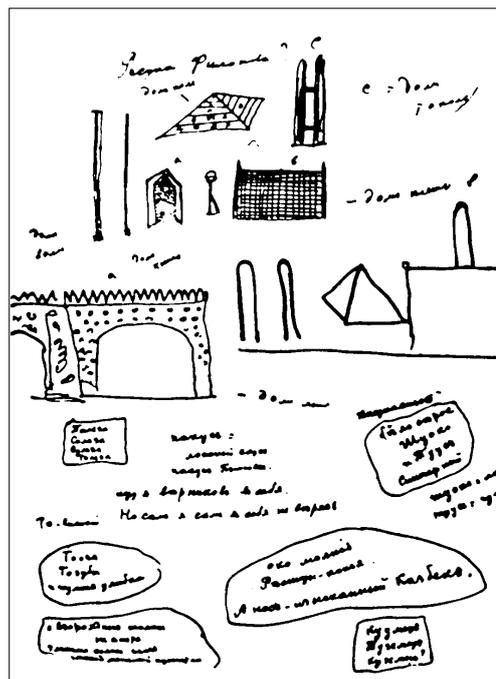
Рукописное в живописи как фактурообразующее (в семиотическом значении) и как дезавтоматизирующее (в более общем плане) начало в инверсированном виде соответствует некоторым проявлениям автоматизма в работе писателей и поэтов над рукописью. Имеются в виду автоматические зарисовки, бессознательно делающиеся на полях черновика. В отличие от дезавтоматизмов рукописных записей в живописи, являющихся частью поэтической установки, рисунки в рукописях не обладают подобной установкой на художественность и служат лишь индикатором состояния мышления писателя. Вместе с тем именно бессознательные росчерки пера могут пролить свет на основы формирования зрительного образа в авангарде и тем самым — на само живописное рукописье.

Механизм образования рисунков в рукописях во многом напоминает механизм сновидений: это автоматические проекции мыслительных операций в режиме работы мозга со снятыми ограничениями. Они соответствуют той части изобразительного пространства, которая семиотически определяется как периферия и которая по

принципу бумеранга определяет периодическую перекодировку центральной части текста.

Особый интерес представляют зарисовки в рукописях Хлебникова [илл. 66]. Среди них обращают на себя внимание фито- и зооморфные изображения, образы фантастических существ, а также совсем абстрактные символы и орнаменты. Отличительной чертой бессознательных набросков Хлебникова является склонность к передаче поперечных срезов пространства. Аналогичные способы представления протяженных объектов встречаются в рисунках шизофреников: например, поперечные срезы в изображении реки. Это конструкты прерванной модели трехмерных пространственных образов, аналогии которым можно найти в древнейших доисторических орнаментах.

Илл. 66. В. Хлебников. Рисунки к статье «Мои дома». 1915 (опубликовано А.Е. Парнисом в: Мир Велимира Хлебникова. М., 2000. С. 664)



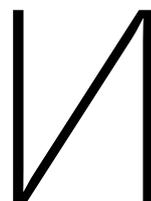
Ориентация на плоскость как концепт пространства свойственна не только Хлебникову, но и всем представителям авангардного типа пространственного мышления. Она обусловлена установкой на «нулевую степень письма» и потому совпадает с архаическими формами сознания. Маркирующие периферию «овеществленной» речи концептуальные визуальные образы в рукописях поэта и рукописные фрагменты в живописи авангарда, занимающие маргинальную позицию в структуре изображения, образуют по отношению друг к другу зеркально симметричную пару в едином пространстве авангардной поэтики. Таким образом, рукописное в живописи авангарда и шире — во всем его художественном мире, попадая в зону базисных основ поэтики этой художественной формации, формирует принципы взаимодействия изображения и слова, задавая импульс интермедальности всему последующему искусству столетия.

Примечания

- 1 *Ковтун Е. Ф.* Русская футуристическая книга // Русская футуристическая книга. М., 1989; *Молок Ю.* Типографские опыты поэта-футуриста // *Каменский В.* Танго с коровами. М., 1991; Будетлянский клич! Футуристическая книга. М., 2006.
- 2 *Топоров В.Н.* О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 7–60.
- 3 *Хлебников В.* Комментарий к стихотворению «С утробой медною верблюду» // Велимир Хлебников. Творения. Версия 1.4 от 23 сентября 2000 г. // <http://www.rvb.ru/hlebnikov>. С. 143



ГЛАВА 4. МИФОЛОГЕМА НАЧАЛО В ПОЗДНЕМ АВАНГАРДЕ



Известно, что понятия «начало» и «конец» в архаической системе представлений о мире имеют первостепенное значение. Тройственным союзом «начал», «концов» и «целого» определяются центральные зоны логической семантики русского языка, русской культуры, как традиционной, так и профессиональной¹. Цикличность времени в мифологическом сознании предполагает тесную взаимосвязь «начал» и «концов» вплоть до их полного сближения: «начала» и «концы» прорастают друг в друге, бесконечно возвращаясь на круги своя. Диалог «концов» и «начал» обретает особую остроту в ситуациях смены культурной парадигмы, когда сквозь толщу традиции начинает парадоксальным образом проступать первооснова (культуры, личности, мироздания). В этой связи трудно не вспомнить знаменитую книгу Льва Шестова «Начала и концы»², проникнутую духом антиномичности, который отразил эпоху. В авангарде острота этого диалога приобретает еще более выраженный характер: адепты «горячей» культуры с ее пафосом линейного времени и быстрой смены ориентиров в своих поисках нового обращались к древнему — глубинным слоям культурной памяти, восходящим к культуре «холодной», отмеченной статичностью и цикличной повторяемостью явлений. Такое парадоксальное совмещение усилило диалог «начал» и «концов», укрепило первозданность этого противостояния.

В этой книге уже говорилось о том, что авангард есть культура инициации *par excellence*. В коде инициальных формул читаются такие фундаментальные категории

поэтики авангарда, как «сдвиг», который можно уподобить самому акту инициации как кризису перерождения. В этом же ряду можно рассмотреть и «остранение» (как одну из форм инициации), «орнаментализм» (состояние медитации, медитативная синтагматика, сопутствующая акту инициации)³. Однако на более глубинном уровне авангард как культура инициации раскрывается именно в мифологеме *начало*.

Идеей «начала» любой авангард проникнут по определению (*avan* = ‘предшествующий’ во французском, откуда это слово заимствовано в русском, а также в английском языках). Начало как молодость мира, как отрицание традиции определяет поэтическую стратегию авангарда, которая впоследствии стала одной из базовых категорий тоталитарной идеологии⁴, залог ее оптимизма: не только будущее, но и настоящее в Стране Советов лучится «начальностью», и «...потому... у нас / каждый молод сейчас / в нашей юной, прекрасной стране». Однако авангард 1910–1920-х годов заложил в понятие «начало» особенно напряженный смысл — смысл ритуала. То, что характеризует авангард как начало — «нулевая точка письма» как принцип поэтики, а также вытекающие из этого принципа примитивы различных видов, лежащий вне или до культуры язык (язык Богов, детский «неокультуренный» язык), — все это несет в себе сгущенную энергетику Слова-Дела. В ней, этой энергии, спрессовался трудный путь восхождения к истокам. В функции Слова может выступать и художественное изображение.

В русском авангарде прикосновение к первоосновам имеет отношение к опыту позднего символизма, с которым здесь установилась связь неоднозначного преемства⁵. Достаточно вспомнить фольклорно-мифологические «начала» Вячеслава Иванова. В отличие от анфиладного взгляда в «начала» у символистов, волнообразного касания их, когда значение имеет само движение, — в авангарде «начало» носит иной, циклический характер. Оно не предполагает развития и не опосредовано концом. Это начало-манифест, то бесконечное начало, отмеченное абсолютом императива и незыблемости, которая была так привлекательна для архаического сознания.

Начальный период исторического авангарда, период, обозначенный «Черным квадратом» Малевича, «Башней» Татлина и живописными «Пророслями» Филонова, жил законами мифа. К нему можно отнести слова, которыми Мирча Элиаде, известный исследователь мифологического сознания, характеризует свойство архаического мышления: «Чтобы излечиться от действия Времени, нужно „возвратиться назад“ и дойти до „начал Мира“»⁶. Подобная ритуальная битва со временем — линейным временем профанного бытия — составляет содержание народных заговоров, чья синтактика построена, как правило, на принципе редукции: от большего к минимальному, к обнулению и нейтрализации семантических и синтаксических смыслов.

Однако по мере проживания этого возвращенного «начала» авангард изменяется. Меняется и само «начало». Особенный интерес в отношении данной мифологемы представляет как раз не исторический авангард 10-х годов, а поздний авангард — авангард «на излете». Разумеется, понятием «конца» — в данном случае в смысле линейного времени, то есть протяженности авангарда в истории — следует оперировать с оговорками. Многие нити судьбы авангарда в различных его манифестациях были насильственно оборваны социальными обстоятельствами, другие угасли сами по себе. Однако речь идет не о них. Под авангардом «на излете» мы имеем в виду сложный конгломерат явлений, вобравший в себя по принципу антитезы свойства поэтики и идеологии исторического авангарда, с которым авангард поздний вступил в отношения согласия-противоборствования, любви-ненависти, присвоения-отталкивания. Имеется в виду период конца 20-х — начала 30-х годов — того времени, когда основные формулы и декларации авангарда предстали перед самими участниками процесса в несколько ином свете⁷. Этот конечный этап — как конечный этап любой художественной формации — вызывает к тому, чтобы заново пережить собственные «начала» и на этом фундаменте возвести новое метатекстуальное образование, родственное, но не тождественное исходному. Если на первом этапе с точки зрения архаического сознания доминировала модель уничтожения Времени и нового воссоздания Мира, то теперь вес приобретает память. Именно память выступит средством возвращения к «началам». При всем сходстве понятий (идея «начала» доминирует как в раннем, так и в позднем авангарде), решительным образом разнятся акценты: в первом случае доминирует борьба со временем, во втором — воспоминание. Тем самым смысл мифологемы «начала» в позднем авангарде трансформируется. Она становится теперь функциональным выражением «конца», то есть победы Времени над Миром.

В изобразительном искусстве идея «начальности» прослеживается в любой редукции формы, будь то «Черный квадрат» или иное проявление минимализма в живописи, сведение архитектурного объема к чисто геометрическому телу или скульптурной массы к ее конструктивной основе (спираль «Башни III Интернационала»). К тому же по принципу редукции можно отнести и прием обнажения фактуры в живописи, введение в состав произведения доживописной (участки незагрунтованного и/или незаписанного холста и т.п.) или внеживописной зоны как пограничного предсостояния (буквы и надписи в изобразительном пространстве картины). В стилевом выражении «начало» может быть обозначено и выбором языка примитива, цитат из африканского искусства или первобытной скульптуры как «начала» культуры. В целом «начало» в изобразительном авангарде начального этапа представляется малоспецифичным, обнаруживая соответствия или пересечения с областью авангардного слова — поэзии и прозы, выступая с ним в едином блоке поэтических приемов и стратегий.

В позднем авангарде возникает иная картина: проясненные воспоминанием, «начала» порождают новое качество художественного переживания, и наиболее ярко это проявляется в сфере визуального. Мы остановимся на двух примерах — скульптуре Константина Бранкузи и живописи Казимира Малевича. Основания для данного сравнения не лежат в плоскости художественной материи. Они — в наличии в искусстве этих мастеров значимого мифопоэтического компонента. Хотя их творческие кредо разнятся во всем, тем показательнее представляется сходство в главном — в приверженности духовной атмосфере эпохи, проникнутой мифом, и мифу, отпечатавшемуся в их искусстве.

Искусство К. Бранкузи — это пример прочтения поздних «начал» авангарда в ключе космологии. Обращение к первобытным, доцивилизационным пластам человеческой истории было свойственно многим европейским мастерам пластики XX века. Она, в частности, характеризует творчество английского скульптора Генри Мура. Однако именно у Бранкузи отчетливо проявилась тема мифологического «начала», которая стала доминантой всего творчества художника.

Иконография скульптуры Бранкузи выявляет отчетливое тяготение к теме первоначал Мира. Круг мотивов, чаще всего напрямую обозначенных в названиях произведений, включает в себя как отвлеченные понятия, сопряженные с рассматриваемой мифологемой («Начало мира»), так и понятия, в которых *начало* персонифицировано («Прометей», «Адам и Ева»). Большинство тем несет в себе идею «начала» в завуалированном виде. Так, смыслом первоосновы наделен весь комплекс солярной символики. Свет, Солнце и сопутствующие им солярные символы и мифологические персонажи, такие как Петух, Жар-Птица, Птица, несомненно, правят бал в круговерти образов этого родоначальника авангарда в европейской скульптуре. Саму приверженность мастера теме *света*, а также то, как ее следует понимать именно в коде мифологии, в контексте поэтики *начал*, очевидно, можно связать с традициями балканского региона. Несмотря на многие годы, проведенные мастером в Париже, Бранкузи был предан Балканам в силу своего румынского происхождения. Тайным свидетельством его преданности своему *genius loci*, перебродившему в котле европейского авангарда, стала насыщенность его творчества специфической мифопоэтикой. Мотив *света* и его архаическая символика у Бранкузи опирается на ту линию развития балканских народов, которую принято называть альтернативным христианством, воплотившимся в дуалистических народно-еретических верованиях типа манихейства и богомильства, и которая восходит к древней гностической традиции. Именно последняя обусловила значимость солярной символики, ибо свет для гностиков означал начало мира, эманацию духа, и в нем — свете — выразилась дораздельная тождественность всех вещей, проникнутая высочайшей софийностью⁸. Тема *света* для Бранкузи — это не поэтический

троп, а скорее дань архаизированным пластам регионального — балканского — миропонимания, к которому мастер тяготел всем своим существом. Природный мифопоэтизм Балкан как культурного пространства, сохранившего живую связь с древностью, попал в унисон с мифотворческой поэтикой авангарда, ее скрытыми ритуальными смыслами, особенно на поздних этапах развития этой художественной формации.

В не меньшей мере, чем свет, значением изначальности проникнут круг мотивов эротического характера⁹. В различных регистрах мифотворческого остранения Бранкузи иногда до брутальности открыто разрабатывает мотивы, связанные с фаллической символикой: «Принцесса X» (натуралистичность этой скульптуры вызвала в свое время скандал на выставке в Париже¹⁰), «Леда» (тема прорастания семени), «Портрет мадемуазель Погань» (композиция повторяет мотив фаллоса в сочетании с мотивом солнца в форме утрированно больших глаз) [илл. 67]. Эротическая острота этой темы в более отвлеченном плане соотносима с кругом мотивов традицион-

ной космологии в серии «Начало мира», представленной у скульптора в форме яйца. Мировое Яйцо как тема самозарождения жизни, как начало начал, как *axis mundi*, положено и в основу ряда женских портретов мастера, а также визуализации мифологических персонажей и категорий [илл. 68]. Таким образом, эротика выступает у Бранкузи в форме идеи первоначальности, будь то начало и ось мира как Мировое Яйцо или отголосок языческих верований, связанных с культом детородного органа.

Помимо пластического и иконографического обозначения мотива «начала», Бранкузи разрабатывает и его отвлеченную, метафизическую версию. Последняя нашла выражение в наиболее духовно-просветленном произведении мастера — в его



Илл. 67. К. Бранкузи. Портрет мадемуазель Погань. 1913. Бронза. Музей современного искусства, Нью Йорк.

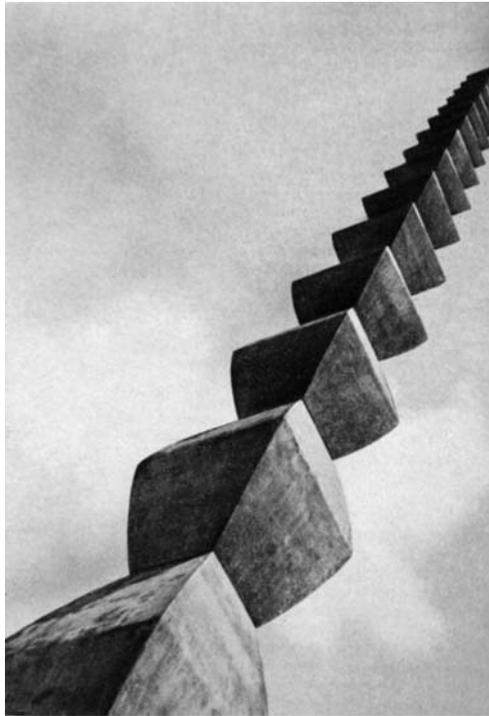


Илл. 68. К. Бранкузи. Начало мира. 1924. Полированная бронза. Национальный музей современного искусства, Париж.

«Бесконечной колонне» в Тыргу-Жиу [илл. 69]. «Бесконечная колонна» 1937 года — один из элементов обширного мемориального комплекса в маленьком городке на юге Румынии — завершает длинную серию колонн, первые реплики которой возникли еще в молодые годы скульптора¹¹. Это произведение несет в себе драматизм позднего авангарда, основанный на противоречивом единстве двух граней мотива — хрупкости «начала» и необратимости его «конца» — ностальгического воспоминания. Эта врезка авангарда в эпоху совсем другой поэтики выглядит как памятник, как мемориальный знак самой идеи изначальности, как авторефлексия авангарда.

Замысел серии «Колонна» возник у Бранкузи еще около 1918 года, когда скульптор создал вертикальную композицию из дерева, составленную из равновеликих призматических объемов¹² [илл. 70]. В этой ранней версии «Бесконечной колонны» осуществлен один из первых прорывов к «чистой» форме: ее «бесконечность» и атектоничность — революционный шаг в европейской скульптуре. Однако при всей отвлеченности замысла это произведение насыщено смыслами, далекими от формального схематизма. В образной ткани «Бесконечной колонны» 1918 года бьется пульс живого человеческого присутствия: грубоватая обработка блоков несет на себе след руки, а последовательная развернутость элементов вдоль вертикальной оси создает иллюзию легкого спирального кружения, своего рода танцевального ритма. Сама конструктивная идея колонны представляет собой цитату из народной архитектуры (резные столбцы крылец сельских жилищ в Румынии), но при этом колонна полна состояния медитативной сосредоточенности, отвлечена от своего бытового прообраза.

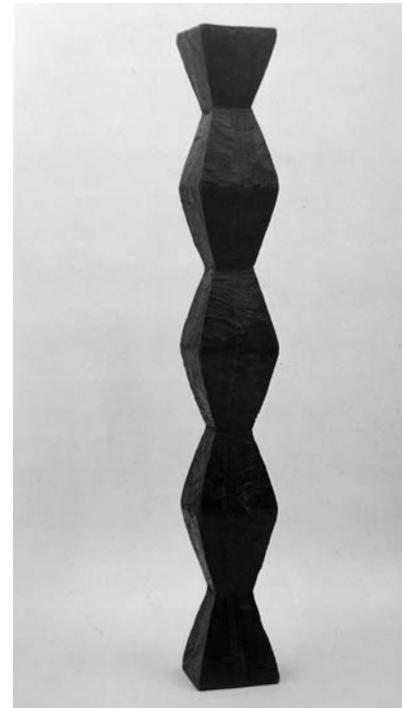
В литературе о Бранкузи существует традиция, относящая его ритмизированные формы к медитативной практике восточных культур. В частности, его Колонну сравнивали с индийскими ступами¹³. При всей убедительности типологического родства такого рода хотелось бы отметить, что не только на Востоке, но и в западно-



Илл. 69. К. Бранкузи. Бесконечная колонна. Чугун/сталь. 1937. Тыргу-Жиу (Румыния).

европейской культуре можно найти типы визуализаций, в которых медитативная функция доминирует. К ним, в частности, относится народный орнамент и различного рода регулярные структуры орнаментального типа. Балканы, где Восток и Запад соприкоснулись географически и ментально, особенную склонность в искусстве обнаруживают именно по отношению к орнаменту. Целые блоки балканской художественной культуры — не только народной, но и профессиональной — можно понять сквозь призму орнаментального мышления¹⁴. Именно орнаментальной структуре, упорядоченной неограниченным повтором одинаковых элементов, уподоблена колонна, изолированная от архитектурного контекста и потому не реализующая свою родовую функцию как элемента опорной конструкции. Метафизичность этой колонны наделяет ее значением магического предмета. Ритуализованность формы, ее размещенность в пространстве смыслов «слово (=изображение) — дело», особенно ощутима еще и потому, что дерево, из которого она изготовлена, хранит в себе след тела — руки мастера. Рукотворность и медитативная отрешенность скульптуры открывает взору зрителя те глубины изначальности, подлинности, к которым мастер прикоснулся очень органично. Колонна как живой росток начала полна энергии первооткрытия.

Совсем иными «началами» проникнута «Бесконечная колонна» 1937 года. По своей конструктивной сути этот монумент представляет собой героизированную версию раннего прототипа. Однако различия значительны: вместо первоначальных трех призм их теперь 15, и это принципиально меняет пропорции; дерево сменилось латунированным чугуном, сообщающим объекту суровость и отчужденность, а пафос бесконечности повтора устремленных ввысь элементов сменил здесь свойственную ранней скульптуре тактильность и камерность. Можно сказать, что если ранняя версия вызывает ощущение одомашненного мистицизма, то поздняя колонна — непостижимой трансцендентности. В чеканном ритме нанизанных на единую ось геометрических объемов содержится идея



Илл. 70. К. Бранкузи. Бесконечная колонна. 1918. Дерево. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

бесконечного движения ввысь как неодолимого закона духа, как верховной силы. Происходит избавление от линейного времени посредством возвышения до времени сакрального, кругового. Однако если «Бесконечная колонна» 1918 года есть своего рода инструмент по смене регистра существования, повышения его духовного статуса, то в монументе 1937 года сакральное действие отчуждено от предметности и заключено в рамку жанра. Это уже больше знак культуры, нежели ритуал, культурная ретроспекция, нежели Дело.

Несмотря на всю свою астральность и утопические коннотации, порождаемые устремленностью в небеса, Колонна в Тыргу-Жиу все же очень классична: она обладает масштабной соизмеримостью с человеческой фигурой. Это достигнуто и скрытым в ее пропорциях числом золотого сечения (отношения между высотой и гранями призм), и гармонической соотносительностью с окружающим пейзажем. Экстатичность, содержащаяся в бесконечности ритма, как бы взнуздана и подчинена памяти о лежащем в ее генезисе «начале».

Своеобразная классицистичность «Бесконечной колонны» в Тыргу-Жиу вызывает ассоциации с поздними опытами архитектора И. Леонидова, одного из главных преобразователей советского общества 1920-х годов.

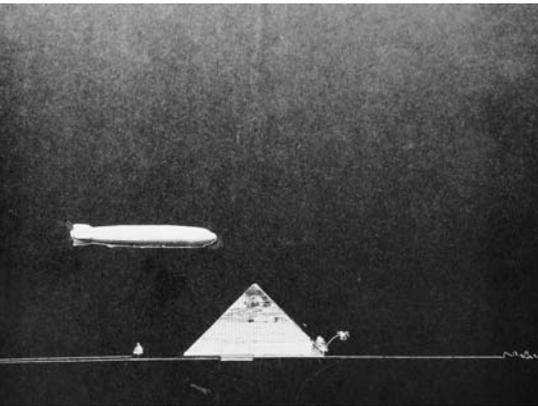
Лапидарная функциональность и окрыленная динамичность его проектов 1920-х годов к началу следующего десятилетия сменяется поисками основополагающих, изначальных форм в истории архитектуры. Леонидов обрел свою изначальность в египетских пирамидах¹⁵ [илл. 71]. Сохранились и архитектурные грезы мастера — расписные доски, рисунки и акварели с изображением пирамид. Призматические объемы даны в сильных ракурсах, которые обусловлены точкой зрения снизу вверх и предельным приближением. От этого боковые грани в энергичном изгибе приобретают вид взметнувшихся вверх по эллипсоиду волн. Облик пирамид меняется у Леонидова до неузнаваемости: из монолитных глыб они превращаются в бесплотный выпел, пронзающий небесную твердь¹⁶.

Смысл обращения И. Леонидова к древнему наследию цивилизации лежит в русле обращения позднего авангарда к утопическому поиску первооснов. Именно в роли такой первоосновы выступила в данном случае древнеегипетская архитектура. Мифопоэтизм сознания Леонидова, чьей настольной книгой всю жизнь оставалось сочинение Кампанеллы «Город Солнца», заставлял его вглядываться

в будущее, обращенное назад, к истокам. В этом ретроспективном характере отношения к «началам» как давно прошедшему прошлому со стороны художника, обладавшего серьезным опытом встречи с началом, обращенным в будущее, каковым была отмечена заря авангардной эры в России, улавливается глубинное сходство с «Бесконечной колонной» 1937 года К. Бранкузи. Стиль эпохи, опускающий занавес, окрасил мифологему «начало» в мемориальные тона. Монументальный утопизм пирамиды под стать раннему сталинскому классицизму конца 20-х годов, еще во многом опирающемуся на авангардную школу, но уже тяготеющему к духу статичной тотальности, которая пришла на смену динамичности и порыву. Интересно, что пирамиды И. Леонидова еще сочетают в себе оба эти начала, означивая собой исторический полустанок.

Однако тяжеловесная поступь грядущего диктата встретила в позднем авангарде и другую реакцию — игровое преобразование собственного пространства, иронию и самоиронию, карнавальность. Концы великих исторических стилей отмечены маньеризмом, закаты литературных жанров — пародией. Осмеять, чтобы освободиться от оков текущего времени, обрести новую жизнь, отряхнуть прах стереотипов и покутить на пустыре — таковы ритуальные основы смеха обэриутов. Парадоксальные пространства Д. Хармса кишат именами классиков: здесь падающие со стульев Пушкины, спотыкающиеся Гоголи и праздно шатающиеся Жуковские. Повесть Хармса «Старуха» (1939) во многом основана на пародировании «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского¹⁷. Это остранение традиции на этапе позднего авангарда (большинство текстов Хармса создано в начале 1930-х годов) содержит в себе элемент и самых изначальных принципов авангарда, несет в себе заряд автопародирования, но при этом обнажает отнюдь не пародийную риторiku эпохи, о чем речь пойдет в главе «„Пустое место“ у Хармса» настоящей книги. Внутренняя близость к подобному типу самоостранения ради сохранения верности собственным началам демонстрирует Казимир Малевич на позднем этапе своего творческого пути.

Поздние «начала» Малевича относятся к периоду, наступившему после его возвращения в Россию из Берлина в 1927 году. В эту исполненную интенсивной деятельности пору его жизни возникают полотна крестьянского цикла, «белые лица», а также портреты. Еще задолго до конца 1920-х годов Малевич в качестве подписи начинает ставить на ряде полотен маленький черный квадратик в рамке. Такой способ означивания «своего», знак идентификации, восходит к древнейшим временам дописьменной культуры, когда возникали символы собственности, о чем мы уже имели возможность поговорить в главе, посвященной имени художника. Но сейчас речь о другом. С момента создания «Черного квадрата» 1914–1915 годов это произведение стало символом не только начала супрематизма, но и в значительной мере — символом смены художественной парадигмы, истоком и знаменем новизны.

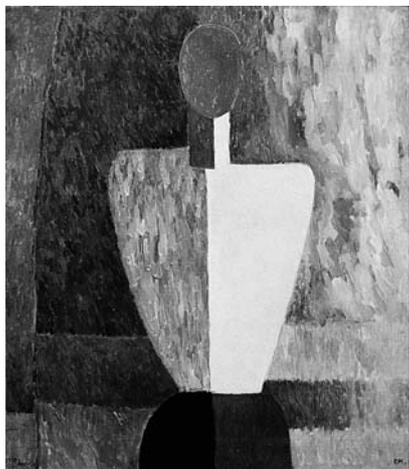


Илл. 71. И. Леонидов. Рисунки пирамид. Конкурсный проект Дворца культуры Пролетарского района. 1930.

По свидетельству А.С. Шатских, «вначале термин „супрематизм“... означал высшую стадию развития живописи, в которой идея цвета доминировала»¹⁸. Аналогичным образом трактовался термин и Н.И. Харджиевым — как доминирование цвета над формой. Однако в названии живописного открытия автора звучит сдвоенная семантика (лат *supra*- как существующий до, прежде, и «*supremus*» как предельный, верховный, предсмертный). Именно из латинского *supremus* выводит происхождение термина Маркаде, что, хотя и вызвало резкую критику со стороны Н.И. Харджиева¹⁹, нельзя сбрасывать со счетов. Используя квадрат как личный знак, Малевич не только маркирует авангардные «начала» как «венец и предел» развития истории искусства, сколько идентифицирует себя с ними, с эпохой собственного манифеста.

Самоидентификация Малевича становится все более очевидной по мере приближения к концу творчества и к моменту вступления в тот период, когда определение собственного «я» становится центральной задачей. В конце 1920-х — начале 1930-х годов происходит знаменательная кульминация этого процесса: «я» мастера, равно как и тождественное ему авангардное «начало», подвергаются своего рода вторичной инициации, ставя под вопрос факт достоверности своего существования. Малевич постепенно отделяет от себя свое «Эго-начало», заслونا его маской, а сдвоенная семантика «начало/конец» протупает с особенной очевидностью.

Так возникает игра со временем — мастер прячется за маской хронологической и автобиографической, потому что речь идет не о мифологическом времени, а о мифологизации собственной творческой биографии. Известно, что в поздний период творчества мастер обратился к намеренной мистификации. На полотнах крестьянского цикла он ставит ложную дату создания картин, пытаясь представить эту серию произведений как одновременную своему раннему крестьянскому циклу досупрематического периода²⁰. Факты автомистификации — не редкость в истории художественной культуры. Однако применительно к Малевичу — человеку неигрового склада — такая ситуация кажется странной. Какими бы убедительными ни казались версии социально-бытового плана, не следует отбрасывать и более идеальную возможность: намеренно ложными датировками мастер производит ритуал возвращения во времени, замыкания цикла, слияния конца с началом жизни, со своей молодостью, с тем, что лежало в пласте



Илл. 72. К. Малевич. Торс. 1928–1932. Холст, масло. ГРМ.

предначального этапа становления художественной индивидуальности. Можно предположить, что художник делал это не из праздной прихоти, а для восполнения того «начала» — «началом» этим, «началом» как знаком «конца». Восполнение могло принимать вид почти тавтологии: отсюда авторские реплики «Черного квадрата» (в частности, «Черный квадрат» 1929 года). Однако чаще всего это восполнение принимало облик разнообразных Я-начал. И дело не ограничилось лишь подтасовкой дат. Ярким примером другого рода личин является портретная серия художника.



Илл. 73. К. Малевич. Портрет жены художника. 1933. Холст, масло. ГРМ.

В серию портретов позднего Малевича входят условно-супрематические изображения людей, а также портреты с моделированной карнацией. К числу первых можно отнести «Женский портрет» и «Торс» 1928–1932 гг. [илл. 72]. Последний интересен своим подзаголовком — «Прообраз нового образца», в котором имплицирована тавтология: «новизна нового» или «начальное начало». Однако больший интерес с точки зрения интересующего нас вопроса представляет как раз вторая группа. К ней можно отнести «Портрет жены художника» (1933), «Мужской портрет» (предположительно Н.Н. Пунин), «Автопортрет» (1933) [илл. 73, 25]. В этой группе портретов моделированы голова и руки, а одежда и торс попадают, как правило, в зону супрематического воспоминания. Исключение составляют написанный в духе салонного соцреализма «Портрет В.А. Павлова» (1933), «Портрет дочери художника Уны» (1934), а также «Тройной портрет» (1933) [илл. 74]. Последний особенно необычен для Малевича: напряженная вибрация мазка, тревожные взгляды, направленные за пределы полотна, срезанная кадрировка композиции — все это в целом напоминает атмосферу итальянского маньеризма.

Историческая «цитатность» портретов еще явственнее протупает в «Портрете жены художника» и портрете Н.Н. Пунина.



Илл. 74. К. Малевич. Тройной портрет. 1933. Холст, масло. ГРМ

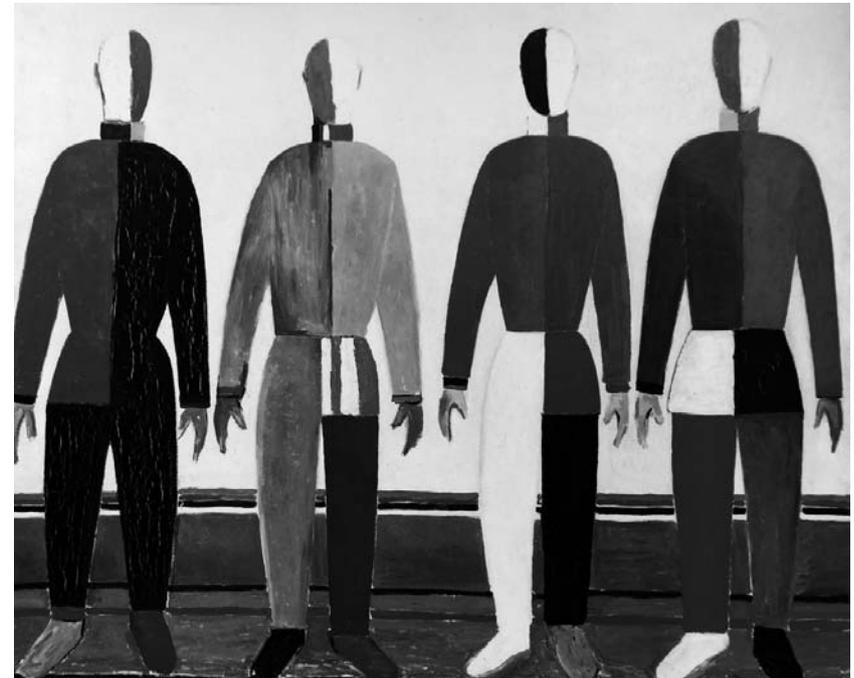
Трехчетвертной разворот туловища, изображение головы в профиль, сочетание плоскостности в трактовке одежды с трехмерностью головы, а также маркированность жеста — все это заставляет вспомнить эпоху итальянского кватроченто. В аналогичном ключе написан и трехчетвертной автопортрет Малевича (1933) [илл. 75]. Выбор исторической эпохи в данном случае, несомненно, определен мифологией «начала»: здесь и примитив, и истоки Возрождения, нового времени и т.п. Маньеристичность «Тройного портрета» содержит двойственность: элементы супрематизма в сочетании с предвозрожденческой стилистикой создают тот смысл антиномического финального «начала», который разрушает стереотип жанра, ибо объектом портретирования является стиль. Помещенный в рамку цитации, стиль — вслед за самой фигуративной формой — абстрагируется по тому же принципу, по которому абстрагировался супрематический объект. Не возврат к фигурации и не развертывание

программы «Черного квадрата» (хотя и то, и другое вместе), а мифологическая гибель первоначал, сопровождающаяся рождением визуального мета-текста с неограниченными возможностями внутреннего роста. «Концы» и «начала» в портретной серии позднего Малевича сплелись в неразрывное целое.

Однако еще более красноречивыми с точки зрения мифологемы «начала» представляются антипортреты мастера, так называемые «белые лица» Малевича. Этим формальным признаком — изображением фигур с лишенными черт лица головами — объединены произведения, решающие различные художественные задачи. Здесь и «Спортсмены» — супрематические мишени с чеканным ритмом цветовых чередований, и «Сложное



Илл. 75. К. Малевич. Автопортрет. 1933. Холст, масло. ГРМ.



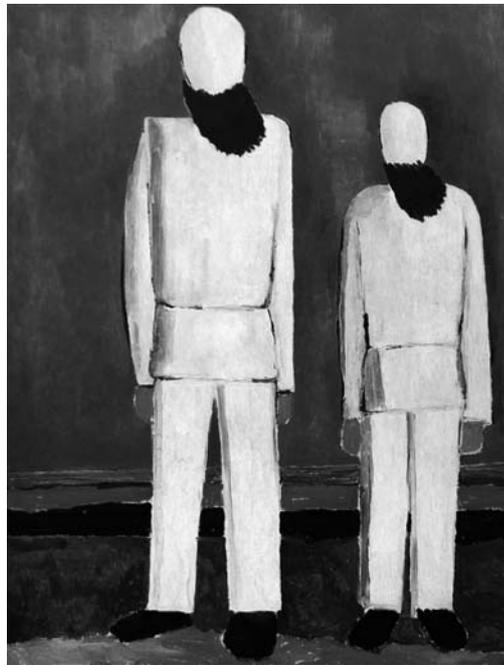
Илл. 76. К. Малевич. Спортсмены. 1928–1932. Холст, масло. ГРМ.

предчувствие. Торс в желтой рубашке» с полнозвучием контрастного колорита и точечной округлостью объемов, и «Две мужские фигуры» (все — 1928–1932), написанные открытым мазком, с мрачной экспрессией пастозного фона и черными бородами, будто от порыва предгрозового ветра колыхнувшимися в сторону [илл. 76, 77, 78]. В интерпретации этих безликих анонимов, тревожного земного ветра, ворвавшегося в космическую невесомость супремуса, растрепанных силуэтов («Купальщики», 1938–1932 [илл. 79]), обратившихся в бегство прежде монолитных и неподвижных истуканов («Бегущий человек», рисунок 1933) трудно не учитывать предощущения мрачных в социальном отношении времен, надвигавшихся в ту пору на Россию [илл. 80].

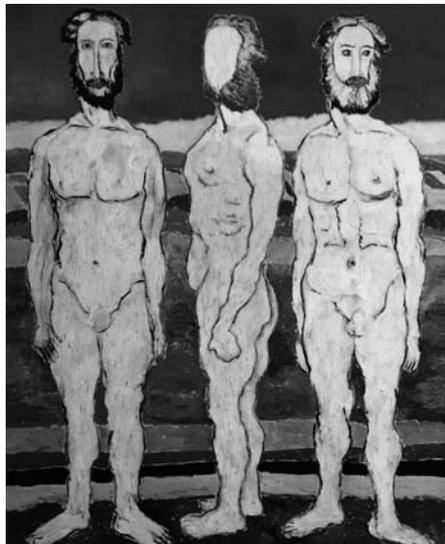
Эти соображения напрашиваются сразу. Тем не менее едва ли следует ограничиваться только ими. С точки зрения ортодоксального супрематизма вещи типа «Две мужские фигуры», «Купальщики», «Бегущий человек» представляют существенное отклонение от генерального курса, своего рода ересь по отношению к родоначалию направления. Такое «неправильное» художественное пространство деформировано в соответствии с установкой авангарда на сдвиг, на остранение в терминологическом значении этих слов. Все, что выступает здесь как формальное, а также лежащее за ним сущностное



Илл. 77. К. Малевич. Сложное предчувствие. Торс в желтой рубашке. 1928–1932. Холст, масло. ГРМ.



Илл. 78. К. Малевич. Две мужские фигуры. 1928–1932. Холст, масло. ГРМ.



Илл. 79. К. Малевич. Купальщицы. 1928–1932. Бумага, графитный карандаш. ГРМ



Илл. 80. К. Малевич. Бегущий человек. 1932–1934. Холст, масло. Национальный музей современного искусства. Париж.

отрицание первоначальных принципов супрематической живописи — случайность и дробность вместо космичности и абсолюта, психологическая экспрессивность вместо энергетики чистой формы, традиционная живописность вместо внеэстетического как до предела открытого способа живописного высказывания — есть по сути дела новый, преобразенный острашением по отношению к самому себе супрематизм. Подобная деструкция — тоже начало, но начало, выстраивающее себя на ином, самоописывающем, метауровне. Это острашенное, маскарадное, но никак не ложное начало. Это начало, говорящее на языке конца, и его достоверность — в собственном разрушении.

Первичное Эго-начало Малевича, вобравшее в себя всю героичку авангардных начал, подвергает собственный статус сомнению, деформации, то есть испытанию-инициации. Народившееся новое, исполненное парадоксов, финальное начало утверждает двойственную позицию авангардного художника: как культурного героя и демиурга одновременно. Второе принадлежит романтической традиции и характерно для европейского эстетизма в целом. Что же касается первого — оно целиком предопределено внутренней близостью авангарда 1910–1920-х годов архаическому типу сознания, ритуализированностью художественного акта, мифопоэтизмом пространства, в котором оно существует. Центральное место в этом пространстве занимает мифологема «начало». Ею открывается и ею завершается цикл авангардных трансформаций. Вторичное переживание своих «начал» как конца не только составляет парадокс позднего авангарда, но и стимулирует высочайшие творческие взлеты его адептов — мастеров и слова, и изображения. Мифологема «начало» в позднем авангарде показывает, как слово и изображение обнаруживают аналогии в переходные периоды культуры, своей антиномичностью отражая суть эпохи.

Примечания

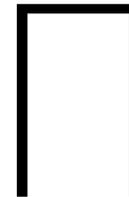
- 1 Логический анализ языка. Семантика начала и конца. М., 2002.
- 2 Шестов Л. Начала и концы. СПб., 1908.
- 3 Ханзен-Лёве О. Русский формализм. М., 2001 (пер. с: Hansen-Löve A. Der Russische Formalismus. Wien, 1978).
- 4 Гройс Б. Утопия и обмен: Стиль Сталин. О новом. Статьи. М., 1993.
- 5 Ханзен-Лёве О. Русский символизм. СПб., 1999.
- 6 Eliade M. Aspects du myth. Paris; Gallimard, 1963. Цит. по: Eliade M. Mit i zbilja. Zagreb, 1970. S. 82.
- 7 Об авангарде как художественной формации см.: Flaker A. Poetika osrogavanja. Zagreb, 1982.
- 8 Трофимова М.К. Историко-философские корни гностицизма. М., 1978.
- 9 Об эротической теме в творчестве К. Бранкузи см.: Злыднева Н.В. «„Поцелуй“ — это мой путь в Дамаск» // Национальный Эрос и культура. М., 2002. Т. 1. С. 461–480.



- 10 Скандал разразился на первой экспозиции этого произведения в Салоне независимых в Париже в 1920 году. См. об этом: *Geist S. Brancusi: A Study of Sculpture*. N. Y., 1968.
- 11 Подробнее о комплексе в Тыргу-Жиу см.: *Светлов И.Е.* Современная румынская скульптура. М., 1974. С. 41–47.
- 12 Воспроизведение произведения, хранящегося в частном собрании во Флориде (США) см. в кн.: *Григореску Д.* Брынкуш. Бухарест, 1984. С. 134.
- 13 О Востоке в творчестве Бранкузи см.: *Al-George S. Brancusi at l'Inde // Revue roumaine d'histoire de l'art. Ser. Beaux-arts. V. 18. Bucarest, 1981. S. 3–53.*
- 14 О балканском орнаментализме в искусстве, и в частности в творчестве К. Бранкузи, см.: *Злыднева Н.В.* Художественная традиция в пространстве балканской культуры. М., 1991.
- 15 О связи пирамид с архаическими стереотипами сознания см.: *Павлов Н.Л.* Алтарь. Ступа. Храм. М., 2001.
- 16 Возможность ознакомиться с этими произведениями архитектора была любезно предоставлена автору статьи сыном архитектора — А.И.Леонидовым.
- 17 *Jovanović M.* Daniil Harms kao parodičar // *Umjetnost riječi. God. 25. Zagreb, 1981. S. 367–378.*
- 18 *Шатских А.С.* Слово Казимира Малевича. Вступительная статья // *Казимир Малевич. Собр. соч. В 5 т. Т. 1. М., 1995. S. 12.*
- 19 *Hardžiev N.* Revolucija u umetnosti se odigrala do 1917. Intervju // *Moment. Časopis za vizuelnu umetnost. Beograd, 1985. S. 36.*
- 20 О поздних датировках у Малевича см.: *Douglas Ch.* Malevich's Painting — Some Problems of Chronology // *Soviet Union. 1978. № 5. Pt. 2. S. 301–326.*



ГЛАВА 5. САКРАЛЬНОЕ В ПОВСЕДНЕВНОМ КАК МИФО-ЛОГИКА ЗРИМОГО БЫТА



Представленные в данной главе соображения имеют целью выявить зоны и способы сакрализации той сферы русской культуры, которая является полюсом, на первый взгляд наиболее удаленным от сферы сакрального — а именно, сферы современного быта, причем, быта в его образительной ипостаси. Именно в ней в прикровенной форме проступают черты, характерные для архаической эпохи. Если в народной культуре сакральная семантика покрывает собой все пространство смыслов, возникающих в процессе трудовой или бытовой деятельности, то мифологизированная повседневность homo urbanus'a, каковым является представитель постиндустриальной цивилизации, выглядит не столь очевидной. Тем более важной представляется задача отразить проекции мифологического сознания в наиболее сниженных пластах взаимодействия с окружающей средой. Последняя понимается широко — это и организация городской среды современного мегаполиса, и сфера бытового дизайна, и виртуальное пространство телерекламы. На уровне зримого быта наше внимание привлекла проблема домашней утвари, рассмотренная в аспекте мифологизированного сознания. Посуда/утварь с древних времен встроена рядом своих значений в фундаментальные оппозиции и поныне. Единым стержнем широкого фронта проблем и объектов анализа, отраженных в данной главе, является наш современник — человек, утрачивающий и вновь обретающий свое семиотизированное Я в лабиринтах культуры посредством активизации зрительных механизмов, залегающих в глубинных пластах его мифо-логики¹.

Сакрализация технизированной утвари: к проблеме телесного кода бытовой техники

Мифологизация предметов домашнего обихода является той сферой бытовой эмпирии, где наложение сакрального на профаническое происходит наиболее зримым образом и в зримой форме. Сакральные значения, прослеживаемые в связи с ритуальным употреблением сосудов, наблюдаются с древнейших времен. Участие посуды в погребальном обряде отмечается в эпохи, далеко отстоящие от времени изобретения гончарного круга. Соответственно, архаическо-ритуальные смыслы действий, связанных с битьем посуды, а также оперированием черепками, распространяются на народно-мифологические представления, дошедшие до нашего времени. Они включены в обрядово-символическую деятельность человека в ходе его взаимоотношений с природными и хозяйственными циклами, реализуются в контексте заговоров и определяют народно-бытовые суеверия. Важнейший пласт значений домашней утвари определяется телесным кодом. Связь человеческого тела с посудой задана универсалиями — мифом о сотворении человека из глины/земли, то есть мифологической общностью их материального генезиса. Уподобленность человеческого тела, преимущественно женского, что является еще одним важным указанием на архаичность феномена, посуду определила литературную метафорику сюжета, создав в европейской литературе с античных времен до наших дней устойчивый поэтический штамп (на русском материале ср. диапазон от «Статуи» А.С. Пушкина до «Некрасивой девочки» Н. Заболоцкого).

Телесность посуды и утвари определена и мифо-логикой еды, для изготовления и хранения которой она служит. Еда в посуде реализует значения чудесного посредника между внешним и внутренним, природой и культурой, своим и чужим, являясь внетелесной материей, превращающейся в тело. Характерна уподобленность посуды телу: кувшина — женской фигуре в целом, горшка, кастрюли, чашки — ее отдельным частям (бедрам, груди), в то время как чайник функционально генерирован семантикой мужского начала и ассоциируется с ним. Крышка отсылает к голове/шляпе, пробка в бутылке не случайно обыграна в низолевой культуре в телесно-сексуальном плане. Тот же круг значений определяет и формально-функциональное соотношение столовых приборов. Так, не случайны различия в русском языке по родовой принадлежности между ложкой и ножом (вилка — от вилы — в силу своей отнесенности ко множественному числу попадает в срединную позицию).

Маргинальность посуды как средства и границы, связывающей/отделяющей тело от не-тела, перекидывает мостик ко всем другим предметам быта. Ограничиваясь только сферой городской квартиры и исключая из рассмотрения все, что относится к строительно-ремонтной деятельности (этому частично будет посвящена следующая глава настоящего раздела), к этим инструментам можно причислить утюг, мясорубку, швабру и прочее. Каждая из них является продолжением

рук и ног человека, используясь как орудие труда. Особенный интерес представляют вещи бытовой техники — такие как плита, пылесос, стиральная машина, фен, унитаз, кондиционер, плита, микроволновая печь и прочие, заменившие традиционные — и аккумулировавшие множественность ритуально-обрядовых значений — метлу, реку/прорубь (в ее инструментально-хозяйственном назначении), ветер, огонь/очаг. Мы видим, что вещи и элементы природы (включая природные стихии) выступают в данном случае в едином ряду. Причем второе часто семантически главенствует над первым. Так, круговорот воды — это то, на чем основана мифо-логика стиральной машины, пылесос описывает стихию ветра, фен раскрывается посредством более конкретной семантики «суховея», а образ речного/морского судна, рассекающего волны, реализует в себе базовый дизайн утюга.

Другая сторона телесности технизированной утвари связана с культурной символикой руки. О ее космологических значениях мы уже говорили в очерке о доизобразительном в живописи. Характерно, что рука в «тексте» современного технократизма выступает в форме своего значимого отсутствия. Мифо-логика большинства приборов (исключение составляет утюг) основана на принципе исключения такого традиционного человечески-телесного инструмента взаимодействия с миром, каковым является рука. Машина приводится в действие чудесным образом — посредством одномоментного касания (нажатия кнопки) или даже дистанционным пультом. Утрачивается специфика руки как главного телесного инструмента — ее роль может с успехом выполнить и нога. Снижение спецификации частей тела в функционально-зрительном плане семантизации быта идет параллельно с усилением его телесной метафоры в области словесной. Так, электричество сравнивается с кровотоком, электронная техника — с мозгом. Принципы корпусного дизайна предметов бытовой техники опираются на образ «второго» тела, каковым является дом (сравни окно стиральной машины боковой загрузки), его вариант — печь (микроволновка), а также водный дом корабль/лодка (утюг) и «нехороший» дом мельница (электровентилятор). Демонологическая отмеченность мельницы в традиционных представлениях, например, находит соответствие в популярной идее о том, что в кондиционере (реализующем концепт вентилятора) скапливаются вредные микроорганизмы.

Специфической областью удвоения человеческого органов чувств с характерным для них агрессивно-активным присвоением главенствующей роли являются телефон (слух, уши), телевизор (зрение, глаза), компьютер (мышление, мозг — в том числе «окультурные» возможности сознания в виде электронной почты, передающей «мысли» на расстояние). Значимой представляется общая тенденция: в дизайне высокотехнологических инструментов человеческого общения все более утрачивается связь с природными прообразами органов чувств. Так, мобильный телефон все более отдаляется по форме и от своего старшего собрата — как от телефонной трубки стационарного аппарата, так и от подобию уху, каковым дизайн телефона был в

начале своего существования: его превращение в пульт управления, скрытый за откидной крышкой, является маркированной негацией телесного начала, чему в еще большей степени способствует и hand-free аксессуар, позволяющие обходиться при разговоре без помощи рук. Автономия облика мобильного телефона соответствует реализуемому им императиву современной цивилизации, направленному на уничтожение границ личности, электронному «терроризму» средств связи, стремящемуся к уничтожению личностного пространства — privacy. Новые приборы — тостер, ростер, миксер — семантизируют ту же стратегию редукции технологического процесса.

К сжатию, негации пространственно-временных связей тяготеет и мифо-логика автомобильного дизайна. Развитие органических форм в дизайне современного сухопутного лайнера, с одной стороны, отражает биологический крен современной культуры, культ эргономики и в крайнем выражении — человеческой телесности. Однако автономизация управления аналогичным образом уводит в сторону от присутствия тела как субъекта/агента движения: насыщенные электроникой автоматы все больше высвобождают человеческие конечности и органы чувств от непосредственного участия в процессе движения. Машина сама берет на себя функции самодостаточного организма, а ее телесность все более автономизируется и субъективизируется.

На заре машинной цивилизации — в прозе А.Платонова 20-х годов — эта телесность машины в аспекте мифологических смыслов, заложенных в диалог с ней человека, выступила пронзительно-пророческим образом. Машина как образ тела у Платонова является одним из ключевых мотивов, на которых строится триада тело-земля-механизм. Метафора машина=женщина особенно ярко воплощена в утопической дистопии Платонова — романе «Чевенгур». Приведем только несколько контекстов мотива машина=женщина ².

От рассказов машиниста его интерес к механическим изделиям становился затаенней и грустней, как отказанная любовь. <...> машина, брат, это — барышня... Женщина уж не годится — с лишним отверстием машина не пойдет... [с.29]

Он считал, что людей много, а машин мало; люди — живые и сами за себя постоят, а машина — нежное, беззащитное, ломкое существо: чтобы на ней ездить исправно, нужно сначала жену бросить, все заботы из головы выкинуть, свой хлеб в олеонафт макать — вот тогда человека можно подпустить к машине, и то через десять лет терпения! [с.30]

Он же гайку, гайку по имени не знает! ... Он тут с паровозом как с бабой обращается, как со шлюхой с какой! [с.31]

Земля спала обнаженной и мучительной, как мать, с которой сползло одеяло. [с.185]

В последней мотивной связке машина=женщина и земля=женщина Платонов реализует одну из древнейших метафор человеческой

креативности — уподобление творения своему творцу. Механизм, созданный человеком, выступает в родственном отношении к почве, той глине, из которой божественной волей первочеловек был слеплен. Архаическая топика писателя служит тем камертоном, благодаря которому нам становится яснее видна мифо-логика мира бытовых приборов — существ, порожденных цивилизацией и стремящихся к подчинению своих создателей. Являясь продолжением человеческого тела и подражанием ему, они все более устремляются назад к природе в обретении самостоятельности.

Телереклама как мифологизированная повседневность ³.

Итак, сфера повседневности — и особенно техницизированной утвари — является средой, где активно проступают черты традиционного мифологического сознания. Среди всего, что проникает в сферу домашнего быта из телеглаза-окна, особенно интересна с точки зрения архаических кодов телевизионная реклама. Российская телереклама не является чем-то специфическим, отличным от других стран продуктом. Однако культурно-исторический контекст, в котором она обитает, а именно ее юный возраст в нашей культуре и фон (этап дикого капитализма), делает ее семантику и прагматику более проницаемой для анализа. Аспект нашего анализа — телереклама как заговорный текст. Мы исходили из того, что современную российскую телерекламу можно рассматривать как продукт современного городского фольклора, сочетающего в себе тексты вербального, визуального и акционального (= игрового) видов. Здесь изображение и слово опять сливаются в пространстве ритуала.

Прежде всего — о функциях рекламы, сближающих ее с заговором. Подобно любому заговору, реклама (любая реклама) реализует языковую парадигму императива (купи, выбери, сравни, убедись, позвони). Согласно Ж. Бодрийяру, реклама двойственна — она является и дискурсом о вещи, и самой вещью ⁴. Именно в качестве дискурса о вещи телереклама формирует сообщение, основанное на принципе операционального предопределения или императива. Внешняя функция рекламы как дискурса о вещи определяется необходимостью продвижения на рынке того или иного товара, внутренняя же ее задача — установление социального консенсуса, ибо за вещь стоят отношения и она сама — отношение. В этом последнем, внутреннем смысле реклама выступает как текст, противоборствующий энтропии — хаосу предлагаемых рынком товаров и услуг, хаосу желаний и потребностей, хаосу невротических напряжений, которые спроецированы на виртуальную реальность, формируемую вещами. Как средство противодействия энтропии реклама апеллирует к индивидуальному от лица ритуализованно-коллективного, то есть от частного к общему или от профанического к сакральному. Функции сакрального выполняет

социальный престиж группы, поскольку вся стратегия рекламного внушения основывается на презумпции коллектива. Именно коллективное представляет для индивида ту инстанцию, от которой исходит чувство защищенности. Подобно белой магии, реклама в качестве дискурса о вещи призвана помочь избавиться от недостачи — реальной или мнимой. По Бодрийяру, «новейшие колдуны от потребления благоразумно избегают освободить человека от столь взрывчатой цели, как стремление к счастью. Они предоставляют ему лишь разрядку напряжений, то есть свободу «по недостатку»⁵. В качестве вещи реклама восстанавливает архаические смыслы дара-обмена, являясь единственной даром даримой вещью в сфере потребления. И хотя этот дар навязанный (в отличие от заказанности заговора), конечная цель сходная: отсылка ко всеобщему.

Восстанавливая космос из хаоса, сообщая миру логицизирующе-упорядочивающие ритмы и реализуя парадигму императива, реклама активизирует семантический ореол заклинания. Помимо повелительного наклонения можно различить и семантику инфинитивной конструкции, имплицитующей мир виртуальный, желаемый, возможный: сесть в новый мерседес, выпить клинского, освежить дыхание и пр. Этим обусловлена экзотическая география визуального ряда — американская равнина или скалистые горы, африканские джунгли или океанические острова. Иными словами, реализуется утопическая проекция, доминантная в заговорных формулах, имеющих целью перекинуть мост между миром профанического и сакрального. Этот двойной повелительно-инфинитивный семантический ореол описывается оппозицией *близкое/далекое* с положительно маркированным вторым членом, усиленной в российских условиях значением «план несбыточной мечты» (например, реклама новой модели «лексуса» и т.п.). Коррелят *близкое/далекое* как *свое/чужое* выступает как инверсия утопической проекции (рекламы *Мой сад, сок Я, Моя семья*). Акцент на ценности *своего* в противовес *чужому*, возникший в последнее время, лишь усиливает эту маркированность.

Виртуальное пространство рекламного текста, балансирующего между модальностью должноствования в значении гипотетической прескрипции и инфинитивностью в значении возможных миров, а также синтаксическая организация, соответствующая условиям его восприятия, тоже выявляют формулу заговора. Прежде всего обращают на себя внимание близость рекламы любому клишированному тексту (что и не удивительно, учитывая принадлежность рекламы сфере массмедиа) в организации мотивов принцип редупликации (рекуррентности), рамочная и/или симметричная композиция, стандартный набор фреймов. Риторическая структура текста основана на метонимии, метафоре и параллелизме. О риторике рекламы написано многое, потому позволю себе отметить лишь частности, например то, что фигура параллелизма активизирует медитативность телерекламы в силу условий восприятия — между активно воспринимаемыми текстами телетрансляции (фильмы, шоу и пр.), то есть в пассивно-медитативном режиме,

что еще более усиливается моментом многократного повторения одной и той же рекламы на протяжении одного рекламного прогона. Медитативность характера реализации текста сближает телерекламу с текстами заговорного и экстатического типа.

Семантика заговора, имплицитованная в телерекламе, обнаруживается не в отдельных фрагментах текста, а в общем смысле. На имплицитованность магического начала в рекламе указывается лексически — *печенье Принц с волшебной формулой*. Семантика волшебства имплицитована и в названии Maggi, что подкреплено и соответствующим сюжетом; вспомним также слова песенки в рекламе *Чудо-йогурта*: *...щедро льется волшебство*. Тема архаики сама является основой для метафорического переноса в некоторых роликах (*время серьезных дел* в рекламе коммерческого банка передана зрительным рядом — обработка камня, строительство древнего храма, мавзолея и т.п. — как метафора стабильности, неподверженности переменам, то есть времени, реализуя параллелизм-эллипсис *время=деньги* и *время=перемены*).

Помимо обозначения чудесного, архаическая семантика реализуется в рекламе посредством мотивов основных стихий в их мифологическом противоборствовании (воды и огня в особенности) или противопоставленности жар/холод (*Поддай огня!*). Кроме того, имеют место традиционные отождествления-переносы в рамках телесного кода *земля-тело*. Мы опускаем эротические коннотации мотивов телесности, опирающиеся на актуальную сексуально-репрессивную ориентированность нынешнего российского общества. Хотелось бы привлечь внимание к другому аспекту семантики телесного, а именно одному из наиболее древних видов тактильно-чувственного переживания — мотиву касания, который широко распространен в телерекламе. Прикосновение, скольжение, мягкость и гладкость (кожи и как перенос — любой другой поверхности) имеет своим источником инфантильное переживание тела матери, подобно тому как инфантильное начало самой рекламы содержит неразличение предмета и желания — императив *обладать* выступает как желание ребенка, который не отличает мать от ее даров. Мать-земля выступает равно в архаическом сознании и телерекламе в рамках телесного кода.

Генетически зрительный ряд рекламы восходит к вывеске, к древним зазывалам, а еще глубже — к иератическим композициям, сообщение которых определяется актом номинации, то есть сводится к повышению семиотического уровня исходного имени. Вербальная составляющая тесно связана со зрительным рядом и, опираясь на номинацию, реализует и собственный генетический потенциал — волшебную сказку. На уровне нарративной структуры наиболее ярким указанием на память жанра в телерекламе является мотив чудесного посредника, магического медиатора. Этот структурный элемент содержится в большинстве рекламных фреймов. Магический медиатор занимает центральную позицию в логическом преобразовании рекламного текста по формуле: *если А, то –В, однако с помощью С*

возникает +В. В качестве медиатора С выступают Comet-гель, мыло Dove, лекарства, дезодорант Fa, жевательные пластинки, стиральные машины Indesit (*доверьте им свои заботы!*). Данное преобразование разрабатывается в рамках фундаментальных оппозиций с конвенциональной оценочной семантикой: жар — холод (и наоборот), старое — новое, частичное — полное, мягкое — твердое. План реального накладывается на план желаемого (любовная магия в рекламе освежающих рот пастилок, жевательной резинки, дезодорантов).

Близость заговору в рекламе устанавливается и на мотивно-синтаксическом уровне. Прежде всего, имеет место схема циклического движения, которое семантизировано как восстановление повреждения — процесс восхождения от старого к новому или наоборот — к сакрализованной чистоте первоначальности. На этой формуле основана реклама краски для волос, восстанавливающей первоначальный цвет, некоторых лекарств — например, остеомега — лекарственного средства для восстановления кальциевого баланса (*позаботьтесь о тех, кто заболел о вас*), а также реклама пирамидальной упаковки молочных продуктов (*новое — хорошо забытое старое*). Мотив восстановления нарушенной изначальной гармонии лежит в основе и трансформации оппозиции *разбитое vs целое*: реклама клея Момент со зрительным рядом в виде разбивающейся чашки, (устаревшая) *шершавая vs гладкая* (молодая) кожа (мыло Dove). Та же цикличность лежит в основе оппозиции *чистое/нечистое* — она сформирована в современной российской телерекламе небольшим набором сюжетов, в которых *чистое* как *лучшее* соотносено со скоростью и эффективностью действия — характерными ценностями горячей культуры⁶. Между тем в самом акте очищения, а также в том, что и как очищается в рекламных роликах, содержатся архаические смыслы восстановления первоначальной чистоты, восхождение к истокам: посуде, ткани, зубам, возвращается первоначальное состояние чистоты, белизны, крепости и пр. Значением чистоты наделяется и качество натуральности (=назад к природе, к первозданности мира) — в рекламе о яблоках (сок *Мой сад*). В этом же ряду можно рассматривать и позитивную отмеченность инверсии вектора — возвращения к отечественному, противопоставленному зарубежным товарам: хорошо двигаться *назад к своему*.

Характерной для заговора синтактикой отмечена также операция приращения однородных элементов: волос к волосам (реклама объемного шампуня), успеха к успеху (машина — на вид успешный молодой человек становится еще более успешным), информации к информации (справочник «Билайн»), в количественном исчислении улучшения-приращения качества — например, зубов в процентах, а также в формуле *маленькие победы каждый день* (реклама Maggi). Инверсией приращения являются мотивы изведения-нейтрализации зла в рекламе моющих средств, бактерицидных препаратов, обезболивающих лекарств. Мотив убывания представлен как множественность, посредством необходимых действий сводящаяся к нулю, — сравни с сакральным нулем в каббалистических заговорах⁷. Интересно, что зло

представлено как дробная множественность — насекомых, бактерий, сперматозоидов, что соответствует и народно-мифологическим представлениям (например, о насекомых)⁸. Образ демоничности, бесовства как множественности не обязательно негативно маркирован, однако его отнесенность к алкоголю раскрывает традиционную негативность семантики на глубинном уровне (реклама с изображением надвигающейся на зрителя армии бутылок пива).

Сказанное по поводу архаических пластов можно отнести к любому виду рекламы. Особенностью телерекламы является виртуальная вовлеченность зрителя в зрелищное действие, обрядовые значения которого обеспечиваются интерактивным характером телевидения в целом. В телерекламе как кинетическом медиа учитываются некоторые особенности человеческой сенсорики, предполагающей локализацию центра внимания на движущемся объекте. Фиксация глаза на движении, слежение за монотонным имперсональным действием — будь то льющийся сок, подпрыгивающая крышка от пивной бутылки или мчащийся по пустыне автомобиль — все это еще более активизирует медитативное состояние, пребывание в котором открывает шлюзы подсознательного.

Зрительные приемы телерекламы — смена крупного и удаленных планов, торцовые ракурсы, игровое начало в соположенности кодов (введение мультипликации, стилистики компьютерных игр) обнаруживают обращенность не только к архаике, но и к наследию авангарда в его интермедальности. Повелительное наклонение рекламного текста, обусловленное его прагматикой (назначением), нельзя рассматривать вне наследия авангардной поэтики (хлебниковское «О засмейтесь, смехачи») и того, что его наследовало (пастернаковское «Грудь под поцелуи», где именная по форме конструкция имплицитно императив — не случайно в третьей строфе: «Расколышь же душу!», в другом месте — «Не вводи души в обман, / Оглуши, завесь, забей» и «Давай ронять слова, / как сад — янтарь и цедру», «Тот год. Как часто у окна / нашептывал мне старый: „Выкинься“, «Помешай мне, попробуй. Приди, покусись потушить / Этот приступ печали»). Проблема генетической близости поэзии XX века заговорным текстам неоднократно обсуждалась в гуманитарной науке (см. сноску 4), реже говорится о поэтической составляющей рекламы, увиденной сквозь призму магического текста.

Наряду с авангардом еще одна генетическая составляющая рекламы — искусство «наивных». Положение рекламного клипа между клишированным текстом традиционной культуры и профессиональным кино обнаруживает его близость к примитиву, а через него — и к барочной поэтике (Эко). О последнем свидетельствует целый ряд визуальной стилистики рекламы — совмещение и противопоставленность ортогональных проекций и перпендикулярных ракурсов, прорывы пространства (кинетические), плеоназмы и амплификация в нагнетании деталей зрительного ряда и пр. Гедонизм мира, на который открывается вид посредством телеокна рекламы, в некотором отношении соответствует поэтике барокко и составляет инверсию барочному принципу *memento*



могі. Различаемый в рекламе как дискурсе о вещи архаический ритуальный прототекст в соединении с присущей ей как вещи эстетической функцией, то есть частичной автореферентностью, можно воспринять как автозаговор общества на благополучие или *visa versa* — как глубинное признание ущербной частичности мира, его отделенности от сферы сакрального, то есть как своего рода апелляцию к последней.

Таким образом, зона сакрального отмечает всю сферу быта нашего современника, начиная от бытовой техники и рекламы и кончая организацией городской среды. Она проникает в профессиональное искусство, формулируя свои мифопоэтические законы репрезентации бытовых сцен и определяя важные свойства поэтики. Наряду с общими, универсальными законами магии массовой культуры на рассмотренном материале очевидна и специфика российского (славянского) региона, где разворачиваются специфические присущие *genius'у loci* смыслы. Славянский мифопоэтизм продолжает определять многие проявления нашей повседневности. Изображение и слово обнаруживают здесь свое единство.

Примечания

- 1 Написание слова мифо-логика через дефис, вопреки нормам орфографии, имеет целью акцентировать отличие от научного термина «мифологика». Автор стремится дезавтоматизировать семантику двусоставного корня и тем самым указать как на неакадемичность предмета, исследуемого в настоящей статье, так и на иронический, игровой модус исследовательского инструментария.
- 2 Цит. по: *Платонов А.* Чевенгур // *Платонов А.* Впрок. Проза. М., 1990.
- 3 На эту тему см. также: *Zlydneva N.* Television commercials as a mythology of daily life in modern Russia // <http://cf.hum.uva.nl/narratology/>
- 4 *Бодрийяр Ж.* Система вещей. М., 1995 [перевод по изданию: *Jean Baudrillard.* Le systeme des objets. Gallimard, 1991].
- 5 Там же. С.155.
- 6 О рекламе чистящих средств см.: *Bobryk R.* Kto pierze nasze koszule? O reklamach środków piorących i czyszczących // *Wókoł śmieci.* Praktyka, symbolika, metafora. Siedlce 1998, 169-190; *Kudlińska H.* Semiotyczna funkcja czystości we współczesnej reklamie // *Ibid.* S. 165–168.
- 7 *Лекомцева М.И.* Семиотический анализ одной инновации в латышских заговорах // *Исследования в области балто-славянской духовной культуры.* Заговор. М., 1993. С. 212–226.
- 8 *Виноградова Л.Н.* Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян. М., 2000.



РАЗДЕЛ III



МОТИВ В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ



ГЛАВА 1. МОТИВ ВОЛНЫ В ИСКУССТВЕ МОДЕРНА И ЛИТЕРАТУРЕ СИМВОЛИЗМА

М

отив *волны* относится к числу самых излюбленных мастерами модерна. Наряду с растительными мотивами, мотивами обнаженного тела, женских волос, морских раковин, змей, крыльев птицы и других органических форм, а также паруса, дыма, танца, взвихренной ткани *волна* принадлежит к инвариантным основам иконографии искусства рубежа веков. На распространенность мотива *волны* в искусстве модерна неоднократно указывалось исследователями, которые справедливо связывали его (в ряду родственных мотивов) с ведущими философскими воззрениями эпохи, нашедшими, в частности, выражение в «философии жизни» Анри Бергсона¹. Вместе с тем этот мотив заслуживает, с нашей точки зрения, более пристального внимания. *Волна* в модерне интересна как минимум с двух точек зрения: во-первых, она позволяет исследовать поэтику модерна в соотношении ее семантики и синтагматики, во-вторых, мотив проливает свет на некоторые генетические составляющие поэтики авангарда (особенно в его русском изводе), то есть позволяет заглянуть в «историческое будущее».

Наконец — и это самое важное в рамках настоящего исследования — *волна* являет собой мотив, проникающий в комплекс одновременно визуальных и вербальных текстов эпохи. Настойчивость, с которой этот мотив обнаруживает себя в визуальных образах, заставляет обратиться одновременно как к вербальному компоненту и макроконтексту культуры — не только русской, но и европейской в целом, в которой он возник и получил распространение, так и к микро-уровню — его внутренней структуре, которая универсальна для всех школ

модерна и вообще выходит за рамки разговора о стиле и виде искусства. Начнем с последнего, а именно с той визуальной матрицы, на основе которой базируется натурная составляющая мотива.

Внутренняя структура

Структура волны как изобразительного мотива характеризуется двумя главными свойствами: она, с одной стороны, реализует принцип спонтанности и произвольности формообразовательных механизмов, а с другой — несет в себе начало регулярности в идее периодического повторения, которая артикулирована как в самой изобразительной материи (параллельность или близкая к параллельности линейная структура, которой она образована, «рифмующиеся композиции» и т.п.), так и в культурно-природных коннотациях, которыми эта форма проникнута (об этом ниже). Данные свойства проявляются одновременно, накладываясь друг на друга, при этом акцентируется то одна, то другая из названных особенностей.

Изобразительный мотив волны располагает и другими свойствами, делающими его значимым компонентом эпохи модерна: он графичен, а значит, удобен для компоновки с другими мотивами в составе единого орнаментального целого и тем самым вовлечен в организацию плоскостной композиции, которая составляет столь существенную особенность стиля. Но главное — в нем потенциально заложено начало отвлеченной, внефигуративной (беспредметной) формы, хотя мотив и эксплицирует конкретный объект изображения — морскую (=речную) волну — в качестве своего референта в так называемом «тексте реальности». Потенциал абстрактности, беспредметности в мотиве волны открывает широкие возможности для взаимной мены местами предмета и фона, то есть излюбленной мастерами модерна игры во вторую натуру. Отвлеченная орнаментальность мотива создает эффект арабески, приковывающей к себе внимание зрителя. Мотив волны с его синтетичностью связи орнаментальности и натурности соответствует принципу введения орнамента в фигуративное целое произведения. Таким образом, в своей изобразительности мотив волны демонстрирует одновременно динамику и статику, отприродное и откультурное, объект действия и субъект созерцания. И еще одно. Волна в качестве элемента более крупной изобразительной формы в силу двойственности своей формальной природы всегда тяготеет к общему, делегирует к целому, к глубинным основаниям формы. Как, впрочем, и смысла.

Будучи частью, неотъемлемой составляющей тягучей материи, вязкой нерасчлененной среды, каковой является вода природного водоема, волна вместе с тем несет в себе и идею отчлененной от целого детали как эпизодического выброса энергии гомогенной средой, в результате которого эта среда становится структурно неоднородной, то есть гетерогенизируется. Тем самым мотив сочетает в себе знаки непрерывного и дискретного типов. Первый — это стихия воды как таковая,

второй — сгусток исполненной энергии материи, которая образована в результате столкновения масс и их фракции, на мгновение вырвавшейся за пределы своей *alma mater*. В качестве фрагмента — предиката — воды волна соответствует установке модерна на активизацию детали.

По признаку наложения знаков непрерывного и дискретного типов волна совмещает в себе также два принципа расположения формы в пространстве — горизонталь и вертикаль. Горизонталь мотив волны обязан своим происхождением от воды как одной из четырех мировых стихий, характеризующейся — в числе прочего — протяженностью по горизонтали. Вертикаль образована «протестом» волны по отношению к своему происхождению, мгновенным взрывом, стремлением вырваться за пределы данной стихии — к огню, ветру/воздуху, небу. В своем горизонтально-вертикальном двуединстве волна выступает опять же знаком-индексом воды, которая в различных мифологиях сочетает в себе мужское и женское начала². Андрогинность воды, а вслед за ней и божеств плодородия (вспомним дионисизм модерна) спрессована в визуальной структуре мотива.

Такая амбивалентность изобразительных и мифопоэтических смыслов волны задает семиотическую близость этого мотива орнаменту как классу изобразительных текстов, где взаимодействие значений непрерывного и дискретного образует главное содержание формы³. Волну в известном смысле, то есть с точки зрения глубинных свойств структуры, можно считать мотивным эквивалентом орнамента. Именно таким образом введение в корпус иконографии модерна волны как агента водной стихии, а также ее изобразительных сородичей или мотивных агентов, мотиваторов — пряди волос, взвихренной ткани и тому подобного — получает обоснование в составе целого фигуративной композиции. Допустимо предположить в связи с этим, что распространенность в искусстве модерна орнаментальных форм, причины чего в рамках данного исследования мы не будем касаться, влечет за собой появление мотива волны. Между тем справедлива и переформулировка этого рассуждения *visa versa*: мотив волны в искусстве модерна доминирует в плане микро- и макротекста культуры и вызывает к жизни родственные структуры, чем и определяется, в частности, ориентация изображения на орнамент.

Семантика мотива и макро-контекст культуры

Что же можно сказать об общекультурных смыслах мотива? Рубеж XIX и XX столетий отмечен сдвигами тектонических пластов культурной традиции. Событием, во многом определившим сознание современников, стало открытие десятилетием раньше электромагнитного излучения — таинственных невидимых волн, приводящих в движение огромные глыбы металла. Волна не только стала символом прорыва в области научного знания, одним из первых шагов на пути к индустриальной цивилизации XX века, но



Илл. 81. Г. Климт. Исполнение. 1905–1909. Музей прикладного искусства Австрии. Вена.

и сама метонимически обозначила состояние переходности, изменчивости, текучести момента, которое переживало европейское — а с ним и российское — общество. Культуре предстояло отказаться от прежней парадигмы. Искусство модерна стало мостиком на пути к авангарду. И то обстоятельство, что большинство мастеров русского авангарда предпочитало модерну импрессионизму как отправную точку своих поисков беспредметного, не противоречит сказанному: ведь лежащий в основе импрессионизма естественный свет представляет собой все тот же мотив *волны* в завуалированной, свернутой и иначе визуализированной форме⁴. Напротив, европейский авангард в основной своей массе прошел через модерн, и потому мотив *волны*, вплетенный в орнаментику произведений Г.Климта, уже чреват прорывами кубизма [илл. 81].

Мотив *волны* иконически описал этот переход от предметного к самодостаточному (автореферентному) живописно-графическому миру. Он как бы спрессовал в себе наследие натурального реализма и потенцию ухода от объективности в изобразительной композиции. *Волна* двулика, как породившая ее вода: она все еще хранит верность натурной

реальности, хотя и абстрагируясь от конкретной природы, но при этом воспеваает стихию как доминирование природы над культурой, как «запрет» на традицию. Неоромантический символистский витализм — вышеупомянутая «философия жизни» — нашла в *волне* свое мифотворческое самоутверждение. В этом плане возникают горизонтальные межкультурные связи: европейские художники обращают свой взор на Восток: ср., например, волну в творчестве Кацусико Хокусая, словно сошедшую с листов графики мирискусников [илл. 82].

Интересно, что культурные значения *волны* как своего рода дионисийского оспаривания традиции (классической традиции аполлонического образца) или по крайней мере как индикатора переключения культурной парадигмы возникают именно в толще культурных коннотаций, порождаемых ею. *Волна* отсылает к мифопоэтическому комплексу воды как универсальному символу жизни и циклического природного обновления ее, однако по признаку совмещения мотивов воды и

энергетики *волна* имеет специфическую отсылку: она не просто вода как природная стихия, определяющая существование, но вода природного водоема — морская, океаническая волна. В этом отношении *волна* может быть рассмотрена в контексте «океанического чувства», определившего широкий спектр экзистенциалистских исканий в европейской культуре. Океаническое чувство — это одна из ведущих метафор для описания экзистенциального переживания, которая составляет существенную доминанту в творчестве протестантского философа Пауля Тиллиха. Психофизический комплекс моря в его культурных импликациях подробно описан в работе В.Н. Топорова⁵. Мотив *волны* предполагает учет всех компонентов океанической стихии в их символическом и метафизическом облики.

Именно в контексте океанической семантики проявляются пространственно-временные значения, реализуемые в мотиве. Пространство в *волне* сведено к поверхности, к натяжению тонкого внешнего слоя, к его дистурбации. *Волна* иконически описывает пространственную складку, совмещение планов и, нарушая поверхность, по сути подтверждает ее наличие. Здесь мы позволим себе отступить от материала модерна, обратившись к творчеству одного из мастеров авангарда, существенным образом проясняющего в интересующем нас аспекте эпоху модерна.

Мы имеем в виду *волну* в творчестве Константина Бранкузи: в серии скульптур яйцевидной формы («Прометей», «Рождение мира», «Новорожденный» и др.) гладкая поверхность удлиненного сферического объема нарушена легким бугорком волнообразной формы. Бранкузи можно считать мастером авангарда, который многим обязан модерну в своем становлении, хотя в конечном итоге чрезвычайно далеко оторвался от него. Его генетическая связь с модерном может быть опознана в его исключительно чутком отношении к материалу, в мастерском владении плоскостью и силуэтом, в любви к скругленным, плавущим объемам (серия «Рыба») [илл. 83]. Мотив *волны* в творчестве Бранкузи — еще один знак памяти о дальнем отправном пункте его новаций.



Илл. 82. К. Хокусай. Волна. Из серии «36 видов Фудзи». 1823–1829.



Илл. 83. К. Бранкузи. Рыба. 1930. Мрамор. Музей современного искусства, Нью Йорк.

пренатальную погруженность эмбриона в водную среду — состояние, по мнению ученых, во многом формирующее психику человека и определяющее его экзистенциальную память⁶. В этом плане *волна* в составе предмодернистских устремлений может ассоциироваться с рождением новой культуры: имплицированный в мотиве *волны* образ-архетип Афродиты Боттичелли — как и многие другие знаки классической культурной традиции в контексте начала века — может быть прочитан как мифологема начала, новизны (а вслед за этими смыслами — и очищения, инициации), которыми было буквально одержимо все минувшее столетие. Исполненная экзистенциальной экспрессии идентификация поэтического Я с «пенной морской» у Марины Цветаевой — рефлекс мотива *волны* начала века в поэзии 20-х годов.

Помимо собственно водных коннотаций *волна* допускает и ряд более частных прочтений своей семантики, позволяющих наметить дополнительные — антропологические измерения мотива. А именно, мотив *волны* имеет ясно очерченную сферу отсылок к человеческой телесности. Так, складчатость пространства, которую *волна* имплицировывает, можно — по законам метафоры и метонимии — перенести и на складчатость кожи. Искусство модерна, открывшее осязательную, тактильную сторону эстетического восприятия, вырастающая из соположения текстуры различных материалов, предполагает активизацию телесного сопереживания зрителя. Органические формы, вторящие изгибам тела, и мотив *волны* относятся здесь к одному классу форм. Мотив *волны* может быть в данном отношении прочитан как мотивный эквивалент человеческой кожи, являющейся продолжением глазного нерва, разлитого по всему телу человека. Кожа как глаз актуализирована в эстетике Сергея Эйзенштейна и, как известно, составляла предмет специальных исследований великого русского режиссера⁷. Архаические корни такого рода сближения — кожи и глаза как близкородственных по механизму воздействия органов чувств — очевидны: вспомним, например, архаические изображения человеческого тела, сплошь покрытые изображениями глаз. *Волна* как знак тактильно-чувственного

переживания мира в этом отношении выступает семантическим тождеством самого зрения, его дезавтоматизации, и тем самым еще раз указывает на механизм перехода к авангарду. Учитывая наличие существенной зоны пересечения поэтики модерна с символизмом, важно отметить, что история использования мотива *глаза* в составе образительного целого очевидным образом связывает начало века все с тем же авангардом (ср. плакат Александра Родченко к фильму Дзиги Вертова «Кино-глаз», 1924) [илл. 84].

Тактильно-чувственная семантика *волны* в аспекте телесности проливает дополнительный свет и на дионисизм эпохи, на эротическое начало в иконографии и стилистике искусства.

Распространенные в модерне мотивы томления, умирания и смерти можно также рассмотреть в аспекте *волны-тела*: древнее двуединство Эрос-Танатос кульминирует в мотиве *волны*, отсылая к семантике погребения — водам священного Стикса, реки в царстве мертвых. В своей фюнеральной ипостаси *волна* эксплицирует точку соприкосновения стихии воды со стихией огня по контрасту — *волна* как воплощение взрывной энергии, а также по сходству — *волна* как акция очищения. Граничность *реки*, в частности реки нижнего мира, находит соответствие во взрывной экстремальности *волны* — оба мотива маркируют крайнюю позицию наблюдателя, высокую степень напряжения. Это особенно существенно для русской культуры, где слова *волна* и *волнение*, то есть эмоциональный накал, имеют общий корень.

Экзистенциальной граничностью *волны* можно объяснить и демонологичность мотива: представляется неслучайным, что образительные метаморфозы *волны* в модерне чаще всего порождают существ нижнего мира — змей, рыб, русалок с их соблазнительно распущенными волосами, а также тритонов, кентавров (кони часто рождаются из волн морских — как на картине Уолтера Крэна 1892 года «Кони Нептуна») и прочую нечисть. *Волна* ведет главную партию не только в семантике, но и в синтагматике модерна: она в известной мере определяет тип отношений между другими мотивами, набор тем и сюжетов внутри отдельного произведения, а также отношения между элементами композиции, само формопорождение. Существенна также роль *волны* в динамизации композиции, сообщении ей импульсивной диагонали: вспомним «Похищение Европы» Валентина Серова (о ней пойдет



Илл. 84. А. Родченко. Плакат к фильму Д. Вертова «Кино-глаз», 1924.

речь ниже). Таким образом, мотив волны можно считать одним из тех неотъемлемых признаков стиля, чья фундаментальность проявляется в своей кросс-культурной и кросс-структурной функции.

Мотив волны в искусстве модерна и литературе символизма

Эти и многие другие универсальные свойства мотива особенно отчетливо заявили о себе в русском искусстве эпохи модерна. Однако прежде чем обращаться к бытованию мотива в материи графики, живописи, скульптуры, необходимо оговорить допустимые пределы темы. Установка модерна на орнамент, декоративное пятно, внефигуративный фрагмент композиционного целого расширяет рамки возможностей того или иного «вчитывания» волны в изобразительное целое. В более широком историческом контексте примером крайней точки такого «вчитывания» при условии реализации характерного для данного мотива визуально-смыслового единства мог бы служить рисунок Уильяма Блейка «Расставание души с телом» — иллюстрация к поэме Блэра «Могила» (1805), где волнообразная форма отлетающей души мотивирована иконографической традицией, а сам мотив волны предельно удален от природы [илл. 85]⁸. Другой ее полярной границей можно считать полотно Серова «Похищение Европы»: здесь имеет место предельная сближенность с натурой, волна мотивирована сюжетно, и ее дополнительные композиционно-выразительные возможности возникают в диалоге предмета и символа. Рассматриваемые далее примеры располагаются в пространстве между этими полюсами.

Разыгрывавшийся в России на протяжении всего XX века драматический диалог между двумя концепциями художественного творчества — подвижнической и артистической — кульминировал в начале XX

века резким всплеском последней. В эстетических принципах модерна (в архитектуре и изобразительном искусстве) попытка создать органическое единство вещного и образного, природно-утилитарного и символического проявилась в обращении к ряду мифопоэтических универсалий, которые кодируют установку на «вторую природу» как главное художественное кредо эпохи. Одной



Илл. 85. В. Блэйк. Расставание души с телом. Иллюстрация к «Могила» Блэра. Гравюра/акварель. 1805.

из ведущих универсалий такого рода стал комплекс представлений, связанных с водной стихией. В живописи и графике XX века в России мифологема воды приняла облик волны. Волна стала одним из самых распространенных мотивов в графике мирискусников (отчасти — вслед за знакомством с творчеством Обри Бердсли), а также в творчестве мастеров, группировавшихся вокруг журнала «Золотое руно» в 10-е годы: Льва Бакста, Константина Сомова, Александра Бенуа, Сергея Судейкина, Анны Остроумовой-Лебедевой [илл. 86]. Волна предстает в графике и живописи русского модерна как в прямом («натурном») виде — в виде опредмеченной водной стихии, так и косвенном — как набор мифопоэтических составляющих мотива, отсылающих к нему или очерчивающих его формально. В русской графике начала века мотив волны можно считать первым опытом абстрагирования фигурации и отхода от принципов миметизма по признаку произвольных проекций зрения, возникающих в условиях «двойного» силуэтного прочтения изображения, а также содержащихся в мотиве возможности создания отвлеченной формы. Но главное — это свойственный теме волны асемантизм не только «отприродного», натурального, но и мифопоэтического толка, провоцирующий

зрителя на активизацию творческих потенций восприятия.

В плане сюжетной мотивации с разной степенью абстрагирования от природы волна в графике модерна часто выступает как фрагмент композиции, представляющей море и корабли. Такова репрезентация мотива на рисунке Николая Каразина, ставшем основой для гравюры на дереве Рашевского — иллюстрация к «Медному всаднику»⁹: робкие волны на первом плане композиции еще целиком зависят от сюжетного целого. У Ивана Билибина смысловая наполненность мотива и его орнаментальные свойства достигают сбалансированности: на шмуцтитule 11-го номера журнала «Мир искусства» за 1904 год волна как орнамент и как предметная среда образует единое декоративное целое



Илл. 86. Л. Бакст. Фронтиспис «Выставка исторических портретов». «Мир искусства», 1902, № 4.



Илл. 87. И. Билибин. Шмуцтитул «Народное творчество русского Севера». «Мир искусства», 1904, № 11.



Илл. 88. И. Билибин. Иллюстрация. А.С. Пушкин. «Сказка о царе Салтане». СПб., 1905.

значения волны, предельно удаленной от сюжетномотивированного представления, отсылают к так называемому «петербургскому тексту» русской культуры рубежа веков. Таким образом, одним из специфических свойств *волны* в русском модерне можно считать ее ориентированность на определенный слой культурно-исторических ассоциаций, вторичную (культурно опосредованную) индексальность семантики.

В непосредственной связи с «петербургским текстом» находится и другой блок значений мотива в русской культуре начала века — тот, что обращен к античной мифологии и через нее маркирует всю мифопоэтику Серебряного века. Центральное место в этой группе представлений занимает произведение живописи, а именно — уже упоминавшееся полотно В. Серова «Похищение Европы» [илл. 90]. Натурное и отвлеченное прочтения мотива достигают здесь сгармонизированного единства. *Волна* последовательно разворачивается во всей композиции, «рифмуя» все ее части, и представлена в зрительно-опосредованной форме — она определяет диагональную ось общей композиции и принимает обличье то плещущихся в воде дельфинов, то волнообразного изгиба высо-

[илл. 87]. Мотив получает развитие в билибинских иллюстрациях к «Сказке о царе Салтане», изданной в Петербурге в 1905 году¹⁰ [илл. 88]. Напротив, в книжной графике Бакста *волна* часто возникает при отсутствии темы воды и моря как имманентное свойство формы. Она предельно отвлечена от природы и распознается в волнообразных очертаниях силуэта: такова плещущаяся черно-белая стихия в листе — фронтисписе к «Снежной маске» Александра Блока (СПб.: «Оры», 1907) [илл. 89]. В аспекте нашей темы произведения Бакста особенно интересны тем, что показывают, как имплицированные



Илл. 89. Л. Бакст. Фронтиспис. А. Блок. «Снежная маска». СПб., 1902.



Илл. 90. В. Серов. Похищение Европы. 1910. Холст, темпера. ГТГ.

метафору водного пути в его сопряженности с темой лабиринта. Лабиринт, реализованный в древнем орнаменте — меандре — соответствует хтоническим компонентам мифа по признаку принадлежности к нижнему миру и самой Европы. Стихия и эрос, тактильно-чувственное и отвлеченно-фатальное — все слилось здесь воедино. Орнаментальные потенции *волны* как формы и дионисийско-демоническая семантика мотива переплелись в серовском образе похищаемой «подлунной» богини¹¹. Мифопоэтика серебряного века представлена на полотне мастера в целостной полноте пучка ее смыслов.

По признаку имплицированности темы колебания — то есть способа обозначения движения посредством орнаментального мультиплицирования внесемантического элемента для создания «открытой» формы — мотив *волны* в русской живописи и графике начала века идентичен мотиву крыла: вспомним излюбленный мотив павлиньих перьев в эскизах Бакста, а также тему крыла и перьев, имплицировующих водно-небесный союз, у Михаила Врубеля. В рисунке Врубеля «Корабли»¹² *волны* смело «рифмуются» с парусами, благодаря чему намечается смысловая связка волна-крыло, закладывается характерная для модерна — и особенно творчества самого мастера — зрительная метафора «пернатости» волн, морской стихии [илл. 91]. Общий знаменатель воды и крыла — признак колебательного движения. *Волна-крыло* в русском искусстве становятся семантически идентичными паре *вода-небо*. Это знак романтического, а также символистского мироощущения и шире — артистической эмоциональности вообще. Не случайно знаменитый горельеф работы Анны Голубкиной с изображением *волны* и противоборствующих ей пловцов под козырьком бокового входа во

кого горизонта, то искривленных рогов быка, то выступающей из моря фигуры животного, то, наконец, фигуры самой богини в характерном для визуализации мотива S-образном развороте (вспомним японские влияния на европейский и русский модерн как универсальный признак его поэтики).

Мотив реализован у Серова во всей полноте его скрытой семантики: разлитость *волны* по всему полю изображения заставляет прочитывать мотив как



Илл. 91. М. Врубель. Корабли. Рисунок. «Мир искусства», 1903, № 10–11.



Илл. 92. М. Шехтель.
Особняк Рябушинского в Москве.
Интерьер. 1902–1904.

МХАТ стал символом и сценической системы, отмеченной непосредственностью в передаче чувств, и артистизма русской культуры рубежа веков, и типологически общекультурного принципа «второй природы», то есть уподобленности человеческой жизни театру.

Примеры использования мотива в архитектуре проливают свет на специфику синтеза искусств в модерне. Показательно в этом отношении творчество Федора Шехтеля. Волна обнаруживается в его архитектуре как в крупных формах — например, очертаниях здания Ярославского вокзала, так и в декоре малых форм интерьера, особенно в особняке Рябушинского, где волна прочитывается в декоре парадной лестницы [илл. 92] и столовой, а в особняке А.И. Держинской — в рисунке ткани на обивке кресел, венчающей части арки камина, в узоре стен спальни и других фрагментах внутренней отделки¹³. Примеры функционирования

рассматриваемого мотива в архитектуре особенно интересны с точки зрения проявляющегося в них принципа нарушения тектоничности как общего принципа декора в модерне, на который обращали внимание исследователи¹⁴. Следует добавить, что волна в этом качестве опять же выступила далеким провозвестником авангарда, своей атектоникой проложив путь к аэравитации последнего. В этом смысле можно сказать, что то место, которое было отведено волне в модерне, в авангарде заняли парящие свободные от сил земного притяжения супрематические фигуры, фантастические летательные аппараты и накренные башни. Неслучайно то обстоятельство, что так много волн у В. Кандинского — мастера, который пришел к авангарду через символизм. В своем автокомментарии к картине «Маленькие радости» он пишет: «Каждый из белых взрывов был растворен в другом красочном тоне. Один из них растворялся все больше и в конце концов ушел как вода в песок. Другой наткнулся на препятствие и стал похож на маленькую веселую волну [курсив наш. — Н.З.], словно порожденную забавным круглым камнем»¹⁵.

* * *

Не только русское, но и европейское искусство модерна стало ареной активной разработки формально-содержательных потенциалов

мотива волны. Примером экспликации мифологических смыслов волны в европейской скульптуре может служить произведение выдающегося хорватского скульптора Ивана Мештровича (1883–1962) из раннего периода его творчества «Родник жизни» (1905) [илл. 93]. Вообще говоря, мотив волны в скульптуре трудно передаваем: на его изображение накладывают ограничения сами особенности скульптуры как вида искусства, и потому натурная волна пластически нечитаема, в то время как волнообразная поверхность трехмерного объема, которая особенно характерна для скульптуры импрессионистического толка, тактильна по определению. В аспекте нашей темы произведение Мештровича интересно тем, что представляет собой на редкость удачную для этого вида изобразительного искусства попытку передать мотив волны имплицитно, соединив его формальное и содержательное наполнение, и при этом остаться в рамках стиля. Следует напомнить, что мастер отдал дань модерну в полной мере — он прошел школу Отто Вагнера в Вене и Огюста Родена в Париже, а затем с 1902 по 1910 год был активным участником выставок венского Сецессиона. Поэтому все, что он делал в



Илл. 93. И. Мештрович. Родник жизни. 1905.
Бронза. Загреб.

первое десятилетие века, очень показательно для всего направления.

«Родник жизни» — бронзовая скульптура, установленная на одной из загребских площадей, имеет вид округлой в плане композиции с расположенной в центре чаши (=родника, фонтана, источника), вокруг которой сгруппировалась вереница фигур в высоком рельефе. Сплетенные между собой, плотно прижавшиеся друг к другу сидящие фигуры представляют цикл человеческой жизни — от ребенка и влюбленной пары до безутешной вдовы и старика, описывая рождение, любовь, зрелость и старость. Эта универсальная топика, особенно характерная для барокко, где она реализует тезис о бренности земного бытия, в модерне становится одним из мотивных логотипов стиля (ср. композиции Холдера). Мештрович увязывает формальную и содержательную стороны этой идеи, накладывая нарративную композицию на цилиндрическую поверхность, с мотивом воды, подразумеваемой метафорическим уподоблением «колодезь как родник жизни». Монументальное



Илл. 94. И. Мештрович. Танцовщица. 1911. Мрамор. Загреб. Ателье И. Мештровича.

целое композиции задается плавной ритмичкой перетекающих друг в друга форм, их активной проработанностью. Монолитность рельефа подчеркнута и ритмической разбивкой — всплесками пластических узлов, напоминающих легкие волны. Волна не является здесь предметом буквального изображения. Она проявляется подспудно — как на уровне общей организации формы, так и отсылая к мифопоэтике водной стихии, которая рождает жизнь, предвещает смерть и бесконечна как сам круговорот природных метаморфоз. Можно сказать, что представленная в произведении ритмика воды, которая осмыслена символически, и есть, по существу, самое точное приближение к пластической передаче мотива волны. Позднее в своем долгом и многообразном творческом пути мастер отойдет от типичной для «Родника жизни» родеоновской лепки, однако останется верен мотиву колебательного движения параллельных линий, передающих волну — будь то женские волосы, очертания плоскостных драпировок или гра-

фичная силуэтность напряженной мускулатуры (например, хранящийся в Сплите мраморный рельеф «Танцовщица», 1910, деревянные рельефы капеллы Каштелет, 1917, также из Сплита) [илл. 94]. Единство семантики мотива и организации формы демонстрируют в этом произведении характерную для модерна амальгаму того, что и как изображено.

* * *

Примеры из русского искусства, а также европейского модерна показывают, что тема и рема нашли в волне благодатную почву для своего слияния. Принцип автореферентности художественного текста, заложенный еще в символизме, поднятый на щит авангардом и получивший развитие во всей последующей культуре века, может быть сведен к визуализации волны. В этом отношении представляют интерес проекции мотива в литературе — поэзии начала века. Мотив волны в литературе символизма чрезвычайно распространен. Он особенно значим для тех мастеров, которые совмещали литературное творчество с живописью. Так, у Рериха мы находим: «Не беги от волны, милый мальчик, / Побежишь — разобьет, опрокинет, / но к волне обернись, наклонись / и прими ее с твердой душой»¹⁶.

Однако весьма существенна и скрытая изобразительность — целиком решаемая словесными средствами. Наиболее репрезентативной фигурой в этом плане следует считать Михаила Кузмина.

Поэтический мир раннего Кузмина — этого наиболее выразительно «эмоционалиста» в поэзии начала века — отмечен мотивом волны. Мифопоэтические смыслы этого мотива в поэзии Кузмина развиваются темами непостоянства любви и непредсказуемости стихии чувств. Обе темы определяются мотивами моря, морской стихии, вечной смены отливов и приливов: «То бесстыдны, то стыдливы, / Поцелуев все отливов» // «Сердце женщины — как море / Уж давно сказал поэт. / Море, воле лунной вторя, / то бежит к земле, то нет»; «У печали на причале / Сердце скорби укачали / Не на век» и т.п. Характерно, что мотив волны как амбивалентность эмоций и призрачность любовных игр отмечает только поэзию раннего Кузмина (сборники «Сети», «Александрийские песни» 1908), позднее удельный вес мотива падает. В этом мотиву поэт возвращается только в своих последних сборниках: «Параболы» (1923), «Форель разбивает лед» (1929), но уже с иной смысловой нагрузкой. Теперь тема волны разведена на две составляющих: в своей пассивной роли она эквивалентна стеклу, льду, необоренному воспоминанию («Стекло сердце и стеклянная грудь... / Прилив, отлив, таинственный обмен»), а в активной — форели, разбивающей лед-стекло, таянию льда, роднику «любвых вод» и в конечном итоге — преодолению памяти. Сам образ форели чрезвычайно пластичен, визуален: его можно считать знаком-индексом волны.

Волна особенно характерна для топики раннего периода творчества поэта. Если у позднего Кузмина мотив волны выступает в скрытом виде в составе сложного семантического целого, то в ранних сборниках он проявляется открыто, наделяясь чертами изобразительности. Так, волна как чистая метафора в сборнике «Сети» дополнена волной графически-метрической в сборнике «Александрийские песни» (верлибр). Параллелизм изобразительного и вербального ряда в репрезентации этого мифопоэтического образа заставляет думать не только об особой текстопорождающей силе последнего в культуре на переломном, исполненном «колебаний» этапе истории, но и о природе потребности в такой силе. Очевидно, имеет место процесс высвобождения приема как конструктивного принципа новой поэтики. У Кузмина это высвобождение — не только в артистическом двуединстве этической позиции, выражаемой наиболее спрямленным способом в мотиве волны, но и в стилизации как таковой, где «волновость» отражена по признаку перенесения акцента с собственно семантики на синтагматику. Иными словами, здесь имеет место обнажение приема-стилизации, что соответствует характерному для Кузмина принципу остраненности лирического чувства. Волна как метафора повтора, «второй природы» в культуре воплотилась в игрушечно-театральном, хрупком и изящном поэтическом мире Кузмина с его аполгией «заката солнца» на фоне воспетой мирискусниками иллюзорности момента, сотканного из бесконечных соединений приливов и отливов времени, то есть волнообразности.



ГЛАВА 2. ИНСЕКТНЫЙ КОД И АБСУРД В АВАНГАРДЕ

Волна как прообраз обнаженного приема не случайно связала мирискусников с предакмеизмом Кузмина: как в творчестве поэта, так и в живописи и графике «проговорил» тот центральный элемент-активизатор, которому суждено было привести к коренным трансформациям художественного мышления в последующее десятилетие. Мифопоэтические смыслы мотива *волны*, присутствующие здесь еще на правах спонтанного архаизма традиции, преобразуются в катализаторы ритуальных знаков-действий авангарда в его волевых реархаизирующих интенциях.

Примечания

- 1 *Сарабьянов Д.В.* Стиль модерн: истоки, история, проблемы. М., 1989.
- 2 *Аверинцев С.С.* Вода // Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1. С. 240.
- 3 О структуре орнамента см.: *Злыднева Н.В.* Метафизика орнамента и супрематизм // *Russian Literature*. XXXVI–I, 1. July. 1994. P. 123–130.
- 4 О связи русского авангарда с импрессионизмом см.: *Сарабьянов Д.В.* История русского искусства конца XIX — начала XX века. М., 1993.
- 5 *Топоров В.Н.* О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // *Он же.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 575–622.
- 6 О пренатальной памяти в связи с архетипом моря см.: *Кёйпер Ф.Б.Я.* Космология и зачатие // *Он же.* Труды по ведийской мифологии. М., 1986. С. 112–146.
- 7 *Иванов Вяч.Вс.* Эстетика Эйзенштейна // *Он же.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 1998. Т. 1. С. 143–378.
- 8 Иллюстрация воспроизведена в кн.: *Некрасова Е.* Уильям Блейк. М., 1960. С. 52.
- 9 Нива. 1899, спец. прил. Опубликовано в: *Сидоров А.* Русская графика начала XX века. М., 1969. С. 51.
- 10 Воспроизведено в книге А. Сидорова. С. 93.
- 11 О подлунности Европы как хтонического персонажа см.: Европа // Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1. С. 419–420.
- 12 Мир искусства. 1903. № 10–11. Опубликовано там же. С. 72.
- 13 *Кириченко Е.И.* Федор Шехтель. М., 1973.
- 14 Там же.
- 15 *Кандинский В.В.* Картина «Маленькие радости» // *Он же.* Избранные труды по теории искусства. М., 2001. Т. 1. С. 314.
- 16 Цит. по: *Сергей Эрнст.* Н.К. Рерих. Пг., 1918. С. 33.



В

ряду мотивов, интегрирующих вербальное и визуальное начало в авангарде, важное место занимает мотив *насекомых*. Его можно даже назвать особым кодом, эксплицирующим специфику переживания авангардными мастерами пространства и времени. Инсектный код демонстрирует один из видов вербально-визуального синтеза в культуре, имеющих прямые проекции в риторическую картину эпохи. Для России характерно, что эта картина парадоксальна по преимуществу, поэтому прежде чем говорить о проявлениях мотива в поэтике культуры, целесообразно затронуть вопрос об абсурде на русской почве.

Русский абсурд очевидным образом отличается от абсурда западного. В своем предисловии к сборнику работ о парадоксе в русской литературе Вольф Шмид убедительно разводит понятия парадокса и абсурда как отрицание доксы в первом случае и отрицание верного во втором, но при этом замечает, что от парадокса до абсурда — один шаг¹. Примечание это очень существенно для понимания статуса и типологии парадокса в русской (языковой) картине мира. *Абсурд* по-русски звучит как *несуразица*, то есть — *несоразмерность*, тем самым акцентируется его негативный модус (не-соразмерность). То обстоятельство, что в основании смысла лежит концепт размера — количественное начало — позволяет рассматривать русский абсурд как частный случай парадокса или, по крайней мере, отмечать зону совпадения между парадоксом и абсурдом (т. н. верное количествоokkaзионально, т. е. относительно, и потому являет собой

своего рода доксу). Именно на данном аспекте абсурда в русской культуре XX века как парадоксе размерности, сближения удаленных масштабов и ряда обусловленных этим структурных особенностей пространства в топике и риторике авангарда мы сосредоточимся в настоящей главе.

Проблему абсурда как несоразмерности можно рассматривать в ряду множества проблем, однако прежде всего приходит на ум ее связь с проблемой пространственно-телесной соотнесенности. Частным случаем последней можно считать уподобление телесности человеческой телесности насекомого, и прежде всего в плане размера, то есть в количественном отношении. Подобное уподобление лежит в рамках отчуждения и самоотчуждения индивида как носителя осознаваемой телесности и манифестируется в форме полного отчуждения этого субъекта от собственной телесности. При этом характерно, что отношение *я/ты* (как интимизация плоти, *я-плоть*) вытесняется отношением *мы/они* (как отчуждение плоти). В XX веке инсектный код можно считать одним из субвариантов телесного кода, он выступает как глобальный метатроп авангарда и, вслед за расширенным пониманием авангарда, всей культуры столетия. Инсектный код русского авангарда обнаруживает корреляции с категорией абсурда и его жанровыми манифестациями.

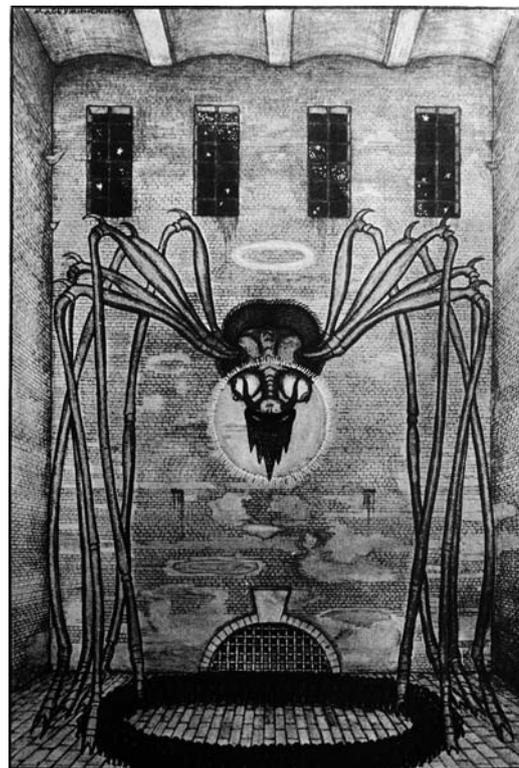
Авангарду в высшей степени свойственно переживание самоотчуждения как проекции гротеска и абсурдности. Инсектный код является одной из ярких вариаций этого отчуждения. Авангардная инсектность иконически проявилась в минимализации или инобытийности телесности как дезавтоматизации телесного кода в целом. Это, в частности, эксплицировано в характерном для авангардной живописи, архитектуры и литературы сближении разноудаленных пространственных масштабов, а также в изменении структуры и качества пространства: оно стало диффузным, расширилось, превратившись в некую телесную множественность, а его физическое поле лишилось гравитации. Таким образом, инсектный код в его пространственно-количественной характеристике описывается второй частью оппозиций *целое/дробное, крупное/ничтожное, единое/множественное*: он акцентирует мелкое, расплывенное, нецелостное начало мира. В мифопоэтике авангарда насекомые обнаруживают свою близость к существам хтонической природы, что соответствует фольклорной традиции². В соответствии с этим большинство некрылатых насекомых маркирует телесную семантику по негативному признаку 'внутреннее стесненное, ущербно-низовое, несущее смерть'. Однако и ряд крылатых существ несет в себе заряд отрицательной энергии, выявляя свою демоническую природу (бабочка, муха).

Все насекомые в целом располагаются в ряду общей негативной топике XX века, которая актуализирует такие темы, как *мусор, болезнь, война, Апокалипсис* и др. Однако опираясь на исследование О. Ханзена-Лёве³, следует иметь в виду также и наличие

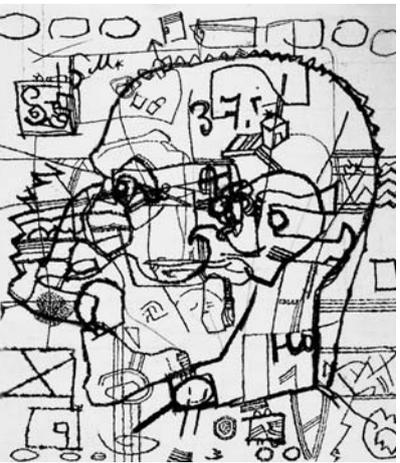
позитивного полюса в топике насекомых (например, его образует пчела в оппозиции *пчела/муха*). И все же в контексте проблематики телесно-пространственных у(рас)подоблений важнее сфокусироваться на негативности авангардных насекомых как общем мотивном признаке, поэтому в данном очерке речь идет преимуще-

ственно о последних. Следует также — опираясь опять же на О. Ханзена-Лёве — отметить преобладание в инсектном коде авангарда индексальных знаков над знаками символическими, чем и определяется набор концептов. Так, *муха, комар, клоп* и *блоха* доминируют над *пчелой, муравьем* и *бабочкой*. Между тем, два типа знаков начинают проникать друг в друга в позднем авангарде, что особенно характерно для конца 20-х и начала 30-х годов, а также произведений такого сложного мастера, как Андрей Платонов, вобравшего в себя наследие символизма и авангарда.

Очевидна барочно-фольклорная традиция телесной соотнесенности с насекомым и инсектным кодом культуры русского XX века в целом. В литературе барокко мотив насекомых чрезвычайно распространен. Его отдаленные отголоски мы находим в переложениях басен Лафонтена (и еще раньше Эзопа) И. Крыловым. Очевиден огромный пласт традиции в метафорическом переносе мотивов Стрекозы и Муравья. Семантика инсектного кода в низовом барокко во многом определила морфологическую структуру пространства, в частности такое его свойство, как диффузная диссимиляция. Последняя проявилась в славянских народно-религиозных представлениях о бесах, которые охарактеризованы в категориях инсектной пространственности как множественная диффузная масса (пространственная телесность), для которой пространство прозрачно и пронцаемо (то есть кинетично)⁴. Наряду с барокко следует отметить и архаические пласты культуры, прослеживаемые в поэтике авангарда, что выражено в соответствии ряда инсектных признаков



Илл. 95. М. Добужинский. Дьявол-паук. «Золотое руно», 1907, №1.



Илл. 96. П. Филонов.
Голова. 1920-е. Бумага,
тушь, перо, карандаш.
ГРМ.

сочно-метафорическим описанием российского быта в романе «Жизнь насекомых». В живописи XX века наиболее симптоматичными примерами являются: Дьявол-паук Добужинского, пришельцы-стрекозы Лабаса, «соты» наподобие пчелиных у Филонова и человеческие «коконы», напоминающие личинок бабочки, у Тышлера [илл. 95, 96, 97]. Так, на полотне Лабаса 1977 года «Жители отдаленной планеты» нашли выражение идеи художника времени конца 20-х: фантастический сюжет картины служит поводом для уподобления людей стрекозам, в чем воплощается мотив полета насекомого [илл. 98]. Пространственная композиция В. Стенберга [илл. 99] ассоциируется с кузнечиком. Композиция Тышлера 1926 года «Наводнение», представляющая женщину с детьми, может быть также прочитана как изображение перевернутого на брюхо жука [илл. 100].

Мотив насекомых является составной частью топики, актуа-

льно-фольклорной семантике мотива. Так, именно в фольклоре реализованы хтонические валентности значений большинства насекомых, их пространственно-телесная семантика по признаку множественности и минимальной телесности, а также отнесенность ко второму члену оппозиции *свое/чужое*⁵.

Высокая частотность мотива насекомых в русской литературе и искусстве не может не обратить на себя внимание. В поэзии и прозе XX века вспоминаются пауки символистов (Блок, Белый, Брюсов), мухи Хлебникова и обэриутов (Олейников), клоп Маяковского, бабочки Набокова, пчелы (осы, комары, жужелицы, бабочки, часы-кузнечики) Мандельштама, кузнечики Заболоцкого, тараканы Булгакова, Муха-Цокотуха Чуковского, а также целый инсектарий Платонова, о котором подробнее пойдет речь ниже. В современной русской литературе следует назвать В. Пелевина с его гротескно-метафорическим описанием российского быта в романе «Жизнь насекомых».



Илл. 97. А. Тышлер. Из «Лирического цикла». 1928. Холст, масло. ГТГ.

лизирующей тексты Гоголя и Достоевского в XX веке, которые, в свою очередь, не могут не восходить к Пушкину. Русские насекомые вливаются в огромную армию насекомых в западной культуре XX века в целом — как у Дали и других сюрреалистов, так и в многочисленных образах кинематографа.

Топика насекомых, как уже было сказано в начале главы, определяет многие пространственно-телесные представления авангарда. Прежде всего, она задает гротескно-абсурдистский модус уподоблений, при котором линейное и диссоциированное доминируют над иерархическим, что, как известно, составляет стержневую особенность поэтики авангарда. Кроме того, она определяет саму структуру семантико-морфологического переноса. Так, у Эйзенштейна в связи с поисками нового языка в кино возникают размышления о фасетном зрении (мухи), совмещающем в себе множественность планов и ракурсов при отсутствии движения глаза-камеры. Сам принцип коллажа, монтажа в искусстве авангарда может быть прочитан с позиций зрения насекомого. Космос авангарда — это мир крайне неудобный для жизни человека, и прежде всего для человеческой телесности. Авангард — это мир на юру: здесь все скользит, падает, неестественным образом парит и просвечивает. В этом мире телесности насекомого реализуются такие качества, как легкость, хрупкость, пространственная открытость, прозрачность/проницаемость, прямая связь микро- и макромиров.



Илл. 98. А. Лабас. В другой галактике. Из серии «Жители отдаленной планеты». 1977. Картон, масло. Частное собрание. Москва.



Илл. 99. В. Стенберг.
Пространственная конструкция КПС 42 IV, 1919 / реконструкция, 1973. Алюминий. Галерея Гмуржинской. Кельн.

В.П. Григорьев пишет о Хлебникове, что, «убежденный в «обратном величии малого», поэт мог, скажем, ночью в Персии счесть полноценным и важным собеседником даже жука, поскольку отыскивал достойных единомышленников, говорящих «на языке, понятном обоим», всюду, где возможно»⁶.

«Сквозняк» авангарда — это оборотная сторона его свободы от земной гравитации: «Летатлин» Татлина, точечная опора в архитектуре конструктивизма, семантика парения в супрематической живописи и проунах. Изобретательские успехи технологий полета в XX в. в значительной степени обусловлены семиозисом, развивавшимся в направлении пространственно-телесных «рифм» и прямых уподоблений с насекомым. Предвижу возражение: стальные руки-крылья и пламенный мотор-сердце, которые «нам разум дал», согласно популярной песне 30-х годов, — это больше по части мотива птицы, задающего романтический стереотип эпохи. Однако необходимо различать стереотип осознаваемый, генерированный идеологией, с одной стороны, и внутреннюю риторику эпохи, пронизанную фольклорными сдвоенными метафорами, с другой стороны. Не следует забывать о том, что птица является сниженным эквивалентом мухи в фольклорном сознании, и это тождество универсально. «Срифмованность» вертолета и стрекозы — яркое тому подтверждение.

Инсектный код организует особую парадоксальность авангардного пространства. Оно превращается в пространство по типу ленты Мебиуса, то есть прочитывается как плоскость, переходящая в трехмерное измерение, но не становящаяся им. По ленте Мебиуса, которая образует нулевую степень пространства, соответствующую нулевой степени письма как ведущего принципа авангардной поэтики, может пройти только насекомое, причем насекомое, отмеченное человеческой телесностью или бытом, как, например, *клоп*, *вошь*, *таракан*, *муха*. Наиболее расхожим случаем такого рода пространства может служить графика Эшера. Однако в ней принцип геометрического парадокса проведен слишком умерительно-буквально. Поэтика Эшера, несомненно, восходит к общеевропейскому наследию авангарда, однако спрямленность его послания обедняет это искусство в художественном

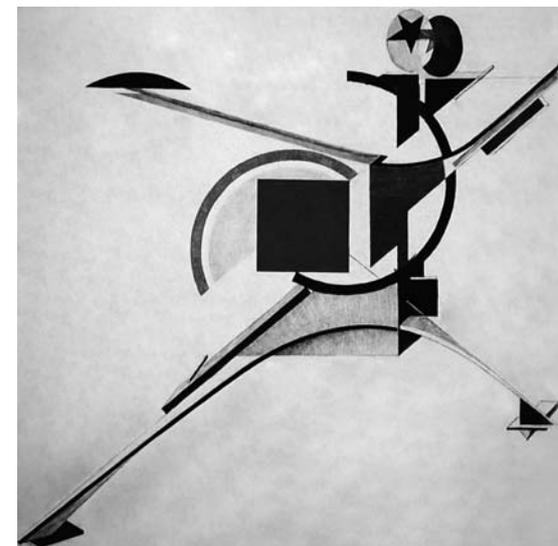


Илл. 100. А. Тышлер. Наводнение. 1926. Холст, масло. Частное собрание. Москва.

отношении. Гораздо более органично встреча трех- и двухмерных пространств воплощена в архитектонах Эль Лисицкого. Этот тонкий мастер не мог не чувствовать подспудных инсектных токов эпохи. Не случайно его изящные фигурины часто напоминают насекомых: мотыльков, кузнечиков и др. [илл. 101].

Специфическая неуютность пространственно-телесного мира авангарда порождает и дисперсную структуру пространства, организованную по принципу диффузной массы. В аспекте инсектной телесности может быть рассмотрено такое свойство авангардного пространства, как проницаемость границ. Ярким примером проницаемости границ в плане телесного кода может служить живопись П. Филонова с ее принципом интерференции изобразительных целостностей. В архитектуре 20-х — начала 30-х годов проницаемость обнаружила себя в прозрачности жилых и общественных помещений (остекленные стены, в том числе наружные). Но прежде всего принцип проницаемости может усматриваться в фигуре палимпсеста, нашедшей выражение как в живописи, так и в качестве общего тропа, типичного для всей поэтики авангарда⁷ (о тропах в живописи см. 1 главу настоящего раздела). Проницаемость границ имеет форму и видовой интерференции (интермедиальности): введение вербального текста в текст визуальный у Ларионова, Малевича, графическая поэзия Крученых, свето- и цветомузыка в живописных поисках Матюшина и пр.

Принципу пространственного оксюморона соответствует совмещение удаленных планов в визуальных искусствах: фотомонтажи Родченко с совмещением крупного ближнего и дальнего заднего планов, а также композиции Лабаса конца 20-х — начала 30-х годов, где есть и сближение планов, и совмещение крупного и мелкого масштаба в изображенных персонажах («Дирижабль», 1932). Пространственно-телесные превращения в инсектном коде имеют идеологическую проекцию. Синтактика диссоциации — неуютность как отрицание иерархизированности в авангарде (будь то эстетические нормы, музейно-школьная традиция или рутина буржуазного быта) — отсылает к идеологеме, в рамках которой перевернутые ценности гротескно реализуют значения „ничтожности“, „пошлости“,



Илл. 101. Эль Лисицкий. «Новый». Фигурина. 1920–1921. Бумага, гуашь, тушь, серебряная краска, графитный карандаш. ГТГ.

„бессмысленности“. Так, на картине Малевича «Красная конница» (1928–1932) в изображении бегущих на горизонте воинов реализована идея множественности и минимализированности (ничтожности) в плане размера [илл. 102]. По признакам множественности и имперсонализированности, закрепленным за концептом „насекомое“, инсектный код встраивается в культуру 30-х годов. Мотив мухи в тоталитарную эпоху маркирует массовость и мемориально-фюнеральный пафос советской культуры (чему соответствует погребальная семантика мухи в славянском фольклоре). Инсектный код пронизывает антифашистскую и антитоталитаристскую тему в литературе и публицистике. Вспомним у(дис)топическую линию в мотиве муравья. В этой связи нельзя не упомянуть и телесные превращения у Кафки.

Архитектурный образ пространства 30-х годов составляет противофазу по отношению к инсектной телесности: на смену атектоничности приходит принцип форсированной тектоники, исчезает проницаемость границ и динамика пространственных связей. Насекомое

вытесняется на маргиналии по отношению к официозу, где оно реализует своего рода протодиссидентский сценарий, маркируя противостояние единичного множественному, телесного внетелесному, индивидуального *я* массовому *мы* (Замятин, Олеша, а также Заболоцкий, Хармс). Для рубежа нынешних веков характерен сциентистский позитивизм в тематике насекомых. Изучению подвергается поведение тараканов в атомном реакторе, исследуется роль мухи и ее личинок в биотехнологиях (для ускоренного производства навоза) и пр. К концу XX века инсектная образность разрастается как на уровне лексики (всемирная *паутина*, *world wide web*), так и на уровне визуального кода (автомобили нового дизайнера часто уподоблены жукам). Двадцать первый век обещает стать веком реализованной утопии насекомых — массового, минимально-телесного (ср. отношение исламских радикалов к физической смерти), дисперсно-агрессивного абсурдистского сценария нынешних войн.

Вся обозначенная нами совокупность семантико-синтаксических связей мотивного комплекса насекомых представлена в творчестве Платонова, особенно в произведениях конца 20-х — начала



Илл. 102. К. Малевич. Красная конница. 1928–1932. Холст, масло. ГРМ

30-х годов Инсектный код Платонова проливает свет на специфику его абсурда как частного случая парадоксальности поэтики мастера в целом, имеющей место на всех уровнях организации текста. В прозе Платонова конца 20-х — начала 30-х годов нашел выражение ряд глобальных метафор эпохи, построенных на инсектном коде. Среди них — как продолжение традиции XIX века — у(дис)топическая тема муравьев как государственного строителя, а также червя в связи с человеком-червем и хтонической семантикой человеческой телесности. Не являясь насекомым в биологическом смысле, червь как персонаж прозы Платонова тем не менее может быть рассмотрен в ряду насекомых в плане функциональной поэтики. Писатель в этом отношении близок к фольклорной топике. Телесное у Платонова эквивалентно земле, а тем самым индексальные насекомые — спутники человеческого тела и быта (клопы, тараканы, блохи и вши) — оказываются в тождественной позиции по отношению к земным гадам: змеям и червям. Насекомые Платонова выполняют весь спектр функций символистско-авангардного наследия, в интегрированной форме обретшего место в поэтике мастера. Так, насекомые в функции авангардно-индексальных знаков (мухи) соположены насекомым символическим и символистическим (таким как муравьи). В обширной инсектарии Платонова уживаются тараканы, клопы, глисты, черви, муравьи, комары, гниды, сверчки, вши, пауки, мухи, жуки, бабочки. Показательна семантика собирательной формы: помимо видового термина насекомые лексически представлены как «мелочь жизни», «невидимые существа», «тварь», «усердная тварь», «невидимые твари», «маленькие взволнованные существа», «паразит», «маленький жилой мир».

Собирательная семантика маркирует позитивный и негативный модусы уподобления человека насекомому: «...дать бы нам муравьиный или комариный разум — враз бы можно жизнь безбедно наладить» (Ч 26–27); «лучше б я комаром родился — у него судьба быстротечна» (К 469); «Яков Титыч относился в нему — таракану — бережно и даже втайне уподоблялся ему» (Ч 306). Таким образом, насекомое относится к обеим частям оппозиции свой/чужой: «Ты, Козлов, свой принцип заимел и покидаешь рабочую массу, а сам вылезаетшь вдаль: значит, ты чужая вша» (К 471); «Никита подошел к завалинке и постучал в окошко отца; сверчок умолк на время, словно он прислушивался, кто это пришел — незнакомый, поздний человек» (РП 356).

Акцентируется телесное уподобление насекомому, реализующее значение отчуждения от самого себя: «Бродя днем по солнечному двору, он не мог превозмочь свою думу, что человек произошел из червя, червь же — это простая страшная трубка, у которой внутри ничего нет — одна пустая вонючая тьма» (Ч 27–28); «...ему казалось, что он может полететь, как летят сухие, легкие трупы пауков» (Ч 80); «...берега, насиженные голыми пауками» (Ч 328). При этом в духе авангардной карнавализации определяемое насекомым телесное

как внутреннее выплескивается за свои границы. Границы между вещами (и мирами) отрицаются, становясь проницаемыми. Таковыми их делают насекомые, обитающие во внутреннем тесном пространстве, но пробирающиеся наружу: «Ты, Козлов <...> чужая вша, которая свою линию всегда наружу держит» (К 471); «...в дырках стен и печей они искали клопов и там душили их» (Ч 322); «...таракан б...с жил терпеливо и устойчиво, не проявляя мучений наружу, <...> но крыша и потолок в том доме обветшали и расстроились, сквозь них на тело Якова Титыча капала ночная роса» (Ч 306); «<...> потолок и мухи словно забрались к нему внутрь мозга, их нельзя было изгнать оттуда и перестать думать о них все более увеличивающейся мыслью, съедающей уже головные кости. Никита закрыл глаза, но мухи кипели в его мозгу» (РП 364).

В таком гротескном вылезании тела за свои пределы прослеживается гоголевско-авангардно-обэриутовская линия литературной традиции. В соответствии с авангардной поэтикой прочитывается соположенность мотивов еды и насекомых: люди и насекомые поедают друг друга: «Те немного пожаловались на отсутствие бязи для красноармейского белья, отчего вошь кипит на людях кашей» (Ч 69); «...напрасно заградительные отряды отгораживали города от хлеба и разводили сытую вошь» (Ч 169–170); «...суп варился до поздней ночи, <...> пока в супную посуду не нападают жучки, бабочки и комарики» (Ч 239). Это взаимное поедание является мотивной проекцией нулевой семантики текста, наподобие слова Хлебникова, которое, будучи уподобленным мухе, поедается как телесное явление в процессе самореализации⁸.

Гротесково-абсурдистская семантика телесности в инсектном коде особенно очевидна в тех эпизодах текста, где описывается сближение разнородных масштабов. Данный количественный оксюморон маркирует дистопическую тему: «Звезды же не всех прельщали — жителям надоели большие идеи и бесконечные пространства: они убедились, что звезды могут превратиться в пайковую горсть пшена, а идеалы охраняет тифозная вошь» (Ч 163); «Таракан томился и глядел. — Титыч, — сказал Чепурный, — пусти ты его на солнце! Может, он тоже по коммунизму скучает, а сам думает, что до него далеко» (Ч 310); «...таракан его ушел с окна и жил где-то в покоях предметов, он почел за лучшее избрать забвение в тесноте теплых вещей вместо нагретой солнцем, но слишком просторной, страшной земли за стеклом» (Ч 314). Верх и низ, далекое и близкое контрастно сопоставлены в сближенности мухи и птицы — мотив, проходящий через всю прозу писателя: «...даже если осмотреть одних воробьев, и то они жирнее мух и их в Чевенгуре гуще» (Ч 363); «Дванов следил за птицами с тою тоскою, с какой он смотрел на мух под потолком, живших в его детстве у Захара Павловича» (Ч 343); «Настя задушила в руке жирную кулацкую муху, подаренную ей медведем, и сказала еще: — А ты убей их как класс! А то мухи зимой будут, а летом нет: птицам нечего есть станет» (К 524); «Одна заблудившаяся муха <...> полетела, зажужжав в высоте лунного света, как жаворонок под

солнцем» (К 524); «В феврале, просыпаясь утром, он прислушивался — не жужжат ли уже новые мухи, а на дворе глядел на небо и на деревья соседнего сада: может быть, уже прилетают первые птицы из дальних стран» (РП 366).

Линейность, деиерархизованность и диссоциированность мира обозначена у Платонова посредством множественности как конститутивного признака насекомых: «он (таракан. — Н.З.) видел горячую почву и на ней сытные горы пищи, а вокруг тех гор жировали мелкие существа, и каждое из них не чувствовало себя от своего множества» (Ч 310); «...мухи летели целыми тучами, переменяясь с несущимся снегом» (К 517). В оппозиции *жизнь/смерть* насекомые отнесены преимущественно ко второму члену, то есть к *смерти*, образуя мотивную цепочку *насекомое-старость-смерть*. А если к *жизни* — то часто имплицирована погребальная семантика (обиталище старика из романа «Чевенгур», у которого живет таракан, уподоблено *гробу-могиле*). Центральный парадокс Платонова — мотив жизни в смерти — благодаря оксюморонности, составляющей конститутивную особенность инсектной семантики, усилен и при этом иронически снижен: «...он все время видел потолок и двух поздних предсмертных мух на нем, приютившихся греться для продолжения жизни» (РП 364).

В сближенности масштаба мира насекомых и людей экзистенциальный парадокс обретает смысл несурзаицы и абсурда. Рассмотренная сквозь призму инсектного кода многомерность смыслов у Платонова, равно как актуализируемые им несоразмерности и диссоциации, подтверждают связь прозы мастера с гоголевским текстом XX в. в его, позднее, и постсимволистской манифестации. Инсектный топос в русской культуре XX века является одним из главных указателей на деиерархизацию, инверсированность всей культурной традиции в целом. На фоне мотива насекомых человеческая телесность сворачивается и интериоризируется или, наоборот, расползается вширь, заполняя своей массой весь мифологический космос. Константным остается экстремальность модуса тела и мира, которому оно принадлежит, сущестование их границ и сшибок масштаба, что наделяет их существование фанстасмагоричностью. В этом экзистенциальном скепсисе, в перевертывании ценностей, вывернутости смыслов между тем сквозит общекультурная схема сакрализации низкого и воззвания к внетелесному как парадоксальным утверждением высших смыслов. Мифопоэтика обыденности сквозь призму многоликой армии клопов и бабочек достоверно очерчивает многомерность своих абсурдных проявлений.

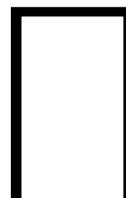
Примечания

1 Шмид В. Заметки о парадоксе // Парадоксы русской литературы: Сб. ст. / Ред. В. Маркович, В. Шмид. СПб., 2001. С. 9–16.

- 2 Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997. См. подробнее главу 2 «Гады и насекомые».
- 3 Ханзен-Лёве О. Мухи — русские, литературные // Утопия чистоты и горы мусора = Utopia czystości i góry smęci / R. Bobryk, J. Faryno (ред.). Warszawa, 1999. S. 95–132. (Studia litteraria Polono-Slavica. T. 4).
- 4 Виноградова Л.Н. Народная мифология и мифо-ритуальная традиция славян. М., 2000.
- 5 Гура А.В. Символика животных...
- 6 Григорьев В.П. Будетлянин. М., 2000. С. 728.
- 7 Кусков С. Палимпсест постмодернизма как «сохранение следов традиции» // Вопр. искусствознания. 1993. № 2–3. С. 213–225, а также см. главу «Фигуры речи...» настоящей книги.
- 8 Ханзен-Лёве О. Мухи — русские, литературные... С. 108–110.



ГЛАВА 3. БЕЛЫЙ ЦВЕТ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА



Предмет настоящей главы отвечает задаче наук, занимающихся культурой в аспекте информационных технологий, которая состоит в изучении трансформаций знаков и условий, в которых они происходят. В данном очерке содержится попытка на основе анализа взаимодействия визуального и вербального кодов проследить поведение отдельного концепта, который на своем атомарном уровне отражает общие семантические сдвиги в «тексте» культуры и высвечивает некоторые глобальные идеологемы эпохи. Речь идет о белом цвете. *Белое* рассматривается нами как концепт: предметом анализа является семантика белого цвета в русской культуре первой трети XX века в аспекте взаимодействия вербального и визуального кодов эпохи. В фокусе внимания лежит литература и искусство 1900–1920-х годов. За основу берется основная лексическая форма — «белый» и его производные — белизна, белеть (и пр. с корнем бел-) в параллельном соположении с феноменом белого цвета в искусстве.

Прежде всего несколько общих соображений относительно места концепта *белое* в культуре. В цветовом коде культуры *белый* цвет стоит особняком и несет в себе смыслы тотальности. Выступая одновременно как эквивалент и света, и пустоты, он осмысливается как протоцвет и сверхцвет. В звуковом коде, который в архаическом ритуале постоянно корреспондирует с цветовым кодом, белому соответствует значимая *тишина* или (в речевом коде) *молчание*, в числовом коде — космические и одновременно «недо-числа» 1 и 2. В пространственном — *пустота* (оппозиция *пустое/полное*),

во временном — *начало* (оппозиция *начало/конец*). Триада *белое-красное-черное* выступает как универсальный символ культуры. В евразийской традиции *белое* несло значение *западное* и *позитивное* в смысле *сакральное*. Отсюда — обилие *белых городов* в европейской топонимике, а именно городов особо важных, в которых имеется собор: Београд (по-русски — Белград), Белгород, Wien, в том же контексте можно рассмотреть и именование Москвы белокаменной, то есть столичной, сакральной (а не только в прямом смысле)¹.

Традиционные противопоставления, которые *белый* цвет образует с *черным* и *красным*, отсылают к основным моделирующим пространственно-временной космос человека диадам *жизнь/смерть*, *свет/тьма*, *добро/зло*, *чистота/нечистота*, *небо/земля*, *женское/мужское* и пр., где за *белым* закреплено преимущественное значение *жизни*, *света*, *добра*, *чистоты*, *неба*, *женского* начала. Семантическая насыщенность концепта *белый* позволяет рассматривать его в качестве своего рода семиотического фермента. Активизируясь в отдельные эпохи, в отдельных областях и этнокультурных целостностях, он высвечивает специфику типа культуры и ее проекции. Какие же скрытые мотивы русской культуры первой трети XX века он раскрывает?

Белый цвет необычайно значим для русской культуры в целом. Говоря о *белом* цвете в русской культуре, не следует недооценивать эмпирии и избегать денотативных значений *белого*, эквивалентного *снегу*: *белый* цвет доминирует в зимнем русском пейзаже, а *зима* и *снег* метонимически означают и саму Россию (особенно в клише *чужого* взгляда). Говоря о функционировании *белого* в культуре, важно учитывать значимость для русской культуры фольклорной традиции, где *белому*, наряду с *черным* и *красным*, отводится одно из главных мест. В славянских заговорах *белое* идентично *молоку*, *яйцу* и *сперме*, тем самым оно выступает как символ плодородия². В качестве перво-цвета *белое* в традиционном сознании несет значение *начала*, отсылая в ритуалах к формулам инициации (*белое* *подвенечное платье* = *белый саван* как тождество *свадьбы*=*похоро*н, амбивалентность *жизни/смерти*).

Следует иметь в виду и этимологию, которая раскрывает связь идеи *святости* в русской культуре с *белым* цветом. В архаической традиции *белое* выступает как сближенность понятий *святости* и *сияния* (то есть *белизны*): одно из значений др.-инд. *sveta* — *белый*. Согласно В.Н. Топорову, в старославянском *белое* восходит к концепту *святость*, что поддерживается и общностью старославянского *свят-свет*. Речь в первую очередь идет об онтологичности *белого* цвета. Топоров пишет: «Важность визуально-оптического кода святости объясняется не самим фактом наличия этого кода и возможностью строить с его помощью новые сообщения, но онтологичностью цвета как формы и сути святости». ³ Онтология *белого* в контексте метафизики цвета в православной традиции явилась — еще в начале

века — предметом размышлений и о Павла Флоренского⁴. *Белое* в русской традиции выступало как предикат России в целом: в словаре В. Даля мы находим: *Белая Русь* как *Святая Русь* (эквивалентные словосочетания)⁵.

В русской культуре первой трети XX века *белый* цвет в начале занимает доминирующую позицию. В качестве диады *белое/красное* *белый* цвет маркирует политический дискурс времени революции и гражданской войны. Обращает на себя внимание распространенность *белого* в самоименованиях культуры. Так, писатель Б.Бугаев избирает для себя псевдоним *Белый*. *Белое* доминирует в названиях стихов и стихотворных циклов А.Ахматовой — «Белая стая», «Белое стихотворение», «Белые ночи» и пр. Много *белого* у Цветаевой и Пастернака. Невозможно упомянуть все бесчисленные названия произведений русской литературы XX века, в которых фигурирует *белый* цвет: «Белая гвардия» Булгакова, «Белый пароход» Айтматова, в массовой культуре — популярный фильм 70-х годов «Белое солнце пустыни» и пр. Распространенность *белого* цвета в русской литературе XX века может быть трактована как знак коренного поворота, сдвига в развитии всей культуры в целом.

В самом начале века этот сдвиг еще не очень очевиден. В поэзии символизма *белое* выступает как значимое отсутствие цвета (*бесцветность* или *прозрачность*) или как синтез всех цветов⁶. Объекты, которые маркирует *белый* в символизме первого поколения, — *снег*, *тень*, *туман*, *луна*, *нить*, *змеи*, *лебедь*, *цветы*, *корона*, *одежда*, *ангел*, *река* и *свет*. Контекст, в котором возникает *белый*, отсылает к *мотивам сна*, *подлунного мира*, *умирания*, *ночи*, *холода*, то есть — к *смерти* в целом. Таким образом, в мотивном поле в связи с *белым* доминирует мотив *смерти*. Основная цветовая оппозиция — *белое/черное* (ср. стих. Бальмонта «Черный и белый»). *Белое/черное* как *свет/тьма* и *жизнь/смерть* часто образуют оксюмороны типа *свет смерти*: «Я хочу, чтоб немеркнувшим светом / Засветилась мне смерть!» (Бальмонт).

От раннего символизма к позднему намечается динамика: оппозиция *белое/черное* постепенно вытесняется оппозицией *белое/красное*. Хотя обе оппозиции принадлежат архаической традиции, можно предположить, что последняя отсылает к более глубинному слою мифологических представлений⁷. Она часто связана с апокалипсической символикой. При этом происходит контаминация солярных символов: так, *солнце* выступает и как *красный дракон* (Сологуб) или *змей* (Вяч.Иванов), и как *свет* (ср. идиома *белый свет*), то есть одновременно и в демонически-деструктивном, и в позитивном значениях⁸. При этом важно отметить, что *белое* как *свет* выступает у второго поколения символистов в группе мотивов, отсылающих к *визионерскому*, *новому*, в частности в поэзии Вяч.Иванова.

Кристаллизация отношения *белое/красное* и его апокалипсические коннотации особенно значима для А. Белого. *Белый* цвет

по Белому — гармоническое слияние всех цветов, божественный цвет, «символ воплощения полноты бытия». Белый — любимый цвет Вл. Соловьева, чтимый в доме его брата — инициатора появления литературного псевдонима. Свое имя Белый связывал и с Андреем Первозванным — апостол нового учения тоже имеет отношение к символике *белого*.

Амбивалентность противопоставлений сменяется у него вектором (от *красного* к *белому*). Л. Д. Троцкий писал о Белом в 1923 году: «...Самый псевдоним его свидетельствует о его противоположности революции, ибо сама боевая эпоха революции прошла в борьбе красного с белым»⁹. Мотивы выбора писателем псевдонима, как он сам писал об этом, были связаны с динамикой «от красного к белому» и впечатлением от библейского текста (слова пророка Исайи): «Если будут грехи ваши как багряное, как снег убелю»¹⁰. *Белый* цвет очень важен для А. Белого — в символике цветов белый наделен для него верховным сакральным смыслом: «...белый цвет — символ воплощенной полноты бытия...»¹¹.

Таким образом, в символизме реализуется традиционная символика *белого*. Однако важно отметить динамику от *черного/белого* к *красного/белому*, а также семантику *нового* в связи с *белым*, возникающую у второго поколения символистов (А. Белый и Вяч. Иванов).

Радикальный сдвиг в коннотации *белого* наступает в поэтике авангарда. *Белое* встраивается в семиотическую революцию, первоначально возникшую в сфере искусства, и проецирует свою традиционную семантику на синтагматическую ось. Онтологичность *белого* на языке поэтики авангарда выступает как *нулевой знак* и соответствует авангардному *нулевому уровню дискурса*. В качестве нулевого знака *белое* соответствует футуристической одержимости идеей *начала*, равно как и *конца*. Приверженность авангарда *белому* становится еще более понятной, если вспомнить близость поэтики этой художественной формации фольклору (ср. идея *начала* как формула *инициации*). Триада *белое-красное-черное* выступает как цветовой символ эпохи.

Однако обновление (и одновременно восстановление архаических смыслов) *белого* в авангарде произошло не сразу. У В. Кандинского, чье восприятие цвета в 10-е годы еще лежит в рамках символистской парадигмы, белый цвет в качестве члена оппозиции *белое/черное* отсылает к оппозициям *свет/тьма*, *начало/конец* и традиционно прочитывается как символ *смерти*. Он концептуализирован как *нулевой знак* (*лед*, *молчание*, *неподвижность*), отмечается его маркированность в постимпрессионизме и близость к *желтому* (как *свету* и *центростремительному началу*)¹². Открытие белого произошло мастером позднее и пришло как озарение: «Внезапно природа представилась мне белой. Белое (великое молчание, полное возможностей) было видно повсюду и явственно распространялось. Позже я вспомнил это ощущение,

когда увидел, что в моих картинах белое играет особую роль и находится на особом положении. С тех пор я знаю, какие неслыханные возможности скрывает в себе этот первоначальный цвет. Я увидел, как ошибочно я до того момента думал об этом цвете, ибо я считал его присутствие крупными массами нужным только для того, чтобы подчеркнуть элемент рисунка, и опасался легкомыслия его внутренней силы. Это открытие имело для меня чрезвычайное значение»¹³.

Резкий семантический сдвиг происходит в живописи К. Малевича, где *белое* выступает как чистый концепт, свободный от традиционных коннотаций (картина К. Малевича «Белое на белом», 1918, Музей современного искусства. Нью Йорк). Колоризм Малевича опирается на основные архаические цвета: черный, красный и белый. Однако ни цвет, ни форма (крест, круг и пр.) не несут в супрематизме символической нагрузки. Концептуализация белого у Малевича актуализирует архаические смыслы семантики *белого* посредством отождествления в *белом* знака и денотата (цветового пигмента) и тем самым минует традиционную цепь символических ассоциаций. В своей статье «Супрематизм» 1919 года (из каталога X выставки «Беспредметное творчество и супрематизм») Малевич писал: «Я прорвал синий абажур цветных ограничений, вышел в белое, за мной, товарищи авиаторы, плывите в бездну, я установил семафоры супрематизма. Я победил подкладку цветного неба, сорвал и в образовавшийся мешок вложил цвета и завязал узлом. Плывите! Белая свободная бездна, бесконечность перед вами»¹⁴. Как антитеза «Белому на белом» К. Малевича возникает картина «Черное на черном» А. Родченко.

Концептуализация белого в авангарде особенно зримо предстает в живописи П. Филонова: полотно, названное им «Белая картина» (1919), почти не содержит открытого белого цвета. Являясь частью серии «Ввод в мировой расцвет», картина отсылает к области утопического и тем самым концепт *белого* становится знаком-индексом утопии. Проникновение *белого* в названия полотен особенно показательны: процесс вербализации *белого* цвета указывает на его ре-семантизацию.

Символистское *белое как новое* и *белое как смерть* трансформируется в авангардной поэтике в *белое как нулевой знак* и *белое как сакральное*. В русле авангардной парадигмы лежит и семантика *белое/красное* в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: «сакральная» история начинается со слов «В белом плаще с кровавым подбоем (...) вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат». В его романе «Белая гвардия» начало повествования отмечено той же оппозицией: *красный дрожащий Марс versus белый мохнатый декабрь, белый гроб с телом матери, белая рука священника, белые нашивки на погонах, белый хлеб*, а также *снежный, прекрасный Город*.

Цветовой код, в котором концепт *белое* занимает доминирующую позицию, соответствует принципам поэтики орнаментальной

прозы в 20-х годах. Граничность *белого* по признаку его тотальности соответствует структурированности орнаментальной прозы. Так, в рассказе Вс.Иванова «Дите» (1922) традиционная оппозиция *белое/красное* маркированно заменена на *белое/желтое* и отнесено к оппозиции *свой/чужой*. Своим для красноармейцев оказывается ребенок *белых*, а чужим — *желтый* ребенок киргизов, чужой расы. Маркированный сдвиг затрагивает и нарушение традиционной соотношенности *белого* со смертью: *белого* ребенка оставляют в живых, а *желтого* убивают. Помимо прямой семантики, *белое* (как *начальное*) в этом рассказе выступает на метатекстуальном уровне как знак-индекс архаизирующей поэтики.

К концу 20-х годов нарастает космизация концепта *белое*. У Хармса в стихотворении «Белая овца» (1929) *белая* овца машет *белой* рукой, вступая в круг солярно-космической символики: «Гуляла *белая* овца, / блуждала *белая* овца. / Кричала в поле над рекой, / звала ягнят и мелких птиц, / махала *белю* рукой, / передо мной лежала ниц. / Звала меня ступать в траву. / А там в траве, маша рукой, / гуляла *белая* овца, / блуждала *белая* овца»¹⁵ и т.д.

Космизация концепта *белое* достигает апогея в романе А. Платонова «Чевенгур» (1929). Характерно, что на фоне других произведений Платонова, для которого в целом визуальный, и в частности цветовой, код слабо выражен, «Чевенгур» обладает высокой цветностью. Статистический анализ частотности лексемы-мотива *белое* в тексте романа показывает его резкую доминанту над остальными цветами. Распределение происходит следующим образом: если принять *белый* цвет за 100%, *черный* составляет 70%, *красный* — менее 50%, *серый* — 40%, *зеленый* — 22% и *желтый* — 11,1%. Область совпадения *белого* и *черного* — *тело* (*глаза, волосы, кожа, живот, люди*), *свет* и *небо/земля*. Область несовпадения, где доминирует *белый*, — *город*. *Белый город* в «Чевенгуре» Платонова имеет утопическую семантику. Характерно, что в прозе Платонова последующего периода — начала и середины 30-х годов, когда утопическая проблематика уходит для него на второй план (рассказы «Река Потудань», «Семен», «Фро»), наблюдается резкое снижение частотности *белого*. Таким образом, для Платонова концепт *белое* несет в себе явную утопическую коннотацию.

Характерно, что утопическая проекция *белого* возникает и в антиутопии Е. Замятина «Мы». Здесь наиболее «сильные» части текста — первый и последний абзацы романа — отмечены мотивом *белые зубы* (*зуб* как символ смерти в традиционной символике). Начало: «Обернулся: в глаза мне — белые — необычайно *белые* и острые зубы, незнакомое женское лицо». Конец: «Я заметил, что у ней острые и очень *белые* зубы и что это красиво. <...> У нее стало очень *белое* лицо...»¹⁶ «смерть».

Интересно, что и у Ахматовой, несмотря на всю несхожесть ее мира с миром Платонова, *белое* несет в себе отголосок утопического смысла, что можно прочитывать как код эпохи. В ее поэзии

белое/красное доминирует над *белым/черным*; наряду с традиционными мотивами — смерти (*зима, снег, ночь*) — *белое* выступает в связи с мотивом *дальнего* (*птица, парус* — вводя интертекстуально лермонтовское «Белеет парус одинокий», — *челн, крылья, глубь колодца, дно*), а также *дома* (*дом, храм, церковь*, а метонимически — *колоннада, порог, зал, двор, звонница, стена, тени*). Если *дальнее* обращено в будущее, *дом* — это у-топос прошедшего. В контексте «петербургского текста» Ахматовой ее *белый дом* — это метонимическое обозначение Петербурга как города демонически-инверсированной сакральности — города «белых ночей».

Совершенно очевидно, что мотив *белого города* отсылает к апокалипсической теме в русской культуре XX века. *Новый Иерусалим versus Вавилон* в цветовом коде выступают как оппозиция *белое/красное*. Обращает на себя внимание высокая частотность *белого* цвета (в предикативном и объектном значении) в тексте Апокалипсиса (*одеяния* — 9 раз, *конь* — 3 раза, а также *волосы, волна, снег, камень, трон*). Цепочка символов выстраивается в Апокалипсисе как *белое=смерть-обновление (очищение)*.

Концепт новизны, положительная отмеченность нового в оппозиции *новое/старое* явились особенностью «горячей» культуры XX столетия¹⁷. Мотив смерти, погребальный код в русской культуре XX века являются ведущими: они определили не только топик символизма, но и всю русскую культуру рубежа 20–30-х годов. Погребальная семантика определила и литературную тематику, и артефакты (московское метро; план монументальной пропаганды, семантика архитектуры и пр.) и ритуальную символику (мумификация Ленина). Она определила также особую инclinированность смертью, которая выразилась во всем многообразном комплексе эсхатологических установок российского социализма. Идея *смерти* как обновления в комплексе ритуально-мифологических представлений является универсалией. Однако наложение на дуализм *смерть=новое* концепта *белое* сигнализирует о постоянном ожидании в России нового и страшного — апокалипсической доминанте как ведущей идеологеме русской культуры нынешнего столетия. Именно в коде пары *белое=новое* ведет свои рассуждения В. Розанов в своей статье «Апокалипсис нынешнего времени»: «И сотворяет (Бог. — Н.З.) *новое* как *утешение*, как „утертые слезы“ и „облечение в белые одежды“»¹⁸, а ссылаясь на Достоевского, отмечает эквивалентность *Русь=белая земля*. Вспоминается народная утопическая легенда о Беловодье, бытовавшая в староверческих сектах.

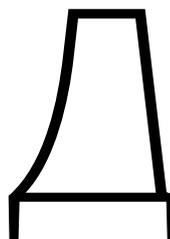
Таким образом, повышение частотности *белого*, его концептуализация и сдвиг семантики в сторону актуализации цепочки слов *святость=смерть=новизна* — все это может быть прочитано как цветовой код апокалипсической проекции в русской культуре первой половины XX века. Иными словами, ожидание нового и страшного в России первой трети XX века окрашено в *белый* цвет.

Примечания

- 1 *Иванов Вяч.Вс.* Цветовая символика в географических названиях в свете данных типологии (К названию Белоруссии) // Балто-славянские исследования 1980. М., 1981. С. 163–176.
- 2 *Раденкович Л.* Символика цвета в славянских заговорах // Славянский и балканский фольклор. М., 1989. С. 122–148.
- 3 *Топоров В.Н.* Идея святости в Древней Руси // *Он же.* Святость и святые в русской духовной культуре. М., 1995. Т. 1. С. 544.
- 4 *Флоренский П.* Столп и утверждение истины // *Флоренский П.* Собр. соч. YMCA-PRESS, 1989. Т. IV.
- 5 *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955. С. 152–157.
- 6 О мотивной структуре русского символизма см.: *Hansen-Löve A.* Der Russische Symbolismus. System und Entfaltung der Poetische Motive. I Band. Diabolischer Symbolismus. Wien, 1989 (русское издание: *Ханзен-Лёве О.* Русский символизм. СПб., 1999).
- 7 Ср. белый и красный цвет для обозначения ранга жрецов в древнеиндийской традиции: *Гамкрелидзе Т.В., Иванов Вяч.Вс.* Индоевропейский язык и индоевропейцы. Тбилиси, 1984. Т. II. С. 788.
- 8 См.: *Ханзен-Лёве О.* Русский символизм.
- 9 *Троцкий Л.Д.* Литература и революция. М., 1991. С. 49.
- 10 *Белый А.* Почему я стал символистом // *Он же.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 425.
- 11 *Белый А.* Священные цвета // Там же. С. 201.
- 12 *Кандинский В.* О духовном в искусстве.
- 13 *Кандинский В.В.* Кёльнская лекция // *Он же.* Избранные труды по теории искусства. М., 2001. Т. 1. С. 323.
- 14 *Малевич К.* Супрематизм // *Он же.* Собр. соч. В 5 т. Т. 1. М., 1995. С. 151.
- 15 *Хармс Д.* Полет в небеса. Л., 1988. С. 66.
- 16 *Заятин Е.* Мы // *Заятин Е. Мы. Хаксли О.* О дивный новый мир. М., 1989. С. 11, 162.
- 17 О семантике новизны см.: *Арутюнова Н.Д.* О новом, первом и последнем // *Она же.* Язык и мир человека. М., 1998. С. 695–734.
- 18 *Розанов В.* Апокалипсис нашего времени // *Он же.* Уединенное. М., 1990. С. 398.



ГЛАВА 4. МОТИВИКА ГОРОДА



Вухчастный очерк о мотивике города, предлагаемый в данной главе, выводит нас на проблему слова не письменного, графически-визуализируемого, или того речевого высказывания, которым изображение чревато изнутри, а как речи особого рода — социального послания. Мы остановимся на двух мотивах, противоположных по форме и культурным коннотациям: *башне* и *пустыре*. Почему именно они привлекли наше внимание? В паре эти мотивы образуют отношение дополнительного распределения — то есть они фиксируют некие крайние точки «текста» города, а потому способны высветить его наиболее существенные, граничные черты. Кроме того, феномены *башни* и *пустыря* располагаются в трех пространственных зонах культуры: в тексте реальности, являя собой физические объекты, организующие природную и/или искусственную среду; в тексте художественной визуализации — будь то архитектура, ее руины или искусство, их портретирующее; наконец, в вербальном тексте: своей этимологией, включенностью в идиоматику языка или в форме художественного слова участвующие в общем семиозисе эпохи. Последнее представляет собой главную ось рассуждений. Амальгама визуальной репрезентации и жизни в слове — их постоянное взаимодействие, составляющее специфику предлагаемого нами угла зрения на эти объекты, интересна с точки зрения формируемого ею социального ландшафта. Башня и пустырь в их современном статусе выступают как самописание нынешнего российского общества.

А) БАШНЯ В АСПЕКТЕ РИТОРИКИ ЭПОХИ

В современной Москве городской пейзаж в большой мере определяется башней как наиболее распространенной архитектурной деталью. Данный очерк фокусируется на проблеме башни как репрезентативном знаке в историческом ландшафте России, а также как специфическом феномене в контексте локальной традиции. Башня рассматривается как динамический агент пространства, который претерпевает изменения на протяжении времени и отражает смену эпох. Башня раскрывает *genius loci* данного места и отмечает его посредством оформления природного окружения. Таким образом, проблема рассматривается в многомерной перспективе с точки зрения культурной антропологии, национального историко-культурного наследия и в социо семиотическом контексте современности.

Для начала следует пояснить, о какой башне идет речь. Речь идет о строящихся с недавнего времени частных особняках зажиточных россиян и жилых зданиях, а также общественных сооружениях российских городов, где башня возникает как необходимый компонент архитектурной композиции. Башни различаются по своей форме и размерам, но чаще всего имеют вид параллелепипеда с венчающим их пирамидальным завершением. Следует также упомянуть башни в форме обелисков, труб и спиралей.

Башня может быть рассмотрена в контексте природного пейзажа. Она представляет собой вторжение человека в ландшафт, имитируя вертикальные элементы природного пейзажа — такие как скалы, горные вершины, высокие деревья и т.п. Фигура человека — *homo erectus*'а — также может рассматриваться в ряду инспираций этой архитектурной формы со стороны органического мира. Отсылая к природному пейзажу, башня несет значение вертикально устремленного движения и таким образом артикулирует себя в качестве стреловидной векторной конструкции. В то же время она организует пространство вокруг себя, собирая воедино все отдельные элементы и сообщая окружению в целом импульс роста. Отталкиваясь от природы, башня выражает идею набухания и роста плоти, биологической иерархии и эволюции, а в конечном итоге — принцип расширения Вселенной. Именно на этих основных природных коннотациях в значительной мере базируется символика башни начиная с древнейших времен. Будучи инспирирована двумя базисными основаниями антропоцентричного универсума — горизонтальным и вертикальным членением пространства башня как вертикально ориентированная конструкция, освобожденная от каких-либо дополнительных коннотаций, создала почву для символизации множества устремлений человека к высшей, духовной субстанции. В контексте природного пейзажа башня «прочитывается» как бесконечное дление, разбивающее границы ради достижения бесконечности. Имплицитно она объединяет наиболее существенные свойства мира, отсылая ко второй части оппозиций земля/небо,

Земля/Космос, водный хаос и физическое существование versus всеобщий рост — как возрастающий плотью, так и духовный. Башня, таким образом, обращена к осознанию человека человеком, то есть к семиозису, власти над природным началом, и в конечном итоге выводит к идее Логоса, а следовательно — к слову.

В культурной антропологии давно признано соответствие между вертикальными компонентами природного пейзажа и башней как архитектурной конструкцией. В соответствии с этим осознанием башня является одним из наиболее универсальных визуальных образов в культуре. Отсылая к горам как своим естественно-природным прототипам, пирамиды и пирамидальные башни, созданные самыми разными цивилизациями, репрезентируют устремленность человека к небесам и социальную иерархию как ее проекцию на Земле.

Башня восходит к наиболее глубинным архаическим представлениям человека о мире и часто артикулируется в телесном коде. В качестве вертикальной доминанты башня в виде столба прослеживается в древних верованиях, обращенных к телесным проекциям универсума в рамках маскулинной символики. Напротив, пирамида представляет идею треугольника как наиболее стабильной геометрической фигуры, основанной на женском символе¹. Обе части этого противопоставления объединены в амбивалентной бисексуальной — маскулинно/фемининной — природе пирамидальной башни — башни с пирамидальным завершением. Последняя может быть интерпретирована как рождающе-плодоносящее супериорное начало. Башня также допускает проекции в архетип города в качестве женского символа по отношению к храму как мужскому символу. Согласно В.Н. Топорову, «не только лоно соотносится с алтарем, а пламя в центре его с *tembrum virile*, но и женский персонаж (дева, мать) — с городом (страной), а мужской персонаж (жених, участник иерогамии) с находящимся в центре его храмом»². Таким образом, башня как город-храм или сакральный город в контексте архаической культуры переплетается с двумя противоположными значениями телесного кода — мужским и женским началами. Очевидно, именно эта контрадикторность и полнота символа как вмещающего в себя составные части дополнительного распределения обеспечивают этой форме жизнь в веках.

В плане мифологической традиции как таковой башня отсылает к идее оси мира (Мирового Древа) и соответственно представляет связь между Землей и Космосом. В архаические времена стремление достичь вечности от космоса также воплотилось в башне, которая собирает и уплотняет, интенсифицирует пространство вокруг себя, тем самым вводя в поле ее коннотаций мифологическое непреходяще-циклическое время. Идея *axis mundi*, воплощенная в башне, ставит ее в значимую позицию по отношению ко всем проявлениям человеческой экзистенции. Таким образом, значение Мирового Древа имплицитно содержится в башне любого рода как типологически устойчивое сообщение.

Дух вечности и полноты, воплощенный в пирамидальной башне, обуславливает то обстоятельство, что эта форма часто выступает в

функции погребального символа, особенно в случаях, когда она используется как памятник коллективной славы/жертвы (мемориальные военные обелиски, мемориалы жертвам геноцида). В архаических культурах вертикально установленные камни и стелы, которые могут рассматриваться как предшественники современных башен, широко использовались в функции алтаря с целью установить связь с целым универсумом (Стонхендж) и/или как надгробия. Древнеиндийские ступы, а также места обитания христианских столпников также дают образцы сакрального прочтения этого формосимвола. Лютеранское кредо «здесь стою» можно считать вербальным аналогом башни как опоры-столпа веры и стойкости. И в наши дни можно увидеть башни среди надгробий на мусульманских кладбищах.

Реализуя свой потенциал порождения сакральных значений, башня стала существенной частью средневековой архитектуры в Европе, являясь непременным атрибутом архитектурной композиции кафедральных соборов, а также фортификационных сооружений. Особенно интересна эволюция колокольни³. Начиная с равеннских башен IX века в романской архитектуре возникает комбинированная форма округлой или четырехугольной в плане башни с пирамидальным (четырёх- или восьмиктным) навершием-крышей. Часто две башни фланкировали портал храма, непосредственно примыкая к телу здания. Композиционная схема столпа с пирамидой оказалась чрезвычайно устойчивой в истории архитектуры, особенно часто возникала в сооружениях сакрального назначения — вплоть до колоколен православных соборов. В Москве с XVI века строятся башни-колокольни с открытыми пролетами и шатровыми перекрытиями. До известной степени башни-пирамиды сохранили свое значение и в западноевропейской готике, однако утратили свое значение в Ренессансе и барокко, а тем более в классицизме конца XVIII–XIX века. Своему возрождению в европейской архитектуре на рубеже XIX–XX веков башня обязана быстрому распространению новых строительных материалов и индустриальных технологий. Сооруженная в 1889 году для Международной выставки в Париже Эйфелева башня стала наглядной демонстрацией этого процесса и символом эпохи. Основанная на современных технологиях, в XX веке она вызвала к жизни феномен небоскреба — архитектурную форму, в большом разнообразии распространившуюся по всему миру, особенно в наиболее индустриально развитых странах — в частности, на североамериканском континенте. Вполне очевидно, что сакральное значение башни в контексте американской культуры исполнено архаических значений: глобалистская сверхцивилизация, стремящаяся к нивелировке локальных культур, «проговаривается» на языке символов Вавилонского *столпотворения*.

Неся в себе значение вертикального роста, башня сообщает локальному пространству идею движения и маркирует время, фиксируя исторические координаты места, где она была воздвигнута. Именно в таком разрезе башня может быть рассмотрена в историческом контексте России. Известно, что языческие представления никогда

не были полностью вытеснены в русской культуре христианством, и они в большой мере определили существенные черты национального менталитета. Башня этому красноречивый пример. Она репрезентирует как комплекс телесных символов в рамках аграрного ритуала, так и народно-утопические верования, а также стремление к супер-иорности, характерное для имперского прошлого России.

В России башня как символ имперского государства может быть рассмотрена как архитектурный элемент, в рамках культуры нашедший выражение в языке. По-русски слово «башня» этимологически происходит от тюркского «башка» — то есть голова⁴. «Башня» как «голова» расширяет это значение на культуру в целом, формируя телесную метафору: голова как политический/социальный лидер. Тюркское, восходящее к мусульманству, происхождение слова «башня» в русском языке имеет прямое отношение к социосемиотическому сообщению, которое содержит в себе башня в современной России. А именно башня как наблюдательная вышка продуцирует значение «крепость». В древние времена башня понималась как место — помещение, рукотворный амбиент — защищенное от внешней агрессии. Защищенное пространство, сооружение повышенной надежности для тех, кто внутри него, трансформирует первоначальное значение башни как крепости в башню как государственный символ. Можно вывести значение доминанты власти и авторитарной власти или авторитарного правления. С течением времени в культурно-смысловом поле башни возникли другие коннотации, а именно на первый план вышел утопический компонент. Имперское и утопическое значения башни наиболее наглядным образом слились в московских башнях как феномене культуры.

Современная одержимость этой архитектурной формой в архитектуре нынешней Москвы уходит корнями в историческое прошлое города. Башни, определяющие нынешний облик столицы, прежде всего были инспирированы характерным пейзажем, природным ландшафтом города: с одной стороны, первопрестольная покоится на семи холмах, в другой стороны, окружающий город рельеф местности представляет собой довольно плоскую равнину. Последнее определяет обстоятельство, что любая вертикаль становилась весьма значимой в горизонтальном ландшафте города. В XVI веке расположение города на семи холмах явилось одним из оснований сравнения Москвы с Римом и поисков пути к ее превращению в Третий Рим со всеми идеологическими и политическими импликациями такого рода сравнения, особенно учитывая нарастающие имперские амбиции политических лидеров — как царей, так и вождей советской России⁵.

Исторический центр Москвы сформирован Кремлем — средневековой крепостью, окруженной двадцатью башнями. Воздвигнутые в разные эпохи, башни в значительной мере определили облик города и его символическую роль в государственной власти. Московская башенность в известной степени укладывается в типичный для города силуэт, задаваемый церквями с обилием глав-куполов. Как указывает

В. Паперный, «ступенчатая вертикальность восторжествовала в Москве еще при жизни Петра», а затем в творчестве Растрелли при Елизавете. По словам И. Грабаря, Большой Петергофский дворец, хотя и не находится в Москве, стал «заключительным аккордом той восторженной песни пятиглавия, которую в течение веков пела Москва <...> его пятиглавие звучит по-новому, но дух его, сокровенный смысл идеи, всецело московский — единство, органическая спаянность и слитность всех пяти глав, воздымающихся к небу как бы единым телом»⁶. С XVII века большая часть этих башен получила достройку в виде пирамидальных наверший [илл. 103]. Некоторые из башен были перестроены в XIX веке. В эпоху Просвещения и классицизма конца XVIII — начала XIX века башня, казалось бы, лишилась своей значимой позиции в культурном дискурсе. Она частично сохранилась в ротондах архитектора Казакова, и в значительной большей мере она свойственна архитектурному почерку Баженова (вспомним дворцовый комплекс в Царицыно или знаменитый Пашков дом в Москве).



Илл. 103. Башня московского Кремля с пирамидальным навершием.

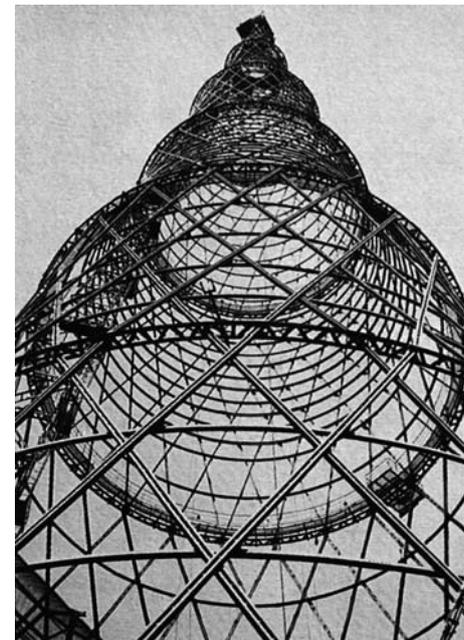
Последнее может быть объяснено посредством масонской символики, которой архитектор, будучи преданным членом Братства свободных каменщиков, отдал дань в полной мере. В идеологии русского масонства башня как таковая, а особенно снабженная пирамидальной формой, имеет отношение к ключевым идеям масонства, занимая одну из важнейших позиций в этом специфическом словаре символов.

Триумфальное возвращение башни в городскую среду России в начале XX века связано с литературным символизмом (вспомним знаменитую «башню» Вячеслава Иванова, ср. также у Бальмонта: *С высокой башни / На мир гляжу я*⁷). Для поэзии символизма мотив башни — это один из визионерских локусов⁸. Весьма значима традиция Вавилонской башни в культуре для евразийцев — о связанном с ней Божественном запрете на сведение культур-личностей к материальной бездуховной цивилизации писал Н.С. Трубецкой⁹. Эти идеи оказались провидческими: прочные позиции башня заняла в историческом авангарде 10–20-х годов, когда эта архитектурная форма стала визуальной манифестацией утопического прорыва к новым, внациональным мирам — как в социальной, так и в эстетической сфере.

Знаменитая башня Татлина — «Памятник III Интернационалу» — является наиболее пронзительным примером [илл. 104]. Этимология башни как головы переплелась здесь с семантикой социальных амбиций, выраженных формой спирали. Несмотря на то, что это произве-



Илл. 104. В. Татлин. Проект Памятника III Интернационала. 1919–1920. Макет.



Илл. 105. В. Шухов. Башня. 1919–1922. Москва.

дение никогда не было реализовано, оставшись лишь в проекте, оно вдохновило современную архитектурную мысль. Некоторые из идей башни Татлина воплотились позднее в другой башне, сконструированной В. Шуховым [илл. 105]. Шуховская башня была сооружена на Шаболовке в Москве в 1919–1922 годах и в течение долгого времени использовалась для теле- и радиотрансмиссий. Функция передачи информации, возложенная на сооружение, легла на благодатную почву идеи соответствия между верхним и нижним миром Вселенной, имплицированной в утопическом компоненте башни, который особенно звучно заявил о себе в контексте происходивших в это время в стране революционных преобразований.

Авангардная башня была унаследована тоталитарной архитектурой. В сталинский период весь комплекс башенной семиотики был реализован в московских высотных домах. Как пишет В. Паперный, в здании Московского университета — одного из них — «восторженная песнь пятиглавия... звучит <...> по-новому, сохраняя при этом верность общему духу»¹⁰. После Второй мировой войны здесь было воздвигнуто

семь таких небоскребов, а их реплики появились также в некоторых других городах, в том числе зарубежных (например, в Варшаве). Эти высотки напоминали кремлевские башни, символизируя советский режим и победу страны над фашизмом. В этот период башня несла в себе идею тотальности и вечности, акцентируя древние компоненты значения. Совсем как в архаической картине мира, где часть равна целому, она перенесла частность формы на всеобщность символического пространства: именно поэтому в популярной песенке 30-х годов слова *Кремль* и *вся страна* поставлены в тождественную позицию: «Утро красит нежным светом / Стены древнего *Кремля* / Просыпается с рассветом / *Вся Советская страна*». Московские высотки, пронзающие шпилем небеса, излучали утопическую идею башни как бесконечной устремленности к счастливому обществу и справедливо управляемой державе.

Представляется неслучайным, что именно башня в значительной мере определила облик постперестроечной столицы, являющейся ныне центром интенсивной экономической и политической жизни страны, которая находится в состоянии напряженного ожидания перемен. Москва сегодня — это огромная строительная площадка. В течение двух последних десятилетий облик города претерпел существенные изменения: возведено множество новых зданий в жилом и общественном секторе, ряд памятников реконструирован. Между тем, с точки зрения эстетической значимости эти перемены могут быть оценены двояко, и качество нового строительства представляет собой большую проблему. Основная направленность в обновляющемся городе проявляется в бизнес- и торговых центрах, банках и других зданиях общественного назначения. Их архитектурный язык по большей части базируется на исторических аллюзиях и интернациональной стилистике, обращенной к опыту постмодернизма. Башня является наиболее характерной особенностью так называемой «лужковской» Москвы. Прежде всего башня — это самый частотный элемент любого из новых архитектурных произведений. Во многих сооружениях башня составляет важный элемент



Илл. 106. Башня постперестроечной Москвы в виде укрепления.

их пространственной организации. Другой существенной чертой является ее доминирующая позиция в архитектурной композиции городского пейзажа в целом. Эта беспрецедентная распространенность и доминирующая роль башни в облике Москвы застав-



Илл. 107. Башня постперестроечной Москвы в виде пирамиды.



Илл. 108. Башня постперестроечной Москвы, стилизованная под сталинскую высотку.

ляет задаться вопросом: какое социо семиотическое послание эта ситуация собой несет?

Башни современной Москвы различаются по своей форме, стилю и знаковой функции. Есть башни, отсылающие к средневековым крепостям и монастырям, другие взывают к национальному прошлому России [илл. 106]. Многие башни являются завершением зданий в виде пирамиды или пирамида составляет наверхие одной из частей композиции. Среди разнообразия форм следует различать башни в виде ротонд, столбов, но особенно типичны башни-пирамиды [илл. 107, 108]. Пирамидальные башни в основном сделаны из стекла и бетона со сверкающим металлическим покрытием. В ночном освещении пирамидальные башни выделяются в ландшафте города.

Башня в сегодняшней Москве аккумулировала локальные и универсальные значения урбанистического дискурса. Она демонстрирует главную линию социального сознания как ориентированную

преимущественно на маскулинный дискурс. Современное состояние российского общества манифестируется в амбициозных устремлениях в экономической и политической сферах, и риторическое послание башни полностью соответствует этим устремлениям. В качестве символа государственности и «вертикали власти» московские башни как культурный феномен также обнаруживают свою тесную обусловленность историческим наследием, понятием преимущественно в терминах авторитарности правления. В полной противоречий риторике современной эпохи в России выделяется тенденция к элиминированию политического дискурса. Между тем последний не может не обнаруживать себя, и косвенным указанием на него являются многообразные пирамидальные башни общественных зданий. В сегодняшней Москве башни отражают значимость поднимающегося среднего класса, который прокламирует свою супериорность, при этом осознавая свою незащищенность на вершине шаткой социальной иерархии.

Следует упомянуть и еще об одном аспекте московских башен, обнаруживающих одновременно свои архаичные и современные черты в культурном контексте. Вернемся опять к архетипу Вавилонской башни. Символическое послание ветхозаветной истории о грехе столпотворения с легкостью может быть обращено к современной Москве. Москва и Петербург принято рассматривать как две противоположные модели, описывающие русскую культуру и национальную ментальность в целом — московский и петербургский тексты культуры. Семиотическая типология базируется различие преимущественно на двуполости этой культуры, где женскую половину олицетворяет Москва, а мужскую Петербург. Литература, искусство, музыка, созданные в Москве и Петербурге, разделены на два потока, и это распределение пронизывает существо национальной поэтики. Данная парность может быть расширена до универсальной оппозиции Вавилон/Иерусалим как двух противоположных текстов культуры, на которых базируется ментальность западной цивилизации. Московский текст, понятый в рамках Вавилона, проливает свет на эту контрадикторность, а именно противоречие между Вавилоном как женским символом (Вавилон = город-блудница) и феноменом башни как архетипа маскулинности, базирующейся на его вертикальной геометрии.

Москва, в которой сосредоточено более 70 процентов всего национального капитала, во многом отсылает к древнему Вавилону с его богатством, роскошью и пороком. Москва как многонациональный мегаполис представляет собой не только пространство многоязыкое, но также и в высокой степени криминализованное. Московские башни отражают противоречия российской национальной политики. Мусульманский элемент занимает в городском населении важное место как по численности, так и по участию в социальной жизни, и пирамидальные башни могут ассоциироваться с мусульманским проектом как целым и архитектурой мечети в частности. Сквозь феномен Вавилона, претерпевшего жестокий крах в

своих попытках унитаризировать культуру и выйти за грани человеческого языка и масштабов телесности, послание московских башен может быть прочитано как комбинация подсознательной тревоги населения по поводу беспочвенных политических амбиций кремлевских лидеров с одной стороны, и ощущения приближающейся катастрофы, угрожающей ему, с другой.

Б) ПУСТЫРЬ КАК ТЕКСТ КУЛЬТУРЫ

В рамках проблемы визуализации архаических стереотипов города можно рассмотреть и один из видов иконического текста, выступающего в виде аниконического сообщения, каковым является *городской пустырь*. Нас интересует проблема визуализации концепта в русской культуре в рамках проблемы сакральное/десакрализованное. Последняя вовлекает в рассмотрение как изображение, так и слово: феномен пустыря располагается в области их взаимного наложения. Выше уже отмечалось, что пустырь в архетипическом ландшафте города является противоположностью башни. Поясним дополнительно, что если башня организует пространство как место, сообщая ему вертикаль как в смысле физическом так и метафизическом, то пустырь образует антителу башни, лишая пространство места и сообщая ему минус-измерение.

Городской пейзаж является разновидностью пейзажа как такового. Он известен в искусстве с древнейших времен и во многом является производным от природного пейзажа в культуре. Этим обстоятельством определяются стандартные языковые метафоры, употребляемые при словесном описании города — город *растет, умирает, цветет, джунгли города* и т.п. В древних канонических культурах визуализация города выступает в форме идеограммы — это изобразительный символ, знак непрерывного типа, в котором артефакт выступает как суггестия природных начал, это еще не пейзаж, а знак-индекс города. Город как элемент природного пейзажа не противопоставлен *природе* и характеризуется позитивной пространственностью. Национальная картина мира, проявляющаяся в изображении природы, в той же степени определяет и тип визуализации города.

Урбанистический пейзаж XX века привносит в традицию изображения города важный элемент — на смену городу-идеограмме приходит город, который допускает негативное пространство, то есть разрывы, пространственные цезуры подобно тексту дискретного типа. Этим он обособляется от пейзажа природной среды как области знаков непрерывного типа. Однако несмотря на эти важные особенности городской пейзаж XX века продолжает определяться национальной картиной мира, и на него распространяются концепты природного пейзажа в целом. Общее определение пустыря — *подвергшаяся частичному разрушению часть городской*

среды — характеризует его как феномен, организованный по принципу негации. В качестве таковой он характерен для русской культуры прошлого столетия. Важный признак городского пейзажа XX века и знак его негативной сущности — пустырь. Последний отсылает к базовым концептам русской картины мира, маркируя полюса сакрального.

Следует различать *пустырь как концепт* и *пустырь как текст реальности*. В качестве концепта *пустырь* является производным второго члена оппозиции *полнота/пустота* в ее соотношении с универсальными противопоставлениями в описании картины мира — *пространство/время, жизнь/смерть, космос/хаос, часть/целое, сакральное/светское*. Будучи знаком энтропии, пустырь означает как *партиципированное пространство, время, обращенное вспять, десакрализация сакрального, смерть, хаос*. Хотя городской пустырь является порождением урбанистической цивилизации XX века, его концептуальный генезис может быть прослежен в истории. Наряду с другими концептами, освоенными негативной топикой прошлого столетия — такими как *мусор, война, болезнь, насекомые* и всем кругом *апокалиптической* мотивики, — *пустырь* восходит к поэтике барокко с ее принципом *vanitas vanitatum* и семиотизацией энтропийных ситуаций. В европейском романтизме концепт *пустыря* нашел выражение в эстетике руин.

В эпоху модернизма концепт *пустыря* — это модель *катастрофы*. В авангарде, который многим обязан символизму, концепт *пустоты* как «нулевой степени письма» составляет конструктивную основу поэтики: вспомним, например, пустотность «Поэмы конца» А. Крученых или негативную «наполненность» «Черного квадрата» К. Малевича. Мотив *пустоты* особенно эксплицирован в позднем авангарде — у Д. Хармса: в его рассказах об общем или последовательном исчезновении человека и частей тела топика *пустоты* выступает как ироническое остранение контекста эпохи. В экспрессионизме мотив *катастрофы* становится смысловым ядром мироустройства, и потому концепт *пустыря* особенно актуален. В прозе А. Платонова мотив пустоты очень значим — он наделен идеей сакральной полноты. Пустотой исполнен у Платонова город (=мир) и тело (особенно женское тело — своеобразная девиация Великой Богини); парадоксальная наполненная пустота городского пустыря актуализирует у Платонова архаическую оппозицию *Вавилон/Иерусалим*, где пустырь выступает как экзистенциал, отсылающий к универсальному противопоставлению *жизнь/смерть* (в повести «Котлован»¹¹: «На выкошенном пустыре пахло умершей травой и сыростью обнаженных мест, отчего яснее чувствовалась общая грусть жизни и тоска тщетности» — К 448). Пустырь у А. Платонова, таким образом, сигнализирует о смерти утопии, при этом значима и его роль в символизации телесной, низовой стихии — то есть самой жизни.

Городской пустырь XX века — это модель культурного пограничья, иного, более интенсивного по сравнению с башней. Пустырь

одновременно принадлежит и *природе* (как энтропийное начало цивилизационно-урбанистических процессов), и *культуре* (как результат созидательной строительной деятельности). В отношении к *пространству* пустырь выступает как минус-пространство и реализует значение «дезорганизованная искусственная среда», и в этом смысле он противоположен *саду*, также реализующему идею пограничья *культура/природа*¹². Маргинальность пустыря подтверждена и его локализацией в урбанистической застройке — часто на границе города, в районе фабричных предместий. В 30-е годы — в Москве в период массового уничтожения церковью оппозиция *пустырь/сад* преобразовалась в эквивалентность: на месте разрушенных храмов разбивали сквер, и таким образом пустырь стал компонентом и центральных районов города. В отношении к категории *времени* пустырь выступает как минус-время и реализует значение своеобразного пограничья — цезуры — между прошлым и будущим, некое пустое место в настоящем.

В качестве минус-пространства и минус-времени и по признаку разграничения/стязения полюсов пустырь актуализирует негативный модус сакральности. В русском языке семантика *пустоты* обращена как к предельно сакральному (*пустынь* активизирует евангельские смыслы), так и к максимально десакрализованному (ср. поговорку «Свято место пусто не бывает»). Эта семантика воспроизводится и *пустырем* как текстом реальности, закрепляя за данным видом городской среды значение экзистенциала — пограничья *жизнь/смерть*. В этом отношении пустырь родственен кладбищу. В 20–30-е годы он органично встраивается в фюнеральный код эпохи, вставая в один ряд с реалиями, отсылающими к мифологии загробного мира и семантике смерти: вспомним иконографию архитектуры лжеклассицизма, символику московского метро, мавзолеев и другие мемориалы.

Основанный на принципе деструкции и неупорядоченности, городской пустырь вместе с тем обладает своей морфологией. Его неизменными атрибутами являются глухие торцы прилегающих жилых домов и гаражей, строительный мусор (битый кирпич, обломки арматуры, элементы разрушенного быта, пыль) и обширная незастроенная площадка. Синтаксис пустыря в городской среде обитания определяется населяющим эту среду лиминальным социальным контингентом — криминальными элементами, наркоманами и бомжами.

В силу своей концептуализованности пустырь как тип пейзажа, то есть как вторичная реальность, легко вербализуется. Этим, в частности, объясняется высокая частотность этого мотива в русской литературе, особенно в поэзии XX века. Однако — в силу той же концептуализованности — он почти не поддается визуализации. Негативная изобразительность пустыря находит приют лишь в живописи А. Тышлера конца 20-х годов. Социальный message пустыря отвечает склонности художника к сценографии — театрализованному пространству. Негативная

семантика этого мотива звучит у Тышлера как вызов позитивным установкам соцреализма и соответствует глубинному коду эпохи, ориентированному на погребальную семантику. Пустырям Тышлера соответствует минимализм драматических пейзажей позднего Малевича («Пейзаж с пятью домами») [илл. 109]. Значительно большая визуализация пустыря присуща кино: она реализована, например, в фильме А. Германа «Мой друг Иван Лапшин».



Илл. 109. К. Малевич. Пейзаж с пятью домами. 1928–1932. Холст, масло. ГРМ.

Между тем мотиву пустыря в изобразительном искусстве XX века, слабо артикулируемому как объект визуальной репрезентации, соответствует жанр апокалипсического пейзажа, чья визуализация реализована вполне. Эстетика экспрессионизма — эстетика безобразного — не оказалась достаточно емкой для визуализации мотива пустыря. Последний был адаптирован апокалипсической темой культуры XX века. Иными словами, мотив пустыря как пейзажа имплицитно представлен в апокалипсическом плане — как *разрушенный город*. В XIX веке претекстом для создания картины на эту тему выступали исторические сюжеты с библейской коннотацией: например, «Последний день Помпеи» К. Брюллова. Примером обращения к теме разрушенного города в XX веке может служить «Герника» П. Пикассо, а также — совсем в другом идеологическом и стилистическом ключе — полотно немецкого художника Х. Грундика «Знамение будущего» [илл. 110]. Известно, что советская живопись соцреализма во многом «рифмовалась» с современным ей официальным немецким искусством, поэтому картину немецкого мастера можно рассматривать как нечто, что могло бы возникнуть в естественном искусстве, если бы не формальные правила цензуры, накладывавшей запрет на «негативные» темы.

Тема Апокалипсиса проходит через весь XX век русской культуры. Об этом написано много, и многие события художественной жизни могут быть рассмотрены под этим углом. Применительно к нашей теме концепт *пустоты* в авангарде значим как проекция мифологемы Апокалипсиса в пространство поэтики. Архетипическое для русской культуры противопоставление *Вавилон/Иерусалим* определяет центральные темы литературы и искусства не только XIX, но и XX столетия. Особенно интересно скрытое бытование этого мотива. Так, мотив *Иерусалима* прочитывается в частотности и

сочетаемости мотива *белый*, о котором речь идет в одном из очерков настоящей книги. Белый цвет был распространен даже вне сочетания с мотивом *города* в литературе позднего символизма, в акмеизме и авангарде, а также в прозе рубежа 20–30-х годов, раз-



Илл. 110. Х. Грундик. Знамение будущего. 1935. Холст, масло. ГМИИ.

работывающей у(дис)топическую тему (Платонов, Замятин, Олеша). В противопоставлении *Иерусалим–Вавилон* актуализирована оппозиция *белый/красный*. Что касается собственно *Вавилона*, эта тема имплицитно представлена в мотиве *разрушения* как такового. Вспомним, что именно мотивом *разрушения* иконически определяется пустырь как концепт и текст реальности. Его семиозис в культуре и формы визуализации в русском искусстве рубежа 20–30-х годов и в послевоенные годы, отсылая к Апокалипсису, обнажают семантику сакрализации пустоты.

Апокалипсические смыслы, открывающиеся в пустыре как тексте культуры, обосновывают его значимость в ряду мотивов городской среды в России XX века. Вместе с тем, поскольку визуализация этого мотива выступает как значимое отсутствие — как минус-пейзаж, концептуализация деструкции иконически артикулируется как нулевое значение. Пространственная среда, образованная *местами*, в данном случае выступает в негативе — то есть как среда, организованная *отсутствующими местами*.

Сейчас в Москве трудно найти *пустырь* — дорогая муниципальная земля быстро находит хозяев. Нет и *пустых* полок в магазинах. Между тем жизнь *пустыря* в России не кончается: концепт продолжает свое бытование в катастрофах, пафосе разрушения, идее тупика и прочей чернухе ментальности соотечественников — своеобразной перелицовке апологии созидательности, этой сакральной идеи эпохи социализма.

Примечания

- 1 Фролов Б.А. Числа в графике палеолита. Новосибирск, 1974.
- 2 Топоров В.Н. Заметки по реконструкции текстов // Исследования по структуре текста. М., 1987. С. 129.
- 3 Христианство // Энциклопедический словарь. М., 1993. Т. 1.
- 4 Преображенский А.Г. Этимологический словарь русского языка. М., 1958. С. 20.
- 5 Плюханова М.Б. Сюжеты и символы Московского царства. СПб., 1995.
- 6 Грабарь И. История русского искусства. Т. 1–5. М., 1910–1915. Т. 3. С. 199. Цит. по: Паперный В. Культура Два. М., 1996. С. 99.
- 7 Цит. по: Ханзен-Лёве О. Мифопоэтический символизм. СПб., 2003. С. 70.
- 8 См.: Ханзен-Лёве О. Указ. соч. С. 435.
- 9 Трубецкой Н.С. История. Культура. Язык. М., 1995.
- 10 Паперный В. Культура Два. С. 99.
- 11 Цит. по: Платонов А. Котлован // Андрей Платонов. Впрок. Проза. М., 1990. С. 448.
- 12 Свирида И.И. Между *sacrum* и *profanum*: топос сада // Опозиция сакральное/светское в славянской культуре. М., 2004. С. 114–130.



РАЗДЕЛ IV



ХУДОЖНИК И ПИСАТЕЛЬ



ГЛАВА 1. ШАГАЛ И ГОГОЛЬ

В литературе и искусстве XIX века трудно найти фигуру, которая повлияла бы на судьбы русской культуры века XX больше, чем Н.В. Гоголь. Дух Гоголя во многом задавал направленность развития сначала символистам, а потом авангарду и, в известном смысле, даже культуре 30-х годов. «Гоголевский текст» русской культуры несводим лишь к сумме поэтических приемов, мотивов и набору идей писателя. Он шире и, подразумевая особый тип художественного мышления и стоящей за ним психофизической реальности, прочерчивает магистраль духовного развития, которая пролегла через судьбы и творческие устремления почти всех крупнейших мастеров слова. Его гением отмечено творчество А. Белого и А. Блока, футуристов и обэриутов, а позднее А. Ремизова, А. Платонова, Е. Замятина, М. Булгакова, М. Зощенко. Но Гоголь — это больше, чем литература, Гоголь в XX веке стал мифом. «Гоголевская тема» ферментировала философию (М. Бахтин), к ней обращались композиторы (Д. Шостакович), она сопричастна разработке нового кино (С. Эйзенштейн¹), мимо нее не мог пройти и новый театр (В. Мейерхольд²). Сквозь призму «гоголевского текста» можно воспринять и сумрачный колорит 30-х годов: интерес соцреализма к академически препарированному наследию писателя выступает в пандан с погребальной риторикой эпохи, проникнутой глубинным гоголевским духом.

Гоголь устремился в XX век, чтобы превратить в действительность свои гротескные фантазии, а XX век призвал Гоголя для того, чтобы развернуть бесконечные

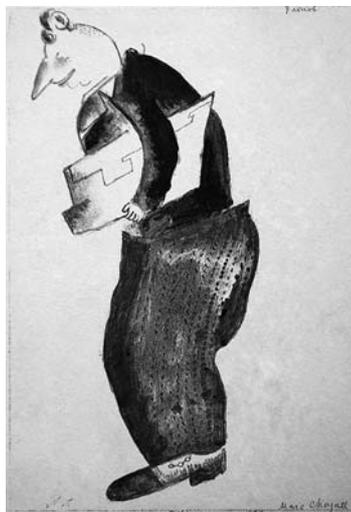
дали перед своими ищущими новых путей гениями. В ряду последних одно из первых мест принадлежит Марку Шагалу³.

Среди тех, кто прокладывал новые пути в литературе и искусстве завершающего столетия, имя Шагала занимает особое место. Ни формально, ни исторически его нельзя отнести к кругу мастеров русского авангарда. Вместе с тем, революционизирующее значение его фигуративной изобразительности не подлежит сомнению. Все попытки истолкования шагаловского своеобразия сквозь призму той или иной идеологии (хасидизм⁴), типа художественной поэтики (примитив), исторических провиденций (сюрреализм), оказываются, при том что они существенно проливают свет на понимание отдельных сторон его творчества, недостаточными для охвата его искусства в целом, охвата глубинного смысла его «послания». Порой нужно заглянуть далеко назад, чтобы увидеть перспективу. Специфическая авангардность Шагала становится более ясной в аспекте «гоголевского текста» культуры XX века. Настоящий очерк посвящен задаче выявления черт сходства и значимых различий на уровне семантики между поэтикой Шагала и поэтикой Гоголя, в том виде, как последняя была воспринята XX веком. На базе сопоставления двух мастеров мы попытаемся ответить на вопрос, какой облик приняло изображение на пересечении со словом в случае гоголевского Шагала.

Хорошо известно, что Шагал очень интересовался Гоголем. Об этом свидетельствуют созданные им иллюстрации к «Мертвым душам» (96 офортов 1923–1927 годов, The Art Institute, Chicago), в 1919 году эскизы костюмов и декораций к «Женитьбе» и «Игрокам» для театра «Эрмитаж» в Петербурге, а в 1920–1922 годах — к «Ревизору» для театра Революционной сатиры в Москве [илл.111, 112]. Ощущение своей близости Гоголю художник выразил в акварели 1917 года с включенной в изображение надписью: «Гоголю от Шагала» (Museum of Modern Art, New York), а также в офорте «Гоголь и Шагал» (добавленном к циклу



Илл. 111. М. Шагал. Эскиз костюма Марины Антоновны к комедии Н. Гоголя «Ревизор». 1920. Бумага, карандаш, гуашь. Национальный музей современного искусства. Париж.



Илл. 112. М. Шагал. Эскиз костюма Хлопова к комедии Н. Гоголя «Ревизор». 1920. Бумага, акварель, гуашь. Национальный музей современного искусства. Париж.

«Мертвых душ» в 1948 году), в нижней части которого симметрично развернуты портрет писателя и автопортрет живописца изобразительно «рифмуются» между собой. Обращение Шагала к тем или иным гоголевским произведениям само по себе могло бы стать предметом рассмотрения в специальном исследовании⁵. Между тем в рамках настоящей главы нас интересует другое: более важной, чем осознаваемая любовь к Гоголю, представляется обращенность Шагала к творчеству этого писателя на глубинном уровне — на уровне поэтики, совпадение (или значимое несовпадение) ряда мотивов, существенных для творчества обоих мастеров.

Можно сказать, что творческая встреча двух мастеров была задана тяготением каждого из них выйти за рамки того вида искусства, в котором они работали: Гоголя — к изображению, Шагала — к слову. Об изобразительности прозы Гоголя писалось немало⁶. Интерес Шагала к литературе и введению вербального компонента в художественное изображение проявился уже в самом начале его творческого пути — в иллюстрациях детских книжек (книги И.Л. Переца, 1914) и сборника стихов Дер Нистора (1916) на идише, где важной составной частью изобразительного ряда стало письменное слово, декоративно обыгранное графикой еврейского алфавита. Оно нашло развитие в собственных литературных опытах, среди которых центральное место занимает автобиографическая книга «Моя жизнь»⁷. Любовь к слову, сакральное отношение к слову проявились в обширном цикле работ на библейские (особенно ветхозаветные) темы в парижский период творчества.

Что же касается собственно живописи, своеобразная изобразительная «словесность» Шагала нашла отражение в его сюжетосложении — нарративной структуре изобразительной формы. Соединение в пределах единого художественного пространства (ограниченного рамками полотна) разновременных эпизодов, развивающих единую тему с постоянным набором персонажей, — удел литературы. В живописи — чаще всего канонической — оно носит отмеченный сильным воздействием слова (как сакрального Слова) характер (иконопись). У Шагала эта типичная для литературы форма организации сюжета (художественного сообщения) лишилась подчинения словесному ряду, и, не впад в дурную литературность, мастер создал принципиально новый тип фигуративной изобразительности. Эта особенность произведений Шагала позволила Д.Сарабьянову метко охарактеризовать их, неслучайно используя языковедческий термин, как «сложносочиненные»⁸.

Стремление выйти за пределы видовой сферы художественности у Шагала и Гоголя выражено и в самом общем плане — в стремлении преодолеть границу как таковую, в своего рода *границности поэтики* как обостренного переживания этой идеи *предела*, значимости *границы* как принципа организации формы и смысла-образа. Острое переживание идеи предела — как в искусстве, так и в жизни — свойственно Шагалу и Гоголю уже в силу их биографии:

родившиеся на окраинах империи, они, должно быть, с детства прочувствовали диалог центра и периферии. *Граничность* поэтики двух мастеров выразилась в акцентировке *структуры* художественного сообщения с выходом в смежную видовую область: у Гоголя проза внутренне постоянно обращена к поэзии, а у Шагала станковая живопись — к фреске и тем самым — к архитектуре⁹. Не случайно на протяжении всей жизни Шагал часто обращался к крупной форме (начиная с панно ГОСЕКТа и кончая витражами, росписями и мозаиками в Нью-Йорке и Иерусалиме, Франкфурте и Ницце, в Цюрихе), а в поздний период творчества одной из главных работ живописца стал плафон Гранд-опера в Париже.

Очевидно, та же острота в переживании *граничности* бытия создавала особое переживание пространства, свойственное как Шагалу, так и Гоголю. Характерная для Гоголя постоянная сопоставленность интимного пространства бытия и удаленного общего повествования, идеи прекрасного далека¹⁰, соответствует в живописи Шагала типичному для него приему соединения близкого и дальнего плана в композиции полотна.

Поэтику Шагала сближает с Гоголем и любовь к детали, ее символическая наполненность одновременно высоким и низким — одновременно в стилистическом и семантическом смысле. Вместе с пространственными контрастами и тяготением к пограничью, анфилады значений, выстраиваемые предметным миром, обнаруживают склонность к типу художественного восприятия, наследующего барочные основы миропонимания. К проблеме связи Гоголя с поэтикой барокко неоднократно обращались исследователи¹¹. Барочность Шагала в *аспекте гоголевской традиции* к настоящему времени исследовалась недостаточно, если вообще исследовалась. Между тем не столько сами барочные принципы, питательная среда для которых вполне естественно обнаруживается на родине живописца — в Витебске (как периферийной зоне влияния польской культуры), сколько лежащая в их основании перекличка «барокко — Гоголь» могла бы служить ключом к пониманию специфической соотнесенности творчества Шагала с кругом авангарда. Соответствия некоторых фундаментальных свойств поэтики барокко и авангарда не раз составляли предмет плодотворных научных размышлений¹². Возможно, рассмотрение специфической авангардности Шагала сквозь призму гоголевской барочности смогло бы уточнить конкретные проявления этой соотнесенности.

Одним из путей конкретизации гоголевской традиции в живописи Шагала является сопоставление творчества двух мастеров по признаку значимых для них мотивов. Набор этих мотивов и формируемое ими сообщение складывается в определенную конфигурацию — особенную для каждой из сравниваемых сторон, но имеющую общие точки схода. Область пересечения значений дает не только основания для выводов о сходствах и различиях Шагала с Гоголем, но и проясняет основы картины мира живописца. Рассмотрим каждый из мотивов в отдельности.

Однако прежде чем перейти к конкретному материалу, следует сделать одну существенную оговорку. На первый взгляд, может показаться близким дух безудержного веселья, царящий на полотнах Шагала и в произведениях Гоголя, особенно раннего периода. Однако смех Гоголя и радость Шагала имеют разные корни и противоположны по сути. Иногда беззаботно-веселый, чаще сардонический юмор Гоголя, отталкивающийся то от схем романтической иронии, то от развенчивающе-горького, смешанного с отчаянием смеха (сквозь слезы) над собой, смеха «натуральной школы», очевидно, имеет мало общего с хасидским принципом «возликовавшему открылась тайна Божия», который Шагал усвоил с детства и которому остался верным на протяжении всего своего творческого пути. Что же касается зрелого периода, то мрачный гротеск Гоголя и проникнутое грустноватой лиричностью приятие бытия у Шагала — это два диаметрально противоположных типа отношения к жизни. Вместе с тем именно эта полярность заставляет пристальнее взглянуть в черты сходства на общем фоне культуры XX века с ее метаморфозами. Ведь и свойственное авангарду карнавальное перелицовывание мира очень двойственно: дух ритуализованной вакханалии сочетается в нем с серьезностью утопических проектов переустройства вселенной, и сквозь веселье обновления проглядывает сумрачный лик тоталитаризма.

Первым из мотивов, который приходит на ум, когда сравниваешь Гоголя с Шагалом, является, конечно, мотив *полета*.

Полет

Тема полета разрабатывается у Гоголя самым разнообразным образом: она определяет сюжет («Вечера на хуторе близ Диканьки»: все летает — галушки и Вакула-кузнец верхом на черте), ключевую метафору («Мертвые души»: птица-тройка), сюрреальную топику («Страшная месть»). Диапазон полетов Гоголя страшно велик: от птицы-тройки («Кажись, неведомая сила подхватила тебя на крыло к себе, и сам летишь, и все летит...») до Хлестакова («И сторож летит еще на лестнице за мною со щеткою: Позвольте, Иван Александрович, я вам, говорит, сапоги почищу...»). Полет у Гоголя — это средство преодолеть границы пространств, сделать пронизываемыми закрытые друг для друга миры (пусть даже иронически), спрессовать время.

Стремление оторваться от земли, освободиться от гравитации, сделать высь близкой, а близкое — кружащим над пропастью в бесконечность определило поэтику мастеров авангарда и от них передалось 30-м годам (ср. своего рода гимн полету: «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью / преодолеть пространства и простор...»). Отсылая к очерку об инсектном коде авангарда в настоящей книге, повторим, что авангард — это мир на юру, это крайне неуютное пространство, где все скользит и падает: буржуи Окон роста — на ровном месте, старушки Хармса — из окон. Здесь все парит: облако в штанах, дома на



Илл. 113. М. Шагал. Прогулка. 1917. Холст, масло. ГРМ

чужих ножках, супрематические миры, даже самоименования — названия произведений, предназначенных для воображаемого полета (Летатлин). Любимый персонаж обэриутов — муха — является сниженным семантическим вариантом мифологемы всеобщего полета¹³. Шагал тоже летает, но делает это по-своему. Отличием шагаловских полетов от полетов у Гоголя и в авангарде является то, что «небесные путешественники Шагала», как справедливо заметила М. Бессонова¹⁴, парят невысоко над землей, «в околосемном пространстве». Это, как правило, влюбленные («Над городом»; «Прогулка» [илл. 113]) или пророки («Старый Витебск», эскиз к картине «Над Витебском», картон, масло, 1914, Россия, частное собр.), сказочные персонажи (погонщик козы в небе — очевидно, отголосок темы св. Ильи — в картине «Дождь», картон, гуашь, 1911, ГТГ) или даже рыба, и их полет внеутопичен [илл. 114]. Это не что иное как изобразительный аналог развернутого в сюжет тропа (особенно в связи с влюбленными), риторическая фигура в живописном коде, о которой уже писалось в главе, посвященной фигурам речи.

По-иному в ночном поднебесье несется у Гоголя Вакула верхом на черте или страшный колдун, летит Россия — птица-тройка. Это полеты высокие, отмеченные демонической экзатичностью. В них — зерно будущих утопических «превознесений ума», переустройства мира. Между тем сама метафоризация визуального образа сродни шагаловской изобразительной риторике. Это особенно проявилось в развертывании идиомы «полет души»: «...он летел так скоро... стараясь сам умерить быстроту шага, летевшего в такт сердца» («Портрет»). При всей разности полетов у Гоголя и Шагала их роднит стремление к преодолению границы, пролегающей между словом и изображением. Любовь Шагала к лите-

ратурному тропу можно рассматривать в отношении дополнительной дистрибуции к гоголевскому акцентированию понятий, очерчиваемых противопоставлением *видимое/невидимое*.

Видимое/невидимое

Зрение как умозрение, как прозрение сути за поверхностью видимого — эта сложная тема по-разному преломилась в творчестве Гоголя и Шагала, однако составляет один из важнейших мотивов у обоих мастеров, сложность прочтения которого состоит в том, что он присутствует имплицитно, в скрытом виде.

Тема зрения у Гоголя часто отсылает к фольклорно-мифологическим представлениям, связанным с погребальной обрядностью и принципом непроницаемости двух миров — живых и мертвых. Показательны в этом смысле демонизация взгляда-зрения в повести «Вий»¹⁵, тема ложного и истинного зрения в «Портрете», метафора-каламбур прозрения как прозрачности в «Шинели». Гоголевский мотив истинного и ложного зрения до известной степени перекликается с шагаловским видением невидимого — в частности, «полетов души». Сакральная отмеченность пересечения границы зримого опирается на некоторые положения хасидизма¹⁶, которые в ряде случаев предполагают отказ от изображения. Между тем проблема видения невидимого может быть рассмотрена и в рамках гоголевского гностицизма, создавшего питательную среду для поисков авангарда. Проблема соотношения хасидских корней мировосприятия Шагала, отразившаяся в его творчестве, и своеобразное манихейство Гоголя¹⁷, опирающееся на ряд традиций альтернативного христианства, могла бы составить предмет специального рассмотрения. Однако постановка вопроса в столь широком ракурсе выходит за пределы данного очерка и ждет дальнейших исследований.

Вместе с тем хотелось бы обратить внимание на особую отмеченность темы зрения у Шагала, которая проявляется в его страсти к мотивам окна и зеркала («Вид из окна», бумага на картоне, 1914–1915, ГТГ; «Окно на даче», холст, гуашь, масло, 1915, ГТГ; «Парикмахерская», бумага, гуашь, масло, 1914, ГТГ и др.) [илл. 2, 115].



Илл. 115. М. Шагал. Париж из окна. 1913. Холст, масло. Музей С. Гугенхайма. Нью Йорк.



Илл. 114. М. Шагал. Ритм жизни бесконечен. 1930–1939. Холст, масло. Музей современного искусства, Нью Йорк.

Символическое удвоение зрения, возникающее благодаря тропу «окна-глаза» и семантике зеркала (глядят в которое и из которого), свидетельствует об активном обращении Шагала к словесной риторике, а также о желании прикоснуться к глубинным, архаическим смыслам зрения как постижения незримого. Вдохновенность Шагала парадоксальным стремлением зреть незримое сродни гоголевскому призыву, вложенному в уста Вия: «Поднимите мне веки»¹⁸. Мистическое ощущение присутствия иного мира в мире явленным, зримом сближает Шагала с Гоголем в широком типологическом плане. Именно в этом аспекте с темой зрения у Шагала можно связать и мотивы погребения: высокая значимость письменного слова, звучащего в унисон мистическому живописному переживанию действительности в картине «Ворота еврейского кладбища»¹⁹ [илл. 116], может служить параллелью к гоголевскому мотиву видения невидимого.

Город

Фольклорно-речевое клише *видимо-невидимо* метонимически отсылает к теме *города* (или функционально тождественного ему в рамках мифологической картины мира *базару* как месту опасного пересечения-сгущения пространственных *границ*) и обозначается количественно по признаку *пределов зрения* (ср. *народу видимо-невидимо*). Город у Гоголя — понятие необычайно емкое: это и культурно-историческая метафора, и модель мира, и сакральный символ. Миргород, город N в «Ревизоре», поместная как деревенская *versus* чиновничья как городская Россия в «Мертвых душах», столица в «Петербургских повестях» образуют анфиладу реальных и воображаемых миров, нанизанных на цепочку универсальных культурных метафор, отсылающих в главной паре — Вавилон—Иерусалим²⁰. Так называемый «петербургский текст» Гоголя задает целую линию в преемственности двух столетий, в том числе в изобразительном искусстве, целым рядом существенных признаков определяя как урбанизм футуризма и архитектурных утопий 20-х годов, так и дистопию Е. Замятина (роман «Мы»), и ностальгические проекции К. Петрова-Водкина (картина «Петроградская мадонна»), и зощенковскую сатиру, и сарказм А. Платонова²¹.

У Шагала город тоже обладает высокой символической емкостью. Это всегда конкретный город с конкретным именем — Витебск, но при этом и город вообще: Чудный Град как воспоминание о Золотом веке



Илл. 116. М. Шагал. Ворота еврейского кладбища. 1914. Холст, масло. Собр. И. Шагала. Париж.

своей жизни — детстве. Этому посвящены полотна витебского периода, а также обширная серия литографий 60-х годов «Воспоминания о Витебске» [илл. 117]. С гоголевской идеей города шагаловский Витебск сближает его наполненность индивидуальным переживанием, идентифицированность с личностью художника. Витебск Шагала подчеркнуто неурбанистичен не только по причине неурбанистичности реального Витебска (и тем более его пригорода Лиозно — места рождения мастера), но и потому, что в поэтической фантазии мастера — это город-сад²², Эдем, вожделенный исток, родина детства, куда хочется вернуться всегда. Библийские коннотации шагаловского города находятся в опосредованной связи с гоголевской традицией. Город как особый локус «своего», как место-средоточие поэтического *Я* эквивалентен *Дому*. Мотив города находит свое развитие в теме движения к *Дому*, в теме дороги.



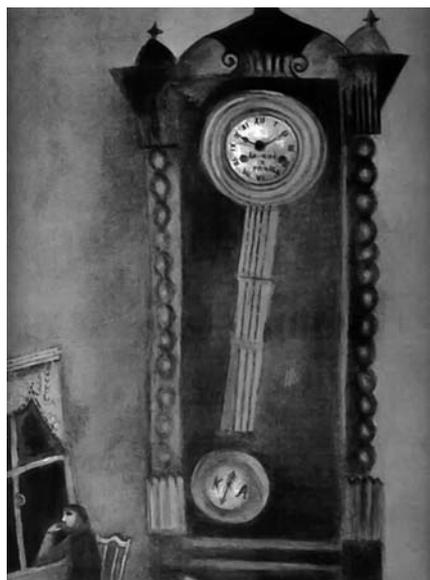
Илл. 117. М. Шагал. Синий дом. 1920. Холст, масло. Художественный музей. Льеж.

Дорога. Дом

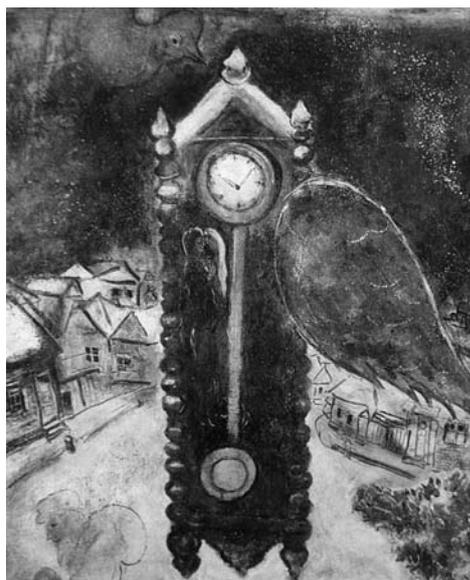
Концепт путь-дорога является одной из составных частей космоса Гоголя. Известно, что писателем владела страсть к передвижениям. По словам А. Синявского, дорога для Гоголя служила средством формирования пространства²³ — психологического пространства личного бытия, а также художественного пространства во всей многомерности его измерений. Путь-дорога Гоголя, как правило, бесконечен, но характер этой бесконечности определяется модальностью повествования. Дорога (ее преодоление) может быть неопределенна, и в этой неопределенности содержится ироническое описание национального темперамента — вспомним знаменитое «что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось, в Москву или не доедет?». Она может нести значение утопической бесконечности в знаменитом риторическом вопросе о птице-тройке и последующих рассуждениях. Наконец, дорога может маркировать дурную бесконечность демонического пространства, образованного суммой мест — мертвых душ: это путь-тупик. Именно в таком виде предстает дорога в «Мертвых душах». Бесконечное путешествие Чичикова по разбитым российским дорогам в этой «поэме» Гоголя раздроблено на множество дискретных частей — дорог-тупиков к домам помещиков: тупиков потому, что обитатель каждого из домов демонстрирует тип того или иного

омертвения (имеется в виду первый том «поэмы»). Эта множественность пути в никуда выступает инверсированной моделью времени, то есть временем, развернутым вспять.

Геометрия космоса Шагала очень похожа на гоголевскую: тема *пути к дому* является постоянным лейтмотивом его творчества, и потому время течет вспять. Однако негативной модели гоголевского пути-тупика к чужому дому у Шагала противостоит позитивный образ его собственного дома в Витебске — родного очага, детства. *Дом* Шагала равен всему его миру, и потому *путь* к нему — время, развернутое вспять. Это, по существу, поступательное движение



Илл. 118. М. Шагал. Часы. 1914. Бумага, гуашь, масло. ГТГ.



Илл. 119. М. Шагал. Часы с синим крылом. 1949. Холст, масло. Собрание И.Шагал. Париж.

вперед — к себе, это рост личности Мастера. Пространство Шагала обладает той же дискретностью, что и *пути-дороги* Чичикова: оно образовано суммой изобразительных фрагментов, объединенных ассоциативными связями — памятью о *Доме*. На уровне построения формы оно выражено в дробности композиции, образованной из суммы сцен-эпизодов, смонтированных в общее целое. Все они, как правило, несут в себе идею *Дома*.

Отношение *дорога-дом* у Гоголя и Шагала имеет противоположно направленный вектор: *от* дома как средоточия бытия у первого и *по направлению к* дому как личному космосу у второго. Не случайно дом у Шагала часто сопровождается мотивом *часов* («Часы»; «Часы с синим крылом» [илл. 118, 119]) — символа воспоминания как воображаемой дороги к родному очагу, неостановимости течения жизни при постоянстве

координат детства. Однако в одном эти мотивы у Гоголя и Шагала сходятся: в обоих случаях они выполняют роль *автопортрета*. Известно, что Гоголь наделял отрицательных персонажей «Мертвых душ» — помещиков, в чьи дома навевается Чичиков, собственными пороками. Тем самым мотив дома включен у него в систему самоописания. *Дом* у Шагала выступает как знак самоидентификации — художник пользуется им как подписью своего имени на полотне. *Путь* к нему — единственному и неделимому — противоположен множественности анти-домов «Мертвых душ», его полнота и самодостаточность — ущербности каморки Акакия Акакиевича, его подлинность — призрачности домов города N в «Ревизоре». Однако он в той же степени портрет самого себя, что и анти-дома Гоголя, только в позитивном варианте.

Дом и автопортретное изображение — наиболее частые мотивы в витебский период творчества художника. Они настолько обуславливают друг друга, что иногда представлены оба на одном полотне («Венчание» [илл. 120]), а изображение дома несет в себе черты портретного жанра (уже упоминавшийся холст «Дом в местечке Лиозно», а также рисунки «Здравствуй, Родина», бумага, акварель, гуашь; «Домик», 1953, ГМИИ и др.). Внутреннее *Я* художника, выраженное (авто)портретируемым объектом в уникальности облика мастера как интерьеризированном космосе²⁴, в случае Шагала находит соответствие в теме *дом как мир*. Эта шагаловская триада «Я — дом — мир» с ее всеохватностью и приятием жизни сближает творчество мастера с «наивным» мироощущением, и это заставляет исследователей сближать творчество художника с поэтикой примитива²⁵. Однако особенности шагаловской фигуративности можно истолковать и исходя из ряда параллелей к поэтике Гоголя.

Всеохватностью символических связей характеризуется и мир Гоголя. Однако в отличие от Шагала персонификации у писателя подвергается не столько *дом*, сколько *город*, что соответствует архаической традиции наделяния города чертами личности. Город-мир Гоголя (его поэтический Миргород), исполненный негативных черт, предстает как диссоциированная личность писателя, в каждом из осколков которой отражена его индивидуальность. Расколотый мир как сумма дорог в никуда может быть выражен и в серии жестов — сумме механических движений как символа остановленных движений души. Так возникает мотив *куклы*.



Илл. 120. М. Шагал. Венчание. 1918. Холст, масло. ГТГ.

Кукла

О сходстве персонажей Гоголя, особенно героев «Мертвых душ», с заводными куклами писалось немало²⁶. Эта особенность творчества Гоголя — отчасти дань романтической традиции, отчасти свойство его натуры — была унаследована авангардом. Сверх-люди оперы Крученых «Победа над солнцем», персонажи Хлебникова, а в позднем авангарде герои Хармса и Введенского — это не вполне люди: их гротесковое поведение, необычная речь, угловатая жестикуляция, утрированная внешность больше напоминают игрушечных клоунов или марионеток, участников кукольного спектакля. В 20-е годы идея конструирования искусственного человека захватила всю культуру. Попытки по пересадке собаке человеческого сердца у Булгакова в этом смысле находились на гребне той же волны, что и вариации на театральные темы А. Тышлера, а образ человека-птицы в «летаельных аппаратах» Татлина можно воспринимать как позитивный отблеск дистопии — летающих оцифрованных людей-винтиков в машинной цивилизации романа Е. Замятина «Мы».

Героев Шагала тоже можно сравнить с куклами. Балаганная неуклюжесть фигур на его полотнах часто приписывалась близости художника поэтике примитива — лубка, вывески, народной иконы²⁷. Авангардный дух карнавала, поэзию масок, переодеваний, праздничного веселья можно ощутить и у Шагала. Не случайно в 1918 году художник был одним из организаторов народных шествий во время празднования в Витебске первой годовщины Октября. Однако картины художника, где «от человеческих фигур отскакивают головы или руки»²⁸, содержат куда больше от темы романтической механической куклы, чем от мотива робота нового столетия. И в этом отношении он ближе к Гоголю. Марионеточная грациозность музыканта в «Музыке» (1920, холст, темпера, гуашь, ГТГ), «В ногу» [илл. 121] (1916), парящих над городом влюбленных, о которых уже шла речь, — знак игровой стихии. Вместе с тем в мире Шагала это указание на кукольность смещает акценты в гоголевском противо-



Илл. 121. М. Шагал. В ногу. 1916, бумага, гуашь, ГТГ.

поставлении «живые/мертвые» с гротескной неодоушленности — на проникнутость грустно-лирическим, но полным жизнерадостности началом. Эффект фантастичности возникает в результате сопряжения реальности бытовой детали и ирреальности ее функционирования в этом мире играющих людей или очеловеченных игрушек.

Заставить игрушки быть людьми — значит привести в действие изобразительные средства, обеспечивающие их динамику, создать иллюзию механического движения. Последнее обеспечивается введением *диагонали* — композиционным приемом, широко используемым Шагалом и часто имеющим сюжетную мотивировку («Часы», а также «Рождение ребенка», холст, масло, 1911, Париж, собр. И. Шагал, «Над городом», «Старый Витебск» и множество других произведений). Диагональ Шагала может также рассматриваться в контексте гоголевской темы, а именно — мотива *лестницы*.

Лестница

Разбитая на три самостоятельные сюжетные части композиция картины «Художник» (1972, холст, масло, ГТГ) содержит динамизирующую деталь — лестницу. В этом полотне позднего Шагала, содержащем ностальгические воспоминания о юности (тема Витебска), размышления о старости (автопортретное изображение) и жизни вообще (евангельские мотивы — Богородица и Рождество), мотив лестницы очень значим. Данный архаический символ выступает как знак связи миров и духовного восхождения, моста между Небом и Землей. В случае Шагала лестница — это связь мира-дома и мира-искусства, выражающая идею богопризванности творческой личности. Мастер выступает медиатором между горним и земным существованием, наделяя искусство сакральным смыслом. Мотив лестницы как темы художника-человека, постоянно поддерживающего связь с Богом посредством видений и снов, обозначен и во многих других вещах мастера: например, в картинах «Белое распятие» 1938 года [илл. 122], «Лестница Иакова» 1973 года (холст, масло, Сен-Поль-де-Ванс, собр. И. Шагал, в рисунках.

Если обратиться к Гоголю — концепт лестницы в его творчестве представляется очень значимым. Лестница, по которой Акакий Акакиевич поднимается в квартиру одноглазого Петровича, тоже соединяет миры — но в инверсированном виде: в свете inferнальности, которой наделен портной, восхождение Башмачкина приобретает парадоксальный смысл спуска в преисподнюю. Согласно преданию, последними словами Гоголя были слова: «Лестницу, поскорее давай лестницу!»²⁹. Вспомним его «Бог весть, может быть... уже готова сброситься с небес нам лестница и протянуться рука, помогающая взлететь по ней» из «Светлого Воскресенья»³⁰. В своих религиозных obsessions Гоголь позднего периода, несомненно, опирался на символику лестницы как связи между сакральным, высшим, и земным, низким, мирами.

Разумеется, «лествица» позднего Гоголя, наделенная православными коннотациями, и символически емкая *лестница* Шагала — не одно и то же. И едва ли Шагал сознательно обращался к Гоголю в данном мотиве. Скорее всего, здесь так же, как и в предыдущих случаях, имеет место прорастание гоголевской темы в поэтике (и топике) XX века в целом, а с нею — и в творчестве живописца. Вместе с тем связь Гоголя с Шагалом в аспекте темы *лестницы* имеет и более частные смыслы, сближающие именно данных мастеров. Дело в том, что *лестница* перекидывает символический мост между мирами и в культурно-историческом плане (ее архаический смысл вбирает в себя и связь Украины с Центром).

Активный процесс художественных перемен активизировал низовые, альтернативные страты культуры, вовлекая прежде всего внехудожественные области в интенсивный творческий диалог Центр–Периферия. В географическом, этноконфессиональном и социально-психологическом плане искусство Шагала на начальных этапах выступило именно в качестве такого рода Периферии, будирующей и обогащающей новыми значениями художественную жизнь Центра. Нетрудно уловить параллель: в свое время провинциальный диалект молодого Гоголя — в прямом и переносном смысле, — встраиваясь в петербургскую среду, трансформировал магистральные пути русской культуры. Очевидно, роль Шагала в перестройке языка живописи была не столь глобальной. Однако столь же очевидно и то, что его воздействие на сложение авангардного текста XX века (текста в широком культурологическом смысле) часто недооценивается. И важнейшим звеном в объяснительном механизме революционизирующих основ Шагала служит гоголевский компонент его творчества, который на основе индивидуальных соотношений с прозой писателя создал уникальную изобразительность, оперирующую всеобщими метафорами.

Примечания

- 1 Об интересе С.Эйзенштейна к книге А.Белого «Мастерство Гоголя», знакомство с которой, в частности, нашло отражение в его трактате «Вертикальный монтаж», см.: *Иванов. Вяч.Вс.* Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. С. 241.
- 2 См. у А. Белого: «Важно: в 1926 году нос Мейерхольда проснулся в Гоголя; важно: такое сование нося явило воочию: в 1926 году Гоголя нос — живой — на нас высунут: из Мейерхольда» (*Белый А.* Мастерство Гоголя. М., 1996. С. 339).
- 3 На тему Шагала и Гоголя см., например: *Каменский А.А.* Духи русской революции. С. 108–116.
- 4 Отдавая себе отчет во всей важности хасидской идеологии для понимания произведений Шагала, мы вместе с тем фокусируемся в данной главе на другой проблеме. Об иконографии Шагала в свете религиозных представлений см., например: *Compton S.* Chagall. N. Y., 1985; *Кацис Л.Ф.* Еврейское барокко в русском авангарде // Барокко в авангарде, авангард в барокко. Материалы конференции. М., 1993. С. 44–46.

- 5 Об иллюстрациях Шагала к «Мертвым душам» см., например: *Апчинская Н.В.* Марк Шагал. Графика. М., 1990. С. 112–127.
- 6 Следует прежде всего отослать к работам Ю.М. Лотмана, Ю. Манна, А. Терца, Х. Гюнтера.
- 7 *Chagall M.* Ma vie. Paris, 1957.
- 8 *Сарабьянов Д.В.* Ускользающий лик Шагала // Возвращение мастера. М., 1988. С. 37.
- 9 Под поэтическим принципом организации прозы имеется в виду — очень огрубленно — акцентировка ее синтагматики, то есть внутренних отношений сюжетных линий и персонажей, в противовес собственно семантике, то есть значению мотивов как таковых (ср.: «Под поэтическим мы предполагаем подразумевать конститутивный принцип, определяющий ту полусферу литературного мира, которую символисты, а вслед за ними и формалисты, обозначили как „словесное искусство“... Со „словесным искусством“ мы имеем дело во всех тех случаях, когда, по известному определению „поэтической функции“ Р.О. Якобсона, <...> — принцип парадигмы, а именно эквивалентность, распространяется также и на синтагму, перекрывая ее каузально-темпоральную последовательность» в кн.: *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении. СПб., 1996. С. 39–40).
- 10 См.: *Лотман Ю.М.* Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1968. Вып. 11. С. 5–50.
- 11 Вслед за А. Белым, а позднее А. Терцем и другими об этом писал, например, Г. Шапиро: *Shapiro G.* Nikolai Gogol and the Baroque Cultural Heritage. Pennsylvania State University Press, 1993.
- 12 Из обширной литературы по этому вопросу позволю себе выделить лишь следующие работы: *Döring-Smirnova I.R., Smirnov I.* Очерки по исторической типологии культуры. Salzburg, 1982; *Вайскопф М.Я.* Во весь логос. М.; Иерусалим, 1997.
- 13 *Ханзен-Лёве О.* Мухи — русские, литературные // Утопия чистоты и горы мусора. Roman Bobryk, Jerzy Faryno (ред.). Warszawa, 1999. S. 95–132. (Studia litteraria Polono-Slavica. Т. 4.)
- 14 *Бессонова М.А.* Мастер из Витебска // Шагал. Возвращение мастера. М., 1988. С. 31.
- 15 О символике зрения в «Ви» в связи с комплексом мифологических представлений см. работы Вяч.Вс. Иванова: Об одной параллели к гоголевскому Вию // Труды по знаковым системам. Т. 5. Тарту, 1973; Категории «видимого» и «невидимого» в тексте: еще раз о восточнославянских фольклорных параллелях к гоголевскому «Вию» // Structure of texts and semiotics of culture. The Hague; Paris, 1973; Глаз // Мифы народов мира. 1980. Т. 1. С. 306–307; об архаическом синкретизме органов чувств в связи со зрением см.: *Он же.* Очерки по истории семиотики... С. 6–60.
- 16 Имеется в виду акцентировка, особенно в хабаде, иллюзорности материального, *видимого*, воспринимаемого *телесными очами* мира. О зрении и визуализации у хасидов см., например: *Landau D.* Piety and power: the world of Jewish fundamentalism. N. Y., 1993, а также: Еврейская энциклопедия под ред. Л.Каценельсона. СПб., 1908–1913. Т. 15. С. 567–568.
- 17 О манихействе у Гоголя см.: *Вайскопф М.Я.* Сюжеты Гоголя. М., 1993.



- 18 В этом призыве звучит продуктивный парадокс, составляющий основу всякого искусства: сделайте истинное, внутреннее зрение — зрением наружным, не исказив при этом сокрытого от внешнего мира (и недоступного ему) существа прозреваемого.
- 19 О приведенной на полотне цитате из пророческой книги Иезекииля см.: *Compton S. Chagall. P. 195.*
- 20 *Вайскопф М.Я.* Сюжеты Гоголя.
- 21 «Гоголь выявил себя тут предтечею урбанистов и футуристов; вообще: город как вырастающий центр капитализма... дан впервые Гоголем уже по Маринетти; места в Невском проспекте даны по Маяковскому» (*Белый А.* Мастерство Гоголя. С. 186).
- 22 В смысле утопической проекции, по Маяковскому.
- 23 *Терц А.* (Андрей Синявский). В тени Гоголя // *Терц А.* Собр. соч. В 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 3–336.
- 24 О портретном изображении как сгущенном образе космоса-тела см.: *Топоров В.Н.* Тезисы к предистории портрета как особого класса текстов // *Исследования по структуре текста.* М., 1987. С. 278–287.
- 25 См., в частности: *Каменский А.А.* Сказочно-гротесковые мотивы в творчестве Марка Шагала // *Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени.* М., 1983. С. 160–195; осторожная параллель Шагала творчеству Таможенника Руссо проводится в работе М. Бессоновой: «Абсолютно ли недоступен профессионалу, каким был Шагал, волшебный мир „наивного“ мировосприятия? И да, и нет» (*Бессонова М.А.* Мастер из Витебска // *Шагал. Возвращение мастера.* С. 33).
- 26 См., например: *Манн Ю.* Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996; а также у А. Белого: «Я показал тенденцию жеста Гоголя: разбиваться на атомы: дерги меж паузами: дерг — и паузы следуют друг за другом в „кресчендо“ до взрыва, после которого — окаменение» (*Белый А.* Мастерство Гоголя. С. 318).
- 27 См.: *Каменский А.А.* Сказочно гротесковые мотивы в творчестве Марка Шагала // *Примитив и его место...*
- 28 *Сарабьянов Д.В.* Ускользающий лик Шагала. С. 36.
- 29 Об этом предании см.: *Терц А.* В тени Гоголя. С. 3–336.
- 30 *Гоголь Н.В.* Светлое Воскресенье // *Гоголь Н.В.* Собр. соч. в 6 т. Т. 6. М., 1953.



ГЛАВА 2. АНДРЕЙ ПЛАТОНОВ И ЖИВОПИСЬ В РИТОРИКЕ ЭПОХИ¹



В литературе прошлого столетия часто встречаются упоминания о произведениях изобразительного искусства — реальных или вымышленных. Некоторые писатели проявляют к живописи особую склонность, равно как и художники к литературе. Писателей и художников часто сближают общие принципы поэтики, а также свойственная столетию ориентация на интермедийность, то есть обращение к мотивам и инструментарию другого вида искусства. Эти видовые связи, типологические сходжения, историко-культурные закономерности нередко были предметом обсуждения в литературоведении и искусствоведении. Однако нас в данном аспекте интересует другое.

То, что обсуждается в настоящем разделе, относится к большой группе проблем, касающихся возможности перенесения методов анализа дискретных текстов на тексты непрерывного типа (живопись, музыка и др.). Очевидно, что данное перенесение допустимо только в определенных границах. Таковые задаются, на наш взгляд, конечной целью — выявлением в тексте культуры макроструктуры языка эпохи, ее несущей конструкции, опорных элементов. Основой сопоставления дискретного образования — например, мотивной топоники литературного произведения с живописным произведением той же поры — может служить вычленение неких общих конструктивных смыслообразующих свойств, проецируемых на общую семантико-синтаксическую схему культуры. При этом неизбежны потери в полном интерпретации обоих текстов, которые, впрочем,

восполняются тем, что в высвечиваемом ею геометрически стройном изоморфизме литературы и живописи обнажается ядро глобального смысла в масштабе риторики эпохи.

а) Мотивы *близкого* и *далекого* у Платонова и Тышлера

Проза Андрея Платонова интересна для нас тем, что ей свойственна очень низкая степень визуализации, и тем важнее становятся фрагменты, отсылающие к зрительному ряду. Несмотря на значимость мотива зрения, глаза и света в произведениях мастера на протяжении всего его творчества, описания внешности персонажей, пейзажи и интерьеры встречаются крайне редко. Весьма скупо представлены и отсылки к произведениям искусства. Тем более показательны немногочисленные обращения мастера к картинам и картинности, а также некоторые сквозные принципы поэтики и мотивы, проникнутые визуальностью. Рассмотренные в контексте особенностей современного ему изобразительного ряда, эти аспекты прозы позволяют яснее увидеть некоторые ментальные схемы эпохи, понять ее общие устремления.

В данном случае проблема решается на частном материале: на основе распределения валентностей двух мотивов в прозе Андрея Платонова — ‘далекого’ и ‘близкого’ в их соотносительности с пространственными схемами мышления в советской культуре 20–30-х годов, а также в обнаруживаемых параллелях в живописи -композиционных схемах, которыми любили оперировать значимые фигуры в искусстве этой поры, также как А.Тышлер и А.Лабас.

Выраженное в знаменитом высказывании Сталина «Жить стало лучше, товарищи. Жить стало веселее» присущее времени веселье — это не (только) официальная пропаганда, не словотворчество диктатора, о нем свидетельствуют и современники. Сталинский тезис разительно противоречит другой стороне жизни — воцарившихся в стране в эти годы насилия и нищеты. Веселье — категория смеховой культуры, смеха, одним из важнейших механизмов порождения которого является парадокс как столкновение крайностей, взрыв ожидаемого, ломка стереотипов, что ведет к прозрению смысла на новом, более высоком уровне. Подобная ситуация соединения несоединимого может быть описана фигурой оксюморона — она организует дискурсивное поле эпохи. Фигура оксюморона характерна для пространства ликования 30-х годов, пользуясь терминологией М. Рыклина².

Известна значимость антиномий и вообще дуальных моделей в риторике Сталина. Они отражали как двойственность психологии личности вождя и его политики, так и специфику тоталитарной культуры в целом. В книге «Писатель Сталин»³ ее автор М. Вайскопф указывает на пространственный характер риторической технологии диктатора, отдающей безусловное предпочтение метонимии и синекдохе по образцу барокко и авангарда. Одним из наиболее емких семантических полей, на которых метонимия в аспекте двойственности актуализировалась,

проявив характерные черты советской культуры 30-х годов, стала описывающая пространственные наложения оппозиция *близкое/далекое*. Для партийной образности и языка Сталина характерно, в частности, усечение промежуточных звеньев и контаминация тропов, в которой все смешивается, так что, по словам М. Вайскопфа, «родственное и чужеродное, *близкое* и *далекое* для Сталина зачастую просто неразличимо»⁴. В политической мифологии 30-х пространство спроецировалось на время, в котором также опускались промежуточные звенья: зримые черты *близкого как части* напрямую отсылали к *целому-далекому*, чье присутствие в свете, как казалось, неотвратимо приближающегося коммунистического будущего ощущалось в настоящем. Частичное настоящее, лишенное целостности вследствие отягощающих «пережитков» прошлого и вредоносных «врагов народа», отдельными прорывами открывалось в идеально-целостное будущее.

Подобная характерная для сталинского дискурса соположенность полюсов — *близость далекого* — уходит корнями в более раннее время, в эпоху конца 20-х — начала 30-х годов, когда в России происходила смена культурной парадигмы. В это переходное время авангард постепенно вытесняется тоталитарным типом культуры, и потому в картине мира черты прошлого миропонимания переплетаются, образуя то симбиоз, то противостояние с чертами культуры Два, если использовать терминологию В. Паперного⁵. Своеобразный симбиоз-противостояние специфически отразился в господствующей модели пространства, определив характерные наложения-тождества и парадоксальные противопоставленности ряда фундаментальных пространственных категорий.

Именно это время оказалось наиболее продуктивным для творчества как Платонова, так и Тышлера. К сравнению с Платоновым привлекались в отечественных и зарубежных исследованиях многие художники; наиболее популярной фигурой стал Павел Филонов⁶. Однако с Тышлером Платонова раньше не сравнивали. Между тем наличие ряда сходных черт в их творчестве представляется неоспоримым. Зону совпадений прежде всего определяет семантика



Илл. 122. М. Шагал. Белое распятие. 1938. Холст, масло. Художественный институт. Чикаго.

оппозиции *близкое/далекое*. Общие черты в творчестве Платонова и Тышлера на фоне риторики эпохи представляются тем более показательными, что оба мастера прямым образом поборниками официальной идеологии не были. Более того, в их творчестве налицо прямая оппозиция установочной партийной линии в искусстве. Их случай является свидетельством времени, которое проявилось в речи носителей этой культуры и эпохи, зачастую независимо от их сознательных устремлений. Однако прежде — ряд общих замечаний относительно бытования данной оппозиции в культуре.

В истории мировой культуры *близкое* обычно противопоставляется *далекому* в ряду пар *свое/чужое*, *внутреннее/внешнее*, *теплое/холодное* с соответственной соотнесенностью частей. *Близкое* выступает как *свое*, *внутреннее*, *теплое* — в отличие от *далекого*, которое, как правило, *чужое*, *внешнее*, *холодное*. При этом *близкое* обычно трактовано как непрерывное, субъектное, рожденное крупной оптикой, в то время как *далекое*, соответственно, дискретное, более объективированное, воспринималось телескопическим зрением. Позитивная отмеченность второго члена — *далекого* или — в плане интенционала — *к далекому*, *в даль* — описывает утопическую семантику того или иного типа культуры или отдельного явления. Наоборот, сдвиг акцента на первый член — *близкое* — характеризует дистопическую доминанту с позиционированием телесной семантики и потенциальной инверсией традиционных иерархий. Наложение *далекого* на *близкое* или *близкого* на *далекое* описывает тип культуры, чья риторика ориентирована на фигуру оксюморона или — в категориях логики — парадокса. В сопредельности разноудаленных пространств акцентируется конфликтность, шов, напряжение полюсов. Значимым в культуре является и агрегатное состояние пространства — плотного, стягивающего, обволакивающего своей вязкостью *близкое* и *далекое*, или наоборот — разреженного, лишаящего полярные части взаимной сцепленности. Спецификой модели пространства конца 20-х годов в советской культуре является одновременное наличие всех названных типов соотношения *близкого* и *далекого*, образующих поле непрерывной пульсации и столкновений.

В истории искусства смыслы сопряжения *ближнего* и *дальнего* планов в построении пространства определяются текстом культуры, в рамках которого изображение наделяется специфическими значениями⁷. В архаической культуре клишированного типа, которой во многом идентичны примитивные культуры, детские рисунки и наивное искусство нового времени, *дальнее* и *ближнее* имплицированы в основную оппозицию *сакральное/профанное* или *главное* и *второстепенное*, что обозначено конвенционально — размером: *главное* и *сакральное* — крупное, *второстепенное* — мелкое. Первое — обычно *свое*, а потому *внутреннее* и *непрерывное* (то есть *целостное*), второе — *чужое*, *внешнее*, *дискретное* и *партиципированное* (например, в Древнем Египте: крупный фараон и мелкие поверженные враги). Эта модель в целом сохраняется и в средние века, в частности в Византии. *Дальнее* и *ближнее* встраиваются в

вертикальную ценностную иерархию, определяемую сакральными центром и вершиной. С приходом антропоцентричной ренессансной культуры горизонтального типа и возникновением иллюзионистских тенденций в передаче глубины картины, то есть внеконвенциональных, «достоверных» планов удаленности от зрителя, *ближнее/дальнее* лишилось сакральных коннотаций (сакральным центром стал одноглазый циклоп нового времени: человек-зритель-художник) и части оппозиции оказались разведенными по размерности и тону: *ближнее* как крупное и теплое, *дальнее* как малое и холодное. Исключение представляет северный Ренессанс — вспомним, например, картинное пространство Яна Брейгеля Старшего с его высоким горизонтом, а также композиции цитирующего эту живопись мастера XX века, югославского примитивиста Ивана Генералича⁸ [илл. 123]. В рамках ренессансно-миметической традиции *свое* и *чужое*, а также *внутреннее* и *внешнее* оказались нерелевантными к рассматриваемой оппозиции (ср., например, «Явление Мессии» А.Иванова, где смысловой центр организован фигурой Христа — *далекого*, *чужого*, *бесплотного*, но при этом *смыслопорождающего*⁹).



Илл. 123. И. Генералич. Под деревом. 1943. Стекло, масло. Галерея современного искусства. Загреб.

Ситуация изменилась в XX веке. «Оптимальная проекция авангарда» (терминология А. Флакера¹⁰) наделила *ближнее* и *дальнее* утопическим смыслом посредством инверсирования (по отношению к каноническому искусству) сакральных смыслов: *дальнее* и *малое* по размеру обрело вес и позитивную отмеченность, отсылая к (не)сбыточным идеалам. Наоборот, *ближнее* и *крупное* как *свое*, *телесное*, *внутреннее* подвергалось в культуре авангарда негативному означиванию — оно отодвигалось на задний план. Однако парадоксальным образом одновременно происходил и обратный процесс: актуализировалось т.н. гротескное тело авангарда — становящаяся телесность непрерывного типа, обнажающая *ближнее* и *внутреннее*, пересекающая собственные границы и переворачивающая сакральную иерархию¹¹. Таким образом реализовалась телесность карнавализованного свойства, отсылающая к фольклорно-барочным корням авангардной поэтики. *Ближнее негативное* (или то, что требует исправления, объект перестройки, становящегося) стало служить целям острашения *дальнего*



Илл. 127. А. Дейнека. Кто кого? Холст, масло. 1932. ГТГ.



Илл. 124. Г. Клуцис. Победа социализма в нашей стране обеспечена. 1932. Плакат.



Илл. 125. В. Кулагина. Международный женский день. 1930. Плакат.



Илл. 126. Б. Игнатович. Эрмитаж. Фотокомпозиция. 1929.

позитивного (или уже построенного, идеального, заверщенного), опрокидывая пространственные категории на ось времени. Век изменил и оптику в целом, раскрыв необыкновенные возможности зрения и задав установку восприятия как на все доступное зрению, так и приближенное к внутреннему Я человека¹².

В позднем авангарде, когда напряжение полярностей достигло своего апогея, значимость сближенности ближнего и дальнего с ее

постоянной меной знаков стала особенно очевидной. Примеров в изобразительном искусстве рубежа десятилетий несть числа. Как и в архаическом прошлом, *близкое далекое* стало выступать, в частности, в форме совмещения разных масштабов с соответствующими коннотациями. Наиболее яркий случай — композиционные принци

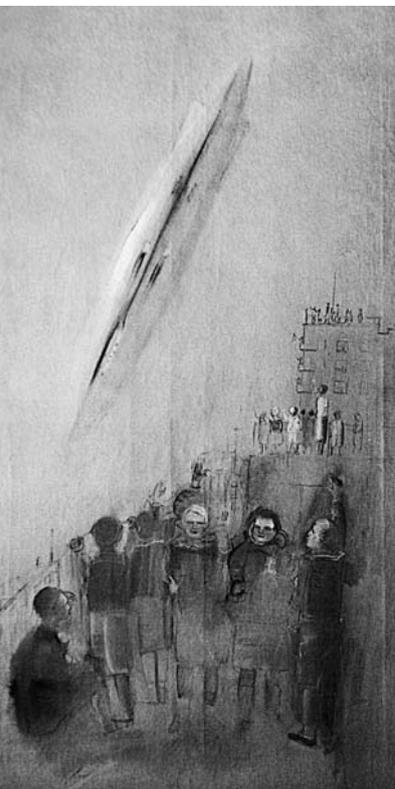


Илл. 128. К. Юон. Новая планета. 1921. Холст, темпера. ГТГ.

пы многочисленных плакатов-фотомонтажей, реализующих идиоматику *вождь и/versus массы*: фигура оксюморона стала здесь общим местом. Разительное сходство, которое наблюдается между советским и немецким плакатом начала 30-х годов, очевидно, указывает как на общую риторику плакатного жанра, так и на конкретные идеологические клише тоталитарной культуры. Примером могут служить плакаты Г. Клуциса «Под знаменем Ленина на социалистическое

строительство» (1930) и «Победа социализма в нашей стране обеспечена» (1932) [илл. 124], аналогичные плакатам в прошлом дадаиста Джона Хартфилда из Берлина «За мной стоит сплоченная нация» (1932) и «Мечты Ленина станут действительностью» (1934). На столкновении крупного переднего и мелкого фонового планов построена и риторика плакатов на производственные темы: Н. Пинус «Работница» (1931), В. Кулагина «Международный женский день» (1930), Е. Семенова «Вступай в Авиахим» (1926) [илл. 125]. Интересная инверсия обычной семантики планов реализована в фотокомпозиции Б. Игнатовича «Эрмитаж» (1929) [илл. 126]: здесь крупный план (ступня одного из атлантов у входа в Эрмитаж) осмыслен как телесный и утопический (музей — это культура как идеальное, *вневременное* начало), в то время как удаленные фигурки живых людей, спешащих мимо каменного титана, обозначены как быстротекущая, т.е. *преходящая во времени*, повседневность. Значимым выступает здесь *близкий* крупный план, отсылающий к культуре как своего рода сакрализованной традиции, а профаническое настоящее передано иконически — как мелкое (=удаленное), то есть тривиальное и сниженное.

Аналогичным образом сближение масштабов семантизировано и в плакатной по своей стилистике живописи А. Дейнеки: «Текстильщицы» (1927), «Оборона Петрограда» (1928), «Футболист» (1932), «Кто кого?» (1932) [илл. 127]. Однако и у далеких от плакатности мастеров проявляется характерное тяготение к сшибке масштабов. Так, еще в начале 20-х годов образ сакрализованной Вселенной претворился на полотне К. Юона «Новая планета» (1921) [илл. 128], значимо совмещение масштабов и в картине Б. Кустодиева «Большевик» (1920). А в конце



Илл. 129. А. Лабас. Дирижабль и детдом. 1930. Холст, масло. ГРМ.

десятилетия в произведениях А. Лабаса «Дирижабль и детдом» (1930) [илл. 129], «Дирижабль» (1931) и ряда других соединение крупных и мелких фигур как *сближенных далеких* стало уже характерным композиционным приемом: *крупное близкое* (дирижабль) выступало при этом как реализованная технологическая мечта, а *мелкое далекое* — восхищенная публика — описывало события в эпическом острании. Таким образом, у Лабаса наметилось значимое переворачивание на 180° стереотипических установок (*близкое* как то, что раньше мыслилось *далеким versus далекое* как *свое, телесно-близкое*).

На той же риторической фигуре оксюморона — соединении крайностей с замещением традиционных коннотаций в сближении разноудаленных масштабов — в значительной мере основана поэтика крестьянского цикла К. Малевича 1928–1932 годов. Например, на картине «Голова крестьянина» (ГРМ) крупная супрематическая голова переднего плана противопоставлена двухъярусному заднему плану с мелкими фигурками крестьян на поле, аэропланов в небе и крошечного силуэта церквей [илл. 130]. Это полотно композиционно является цитатой житийных икон, где лик святого дан крупным планом, а

мелкие клейма с повествованием располагаются по бокам. Противопоставленность планов у Малевича, таким образом, имплицитно означает значение сакрализованного конвенционального пространства. Очевидно, это не только личный творческий ход — как гениальный художник Малевич угадал ведущую риторическую фигуру эпохи, наделяющую смыслом сакральности противопоставленность *близкого* и *далекого*, в рамках его «икон» переформулированной как *крупное/мелкое* и *главное/второстепенное*.

Та же схема развернута у Малевича на полотнах 1928–1932 годов «Женщина с граблями» (ГТГ), «Жатва. Эскиз к картине» (ГРМ), «Крестьянин в поле» (ГРМ) и



Илл. 130. К. Малевич. Голова крестьянина. 1928–1932. Холст, масло. ГРМ.

«Сложное предчувствие. Торс в Желтой рубашке» (ГРМ) [илл. 131, 77]. В этих произведениях идея дистопии передана самой противопоставленностью *ближнего* крупного плана, занятого фигурой крестьянина/крестьянки, с одной стороны, и *дальнего* плана с работницами в поле, полоской поезда на горизонте или зловещим силуэтом дома



Илл. 131. К. Малевич. Женщина с граблями. 1928–1932. Холст, масло. ГТГ.

без окон — с другой. Мотив глухого дома («Сложное предчувствие») вполне очевидно отсылает к парадоксалистской «наполненной пустотности» «Черного квадрата», активизируя дополнительные измерения экзистенциального message'a, содержащегося в этой антиномии. Шагнувший от космической невесомости супрематизма к свинцовой контрастности планов, Малевич незадолго до своей кончины провиденциально обозначил грядущий трагический порог, бездну не только собственной жизни, но и жизни советской страны.

* * *

В плане социальных референций особенно интересен случай А. Тышлера. В конце 20-х — начале 30-х годов художник создает серию фигуративных произведений маслом, исполненных в почти монохромной оливково-фисташковой (византийской!) гамме. Имею в виду прежде всего полотна начала 30-х годов — «Танец с красным знаменем» (1932, ГТГ) и «Мать с ребенком на фоне города» (1928–1932), а также полотна из серии «Материнство», в частности, картину «Материнство» (1932). Композиции построены на соположении удаленного и ближнего планов, которое особенно акцентировано ввиду отсутствия срединного звена. Сюжет полотен можно воспринять как изобразительную параллель к произведениям А. Платонова — роману «Чевенгур» и повести «Котлован». Так, на картине «Танец с красным знаменем» собравшиеся в круг и преданные экстатической пляске под развевающимся красным флагом люди на первом плане воспринимаются как «прочие» из «Чевенгура». Ассоциация еще более усиливается тем, что на заднем плане помещены смутные очертания опустевшего города. На другом полотне нищенка с младенцем — своего рода Богородица «прочих» — представлена на фоне удаленных городских развалин. Акцентированность дистопической доминанты в противопоставлении *ближнего* и *дальнего* планов организует пространство как двухмерную сакральную плоскость. Это уже не «гротескное тело» исторического авангарда, это «экстастическое тело» исторического пограничья, если использовать понятия телесности, введенные В. Подорогой¹³.

К названной группе произведений примыкает и «Качалка» — полотно 1925 года из триптиха «Дом отдыха» (серия «Сон в летнюю ночь») [илл. 132]. В этой картине также ясно выстроен разрыв планов — переднего с изображением основных персонажей (женщины в кресле-качалке и музыканта в окружении путти) и фона, обозначенного домом в форме пагоды с крошечными фигурками вокруг.



Илл. 132. А. Тышлер. Качалка из триптиха «Дом отдыха» (серия «Сон в летнюю ночь». 1925)

Между тем в отличие от вышеупомянутых произведений здесь задана вертикальная доминанта, композиционно и сюжетно (путти-херувимы) акцентирующая сакрализованные смыслы происходящего. Вертикализм и контраст разных масштабов соединены и в одной из наиболее пронзительных вещей этого периода — полотне «Женщина и аэроплан» (1926) [илл. 133]. Телесное *ближнее* — женщина крупным планом — метафора земли — противопоставлено дальнему и мелкому по размерам, но значимому по существу как началу эфемерно-бестелесному, принадлежащему верху, небу, мечте. Голова заглядевшей

ся ввысь мечтательницы, тянущаяся вверх на увитой шарфиком столпообразной шеи-спирали, кажется, того и гляди оторвется от тела, устремившись вслед за летающим чудом.

Тема женской головы, в силу той или иной сюжетной мотивировки отчлененной от остального туловища, проходит сквозь все творчество Тышлера. В более позднее время, в 60–70-е годы, очевидно, в ходе дальнейшей разработки недовоплощенных идей конца 20-х — начала 30-х годов, эта тема получила яркое выражение в сериях «Балаганчик», «Архитектура», «День рождения», «Карусель» [илл. 134]. Характерные для мастера метафоры *голова-город*, *голова-корабль* (преимущественно женская) содержат в себе



Илл. 133. А. Тышлер. Женщина и аэроплан. 1926. Холст, масло. Частн. собр., Москва.

образ идеального телесного верха, наделенного энергией отделиться от телесного низа. Голова-верх стремится заглянуть по ту сторону горизонта, в неведомую *даль*.

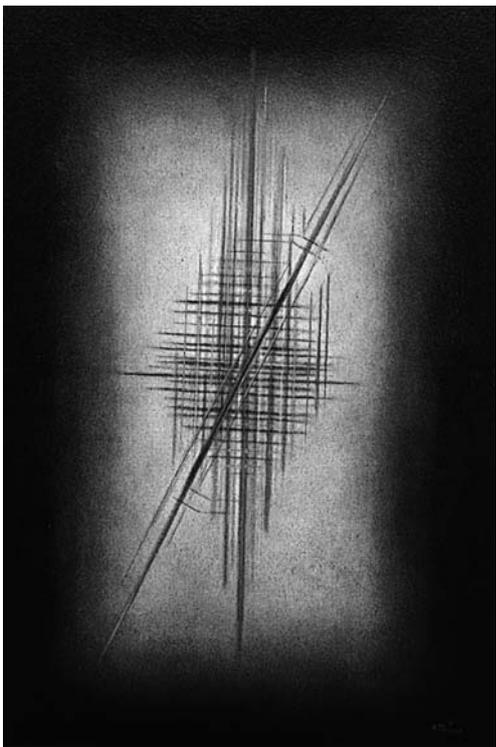
Поразительно совпадение такого рода образности с описанием картины в комнате Веры из повести А. Платонова «Джан»: «Картина изображала мечту, когда земля считалась плоской, а небо — близким. Там некий большой человек встал на землю, пробил головой отверстие в небесном куполе и высунул до плеч по ту сторону неба, в странную бесконечность. И он настолько долго глядел в неизвестное, чуждое пространство, что забыл про свое остальное тело, оставшееся ниже обычного неба. На другой половине картины изображался тот же человек, но в другом положении. Туловище человека истомилось, похудело и, наверно, умерло, а отсохшая голова скатилась на тот свет — по наружной поверхности неба, похожего на жестяной таз, — голова искателя новой бесконечности, где действительно нет конца и откуда нет возвращения на скудное, плоское место земли» (Д 380). В сравнении с общетипологическим родством, улавливающимся между упоминавшимися выше пейзажами Тышлера и платоновским «Чевенгуром», тут налицо чуть ли не прямое цитирование словом изобразительного ряда. Примечательно глубинное сходство всего набора элементов оксюморонной нарративной конструкции — *близкое небо*, *голова, пробивающая небесный купол*, *оторванная от тела голова*, *голова и небо*, сближенность как снижение образа *небо=жестяной таз*, *бесконечность versus земля*. Фокус пересечения живописи Тышлера и описания, очевидно, вымышленной картины у Платонова — мотив *близкое далекое*.

Утопически/дистопическая оксюморонная риторика *близкого далекого* у Тышлера, видимо, является непосредственным продолжением его опытов по выявлению структуры пространства, предпринимавшихся мастером на более раннем, внефигуративном этапе его творчества. Вспомним, к примеру, полотно «Цветодинамическое напряжение



Илл. 134. А. Тышлер. Карусель. Из серии «Карусель». 1973–1975. Холст, масло. ГМИИ.

в пространстве» (1924) [илл. 135]. Внутренние тяги, струны, на которые «натянута» тышлеровское пространство и которыми оно «собрано», впоследствии — в период перехода к фигуративному изображению — стали семантически обосновываться сюжетом и композицией, встраиваясь в социально-культурный контекст. Однако в самой меньшей мере можно говорить о том, что художник «прогнулся» под время. *Близкое далекое* в форме противопоставления планов можно воспринять как существенное усложнение той проблемы, над которой он продолжал работать. Задачи устроения пространства как формально-механической среды вышли на уровень дополнительных измерений — на уровень испытания емкими смыслами сближения и отталкивания тел — живых человеческих тел, а также созданных людьми сооружений — в их космологической перспективе. В символистичности *близкого далека* у Тышлера проявляется скрытый слой символизма в авангарде, генетическое родство двух формаций, и это то главное, что перекидывает мост (при всех многообразных различиях между двумя мастерами) от тышлеровского фантазийного мира странного веселья к сумеречному обиталищу чудаковатых героев Платонова. Роднит сама персонажность пространства, его наделенность характером — жестоким и тесным, как время, которому оно принадлежит, и безграничным и безумным, как мечты его обитателей. Но самое главное — это родственность в тех смещениях привычных связей, которыми *далекое* и *близкое* обрастало в культуре. *Близкое далекое* Тышлера — это одновременно продолжение авангардного утопического дискурса и очевидное преодоление его, противофаза по отношению к горизонту ожидания. Каково же соотношение *ближнего* и *дальнего* у Платонова?



Илл. 135. А. Тышлер. Цветодинамическое напряжение в пространстве. 1924. Холст, масло. Частн. собр. Москва.

* * *

Конец 20-х — начало 30-х годов в творчестве Андрея Платонова характеризуется сдвигом внутри констелляции *дух-тело*. Утопическая

даль начинает все чаще описываться в метафорах плоти. На смену прекрасному *далекому* приходит гротескная телесность *близкого*, полярности сближаются. Сдвоенность *близкого* и *далекого* находит выражение в характерном для мастера принципе оксюморона, который описывает пик экзистенциальной напряженности. Столкновению *близкого* и *далекого* в его амбивалентном звучании посвящен рассказ «Фро», в свое время исследованный А.К. Жолковским¹⁴. Компьютерная обработка текста романа «Чевенгур» в плане частотности мотивов и их сочетаемости дает интересные дополнительные данные. Аналогией поэтике *близкого/далекого* у Тышлера, лежащей в сфере соединения масштабов и противопоставленности композиционных планов, в прозе Платонова можно усмотреть в наложении коннотаций *близкого* и *дальнего*, а также в разрушении семантических стереотипов противопоставления, ведущем к гротескной инверсии значений.

Среди наиболее частотных мотивных групп в прозе Платонова выделяются: *даль* и *близь* в значении *полнота космоса*; асимметрия: *близкий* как *ближний* в плане телесности, но в евангельском смысле (тоже полнота описания); *даль* как описание не пространства, а времени: *даль* как длительность; *даль* в связи со значением забытья, *близь* — с памятью; *даль* как чужое (традиционно); *даль* в сочетании со зрением (*даль* как предмет разглядывания, созерцаемость дали); *даль* в сочетании с концептом пути; *даль* как преодоление телесности; *близкое* как телесное. Остановимся на мотивике *близкого/далекого* подробнее. Начнем со второго члена.

В соответствии с общим замыслом и сюжетом романа, *дальнее* прежде всего маркирует в «Чевенгуре» все позитивное — чистое, светлое, просторное, то есть реализует утопическую проекцию. *Даль* в этом качестве выступает в сочетании с такими мотивами, как *социализм, небо, Бог*: «Сторож курил и спокойно глядел *дальше* — в бога он от частых богослужений не верил». Ч 19; «...он бы сразу убежал <...> искать социализм вдалеке». Ч 111; «Недавно Сербинов возвратился с обследования социалистического строительства в *далеких* открытых равнинах Советской страны». Ч 323; «...заря не свеча, а великое небо, где на *далеких* тайных звездах скрыто благородное и могучее будущее человечества». Ч 131. Характерно, что, даже наделяя порой социализм значением *близкого*, писатель использует все тот же корень *даль*:- «Он оглядел Копенкина, ехавшего со спокойным духом и ровной верой в летнюю *недалекую* страну социализма». Ч 145. В том же ряду у Платонова стоят *море* («...родственники Кирея были *далеко* — на *Дальнем* Востоке, на берегу Тихого океана, почти на конце земли, откуда начиналось небо...» Ч 288) и *город*, по отношению к которым *далекое* выступает почти неизменным предикатом или в составе единой синтагмы («Там дожди были? — спросил Саша о *далеком городе*». Ч 35; «Чепурный <...> увидел другой Чевенгур: открытый прохладный *город*, освещенный светом еще *далекого* солнца». Ч 237]. Такого рода *даль* — притягательная мечта: она зовет, манит человека («Как и каждого человека, *его* *влекла даль* земли, будто все далекие и невидимые вещи скучали по нем и звали его». Ч 70), и тот пускается в путь.

Дорога и даль связаны у Платонова в одно неразрывное целое, реализуя клишированный параллелизм тавтологического типа — атрибут народной песни и карточного гаданья *дорога дальняя*: «Вагон, вероятно, перевез много красногвардейцев, тосковавших в *дальних дорогах*». Ч 70; «Во сне он увидел <...> еле колеблющееся пространство и вдаль уходила пустая *дорога*». Ч 82; «Пешеход взглянул на всадников глазами, отуманенными *дальней дорогой*». Ч 116; «Алексей Алексеевич говорил, что есть ровная степь и по той степи идут люди, ищущие своего существования вдалеке; *дорога* им *дальняя*, из родного дома они ничего, кроме своего тела, не берут». Ч 190. В целом слово *дорога* в связи с *далью* в составе одного предложения или короткой синтагмы встречается в романе 23 раза, из них словосочетание *дорога дальняя* — 7 раз (!). Устремленность *вдаль*, преодоление пространства ради достижения *далекого* нездешнего — естественный модус преобразователей Чевенгура, их путь равнозначен пути *далекого солнца*, которое они стремятся приручить на благо нового общества: «Пиюся глянул в остальную даль — куда пойдет солнце: не помешает ли что-нибудь его ходу...» Ч 239. Дорога *вдаль* обнажает горизонт, и невидимое становится видимым, открывается вид на идеальное, путь в мир тонкой материи, ибо коммунизм — это движение *вдаль*: «Не зная букв и книг, Луй убедился, что коммунизм должен быть непрерывным движением людей *в даль* земли». Ч 202. *Даль* открывается человеку в Чевенгуре как последняя полнота, как космическое единение низа и верха, мифологический брак земли и неба: «Как конец миру, вставал *дальний* тихий горизонт, где небо касается земли, а человек человека». Ч 134]. Подобно знаменитому гоголевскому «Вдруг стало видно ясно во все концы» (рассказ «Колдун»), у Платонова звучит тема *прозрения* в плане постижения пространства как особого, духовно высокого опыта: «Здесь похоже на англо-индийский телеграф — тоже *далеко* видно и чистое место!» Ч 306.

Ближнее и дальнее нередко встречаются друг с другом в «Чевенгуре» как противоположности: «Лишь бы *бедность* *близости* была, а где-нибудь *подальше* — *белая гвардия*...» Ч 180; «Чепурный же стоял и не видел надобности в *одном далеком* человеке, когда есть *близко множество* людей и товарищей». Ч 309. Однако чаще всего они сосуществуют на правах дополнительного распределения, нарушая естественную логику пространственно-временных связей: «...вдруг раздался *невдалеке* мощный топот коня: это Копенкин <...> бросился на *далекий* экипаж встречать друга или поражать врага». Ч 343. *Близкое* часто обозначено как *телесное* и *женское*: «...все спящие чевенгурцы вынуждены были одушевлять близких людей и предметы, чтобы как-нибудь размножить и облегчать свою набирающуюся, спертую в теле жизнь». Ч 316; «...классовую же ласку Чепурный чувствовал как *близкое* увлечение пролетарским однородным человеком». Ч 243]. С *далью* связана боль расставания с *близкими* людьми («Он не любил успешных или счастливых людей,

потому что они всегда уходят на свежие, далекие места жизни и оставляют своих близких одинокими». Ч 331), и это — лирический модус сопряжения крайностей.

Даль как идеальное и *близкое* как телесное — вполне обычны, ожидаемы, стереотипны. Нетривиальным вместе с тем является у Платонова весьма частое сближение мотивов *дальнее* и *тело* — как семантически, так и в формальном соположении лексем в рамках единой синтагмы, при этом акцентируется низовое и женское: «...по той степи идут люди, ищущие своего существования *вдалеке*; дорога им *дальняя*, а из родного дома они ничего, кроме своего *тела*, не берут». Ч 190; «По вечерам прочие водили *женщин* на *далекие места* реки и там мыли их». Ч 365. На этом основано как противопоставление *далекого* *близкому*, так и их тождество: «Хотя в Чевенгуре было тепло и пахло товарищеским духом, Копенкин <...> чувствовал себя печальным и сердце его тянуло ехать куда-то *дальше*». Ч 192; «Три человека отправились *вдаль* — *среди теплоты* чевенгурских строений». Ч 209; «...небось тогда я тебе *дальней* была, что в большое *нутрѐ* поближе лез!» Ч 298. Идеальная сущность *дальнего* в телесном коде реализуется как сексуальное начало: «Машинист понес *в даль* отвлеченных слов о каких-то *женщинах* <...> он знал, что *женщин* можно *любить* особо и *издали*» Ч 29; «Ты хамка, — сказал Карпий Агапке. — Я люблю *женщин дальних*». Ч 298. *Телу* и *сексуальности* эквивалентна по Платонову и *травы* — это стихийное, земное, плотское творение, *природа*, которая тоже причастна *дальнему* (даль+тело+трава): «Прошка уходил все *дальше*, и все жалостней становилось его мелкое *тело* в окружении улегшейся огромной природы». Ч 53; «Здесь у вас хорошо — тихо, отовсюду *далеко*, везде *травы* растут». Ч 300.

Помимо эротической темы, *близость* *дальнего* прослеживается в соположении мотивов *близости* и *коммунизма*: «Чепурный безмолвно наблюдал солнце, степь и Чевенгур и ощущал волнение *близкого коммунизма*». Ч 227; «Наверное, уже весь мир, вся буржуазная стихия знала, что в Чевенгуре появился *коммунизм*, и теперь тем более окружающая опасность *близка*». Ч 243; «У вас в Чевенгуре весь *коммунизм* сейчас в темном месте — *близ бабы* и *мальчугана*». Ч 287. Подобное соположение, учитывающая коннотированность коммунизма (и Ленина как его эквивалента) одновременно и *близким*, и *дальним* («...есть *далекое* тайное место, где-то *близ* Москвы или на Валдайских горах, <...> называемое Кремлем, там сидит Ленин при лампе, думает, не спит и пишет». Ч 243), выступает как оксюморон, как наложение друг на друга частей оппозиции.

В широкий разброс между *близким* и *далеким* включены конечные точки человеческого бытия — *жизнь* и *смерть*. Живые и мертвые тела встречаются, обозначивая характерное для мирочувствования Андрея Платонова истоньшение существования инверсивным образом: в романе Чевенгур *живое* чаще всего парадоксально выступает как *дальнее*, а *мертвое* как *близкое*: «Пусть отец лежит *мертвый* и ничего не говорит, но он всегда будет лежать *близко*...» Ч 36; «Чепурный

нисколько не знал вначале, после погребения буржуазии, как *жить* для счастья, и он уходил для сосредоточенности в *дальние* луга, чтобы там, в *живой* траве и одиночестве, предчувствовать коммунизм». Ч 225; «У Дванова заболел *живот* (*живот* у Платонова часто несет в себе семантику *жизни*. — Н.З.), с ним всегда это повторялось, когда он думал о *дальних*, недостижимых краях» Ч 306.

Мертвое/живое соотносено с *близким/далеким* и в плане существенной для мотивики Платонова антиномией *память/забытие*. Нарушая сложившийся в обыденном сознании стереотип *дальнее=забытие*, писатель связывает *дальнее* именно с *длящейся* памятью: «Иногда он поглядывал на Соню и еще больше любил Розу Люксембург: у обоих была чернота волос и жалостность в теле; это Копенкин видел, и его любовь шла *дальше* по дороге *воспоминаний*». Ч 100; «Ему смутно казалось, что это сделано для того, чтобы *дальняя могила* Розы Люксембург имела дерево, холм и *вечную память*». Ч 210. *Память* эквивалентна зрению, потому *далекое* видится яснее: «Карчук же подарил Кирею сербиновские очки. — Будешь *видеть дальше* — *больше*, — сказал он Кирею». Ч 344 (обыгрывается газетное клише: *политическая дальновидность*). *Близкость коммунистической дали* и *далекость близкой женщины* оказываются в одной парадоксальной сцепке наподобие антиномии *беспамятная память*.

Амбивалентность коммунистического блага в романе, соответствующая свойственной Платонову амбивалентности авторской позиции, ее устранимости, описывается парадоксом *близкого далека* как нельзя более точным по отношению к реалиям официальной идеологии образом. Противоречие между плотским и идеальным, живым и мертвым фокусируется вокруг *телесного*, что является данью характерным для 20-х годов баталиям вокруг проблем пола¹⁵, интересу к генетическим экспериментам. Вместе с тем черты антиномии приближающейся сталинской эпохи в парадоксе *близкого далекого* предугаданы здесь с большой точностью. *Близкое далекое* в «Чевенгуре» — это не только страстная устремленность в коммунистическое завтра со всем драматизмом обреченности этого стремления, это еще и полнота устройства мифологического Космоса, где встречаются противоположности. При этом *далью* описывается у Платонова не пространство, а время: *даль* — это предмет созерцания, в том числе ментального (=память), между тем как *вблизи* ничего не видно и мало помнится.

Выявленное в мотивике Платонова наложение полюсов, разрушение семантических стереотипов, горизонта ожидания в связи с нетривиальными мотивными «валентностями» *близкого* и *далекого* обнаруживает прямое соответствие с дистопической мотивикой Тышлера, проявившейся в противопоставлении удаленных планов композиции, тем самым не только указывая на инвариантные особенности пространственного «ландшафта» эпохи, но и на специфику ландшафта ментального: взаимные инверсии и наложения *близкого далека* отражают высокую напряженность переходной эпохи, года «великого перелома» на пути к (не)реализации утопии, этапа

семиотической трансформации общества. Реализованная в сфере пространства, риторика эпохи описывает парадоксы времени.

б) Платонов и Петров-Водкин: мотив *двоичности*

Среди разнообразных параллелей, которые возникают между прозой Платонова и живописью конца 20-х — начала 30-х годов, значимым представляется концепт числа два. Предмет настоящей подглавки — это интерпретация мотива двоичности в прозе Андрея Платонова и живописи Кузьмы Петрова-Водкина в рамках индивидуальных поэтических систем и его проекции в социокультурном пространстве¹⁶.

Весьма примечательно, что в русской культуре 20-х годов наблюдается резкое усиление — по частотности и значимости в поэтике — мотива числа два. Примеров двоичности в литературной топике довольно много — это и Б. Пильняк («Два брата»), и Ю. Олеши с его темой зеркальной парности персонажей («Зависть»), и М. Зощенко, использовавший двоичность в композиционных схемах своих рассказов. Принцип двойственности особенно глубоко укоренен в прозе Андрея Платонова, что проявляется на разных уровнях организации текста, и на это указывалось многими исследователями¹⁷. Двойственностью (=темой двоичности, маркированной



Илл. 136. Б. Ермолаев. Краснофлотцы. Холст, масло. ГГГ.

парности и т.п.) Платонов обязан поздним романтикам и символизму, внутреннее родство писателя с которыми во многих отношениях очевидно. Очевиден также слой собственно философский и его след в традиции — дуализм мира по Платону, восходящий к архаическому культу близнецов. Нас, однако, интересует не литературный генезис этого явления и не его историко-философские импликации, а образуемые им интермедийные переключки, ибо последние проливают свет на риторiku эпохи. Двойственность в прозе Платонова интересна также с точки зрения корреляции поэтики мастера с внетекстовой реальностью — «языком» эпохи.

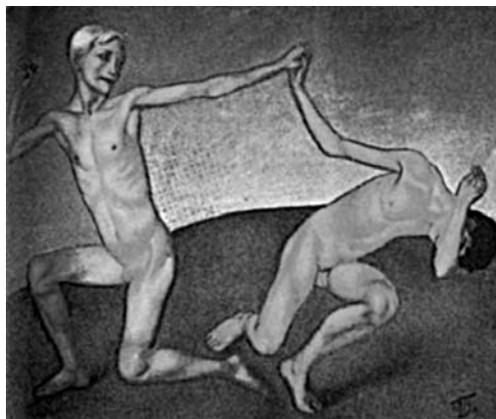
Показательно, что и советская живопись 20-х — начала 30-х годов также отмечена ростом количества парных изображений и



Илл. 138. П. Филонов. Налетчик. Холст, масло. ГТГ.



Илл. 137. Ф. Богородский. Снимаются у фотографа. Холст, масло. 1932. ГТГ.



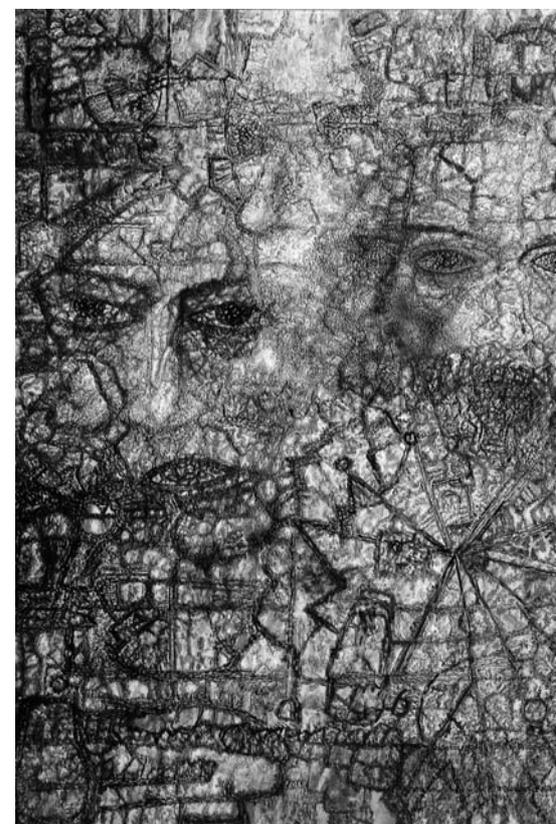
Илл. 140. К. Петров-Водкин. Мальчики. Холст, масло. 1911, ГРМ.

двоичности композиций в целом. Назовем, к примеру, полотна Б. Ермолаева «Краснофлотцы» (1934, ГТГ), Ф. Богородского «Снимаются у фотографа» (1932, ГТГ) [илл. 136, 137], П. Осолодского «Литейщики» (1930-е, ГТГ), А. Ленгулова «Женщины» (1919, ГТГ), офорт П. Кондратьева «Колхозницы, убирающие лен» (1920-е, ГТГ). Для конца 20-х годов типично и распространенное в классической традиции двойное изображение, полученное как результат зеркального отражения: И. Машков «Дама в голубом» (1927, ГТГ), А. Самохвалов «После бани» (1927, ГТГ). Двоятся и лики на полотне П. Филонова «Налетчик» (1926–1928 [илл. 138]) и в его более позднем произведении «Лики» (1940 [илл. 139]).

Распространенность мотива *двоичности* в 20–30-е годы побуждает сравнивать по этому признаку литературу и живопись.

В искусстве одна из наиболее соотносимых с Платоновым фигур — это художник Кузьма Петров-Водкин. Оснований для сравнения двух мастеров очень много. Обоим присущи стремление к космоизации мира, поиск внутренней гармонии, опора на архетипические модели, религиозное чувство. Сходство двух мастеров обнаруживается и в их обращенности к архетипу Великой Богини, в случае Платонова проявляющемся в мотивах женского начала — утробного и обращенного к земле, а у Петрова-Водкина в столь значимой для него теме Богородицы. Обращает на себя внимание сопоставимость писателя и живописца в плане обращенности обоих к концепту *двоичности*, а также семантической близости мотива *парности*. В соединении с мотивом *женственности* *двоичность* маркирует тему циклического обновления жизни с акцентировкой *смерти* как условия духовного возрастания.

У К. Петрова-Водкина семантическая цепочка между двоичностью и фюнеральным кодом манифестируется особенно ярко. Принцип *двоичности* выступает у Петрова-Водкина на уровне композиционной структуры в виде парных изображений: *два мальчика* на картине «Мальчики» (1911 [илл. 140]), влюбленная *пара* на картине «Весна» (1935, ГРМ). *Двоичность* композиций усилена соответствующими названиями произведений — «*Две девушки*» (эскиз картины «Девушки на Волге», 1919, Саратовский художественный музей), «*Две женщины*» (акварель, 1916, ГРМ). *Двоичность* на уровне тематическо-формальном можно вычленишь и в зеркальном отражении предметов на полотне «Натюрморт» (1934), а также в картине «После битвы» (1923, Музей военной истории, Москва), где фигура умирающего бойца отбрасывает символическую тень-воспоминание и образуется *парная* композиция, основанная на



Илл. 139. П. Филонов. Лики. 1940. Бумага, дублированная на холст, масло. ГРМ.



Илл. 141. К. Петров-Водкин. Новоселье. Холст, масло. 1937. ГТГ.

симметрии сдвига. Последнее полотно особенно интересно, так как *двоичность* смыкается здесь с мотивом *смерти*.

Еще более показательна в этом отношении картина «Новоселье» (1937 [илл. 141]). Эта многофигурная жанровая композиция в интерьере отмечена осевой зеркальной симметрией (два окна) и в ней последовательно реализованы все виды двоичных изображений — передний и задний план, отражение в зеркале, симметрия сдвига в парных группах, семантическая осевая симметрия в парных представлениях мужчины и женщины, старика и младенца. Изображенные персонажи символически представляют суммарный жизненный цикл человека. Картины на стенах маркируют двоичность времени в плане противопоставления прошлого настоящему: бывших владельцев квартиры — носителей старой элитарной культуры — новому классу, представителям рабоче-крестьянского большинства. Мотив *времени* по-барочному эмблематично усилен и изображением настенных часов, отражающихся в зеркале. Следует заметить, что мотив *часов* вообще очень значим для Петрова-Водкина, что обнаруживает его причастность к глубинам европейской традиции. Так, на картине приблизительно того же времени «1919. Тревога» (1934) [илл. 142] настенные часы выступают в ряду наиболее значимых объектов¹⁸. Вся иконография картины «Новоселье» разворачивает тему бренности (она же полнота) существования, а композиция в целом

прочитывается в фюнеральном коде. На последний недвусмысленно намекает и амбивалентная семантика названия, в ключе фольклорной традиции отсылающая к теме погребения: *новоселье как переход в иной, загробный мир*. В общем контексте семантики тризны может быть прочитана и представленное на полотне застолье: пустой стул и опрокинутый бокал, отсылающие к евангельскому мотиву Тайной Вечери в его хрестоматийных иконографических стереотипах (например, опрокинутый бокал может быть прочитано как цитата аналогичного фрагмента в росписи Сикстинской капеллы работы Микеланджело), то есть предощущению близящейся гибели, еще более убеждают в допустимости такой трактовки. Таким образом, мотив *двоичности* выступает в данном произведении как важнейший экзистенциал, будучи обращенным к *погребальной риторике*. Темы бренности существования и смерти на полотне Петрова-Водкина, развернутые на фоне архаичного концепта *двоичности*, в полной мере соответствуют топике *двоичности* у Платонова.

Экзистенциальные смыслы двойственности, ее отнесенность к теме смерти и фюнеральной проблематике свойственны и Платонову. Двойственность манифестируется у Платонова разнообразно.



Илл. 142. К. Петров-Водкин. 1919. Тревога. Холст, масло. 1934. ГТГ.

Глобальная онтология Платонова основана на выявлении антиномии мира, и ее описание характеризуется двоичностью инверсируемых сущностей, что порождает парадокс. Мифопоэтическая доминанта его поэтики обнаруживается в дуальности основных элементов космоса — *жизнь/смерть, земля/небо, верх/низ, дальше/ближнее* и т.п., указывающих на внутреннее родство писателя с архаической традицией. К ней же относится и фольклорное удвоение элементов нарративной структуры — композиционных блоков, персонажей, образов. Идеологическая проекция двойственности проявляется у писателя в комплексе манихейских идей, существующих в более или менее открытом виде¹⁹. К концепту двойственности может быть отнесен и евразийский план его произведений, о чем в свое время писала Е. Толстая-Сегал²⁰. Наконец, в плане структуры повествования двойственностью

можно считать и упоминаясь выше (когда речь шла о Платонове и Тышлере) нейтрализованность авторской точки зрения, представляющей амбивалентную позицию *про* и *контра* одновременно. Здесь же следует упомянуть и о характерном для Платонова уплотнении несобственно-прямой речи, на которой построена двойственность дискурса, синтезированного из наложения голоса автора на речь персонажа. Имеет место и излюбленная писателем композиционная двойственность. Повторный приход персонажа на сцену действия, то есть мотив *возвращения*, а также повторное возвращение являются постоянной составляющей платоновских сюжетов: вспомним, к примеру, рассказы «Семья Ивановых» (первоначально «Возвращение»), «Фро», «Река Потудань», повесть «Джан», роман «Котлован» и многие другие произведения мастера.

На уровне топики двойственность обнаруживается в мотиве *двойничества* действующих лиц, являющемся — согласно мировидению мастера — одним из следствий двойственности человеческой природы в целом²¹. Главный принцип устройства человеческого естества — его духовно-телесная дуальность: «Но в человеке еще живет маленький зритель — он не участвует ни в поступках, ни в страдании — он всегда хладнокровен и одинаков. Его служба — это видеть и быть свидетелем, но он без права голоса в жизни человека и неизвестно, зачем он одиноко существует». Ч 102; «За левым ухом у мальчика, заняв полголовы, вырос шар, наполненный горячим бурным гноем и кровью, и этот шар походил на *вторую* дикую голову ребенка, сосущую его изнемогающую жизнь. <...> — Что он видит сейчас в своем сознании? — спрашивал сам у себя Самбикин про больного. — Он видит сны, берегущие его от ужаса... Он видит *двух* своих матерей, моющих его в ванне, а это *две* сестры бреют его волосы. И он одного только боится: почему *две* матери?» СМ 28; и выше там же — *два баллона* в операционной, *две сестры*. Концепт *двоичности* обнаруживается также в двойственности персонажей и их аллюзивном удвоении, отсылающем к литературной традиции или являющемся авторской мистификацией. Так, Копенкин отсылает к гоголевскому капитану Копейкину, Соня Мандрова — к Сонечке Мармеладовой Достоевского, Фирсов — один из псевдонимов самого писателя (что по отношению к устоявшемуся псевдониму Платонова является *удвоением* имени автора). Концепт *двоичности* проявился в имени персонажа Дванов²², который исследователями декодировался или как «два N» наподобие Акакия Акакиевича, или как парасимбиоз «два Ивана», маркирующий тему *безотцовщины*²³.

Во всем этом частично или исчерпывающе описанном в научной литературе обилии проявлений двойственности у Платонова меньше обращалось внимания на концепт/мотив числа *два* и его лексическое выражение — *два, дважды, надвое, второй, вдвоем, вторично, пара*. Статистическая обработка конкретных текстов выявляет существенное преобладание последних в ряду других чисел. Так, в романе «Чевенгур» слова с корневыми *два-*, *втор-*, и *дво-* в общей

сложности употреблены 93 раза (43, 21 и 29 соответственно), что резко выделяет их по частотности на фоне корневых *один-*, *один-* (56), *три-*, *трет-*, *тро-* (36), *четыре* и *четв-* (17), а также *пять* и *пят-* (19). Относительно высокую частотность числа *пять* можно объяснить дистопическо-апокалиптической тематикой романа, впрочем, в известной мере и двойственностью тоже: *второе* *пришествие* упомянуто 8 раз. Между тем повести «Котлован» и «Джан» показывают аналогичное соотношение, а именно существенное преобладание числа *два* над всеми остальными числами.

Доминирование числа *два* в тексте, очевидно, в значительной мере универсально и обусловлено факторами нейрофизиологической природы человека говорящего²⁴. Между тем исследование специфической семантики мотива приводит к мысли, что значимость числа *два* в прозе Платонова определяется, кроме того, и глубинными свойствами поэтики мастера. Частотный анализ сочетаемости мотива с другими мотивами и ключевыми словами дает следующее распределение: наиболее часто мотив *два* выступает как числовой код *людей*, причем преимущественно *женщин*; акцентированы парные образы *телесности*; отмеченное числом *два* время (минуты, дни, годы, эпохи) доминирует над *двоичностью* пространства (иногда расколото на *надвое*). В особую группу выделяется соположенность числа *два* с *конями* (=всадниками), что указывает на отнесенность числа *два* к мотиву *дороги*, а следовательно — в контексте экзистенциальных доминант мотивики Платонова — имплицирован путь в загробный мир, фюнеральный код, *смерть*. Телесная парность маркирована у Платонова не только напрямую, но и посредством темы телесной аномалии. Ярким примером является мотив *разрастания единичного до двоичного* (опухоль мозга как вторая голова в СМ). Особенно ярко концепт двоичности выражен в тех случаях, когда в связи с образами телесности (ноги, руки, грудь, глаза и т.п.) речь идет об *усеченной парности*: «...умер лет шесть тому назад, от него осталась одна штанина» Д 403; «Крест — тоже человек, — вспоминал прочий, — но отчего он на одной ноге, у человека же две?» Ч 290. Производное от телесной парности — парность *душа/тело*, приводящая к метафизической двоичности: ср. уже приведенное выше: «Но в человеке еще живет маленький зритель...» Ч 102, а также: «...стал искать кого-то в этом незнакомом месте, кто его услышит и явится к нему — как будто за каждым человеком ходит его неустанный помощник и только и ждет, когда наступит последнее отчаяние, чтобы показаться...» Д 411.

Таким образом становится очевидным, что мотив *числа два* у Платонова отмечен преимущественно телесной семантикой и отнесен к обеим частям оппозиции *жизнь/смерть* с акцентом на втором члене — *смерти*, причем в платоновском мире телесная смерть равноценна возрастанию жизни душевной. На этом основании можно утверждать, что в концепте *двойственности* у Платонова проявляется категория одушевленности.

Антропоморфность (=одушевленность) числа *два* у Платонова позволяет рассматривать его как мотивный эквивалент почти утраченной в современном русском языке категории двойственного числа, как его эхо, след. Например, во фразе «Ксения сидела со страхом и удивлением, разноцветные глаза ее смотрели мучительно, как *двое* близких и незнакомых между собой людей» (Д-386) единство-двоичность глаз выступает в расподобленно-метонимической форме (глаз=человек). Опрокидывание синтактики (в частности, грамматических категорий) на ось семантики составляет характерную черту поэтики Платонова. Телесность платоновской парности соотносится с свойственной многим архаическим культурам экспликации внутреннего телесного опыта на внешний мир²⁵.

Одним из косвенных свидетельств реликта двойственного числа, его пра-логики в мотивике Платонова является излюбленный им мотив *половины*, что выражено в относительно высокой частотности имен и предикатов с частицей *пол-* (около 20 в «Чевенгуре»). Помимо семантически стертых образов *половины*, таких как *полдень*, *полночь*, *полуоткрытый* и т.п., к этой группе относятся и неологизмы типа *полубаба* или *полугад* («Женщина без революции — одна полубаба, по таким я не тоскую...» Ч 342; «Иди скорее, полугад!» Ч 260), а также необычные предикаты, например, *полуусопший*, *полузасыпанный*, *полубелый*, *получерный*: «Над головой полуусопшего уже несколько недель горела лампада». К 503; «Он проснулся во тьме, полузасыпанный песком». Д 421; «Тебя полубелые обидели». Ч 208. Двойственностью как половинности соответствуют андрогинные персонажи Платонова (например, Никита Фирсов из рассказа «Река Потудань»²⁶, а также гомосексуальная тема в рассказе «Мусорный ветер» и повести «Эпифанские шлюзы»). Характерно, что концепт числа *два* часто соположен с мотивом *половины*: «...меня капитал *пополам* сократил. А нет ли *между вами двумя одного* Никиты?» К 464. Двойственностью как раздвоенностью наделен и — наряду с семантикой его имени — герой романа «Чевенгур» Саша Дванов.

Двоичность часто семантизирована у Платонова не только как разделенность, но и как полнота. Знаменитая идея философа Платона — идея соединенных половинок как лежащая в основании мира любовь, слияние близких душ — писателю Платонову была близка. Полнота как двоичность в идее взаимодополняющих частей монады мы находим в мифопоэтическом описании мира, где число *два* — это «первичная монада, защищающая человека от небытия»²⁷. Этимологическая связь *половины* с *полнотой* в русском языке очевидна. Можно сказать, что в мотиве *двоичности* Платонов восстанавливает древнюю идею *полноты* в ее разъединяюще-объединяющей функции. В традиции русской культуры двойственность как полнота выражена в идейном комплексе, связанном с Борисом и Глебом²⁸. В плане мотивной валентности эта связь улавливается в выраженной частотности сочетания мотивов *два* и *половина* в пределах одной синтагмы: «Когда нашли и приладили *два* места, то подул *полуночный* ветер — это обрадовало Чепурного». Ч 245.

Известно, что, числовая символика *полноты* в архаических представлениях кодируется сочетанием 2 и 3 (или 3 и 4, где 4 производно от 2) — это дуально-тетральное счисление как горизонтально-вертикальное пространственное членение мира²⁹. Такому сочетанию тоже немало примеров у Платонова, где часто соположены два этих числа — 2+3 («Сафронов знал, что социализм -- это дело научное, и произносил слова так же логично и научно, давая им для прочности *два* смысла — основной и запасной, как всякому материалу. Все *трое* уже достигли барака и вошли в него». К 464; «...внутри одного дувана стояло *три* ишака, не считая еще *двух* верблюдов». Д 462; «Теперь в народе осталось всего *двое* детей — Айдым и еще небольшая девочка, рожденная случайно *три* года назад, когда в народ пришел какой-то человек из песков и, пожив с *полгода*, ушел дальше, оставив свою плоть в Гюзель, вдове разбойника из района Старого Ургенча». Д 420; «Дванов бежал с *двумя* наганами, другой он взял у убитого командира отряда. За ним гнались *трое* всадников...». Ч 370; «На дворе закричали еще *два* пуха. „Значит, *три* птицы у нас есть, — подсчитал Чепурный, — и одна голова скотины“». Ч 237). Мотив числа *четыре* в данном контексте мы рассматриваем как модификацию все той же двойки. Его удвоение сродни близости мотива *два* к мотиву *половины*.

Помимо отпечатавшейся в этимологии мифопоэтической реальности, *половина* как инверсированная двойственность для инженера Платонова могла представлять собой реалию графического мира цифр в форме записи простой дроби: 1/2. Тем самым *половина/двойка* Платонова выступает в визуализированном виде, что в свете рассматриваемой параллели с живописью Петрова-Водкина интересно само по себе. *Половина* как *полнота* — это характерная для Платонова погруженность персонажей и мира в состояние *полужизни/полусмерти*, которое — в силу своей граничности, то есть высокого экзистенциального напряжения, является подтверждением истинности и *полноты* существования. Такому пониманию двойственности соответствует и универсальное в языке и культуре участие концепта числа *два* в возрастании семиотического статуса (как *день-ночь — сутки прочь*), благодаря которому обозначается участие объекта в космической синхронизации, столь важной для Платонова. *Парность* в качестве экзистенциала у Платонова существенна и как форма нейтрализации оппозиции — в частности, *жизнь/смерть*. Она реализует формулу *и-и*. Между тем то обстоятельство, что отнесенная к оппозиции *жизнь/смерть* по признаку одушевленности двойственность наделяет большей весомостью второй ее член, а именно — *смерть*, о чем уже шла речь, заставляет опять же обратиться к архаике: в индоевропейской традиции число *два* и *четность* в целом маркирует погребальный код, что представляет собой частный случай концепта *полноты* в связи с двойственностью, тем самым — заверченный цикл человеческой жизни.

Как видим, совпадений между Платоновым и Петровым-Водкиным в фокусе мотива двоичности великое множество. Прежде всего

обращает на себя внимание частотность мотива и его интегрированность в самые узловые части поэтики. Но самое важное это то, что темы бренности существования и смерти на полотне Петрова-Водкина, развернутые на фоне архаичного концепта *двоичности*, в полной мере соответствуют топике *двоичности* как реликта *двойственного числа*, опрокинутого на ось мотивики, у Платонова. Соответствие обнаруживается и в равноценности соположенных частей, то есть избираемой обоими мастерами схемы «и-и».

Подобная маркированная архаизация двоичности в творчестве обоих мастеров не может быть рассмотрена вне рамок эпохи. И действительно, фюнеральный код в России 20–30-х годов — один из центральных кодов эпохи. На вид жизнеутверждающая риторика эпохи, построенная на идее бессмертия героев и визионерском мессионизме, опускала настоящее в угоду прошлому и будущему, а тем самым актуализировала семантику переходных состояний, важнейшим из которых стал погребальный код. Погребальной семантикой отмечены многие начинания визуальной культуры эпохи — и план монументальной пропаганды, и мавзолей Ленина, и иконография московского метрополитена, и позднеконструктивистская (она же раннесталинская) архитектура. Она отражает частный случай концепта *двоичности*, которым отмечена вся мифология этого времени.

Всплеск двоичности в культуре 20-х годов возникает как следствие архаизации сознания, пришедшего с революцией и имеет многообразные проявления³⁰. Главным политическим императивом вскоре после революции становится противостояние *двоичности* во всех ее формах. Остаются неприкосновенными только сакральные *близнецы* Маркс и Энгельс (характерно, что близнечный культ Ленин-Сталин возникает после смерти первого). На идеологическом фронте разгорается борьба не столько за единичность (партийной линии, идеологического направления в мышлении, административно-хозяйственных структур всех сфер жизни), сколько именно борьба со вторым, а тем самым — экспликация его значимости, наподобие дуальной организации древних деспотий³¹. На этом пути с необходимостью возникает образ врага народа. Двойничество в советской культуре держится чрезвычайно долго — вплоть до массовой культуры 60-х, когда возникло знаменитое утверждение В.Высоцкого «Если друг оказался вдруг / И не друг, и не враг, а так», т.е. третьего не дано. Этот перевес горизонтального, по существу женского, утробного бинарного начала (ср. актуализацию архетипа Великой Богини в это время) над началом тетрарным и монитарным не мог быть поколеблен даже в годы войны. Более того, именно во время войны в тоталитарном советском режиме возникла первая брешь — наряду с Верховным божеством Сталиным появился мифологический герой маршал Жуков, и тем самым возник прецедент отрицания *единичности*, то есть произошло еще одно *удвоение*, на этот раз бросившее вызов эксклюзивности вождя и центричности тоталитарной системы.

Эксплицируя концепт двойственности по формуле «третьего не дано», официальная советская идеология разворачивала противостояние со своими явными и скрытыми оппонентами как или/или *versus* и-и. Вторая формула, несомненно, более архаичская, и не случайно именно она стала опорным механизмом в поэтике А. Платонова, основанной на нейтрализации полярностей. Совпадение Платонова с Петровым-Водкиным в экзистенциальном статусе мотива *двоичности* указывает на память культуры, хранящей верность традиционной картине мира.

Примечания

- 1 Данная глава является переработанным вариантом глав «Мотивика двойственности: А. Платонов и К. Петров-Водкин» и «Пространство парадоксов: близкое далекое у А. Платонова и А. Тышлера», вошедших в монографию: Злыднева Н.В. Мотивика прозы Андрея Платонова. М., 2006.
- 2 Рыклин М. Пространства ликования. Тоталитаризм и различия. М., 2002.
- 3 Вайскопф М. Писатель Сталин. М., 2001.
- 4 Там же. С.32.
- 5 Паперный В. Культура Два. М., 1996.
- 6 См., например: Гаврилова Е.Н. Андрей Платонов и Павел Филонов. О поэтике повести «Котлован» // Литературная учеба. М., 1990. № 1. С. 164–173.
- 7 Злыднева Н.В. Фигуры речи и изобразительное искусство // Искусствознание. 2001. № 1. С. 130–143.
- 8 Тенденция к сближенности планов в искусстве Северной Европы (Германии включительно) сама по себе чрезвычайно интересна. Заложена в этом феномене конфликтность находит соответствие в укорененности в этом регионе многих других аналогичных свойств поэтики: не случайно именно здесь берет свое начало экспрессионизм.
- 9 Алленов М.М. Александр Иванов. М., 1980.
- 10 Flaker A. Poetika osporavanja. Zagreb, 1982.
- 11 Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле. М., 1965.
- 12 Ямпольский М. О близком. М., 2001.
- 13 Подорога В. Феноменология тела. М., 1995.
- 14 Жолковский А.К. «Фро»: пять прочтений // Вопросы литературы. 1989. № 12. С. 23–49.
- 15 Золотосов М.Н. Слово и тело. Сексуальные аспекты, универсалии, интерпретации русского культурного текста XIX–XX веков. М., 1999.
- 16 Мы не намерены выходить и в плоскость проблемы дуальных моделей русской культуры, подразумевая, что рассматриваемый феномен является частным случаем этой глобальной модели.
- 17 Толстая-Сегал Е. Идеологические контексты Платонова // Russian Literature (Amsterdam). 1981. V. 9. № 3; Яблоков Е.А. Двойничество персонажей в романах А. Платонова (от «Строителей страны» к «Счастливой Москве») // Третьи платоновские чтения. Тез. докл. междунар. научн. конф. Воронеж, 1999. С. 55–56.



- 18 Ср. с мотивом часов в Чевенгуре, где Захар Павлович читит и конструирует их.
- 19 *Гюнтер Х.* О некоторых источниках миллениаризма в романе «Чевенгур» А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1994. Вып. 1.
- 20 *Толстая-Сегал Е.* Идеологические контексты...
- 21 О гностических корнях некоторых идей Платонова см.: *Толстая-Сегал Е.* Идеологические контексты...
- 22 Которому по наблюдению М.А. Дмитриховской соответствует и имя Самбикин, см.: *Дмитриховская М.А.* Философский концепт романа А. Платонова «Счастливая Москва»: Платон, Аристотель, О. Шпенглер // *Russian Literature (Amsterdam)*. 1999. V. 46. № 2. С. 159.
- 23 *Яблоков Е.А.* На берегу неба. Роман Андрея Платонова «Чевенгур». СПб., 2001. С. 36–73.
- 24 *Иванов Вяч.Вс.* Нечет и чет // *Он же.* Избранные труды по семиотике и теории культуры. М., 1999. Т. 1. С. 381–604.
- 25 *Вильгельм фон Гумбольдт.* О двойственном числе (комментарии Вяч.Вс. Иванова) // *Он же.* Язык и философия культуры. М., 1985. С. 382–402.
- 26 *Злыднева Н.В.* Утопленники утопии (на материале рассказа А. Платонова «Река Потудань») // Утопия и утопическое в славянском мире. М., 2002. С. 137–153.
- 27 *Топоров В.Н.* Числа // Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2. С. 629–631.
- 28 *Топоров В.Н.* «Сказание о Борисе и Глебе» // *Он же.* Святость и святые в русской духовной культуре. Т. 1. Первый век христианства на Руси. М., 1995. С. 449–500.
- 29 *Фролов Б.А.* Числа в графике палеолита. Новосибирск, 1974; *Топоров В.Н.* Числа...
- 30 Одним из них, например, становится манихейство, см.: *Вайскопф М.* Во весь Логос (о религии Маяковского).
- 31 *Иванов Вяч.Вс.* Дуальная организация...



ГЛАВА 3. ХАРМС И ИСКУССТВО

А) «ПУСТОЕ МЕСТО» у ХАРМСА И ЕГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ КОНТЕКСТЫ

Одновременно с инновациями в области научного миропонимания, а чаще существенно опережая их, пространство в искусстве 10–20-х годов обрело новое качество¹. В русском авангарде возникли новые формы интериоризации внешнего пространства в художественном тексте², которые в соответствии с понятиями современной физико-математической модели мира можно свести к нескольким универсалиям: открытости, синтетизму, многоосевости и четырехмерности. С последними тесно связано и понятие бесконечности, характеризующее одну из пространственно-временных проекций авангардной «картины мира». Существенным дополнением к этим универсалиям служат локальные варианты пространственных моделей на уровне индивидуальных поэтик. С этой точки зрения особый интерес представляет творчество Даниила Хармса, в котором одной из главных тем (на семантическом и синтагматическом уровнях) является тема мира как сферы. Мифопоэтические смыслы пространства у Хармса в своих универсальных и специфических проявлениях обнаруживают множество точек соприкосновения с живописью авангарда. В рамках проблемы параллелизма поэтических систем живописи и литературы авангарда предметом настоящего очерка являются типологические схождения между видами искусства и творчеством отдельных мастеров, а также существующие независимо

от индивидуальных установок формы семантизации пространственных представлений в тексте эпохи.

Картина мира Хармса пространственна *par excellence*. В отличие от Хлебникова, ведущей категорией смысло-образов которого является время («мера мира — Время»), у Хармса мир задается пространством, оно — мера. Среди наиболее часто встречающихся мотивов Хармса — такие идеограммы пространства, как *сфера*, *шар* и его антропный аналог — *голова* (Случаи. 13). Принцип сферической замкнутости определяет одну из наиболее распространенных композиционных схем у Хармса: рамочная конструкция, образованная повторением мотива в начале и конце новеллы, а также кумулятивная свернутость нарративной структуры. Примером первой можно считать начало и конец новеллы № 17 (Случаи. 1): в начале — «одна муха ударила в лоб бегущего мимо господина, прошла сквозь его голову и вышла из затылка», в конце — «муха... ударила в лоб и прошла насквозь головы, вышла из затылка и улетела опять в дом» (353, 296). Примером улиткообразной свернутости повествования служит композиционная структура новеллы «О том, как старушка чернила покупала» и рассказа для детей «Сказка». Сферичность композиционных структур в прозе Хармса обусловлена пространственной семантикой его текстов: в множественности осей выделяются особо горизонталь и вертикали.

Вертикальные оси актуализированы в оппозиции *верх/низ*. Пространство Хармса лишено гравитации, что, как мы помним по главе об инсектном коде авангарда, является родовым свойством авангардной поэтики, поэтому здесь все летает: «Вот и дом полетел / Вот и собака полетела / Вот и сон полетел / Вот и мать полетела» (стихотворение «Звонить-лететь»). Особенностью Хармса, дополняющей картину мира авангарда на излете, является то, что одновременно с невесомостью его мир наделен сверхгравитацией, поэтому здесь не только все летает, но и постоянно падает (см. новеллы из серии «Случаи»: «Вываливающиеся старухи», «Случай с Петраковым», «Столяр Кушаков», «Анекдоты о Пушкине»). Движение вверх и устремленность вниз — две фундаментальные для Хармса категории, этот последний еще больше акцентируется по негативному признаку.

Не в меньшей степени важна и горизонтальная протяженность пространства. В этом отношении обращает на себя внимание не только акцентировка векторов *вдоль*, *мимо* и т.п., но и — главным образом — числовая модель мира Хармса. Известно, что писатель проявлял интерес к математике, самостоятельно занимался решением теорем и создавал собственные математические гипотезы. Текстологический анализ показывает, что особо значимым для писателя является число 4 — архаический числовой символ горизонтального статического развертывания пространства³. Число 4 встречается очень часто как в явном виде («На охоту поехало шесть человек, а вернулось-то только четыре» — рассказ «Охотники»; «Жили в квартире сорок четыре...» —

стихотворение «Гимн»; «Шел по улице отряд — / сорок мальчиков подряд: / раз / два / три / четыре, / и четырежды / четыре, / и четыре / на четыре, / и еще потом четыре» — стихотворение «Миллион»)), так и — что интереснее — в скрытом виде, в метрических конструкциях. Так, четырехтактностью действия отмечена повествовательная структура новелл «Сон» («в кустах — мимо кустов»), «Тюк» и ряда других. В том предпочтении, которое Хармс отдает числу 4, прослеживается влияние Достоевского⁴. Кроме того, квадрат (геометрическое выражение числа 4) Хармс следует рассматривать в контексте «общечинарских размышлений об архетипах, заключенных в мандале»⁵.

Число 4 часто выступает в паре с числом 3 — архаическим символом вертикального динамического членения Космоса. Так, по числовой схеме $4 \times 3 + 3 \times 4 + 4 \times 3$ организована метрическая композиция новеллы «Математик и Андрей Семенович», по схеме 3 (2+2) — структура новеллы «Машкин убил Кошкина». Сюжетной «бессмыслице» этих рассказов, построенных на чередующихся повторах однородных синтаксических конструкций, противостоит акцент на синтагматике — благодаря введению метрического пространственного смысло-образа. «3 × 4» — это универсальная мифологическая формула пространства, описывающая полноту мира-сферы. Она суммирует и объединяет в единый блок оппозиции *верх/низ*, *мужское/женское*, *центростремительное/центробежное*, но прежде всего — *вертикаль/горизонталь*.

Наряду с числами 4 и 3 часто встречается число 6. Оно возникает как в чистом виде (шесть охотников), так и в виде маркированной суммы (2+4), а также может выступать в метрической схеме (рассказ «Тюк»). Число 6 выступает антропоморфным символом, отсылая к ветхозаветному преданию, согласно которому, как известно, Бог создал мир на шестой день. Это наводит на мысль, что в столь излюбленных Хармсом сценах членовредительства лежит архаический прообраз моделирования космического пространства посредством разбрасывания во все стороны света частей тела Первочеловека (ср. миф о Пуруше в связи с пространством в мифопоэтической традиции, о чем писал В.Н. Топоров⁶). Ведь членовредительство у Хармса — это не столько нанесение персонажами взаимных ударов, сколько — преимущественно — отрывание рук, ног, голов, ушей, т.е. расчленение тела по частям, кратным шести. Можно предположить, что здесь мы имеем дело со скрытым мифологизмом в переживании писателем пространственного образа мира.

Впрочем, последнее не столь уж и «скрыто»: мифопоэтизм Хармса заявлен вполне определенно в космологических мотивах цикличности и космологических проекций мира. Так, в стихотворении «Гуляла белая овца» пространственная космогония передана в виде структуры бесконечного подобия миров, образованных вложенными друг в друга сферическими конструкциями⁷. Этому мотиву открытости универсума противостоит тема стесненного пространства. Оппозиция *открытое/закрытое* реализуется в формах оппозиции *внешнее/внутреннее*, векторах *наружу/внутрь*. Интересно

отметить, что эти противопоставления соотносятся с горизонтально-вертикальным строением мира таким образом, что горизонтальное принимает на себя функцию замкнутого внутреннего пространства, а вертикальное — открытого и внешнего. В новелле «Молодой человек, удививший сторожа» сторож является персонификацией охраняемого внутреннего пространства по горизонтали, а молодой человек (ангел?), ищущий дороги в небеса, выступает агентом вертикали и открытости. Особо акцентируется у Хармса тема клаустрофобии — негативно отмеченное внутреннее пространство. В новелле «Исторический эпизод» атрибуты внутреннего имеют количественный перевес над внешним как преодоление «нехорошего» внутреннего: харчевня, живот, корыто, лужа, ковш. В связи с оппозицией *внутреннее/внешнее* следует отметить, что в противовес открытому вовне единству космоса и природы Хармс моделирует особостесненное урбанистическое пространство.

Тема стесненного пространства, мира тесноты и коммунально-квартирной скученности в прозе Хармса заметно нарастает к середине 30-х годов, в чем можно усмотреть «текст эпохи» — идеологические коннотации или просто впечатления от быта, используя терминологию Е. Фарыно, историко-гео-культурный хронотоп⁸. Мотив стесненного пространства отчетливо проявился в повести «Старуха». Негативно маркированная посредством введения мотива смерти теснота цепко удерживает героя в своих пределах, лишая его возможности вырваться: комната, кушетка, коридор, подворотня — вот главные ориентиры сценического пространства. Особая концентрация тесноты достигается в изоморфных пространственных структурах: например, уподоблении комнаты чемодану. Негативность в переживании внутреннего усиливается мотивом болей с животе, которые мучают героя-рассказчика. Его тщетные стремления преодолеть порочные оковы пространства формируются посредством введения темы границы жилища: тут фигурируют окно, порог двери, поворот за угол, перекресток улиц. Пространственное пограничье выступает знаком максимальной энтропии мира (ср. отмеченность границ пространства и узлов-пересечений в мифопоэтической традиции⁹). Исследователи, в частности М. Йованович, убедительно раскрывали пародийность этой новеллы в отношении романа Достоевского «Преступление и наказание»¹⁰. В этом смысле генезис пространства Хармса имеет точный адрес. Мотив тесноты дает, кроме того, основания предполагать, что в прозе Хармса проступают черты «петербургского текста» в одном из характерных модусов его проявления (Гоголь–Достоевский–Белый).

В качестве знака-индекса пространственного пограничья и порождаемого им психофизического дискомфорта выступает и стул, часто фигурирующий в повести «Старуха», а также в «Анекдотах из жизни Пушкина» («не умел сидеть на стуле», «плохо сидел на стуле», «все время со стула падает») и в стихотворении «Меня засунули под стул».

Мотив драматического преоборения стесненного пространства занимает ведущее место в ряде новелл из серии «Случаи». В рассказе «Сундук» — это чудесное избавление из плена «комнаты-сундука». В новелле «Столяр Кушаков» герой мечется между «врачующей» аптекой и улицей, наносящей травму. Внутреннее и внешнее пространства противоборствуют в новелле «Сон», где внешнее (мимо кустов) одерживает победу над внутренним (в кустах). Та же оппозиция актуализирована в новелле «Сон дразнит человека», где сон — конечная, ясная и замкнутая форма, а явь — открытая бесконечность. Мотив сна, очевидно, сопряжен с философией «чинарей», в которой идее о том, что сон и действительность способны меняться местами, отводилось важное место (см. воспоминания Я. Друскина¹¹).

Стесненное пространство способно вытеснить не только явь, но и само пространство как таковое. Исчезающее пространство — это один из модусов существования мира-сферы Хармса. Начальной формой исчезновения пространства является возникновение пронизываемой материи, означающей взаимопроникновение сферических монад. В роли агентов проникновения выступают не только знаки пограничья (стул, порог, дверь, окно), но и молоток (лежащий во рту или положенный у двери), таинственный посредник между мирами книга МАЛГИЛ (рассказ «Макаров и Петерсон»), а также — чаще всего — муха («муха ударила в лоб бегущего мимо господина, прошла через его голову и вышла из затылка»). Муха — своеобразный герой антипространства Хармса, она является знаком смены модуса существования. Так, в рассказе «Молодой человек, удививший сторожа» муха появляется на этапе перехода доминантной роли в повествовании от сторожа к молодому человеку. Трансформация желтой перчатки молодого человека в жженные перья уже на уровне паронимии может служить указанием на параллелизм с мифом об Икаре.

Становясь пронизываемым, пространство способствует самоликвидации своих обитателей, что несет в себе явные коннотации социально-политических реалий 30-х годов: «Шел Петров однажды в лес, шел и шел, и вдруг исчез», «Чертежники растворились в воздухе». Способом пространственной самоликвидации являются и уже упоминавшиеся нами матрешечные композиционные схемы в космологическом пространстве («Гуляла белая овца»), где выстраивается анфилада n-мерного числа аналогичных миров, вложенных друг в друга и образующих бесконечность. Формой самоликвидации пространства является и безрамочная нарративная структура, схема сюжета, основанная на многократном повторении однородных синтагм и не имеющая предела (рассказы «Пушкин и Гоголь», «История дерущихся»). Формой исчезновения пространства является и последовательное стирание признаков зримого мира, в результате чего складывается своеобразный антипортрет: «...жил один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей... не было

и волос... не было рта... носа тоже у него не было... не было рук и ног... живота не было... хребта не было... внутренностей не было... ничего не было!» (Случаи. I. Голубая тетрадь № 10). Исчезнувшее пространство трансформируется в антипространственное НИЧТО, в некое «пустое место». Известно, что Хармса весьма занимала проблема абсолютного температурного нуля¹². «Чистое отсутствие» представлено как результат пространственных мутаций в рассказе «О явлениях и существованиях № 2»: «...за спиной Николая Николаевича нет ничего... и вообще кругом нет ничего. Полное отсутствие всякого существования...» В рассказе «О явлениях и существованиях № 1» тема мира-сферы как шара переходит в тему дыма, разделения и полного отсутствия.

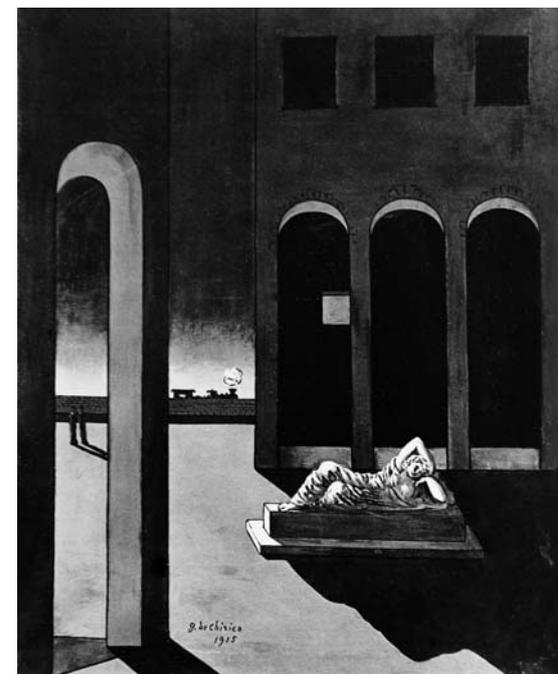
Программным текстом в аспекте темы мир-сфера можно считать рассказ «Мыр», заканчивающийся формулой обнуления смысла, отчасти напоминающей схемы заговоров («А мир не я / А я мир / А мир не я...»). Эта нулевая степень письма — центральное свойство авангардной поэтики — является противофазой последней: пустотность мира выступает здесь не в функции прорыва в новое пространственное измерение, а как объект, как состоявшееся статичное НИЧТО. Анти-пространство Хармса — это вывернутая наизнанку сфера. Ему соответствует не обычное для авангарда спрессованное время-скорость, а ликвидация времени как такового (ср. мотив часов без стрелок в повести «Старуха»). В этой вывернутости наизнанку усматриваются сакральные смыслы, восходящие к традиции юродствования в православии¹³. «Пустое пространство» у Хармса — это «святое место», место сгущения пространственных связей высшего порядка. По отношению к своей полярной паре — пустоте, наделенной святостью вывернутости, пространственная полнота выступает в творчестве Хармса как иной мир, как ино-пространство. С возникновением сферического тела происходит исчезновение субъекта-пространства (новелла «Макаров и Петерсен № 3»). Полнота и пустота сближаются. Сфера-шар как модель космической полноты и целесообразности и пустое место как модель острого переживания разъятого единства превращаются в двуединую сущность, основанную на принципе дополнительного разделения.

Сакрализованное отношение писателя к пространству обнаруживает соответствия в живописи авангарда. Интерес художников к пространству обусловлен прежде всего видовой спецификой изобразительного искусства — природой двумерного изображения. Однако обращают на себя внимание и более глубокие основания для сближений: мир-сфера Хармса — это аналог живописных интерпретаций пространственной структуры авангардного универсального текста. Из множества параллелей, которые следует привести в пример, остановимся на трех представителях русского искусства XX века — Шагале, Малевиче и Филонове, а также итальянском сюрреалисте Джорджо Де Кирико.

Начнем с последнего — параллели наиболее удаленной, но яркой. Основанием для сопоставления творчества Дж. Де Кирико (1888–1979) и Хармса является общность кардинальных принципов их миропонимания, базирующихся на ощущении абсурдности бытия. Цели отображения абсурда подчинена поэтика каждого из мастеров, чьи индивидуальные художественные поиски стоят у истоков более глобальных процессов европейской культуры 20–30-х годов XX века на этапе формирования философии и эстетики экзистенциализма. На фоне совпадений творческих установок яснее заметно своеобразие личности каждого из художников, а также те более масштабные различия, которые определяются разными национальными картинами мира. Следует оговориться, что при сравнении из поля зрения выпадает весь слой иронии Хармса, а у Де Кирико в «слепую» зону попадает цвет, характер построения формы и прочие специфически визуальные средства плана выразительности, и тем не менее зона сходства на уровне нарративной семантики достаточно велика, чтобы предлагаемое сопоставление убеждало.

Абсурд у Дж. Де Кирико и Д. Хармса выступает в форме «пустого места», то есть нулевой семантики. Однако в характере репрезентации и наполнения (то есть испытания на пустотность) этого пустого места коренятся решающие расхождения поэтических систем этих мастеров, их национальных традиций, риторики эпохи двух разных миров, которые эти художники демонстрируют в слове и изображении.

«Пустое место» живописи Дж. Де Кирико — это сиротливая безлюдность его городских пейзажей. Мотив оставленности человеком метафизически переживаемых площадей и улиц усиливается благодаря введению в изобразительный ряд атрибутов культуры: книга, шахматная доска, паровоз, флаги, гипсовые изваяния [илл. 143]. Центральным персонажем в картинах Де Кирико является Время. Его визуальными символами служат изображения часов — весьма распространенный мотив в иконографии мастера, а также густая тень, которая отбрасывается всеми предметами и указывает на



Илл. 143. Де Кирико. Итальянская улица. 1915. Холст, масло. Частн. собр. Рим.



Илл. 145. Де Кирико. Загадка времени. 1913. Холст, масло. Частн. собр. Сант Барбара. США.



Илл. 144. Де Кирико. Философский диспут. 1914. Художественный институт. Чикаго.



Илл. 147. Де Кирико. Весенняя башня. 1914. Частн. собр., Хиерес.



Илл. 148. Де Кирико. Маски. 1917. Холст, масло. Частн. собр., Милан.

смещение солнца («Загадка времени», 1912; «Философский диспут», 1914) [илл. 144, 145]. Непременно присутствует и мотив аркады, ставший своего рода личным знаком художника. Лишенная архитектурного жизнеподобия, геометрически аскетичная вереница проемов задает тему безвременья как бесконечности монотонного ритма. Аркадам вторят и колоннады многоярусных башен («Тоска по бесконечному», 1911) [илл. 146]. В этом движении арочных полчищ, как правило данных в резком перспективном сокращении, усматривается связь с ранним кинематографом, акцентировавшим неожиданные ракурсы и монотонные повторения жестов и фигур для передачи временного потока (ср. фильмы раннего экспрессионизма). Таким образом, «пустое место» у Де Кирико выступает как бесконечность вневременья, как маркированное временем невременное существование.

Абсурд «пустотности» в живописи итальянского мастера задается и парадоксальным пространственным сцеплением арок (отчасти в духе живописи Е. Эшера), а также взаимозамещением традиционных жанров: городского пейзажа, натюрморта и портрета. Так, на картине «Весенняя башня» (1914) на первом плане представлены книга, яйцо и кочан капусты, а фон образован изображением здания с аркадой [илл. 147]. Здесь разорванность семантико-логических связей в наборе предметов сообщает натюрмورتу смысл пейзажа, а пейзажу — смысл натюрморта. Своеобразной инверсией пустынных везд являются «антипортреты» 20-х годов: изображения безликих манекенов, чья грудь и живот заполнены картинками на архитектурные темы, это своего рода персонифицированные города-анонимы («Il pittore», 1927).

Безлюдность и анонимность своеобразно преломляются в «маскарадных» автопортретах художника конца 30–40-х годов, стилизованных в духе живописи маньеризма [илл. 148]. Игровая интонация



Илл. 146. Де Кирико. Тоска по бесконечному. 1914. Холст, масло. Музей современного искусства, Нью Йорк.

квази-исторического костюма и антуража не мешают вместе с тем портретной достоверности. Художник представляет себя как личность, чье существование лишено координат времени, а стало быть и норм стиля. Таким образом, «пустое место» у Де Кирико демонстрирует себя в форме отсутствия человека как существа временного, отсутствия времени как существования в образе маскирующегося авторского «я».

Как уже указывалось выше, в произведениях Хармса мотив пустоты, пустого места встречается весьма часто и почти все формы пустотности имеют пространственный модус. Композиционная структура этого «нехорошего» анфиладного пространства Хармса, соответствующая пространственным парадоксам Де Кирико, когда «на входе» оказывается то же самое, что и «на выходе», является одним из наиболее распространенных приемов писателя. Нулевая степень дискурса Хармса, генетически восходящая к зауми авангарда, противопоставляет последнему в качестве противофазы: «пустотность» здесь выступает не в функции прорыва в новое измерение, в 0-1, а как вещь, как предмет изображения. Д. Хармс не конструирует «пустое место», а называет его как уже имеющееся, парадоксально заполненное пустотой пространство — зону особо сгущенных смыслов. Многократное повторение синтаксически тождественных элементов изофункционально ритмике аркад в живописи Де Кирико: «Вот и дом полетел. / Вот и собака полетела. / Вот и сон полетел...»). Иными словами, Д. Хармс ищет путей вербального отображения пространственного Ничто.

Таким образом, при ряде совпадений в изображении пустотности у Де Кирико и Д. Хармса (парадоксальное пространство, акцентировка ритма в соположении однородных элементов и т.п.) наблюдаются различия в типе кодирования. Де Кирико передает бесконечность «пустого места» через категорию Времени (оно не вневременно), то есть заимствуя код временного искусства, каковым является литература. Д. Хармс, напротив, передает бесконечность пространственно, создавая словесную картинность «пустого места». Время живописи у Де Кирико и пространство повествования у Хармса оказываются в ситуации симметричного зеркального противостояния. Безлюдности как вневременно архитектурных пейзажей Де Кирико противопоставит безместность — а потому бездейственность, квазиактивность — действия персонажей Хармса.

Словно заимствуя друг у друга риторический инструментарий, живописец и писатель выражают абсурдность бытия в соответствии со своими региональными картинками мира. «Пустое место» у Де Кирико — это мир, покинутый людьми, мир, лишенный человеческого существования и заполненный не связанными между собой логикой быта предметами. Однако каждый из этих предметов пластически однозначен, тоска по утраченному времени по-человечески обозрима, а безлюдность городских площадей чревата возвращением именно человека. В латинском мире Де Кирико «пустое место» насыщено смыслами антропоцентризма. Густонаселенный мир Хармса

безлюден по-иному. Здесь «пустое место» как утрата Пространства — мир разрушенных глубинных связей существования. Если автопортреты Де Кирико — это карнавальные маски самодостаточной личности, то у Хармса в его стихотворных и прозаических самоописаниях доминирует тема утраты целостного «я» субъекта, тема потери самоидентификации («Меня засунули под стул / Но слаб я был и глуп»). Содержащее установку на диссонанс, «пустое место» в художественном пространстве Хармса является формой сакрального переживания фигуры «значимого отсутствия».

Если параллель с Де Кирико высвечивает наиболее глобальные ментальные схемы, в которых Хармс взаимодействует с традицией и временем, то мастера живописи русского авангарда существуют с писателем в едином пространстве кодов и коннотаций. Каждый из них, раскрывая ту или иную грань соответствия поэтике писателя, строит отношения изображения и слова, а также их проекции в риторике эпохи по-своему.

Типологическое сходство Хармса с Шагалом лежит на самом поверхностном уровне семантики. Имеется в виду тема полетов. Более подробно разговор о полетах Шагала в связи с другим именем — Гоголя — ведется в отдельной главе настоящей книги. Здесь же мы только укажем на то, что на полотнах Шагала витебского периода отсутствуют гравитации испытывают не только люди, но и дома, деревья и животные. Несмотря на разительный контраст мироощущений двух художников — сгармонизированного интимного мира Шагала и растерзанного абсурдом мира утраченной самоидентичности Хармса — очевидны совпадения в типе переживания невесомости, несущего не только психологическую, но и серьезную философскую нагрузку. Полет — будучи метафорой у Шагала и абстрактной синтагмой у Хармса — в обоих случаях знаменует встречу миров, пространственное пограничье яви и сна, верха и низа, земного и небесного.

Вместе с тем именно по признаку характера сакрализации сферы, открытого пространства летающий мир Хармса отличен от полетов Шагала. В стихотворении «Звонить—Лететь» наряду с реалиями земного мира — людьми (мать) и частями тела (рука, лоб, грудь, живот, ухо, нос, рот), животными (собака, конь, орлы) и неодушевленными предметами (дом, камень, пень, часы, копые, сад) летят три геометрические фигуры, маркирующие пространство, — шар, круг и точка. То обстоятельство, что в число взлетевшего в воздух мира включены три абстрактно-геометрические символа пространства, диктует метафизическое прочтение состояния невесомости. Напротив, у Шагала полет — это высочайшая реальность плоти, материи, земного тяготения: преодоление последнего есть высшее доказательство его существования. Невесомость людей и вещей — это зеркальное отражение весомости бытия, рождающее пространство особо уплотненных внутренних связей. Пространственная плотность Шагала — это живописная проекция мира еврейского местечка с его теплыми родственными отношениями между людьми и значимостью семьи и дома. Напротив,

стесненное пространство Хармса — это негация формальных связей между людьми в условиях большого города, где субъект переживает самоотчуждение. Таким образом, при внешнем параллелизме обнаруживаются существенные различия риторики пространственного образа в художественном мире двух мастеров.

Представляет интерес соотношение пространственного образа мира у Хармса и Малевича. Известно, что писателя и живописца связывали узы дружбы. Малевич был одним из первых художников, кто с горячей заинтересованностью отреагировал на манифест обэриутов¹⁴. В 1927 году он подарил Хармсу свою книгу «Бог не скинут» с надписью: «Идите и не останавливайте прогресс». Хармс посвятил художнику два стихотворения — «Искушение» (1927) и «На смерть Казимиру Малевича» (1935), последнее из которых было зачитано им на панихиде Малевича (этому стихотворению посвящен нижеследующий раздел настоящей главы). Эти факты свидетельствуют о том, что внутреннее родство ощущалось обоими мастерами. Мир-сфера Хармса и космизм Малевича совпали на уровне риторики эпохи.

Пространство в живописи Малевича супрематического периода отличается бесконечная множественность осей и беспредельная открытость. Традиционному пространству-объекту в супрематизме противостоят разъятые просторы «четвертого измерения» субъектного бытия. Вместе с тем субъектное начало супрематизма — это оборотная сторона универсального космизма этого искусства. Многоосевость живописи Малевича построена на принципиальной кривизне пространства и сравнима с пространством мира Хармса, где доминируют вертикали и горизонталы, лишь в плане абстрактной дегравитации масс-мест, которые образуют его наполнение. Зато супрематический космизм напрямую совпадает с космологическими мотивами Хармса. Утопической бесконечности супрематических полотен соответствует метрическая и композиционная открытость большинства новелл Хармса: имеются в виду орнаментальные повторы однородных синтагм и незавершенность сюжета. Акцентировка синтагматики в противовес семантике, свойственная прозе Хармса, находит соответствие в «иероглифике» супрематизма. Следует отметить, что термин «иероглиф» для обозначения скрытых сторон феноменального бытия, открывающихся лишь в антиномиях, был введен в обиход обэриутовской философии Л. Липавским. Можно предположить, что числовая символика некоторых новелл Хармса имеет отношение именно к этому кругу размышлений чинарей. «Иероглифика» Малевича, конечно, иного рода. Художник принципиально асемантичен. Однако обращает на себя внимание общее для него и Хармса особо значимое отношение к пространственным категориям, которые переживались как предельные, конечные основы бытия. Таким образом, связь между структурами пространства у Хармса и Малевича, проявившись на уровне соотношения частей текста, охватывает наиболее глобальные формы их существования. Мир-сфера Хармса и мир-сфера Малевича совпадают по признаку открытости, космизма и в конечном итоге —

внесемантической заданности пространственных координат, а тем самым органично вписываются в утопизм эпохи.

Если проза и поэзия Хармса обнаруживают точки сходства/различия с живописью Шагала в плане мотивики, а с супрематизмом Малевича — в широком интервале синтагматических конструкций от индивидуалистического эго-пространства до внеличностной беспредельности, то с живописью Филонова у Хармса возникают совпадения в наиболее значимых узлах художественной ткани как на семантическом уровне, так и на уровне синтагматики. Мир-сфера Хармса и живопись Филонова связаны органично. В плане пересечения внешних, биографических пространств двух мастеров представляется существенным факт встречи их искусств в пространстве Дома печати, где в 1927–1928 годах происходили театрализованные представления и на стенах которого были развешаны полотна Филонова и его учеников¹⁵. Между тем для наших рассуждений существеннее встреча художников во внутреннем пространстве — пространстве встречи в их искусстве изображения и слова.

Сам Филонов не считал пространство главной категорией своего творческого метода. В беседе с Хлебниковым он говорил, что отвоевывает время у прошлого, как на войне отвоевывают пространство. Однако к структуре живописных «текстов» Филонова понятие пространства имеет непосредственное отношение. Пространство Хармса соприкасается в своих главных смыслах с пространством Филонова в тех точках поэтического дискурса, где оно предельно насыщено динамикой обнару-

ления, чревато пустотой, где оно тяготеет к антипространству вывернутой наизнанку сферы. Мир перевернутых ценностей Хармса, напоминающий о жизненности традиций православного юродства, и полотна Филонова, где каждый квадратный сантиметр поверхности дышит сгущенной энергией сакральности, выстраивается в соответствии с предельно серьезным отношением к глубинным измерениям духа.

Одна из наиболее явных зон совпадения с Хармсом — граничность мира-сферы у Филонова. Она выступает в форме мотива тесноты. В картине «Пир коро-

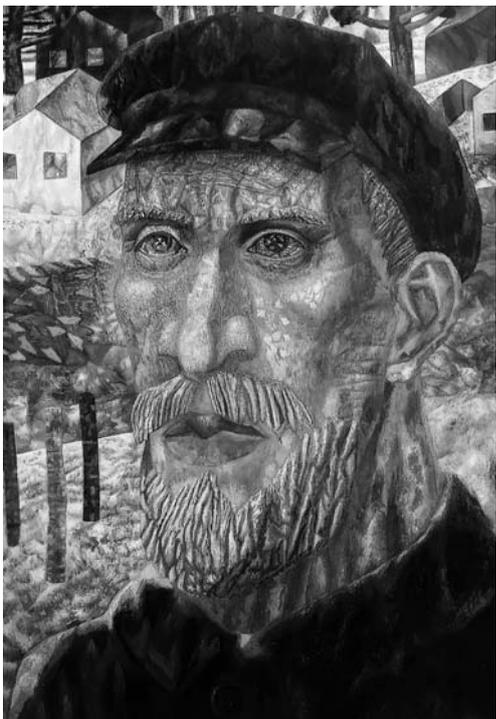
лей» (1912) стесненность интерьера обусловлена не только уплотненностью среды обитания, которая образована столпившимися участниками застолья, но и тем, что каждая из представленных на полотне фигур окружена собственной сферой-аурой, акцентированной множественностью источников света: лученосен почти каждый лик [илл. 149]. В данном приеме нетрудно узнать характерный для поэтики



Илл. 149. П. Филонов. Пир королей. Холст, масло. 1912. ГРМ.

авангарда многоперспективизм. Теснота пространства образована и разнообразием масштабов, совмещением миметического и условного (наподобие иконного) пространств. В соединении с приемом множественности точек зрения на предмет она задает атмосферу напряженной сгруженности пространственных сфер, насыщенность и плотность материи. Колющая рельефообразная композиция проникнута ритмом вогнутостей и выступов, будто представляя собой цепочку разрезанных пополам сфер, которые разворачиваются к зрителю попеременно то внешней, то внутренней стороной. Идея мира-сферы как латентно-отрицательного пространства реализуется здесь на уровне не только литературной фабулы, но и живописной структуры.

Позднее сгруженность пространства «Пира королей» претерпевает трансформацию: полусферы накладываются друг на друга, частично перекрываются, образуя общие пространственные зоны. От уплотненной материи многогранных светоносных фигур 10-х годов Филонов переходит к атомарной мозаичности внефигуративных композиций. Группы мельчайших однородных частиц, дробных мазков-граней, чередуясь в различных комбинациях на поверхности полотна, образуют особого рода пронцаемую материю, которая очень напоминает пронцаемое пространство в прозе Хармса. Пространственные границы не ликвидируются, а еще более усиливаются. Примером могут служить такие полотна Филонова, как «Формула космоса» (1918–1919), «Формула весны» (1927–1929), «Живая голова» (1923) [илл. 150]. Интересно отметить, что мотив дисперсной материи как пронцаемого пространства, материи, противостоящей мифологеме «вещи» и «сделанности» в авангарде 10-х годов, становится чуть ли не универсалией для всей советской живописи, выступая как знак смены семиотического модуса эпохи: смазанный мазок, расплывчатый контур, дымообразные «шлейфы» быстро движущихся тел и машин определяют стилистику произведений А. Древина, А. Лабаса, Тышлера [илл. 151]. В этом распылении материи сокрыта тенденция к уходу от прицельной оптики, фронтального взгляда, реализуя



Илл. 150. П. Филонов. Колхозник. 1931. Холст, масло. ГРМ.

характерную демоническую кривизну пространства эпохи, вставшей на путь социального порока.

Атомарная структура пространства в живописи Филонова, однако, наполнена еще идеей целостности мира. Его взаимопроникновения призваны не уничтожить мир-сферу, а выделить ее, поставить на пьедестал торжества органической жизни. В этом отношении представляется очень важным постоянное настойчивое обращение художника к теме шара и его антропоморфному аналогу — голове.

В «Композиции с шарами» (1930, ГТГ) акцентировано движение к низу вверх, слева направо, образованное мелкими шариками и крупными сферическими объемами. В картине «Головы. Симфония Шостаковича» (1927, ГТГ) шарообразный объем претерпевает процесс разложения, заданный рефренами параллельных профильных изображений. [илл. 152] На полотне «Портрет» (1927, ГТГ) огромная голова, вмещающая в себя мириады атомарных клеточек-пространств, персонифицирует сферическую Вселенную. Сходство с головами-шарами Хармса здесь не может не обратить на себя внимание. Антропоморфизация мира-сферы — показатель напряженного мифопоэтизма его пространственной семантики.



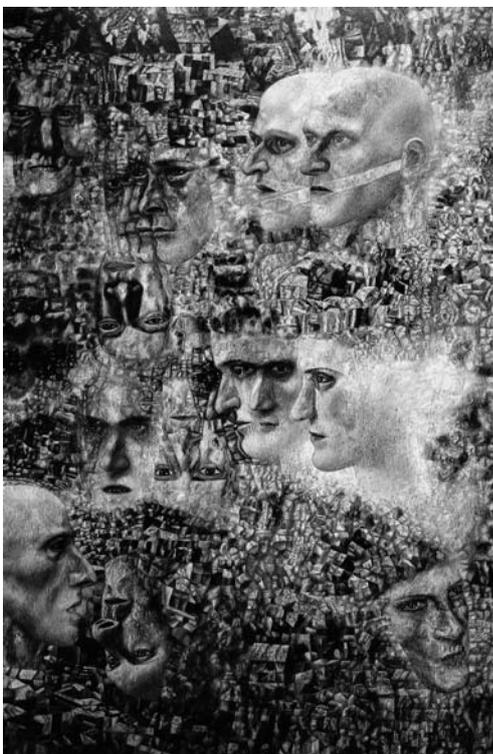
Илл. 151. А. Тышлер. Гуляй-поле (Махновщина). 1927. Холст, масло. Гос. музей русского искусства. Киев.

Попытки Филонова зафиксировать в сферическом образе мира формулу всеобщего бытия опять же напоминают «иероглифику» пространственно-метрических схем в прозе Хармса. Не случайны и сходства в названиях произведений двух мастеров: излюбленность слова «формула» у Филонова и философичность названий у Хармса («Логика бесконечного небытия», «О явлениях и существованиях»).

При всей близости миров-сфер Филонова и Хармса наблюдаются и различия. В неологизме «Мыр» Хармса заключен смысл множественной личности, которая чревата утратой индивидуальной самоидентификации и разрушением глубинных связей с космосом. Та же мозаичная множественность мира у Филонова приводит не к его распаду, а к

соборному фугированию частного, возводя его до уровня всеобщего, софийного миропорядка. Вместе с тем эти различия — призрачны: абсурд «пустого места» Хармса наделен энергией богоискательства и в этом смысле соответствует мифостроительной, позитивной ориентации пространства Филонова.

Модель мира-сферы Хармса, конечно, нельзя рассматривать изолированно от модели мира-времени В. Веденского, философии Л. Липавского и Я. Друскина, интертекстуальности прозы К. Вагинова. Пространственность текстов Хармса обнаруживает близость локального плана не только к образам, но и к русскому авангарду в целом. Вместе с тем мир-сфера Хармса, сотканный из антиномий замкнутого и открытого, тесноты и беспредельной свободы, граничности и проницаемости, имеет ряд индивидуальных характеристик, которые заставляют рассматривать его одновременно внутри и вне поэтики авангарда. Целый ряд особенностей этого мира обращен уже к реалиям тоталитарного порядка 30-х годов и образует своеобразную противофазу исторического авангарда. Наделенное серьезным сакральным компонентом, пространство Хармса не только архаизирующе-мифопоэтично, но и мифопорождающе. Аналогии с живописью подтверждают это.



Илл. 152. Первая симфония Шостаковича. 1935. Бумага, масло. ГРМ.

б) СТИХОТВОРЕНИЕ ХАРМСА «НА СМЕРТЬ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА» *

Как это неоднократно отмечалось в исследованиях творчества Хармса, для его изучения важно учитывать контекст изобразительного искусства. Мастера часто рассматривают (см. предыдущий фрагмент главы) в связи с живописью и графикой: сопоставительный анализ касается Малевича, Матюшина, Филонова, а также

иллюстраторов и друзей писателя по Детгизу и ленинградской группы живописно-пластического реализма¹⁶. Между тем пишущие о Хармсе в аспекте искусства в основном апеллируют к манифестам и другим текстам современных писателю художников, к иллюстрациям к произведениям Хармса, а также к авторским рисункам. Меньше речь заходит о визуальной составляющей поэтики мастера, отчего порой происходит смещение важных акцентов. Очевидно, контексты творчества Хармса должны быть расширены за счет дополнения участников круга авангарда именами и событиями начала 30-х годов, тем кругом лиц и явлений, которые можно было бы назвать — вслед за схожими явлениями на Западе — новой фигурацией. Хармс времени «Случаев» и других произведений зрелого периода внутренне связан именно с этими страницами позднего авангарда.

Эволюцию творческих принципов и смещение изобразительных контекстов наглядно демонстрирует поэтика стихотворения Д. Хармса «На смерть Казимира Малевича». Анализ этого текста ставит исследователя перед необходимостью ответить на ряд вопросов. К памяти какого именно Малевича взывает оплакивающий кончину великого мастера поэт? В чем состоит план соответствия поэтики стихотворения идеям и творчеству Малевича? Какие пласты современного Хармсу изобразительного искусства обнажает текст? Приведем текст стихотворения полностью, пронумеровав предварительно строки для удобства работы¹⁷.

1. Памяти разорвав струю,
2. Ты глядишь кругом, гордостью сокрушив лицо.
3. Имя тебе — Казимир.
4. Ты глядишь, как меркнет солнце спасения твоего.
5. От красоты якобы растерзаны горы земли твоей,
6. Нет площади поддержать фигуру твою.
7. Дай мне глаза твои! Растворю окно на своей башке!
8. Что ты, человек, гордостью сокрушил лицо?
9. Только муха — жизнь твоя, и желание твое — жирная снесь.
10. Гром положит к ногам твоим шлем главы твоей.
11. Не блесит солнце спасения твоего.
12. Пе — чернильница слов твоих.
13. Трр — желание твое.
14. Агалтон — тощая память твоя.
15. Эй, Казимир! Где твой стол?
16. Якобы нет его, и желание твое — ТРР.
17. Эй, Казимир! Где подруга твоя?
18. И той нет, и чернильница памяти твоей — ПЕ.
19. Восемь лет прощелкало в ушах у тебя,
20. Пятьдесят минут простучало в сердце твоём,
21. Десять раз протекла река пред тобой,
22. Прекратилась чернильница желанья твоего Трр и Пе.
23. «Вот штука-то», — говоришь ты, и память твоя — Агалтон.

* Данное исследование выполнено при поддержке гранта НВО-РФФИ 05-06-89000.

24. Вот стоишь ты и якобы раздвигаешь руками дым.
25. Меркнет гордостью сокрушенное выражение лица твоего,
26. Исчезает память твоя и желание твое трр.

Автограф стихотворения, оригинал которого хранится в архиве Фонда Харджиева-Чаги в Амстердаме, датирован 17 мая 1935 года и подписан: *Даниил Хармс-Шардам*. Текст был впервые опубликован в книге: Malevich / Ed. Troels Andersen. Catalogue raisonne of the Berlin exhibition 1927, including the collection in the Stedelijk Museum Amsterdam. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1970. P.16. Загадка стихотворения связана с историей его адресации. Первоначально оно имело заглавие «Послание к Николаю» и было датировано 5 мая 1935 года. Предполагается, что под Николаем подразумевался Николай Олейников — друг Хармса и собрат по чинарскому сообществу¹⁸. По свидетельству Н.И. Харджиева, приведенному в комментариях М.Б. Мейлаха в книге «Даниил Хармс. Дней катыбр»¹⁹, «стихотворение „Послание к Николаю“ было переадресовано в его (Харджиева. — Н.З.) присутствии Казимиру, переписано, а затем прочитано Хармсом на квартире умершего Малевича, где стоял гроб художника; во время похорон было как будто положено на гроб»²⁰. В числе того, что подверглось авторской переделке, — обращение *Ей, Казимир* (было *Ей, Николай*), а также местоимение *свой* в 13 строке *Растворю окно на своей башке* (было *твоей*).

Остается непонятным, кому изначально адресовано стихотворение и почему оно было с такой легкостью переадресовано, учитывая трагичность повода для его окончательной редакции. Далеко не на все вопросы в ходе анализа этого текста удастся ответить. Данное исследование — попытка установить область возможных коннотаций и совпадений в первом приближении.

Произведение относится к немногочисленным в творчестве поэта текстам о возвышенном²¹. Стихотворение написано свободным астрофическим стихом и имеет 26 строк, все с мужским окончанием. Текст выстроен как обращение автора к своему собеседнику, некоему *Ты*. Отсюда — обилие личных местоимений второго лица единственного числа: *ты, тебе, твоего, твою, твоей, твоих, твоя, у тебя, твоим, тобой*. Статичная экспозиция-описание адресата *Ты* дополнена врезками прямой речи адресанта (*Дай мне глаза твои!* и *Ей, Казимир!* — два раза) и одной — адресата в форме цитаты («*Вот штука-то*», — *говоришь ты*). Отсутствие строф в плане структурирования восполнено грамматической «рифмой» — как уже указывалось, личным местоимением второго лица единственного числа почти во всех падежных формах. Кроме того, регулярность формы задается повторением — тавтологическим нанизыванием — ряда ключевых слов и синтагм: *память* (1, 14, 18 и 26 строки), *гордостью сокрушив лицо* (2, 8, 25), *солнце спасения твоего* (4, 11), *желание* (13, 16, 22, 26), *чернильница* (12, 18, 22).

Текст решен в жанре фюнеральной оды — погребального панегирика. Одическая форма выстроена как цитация «высокого штиля».

Одним из знаков последнего является постановка местоимения после определяемого слова — им заканчивается 14 из общего числа 26 строк (*спасения твоего* — 2 раза, *памяти твоей, земли твоей, желания твоего, лица твоего* и т.п.). Сама форма прямого обращения к адресату в стилистике предстояния и с возвышающей семантикой отсылает к одической традиции. Имеет место и характерная для возвышенного жанра оксюморонность: *муха — жизнь твоя; желание твое — жирная снедь*. В позиции фонетического оксюморона оказывается и загадочная по своему смыслу пара *Ле* и *Трр*, о которой речь пойдет ниже: взрывной *п* и сонорный *р* попадают в позицию дополнительного распределения.

Кроме того, текст отмечен чертами традиционного причитания. По образцу формулы причета здесь имеет место обилие негативных семантических и синтаксических конструкций (*Нет площади поддержать фигуру твою, Не блестит солнце*), усиленных параллелизмом (*Где твой стол? / Якобы нет его; Где подруга твоя? / И той нет*). Кроме того, обращает на себя внимание и характерная как для народного причета, так и для творчества Хармса топика исчезновения и утраты, выраженная предикативно: *памяти разорвав струю, растерзаны горы земли, гордостью сокрушив (сокрушил) лицо, прекратилась чернильница желания, исчезает память*. На форму причитания указывает и семантика движения от света к тьме: *меркнет солнце, не блестит солнце, меркнет выражение лица*²².

Композиция стихотворения представляет собой рамочно-опоясывающую круговую конструкцию, типичную для Хармса: в первой и последней строках фигурирует *память*, а вторая и предпоследняя (25) строки семантически срифмованы синтагмой *гордость лица*. Рамочность переключается с семантикой круга (*Ты глядишь кругом*), развитой посредством синонимии *лицо=солнце* — все это еще более усиливает поясную обрамленность. Задавая начало и конец текста, концепт памяти с сопутствующей ему здесь семантикой прерванной континуированности (*разорвав струю*), определяет общую смысловую стратегию текста. М. Ямпольский обратил внимание на арифметический абсурд знаменитого Гераклитова афоризма в 21 строке *Десять раз протекла река пред тобой*, который вносит дискретное начало к реку-память, отрицая тем самым последнюю. Ему же принадлежит и наблюдение над *Агалтоном* с его *тощей памятью* (13 и 22 строки), который, по мнению исследователя, отсылает к персонажу «Пира» Платона Агафону и эквивалентному юношескому желанию и беспмятству²³. Имени Агалтон предложены и другие, на наш взгляд, менее убедительные дешифровки²⁴. Но как бы ни трактовать его, важно, что память, будучи семантически аннулированной, то есть маркированной негативно, в этом своем негативном виде явно доминирует в мотивике произведения.

Среди других названных выше тавтологий-параллелизмов — *сокрушенная гордость лица* (3 раза — строки 2, 8 и 24), которую можно отнести к риторике надгробного панегирика. Перед нами — портрет,

архаический жанр надгробного изображения умершего, аналогичный маскам египетских фараонов, Фаямскому портрету, надгробным портретам в европейской барочной традиции. Статичность иератической смысловой организации утверждается введением имени: третья строка сообщает тексту онтологическую доминанту: *Имя тебе — Казимир*. Тавтология *имя + Казимир* повышает семиотический статус информации, и все повествование переходит на более высокий уровень. Не случайно в последующих строках (4 и 5) происходит космологизация портрета: вводятся мотивы *солнца, земли (горы) и красоты*, а также *грома и шлема*, отсылающих к небесному воинству и первоначальному мифу о Громовержце. Перед читателем, чье восприятие текста индуцировано прежде всего заглавием окончательного варианта стихотворения, возникает портрет космологизированной утопии Малевича. Это — великий прорыв к новым мирам гениального художника русского авангарда, его *Supremus*, сметающий с лица земли историческую память в виде предшествующего художественного опыта и возводящий обновленную визуальную форму к первоосновам бытия.

Таким образом, в этом стихотворении мы имеем дело с причитанием как погребальным панегириком, посвященным конкретному лицу — другу и единомышленнику Хармса, которого тот высоко чтит и прочит в отцы-основатели проектируемого ими сообщества предшественников левого фланга искусств²⁵. Кроме того, здесь получили развитие основные признаки поэтики Малевича — присущие ей космизм, дисконтинуированность традиции, *победа над солнцем*.

Однако в 12 и 13 строках мы наталкиваемся на загадочную пару *чернильница* и *желание*, выше отнесенную нами к значимым тавтологиям этого текста. Загадочность слов тем более увеличивается, что каждому из них присвоено нечто вроде имени: *Пе — чернильница слов твоих / Трр — желание твое*. То, что это именно пара, не оставляет сомнений, ведь слова соединены опять по тому же принципу дополнительного распределения в плане соединения существительных с конкретным и отвлеченным значением. Такого рода соединения характерны для Хармса и встречаются повсеместно в его текстах. Но какова смысловая подоплека подобной семантики в данном случае?

Имя Пе встречается в других текстах Хармса — например, в стихотворении 1930 года «Вечерняя песнь к имением моим существующей». Обращенный к Эстер Русаковой, этот текст, по мнению А.А. Александрова, принадлежит к типу молитв, наряду со стихами, песнями и заговорами, одному из самых распространенных в творчестве Хармса²⁶. Имя Пе здесь относится к женскому персонажу (*Дочь дочери дочерей дочери Пе*). На значимость имени персонажа указывает строка тавтологий, следующая за приведенной строкой, *именинница имени своего*. В стихотворении есть ряд перекликающихся с анализируемым текстом мотивов и характерных словосочетаний: *памяти открыв окно, чернильница щек моих, праха и гордости текущей лонь*. Для нас важно, что все они появляются в контексте молитвенного предостояния-обращения, указывая на сакрализацию имени.

Сочетание *чернильница слов* может отсылать к текстам Малевича и одновременно его знаменитой картине «Черный квадрат», то есть являться компрессией «Черного квадрата» и письменных текстов художника, столь плотно определяющих его поэтику, наконец, означить сам «Черный квадрат» как манифест авангарда, как нечто одновременно до- и сверхсловесное. Что касается *желания* — это слово можно воспринять в плане утопической составляющей программы Казимира Малевича и самой его психологической природы. До-словесный «Черный квадрат», бросивший решительный вызов логоцентризму отечественной культурной традиции, несомненно, обладает энергией интенциональности, он открывает новые миры, и потому векторен как желание, как центробежное устремление энергии творца, как эквивалент Большого Взрыва, положившего начало Вселенной. Амбициозные уподобления такого рода были свойственны многим мастерам авангарда, и тем более Малевичу.

Между тем в соположенности со словом *стол* в 15 строке (*Ей, Казимир! Где твой стол?*) *чернильница* (13 и 18 строки) открывает путь в пространство авторской интертекстуальности. В Трактатах Хармса есть рассуждение, бросающее свет на мотив цепи недостачи как признака парадоксальности жизненных связей: «Мы дарим имениннику крышку от чернильницы. А где же сама чернильница? Или дарим чернильницу с крышкой. А где же стол, на котором должна стоять чернильница? Если стол уже есть у именинника, то чернильница будет подарком совершенным. Тогда <...> ему можно подарить одну крышку...»²⁷ *Чернильница + стол* — это знак прерванной континуированности, все та же разорванная память.

Автоцитатой выступает и строка *Восемь лет прощелкало в ушах у тебя* — она отсылает к стихотворению Хармса 1933 года «Архитектор»: «Я восемь лет не слышала ни звука / и вдруг в моих ушах» и «...я восемь лет жила не слыша». С этим стихотворением перекликается и мотив *дыма*: «Ах! / Дым раздвинул воздух сизыми шарами!» Ср. в анализируемом стихотворении: «Вот стоишь ты и якобы раздвигаешь руками дым». Стихотворение «Архитектор», проанализированное Р. Циглер, содержит, согласно этой исследовательнице, большое число масонских символов²⁸. Среди них — персонажи этой мини-драмы: Мария, плотник и архитектор. Последнему — в качестве верховного строителя — очевидно, и уподоблен адресат стихотворения «На смерть Казимира Малевича». Разводящий руками дым Мастер отсылает к верхнему и потустороннему миру мнимостей. Отсюда — обилие наречия якобы (3 раза), маркирующего пространство кажимостей. Уподобление Малевича архитектору понятно в историческом контексте: имеем в виду уготовленную художнику Хармсом роль Отца-основателя их проектируемого сообщества деятелей левого искусства в 1927 году. Бытовая вещь *чернильница* и отвлеченное понятие *желание*, таким образом, помещаются посредством этой цепочки аллюзий в гомогенную среду предметов, утративших область означаемого, однако хранящих им верность на высшем уровне смыслопорождения — порождения чистой формы.

Между тем *чернильница* и *желание* связаны и текстуальной связью иного характера — оба эти слова наречены странными «именами» — *ПЕ* и *ТРР*. Поскольку эти имена образуют некое единство противоположностей на уровне фонетики, что уже указывалось, и это единство подкреплено взаимодействием их предикативной части, каковой в этом случае выступают чернильница и желание, их можно рассматривать как анаграммированное сверхимя Петр (ПЕТРР).

Учитывая, что Петр и его модификации — это одно из самых любимых имен Хармса — взять хотя бы стихотворение «Шел Петров однажды в лес» или Петра Николаевича из «Елизаветы Бам», следует предположить высокую степень семантизированнойности имени ПЕТРР. Применительно к Петру Хармса можно говорить, очевидно, об иррадирующем значении, вовлекающем различные уровни текста и отсылающем к многочисленным сферам интересов писателя. Так, указывалось на связь Петра у Хармса с Петром Успенским — автором, чьими эзотерическими идеями Хармс живо интересовался, что подтверждается дневниками писателя. Кроме того, Петр вовлекает и тему Медного Всадника. Последняя подтверждается строкой 6 «Нет площади поддержать фигуру твою» и строкой 7 «Растворю окно на своей башке!». Интересно, что в первоначальной версии стихотворения, озаглавленной «Послание к Николаю», было «растворю окно на башке твоей!». Один из самых распространенных у Хармса мотивов — *окно* — в данном случае трактуется исследователями в плане теории расширенного зрения Матюшина, которую разделял и Малевич²⁹. Кроме того, обращалось внимание и на близость этого образа с картиной Малевича «Портрет И.В. Ключа (Строитель)» (1913) «с „отворенным“ окном-глазом в голове „бревенчатого“ строителя»³⁰ [илл. 153]. В контексте окончательного заглавия допустимо предположить, что это окно — как и чернильница слов — выступает монограммой «Черного квадрата». В связи с именем Петр предложим и еще одно прочтение этого *окна* — в плане петербургского текста, непременно атрибутом которого является мотив окна и глядения вдаль с высоты башни-головы полного утопических планов строителя новой России.

Однако центральное ядро смыслов фокусируется на ПЕТРР как на имени св. Апостола Петра. Анаграммированный Петр запускает механизм комбинаторики попарных перестановок в триаде *чернильница* — *желание* — *память*: *чернильница слов* активизирует *чернильницу памяти*, затем следует *чернильница желания*, а за ней, в свою очередь, *память + желание* (в последней 16 строке). Три названных слова образуют своего рода пирамиду. В тексте имеются и другие триады — три числа для обозначения времени — восемь лет, пятьдесят минут, десять раз (последнее тоже коннотировано временем, учитывая валентность *река*), а также самая значимая из них, которая образована тремя именами (Казимир, Агалтон и Петр), из которых первое — собственно имя, второе имеет мифологическое происхождение (имеется в виду в том числе и личная мифология), а третье анаграммировано и тем самым обращено ко всему корпусу текста, к его глубинным смыслам.

Мотивная троичность текста вызывает зрительные ассоциации с пирамидой, в частности с пирамидой как древнеегипетским мавзолеем, что соответствует фюнеральному коду произведения. Известен интерес Хармса к древнеегипетской литературе (в значительной мере обусловленный текстами Хлебникова)³¹. В анализируемом стихотворении имеется и много других

отсылок к теме Древнего Египта. Так, В. Сажиним указывалось на уподобленность строки «Имя тебе Казимир» древнеегипетскому «Имя твое Итфакур», а также на связь мотива чернильницы с древнеегипетским богом Тотом и «Книгой мертвых»³².

По мнению В.Н. Сажина, наиболее загадочным в связи с адресатом этого стихотворения является вопрос, почему текст, изначально адресованный живому человеку (если допустить, что под Николаем имелся в виду Николай Олейников), был переадресован покойнику. Исследователь даже высказал предположение, что здесь имеет место инверсирование традиции — святочные игры в покойника. В тексте действительно много инверсий, и лежащая в основе мотивной конструкции пирамида тоже имеет перевернутый вид — ведь лежащая в ее основании память имеет негативный топос: она разорвана, аннулирована и тем самым обращена в точку.

В позицию, соответствующую позиции памяти, попадает и имя Петр — оно тоже разорвано и растворено в чернильнице слов, реализуя при этом фундаментальное уподобление: Малевич как первый апостол, как основатель церкви Нового искусства. Предложенная интерпретация проясняет название одного из первых вариантов текста — «Послание к Николаю»: в тексте стихотворения имеются переключки с Посланиями св. Апостола Петра. Обратившись к евангельскому тексту, обнаруживаем ряд соответствий, причем все они проявляются в инверсированном виде. Так, теме расцвета мира у св. Апостола Петра в Первом Послании противопоставлено смеркающееся солнце Хармса, а образу «словесное молоко» противостоит у Хармса «чернильница слов». Кроме того, противопоставлены адресат и адресант: в идентичных по форме вопросах (во Втором Послании:



Илл. 153. К. Малевич. Портрет И. Ключа. 1913. Холст, масло. ГРМ.

«...в последние дни явятся наглые ругатели, поступающие по собственным своим похотям и говорящие: где обетование пришествия его?»; ср. у Хармса: «Где твой стол?... Где подруга твоя?») в первом случае адресантом цитируется речь «наглых ругателей мира», во втором — это речь адресата, обращенная, наоборот, к разрушителю мира. Тем самым Малевич выступает в этом произведении как инверсированный концепт Петра и одновременно его эквивалент именно по признаку инверсированности, которая закреплена за образом распятого вниз головой апостола.

В свете последнего примечательна этимология имени Казимир, принадлежащая В.Хлебникову: Казимир как Казни-мир³³. Эта этимология была знакома многим современникам — например, Крученых³⁴. Не исключено, что она была известна и Хармсу. Казнящий мир Малевич аллюзивно связан с апостолом Петром не только в плане инверсий, но и паронимически. Пара *Пе* и *Трр* появляется в тексте в почти регулярной последовательности (*Пе-Трр-Трр-Пе-Трр-Пе-Трр*), словно прошивая текст от середины (12 строка) и до конца. Она вводит аллитерацию, выстраивающую череду сонорных звуков *черншльница-казимир-река- сердце-руками*. Кульминирует этот ряд в заключительном *Трр*, ассоциирующемся с *Казимир*. Причем *Трр* поставлено в позицию зеркально симметричную предикату *исчезает* и таким образом само наделяется предикативностью. Номинативная квинтэссенция в виде сдвоенного имени *Казимир + Петр* становится состоянием — состоянием мира, казнящего и казнимого одновременно.

Таким образом, в данном произведении Хармса в сгущенной форме представлены все характерные признаки поэтики мастера — принцип семантико-синтаксического и смыслового переворачивания элементов и поэтика дисконтинуитета, аннулирование разницы между данным и новым, абстрагирование предмета от его бытовой функции, оксюморонные сближения понятий и номинаций, а также излюбленные мотивы окна, памяти, числовая символика. Суггестия знаков поэтического кредо этого словесного предстояния в сочетании с насыщенной семантикой погребального псалма и причета, погруженной в аллюзивную среду зеркальных обращений, заставляет воспринимать текст как автопортрет-поминание. Очевидно, легкостью, с которой автор переадресовал стихотворение, объясняется тем, что адресат должен быть прочитываем в более широком контексте, нежели в том, который задается заглавием, — в контексте эпохи в целом. Фюнеральный код времени выступает в плане прецедента его трагической героики — смерти заложившего ее фундамент и ею же погребенного великого мастера, но также и в плане предошущения неминуемой гибели самого поэта.

В стихотворении содержится немало аллюзий на центральную составляющую творчества Малевича — опыт супрематической живописи, осмысленный и теоретически. Между тем предпринятая нами попытка анализа скрытых пластов текста позволяет сделать вывод о значимости контекста конца 20-х и начала 30-х годов. Сгущенная

семантика гибельности творческого порыва и жертвенности субъекта отсылает не столько к главным событиям исторического авангарда, каковым в первую очередь явился супрематизм, сколько к событиям следующего десятилетия — творчеству А. Тышлера, А. Лабаса, К. Петрова-Водкина и К. Редько, несмотря на различия в творческих устремлениях этих мастеров. Разумеется, в первую очередь в этот ряд должен быть включен сам трансформировавшийся постсупрематический Малевич с его поздним циклом фигуративных полотен 1928–1932 годов, отмеченных пронзительно-мрачной экспрессией нового исторического периода, — таких как «Две мужские фигуры» (ГРМ), «Крестьянка» (ГРМ), «Крестьянин» (ГРМ), «Пейзаж с пятью домами» (ГРМ)³⁵ [илл. 78, 109]. Тем самым фюнеральная ода Хармса перерастает уровень конкретного адресата, сколь символическим и великим ни является последний, и выходит к обобщениям глобального масштаба, пророчествуя о судьбах страны в целом.

Примечания

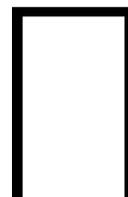
- 1 Иванов Вяч.Вс. Категория времени в искусстве и культуре XX века // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С. 39–67.
- 2 Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 227–284.
- 3 Топоров В.Н. Изобразительное искусство и мифология // Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1. С. 482–488.
- 4 О числе 4 у Достоевского см.: Топоров В.Н. Пространство и текст.
- 5 Россомахин А. «Real» Хармса: По следам оккультных штудий поэта-чинаря. П., 2005. С. 22.
- 6 Топоров В.Н. Пространство и текст.
- 7 Разбор этого стихотворения, в частности, с точки зрения мифопоэтизмов см.: Цивьян Т.В. Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1990. Приложение 4 «Миорица»: уникальное и типовое. С. 185–193.
- 8 Faruq J. «Полотенце с петухом» Булгакова (Проблемы наррации и мифопоэтики) // Традиционные модели в фольклоре, литературе и искусстве. СПб., 2002. С. 24–44.
- 9 Топоров В.Н. Пространство и текст. 1988.
- 10 Jovanović M. Daniil Harms kao parodičar // Umjetnost riječi. God. 25. Zagreb, 1981. S. 367–378.
- 11 Друскин Я. Чинари // Wiener Slawistischer Almanach. 1985. Bd. 15. S. 381–403.
- 12 См. письмо Пантелееву из «Русской мысли».
- 13 Иванов С.А. Византийское юродство. М., 1994.
- 14 Мейлах М. Предисловие // Введенский А. Полн. собр. соч. Анн Арбор: Ардис, 1980.
- 15 Александров А.А. Чудодей. Личность и творчество Даниила Хармса // Хармс Д. Полет в небесах. Л., 1988. С. 7–48.
- 16 См.: Заинчковская А. «Построить книжку в первом ощущении...» Вера Ермолаева — Даниил Хармс // Столетие Даниила Хармса. СПб., 2005. С. 65–79.



- 17 Текст приводится по изданию: *Даниил Хармс. Полет в небеса. Стихи, проза, драмы, письма. М., 1988. С. 166.* Учтены особенности авторской орфографии при написании заглавных и строчных букв по автографу, приведенному в книге: *Казимир Малевич. Поэзия / Сост., публикация, вступ. ст., коммент. и примеч. А.С. Шатских. М., 2000. С. 143.*
- 18 Это предположение высказано, в частности, А.А. Александровым в его комментариях к книге: *Даниил Хармс. Полет в небеса. С. 519.*
- 19 *Даниил Хармс. Дней катыбр. Составление, предисловие и примечания Михаила Мейлаха / Подготовка текста М. Мейлаха и Вл. Эрля. Подготовка текста «Елизаветы Бам» Вл. Эрля. Примечания к стихотворной поэме «Елизавета Бам» М. Мейлаха и Вл. Эрля. М.; Кайенна, 1999. С. 566.*
- 20 Цит. по: *Казимир Малевич. Поэзия. С. 172.*
- 21 *Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1991.*
- 22 *Невская Л.Г. Балто-славянское причитание: реконструкция семантической структуры // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд. М., 1990. С. 135-146.*
- 23 *Ямпольский М.Б. Беспмятство как исток (Читая Хармса). М., 1998.*
- 24 Так, В.Н. Сажин связывает имя Агалтон с переименованным Галатон — именем александрийского живописца: *Сажин В.Н. Примечания к книге: «Сборище друзей, оставленных судьбою...». М., 2000.*
- 25 *Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда.*
- 26 *Александров А.А. Примечания // Даниил Хармс. Полет в небеса. С. 513.*
- 27 *Хармс Д. Трактат более или менее по конспекту Эмерсона // Хармс Д. Неизданный Хармс. Полное собрание сочинений. Трактаты и статьи. Письма. Дополнения: не вошедшее в т. 1–3 / Сост., примеч. В.Н. Сажина. СПб., 2001. С. 28.*
- 28 *Ziegler R.-M. Die Modellierung des dramatischen Raumes in Daniil Charms' «Architektor» (1. Teil) // Wiener Slawistischer Almanach. 1982. 10. S. 351–364.*
- 29 *Мейлах М.Б. Примечания // Даниил Хармс. Дней катыбр...*
- 30 *Шатских А.С. Примечания // Казимир Малевич. Поэзия... С. 172.*
- 31 *Иванов Вяч.Вс. Египет амарнского периода у Хармса и Хлебникова: «Лапа» и «Ка» // Столетие Даниила Хармса. СПб., 2005. С. 80–90.*
- 32 *Сажин В.Н. Примечания к книге: «Сборище друзей...». С. 695.*
- 33 *Парнис А.Е. Хлебников и Малевич: В поисках значимых элементов / Вступ. ст. к публикации: К.С. Малевич. В. Хлебников // Мир Велимира Хлебникова. М., 2000. С. 181.*
- 34 *Парнис А.Е. Хлебников и Малевич...*
- 35 Схожесть творческих установок обэриутов с фигурацией позднего Малевича была отмечена и Е. Деготь. См.: *Деготь Е. Указ. соч. С. 75.*



ГЛАВА 4. О КАРТИНЕ КЛИМЕНТА РЕДЬКО «ВОССТАНИЕ» И ЕЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ*



Предметом настоящей главы является картина Климента Редько «Восстание» (1925). Это произведение интересно тем, что предполагает множественность интерпретаций. Картина представляет собой фигуративную композицию с элементами абстрактного схематизма. Главное, что сразу обращает на себя внимание, — здесь рассказывается о чем-то страшном, и сама картина является страшным рассказом. Проблема, возникающая в связи с анализом произведения, как раз и состоит в анализе характера и структуры представленного нарратива. Важно также понять, как данное повествование соотносится с современным ему контекстом «страшилок» в их типологических связях, чему была в свое время посвящена одна из работ Т.В. Цивьян¹. Представляется существенным рассмотреть данный визуальный нарратив в плане его соотношения с традицией, а также в контексте русской литературы второй половины — конца 20-х годов. Именно такой поуровневый многоплановый анализ сможет пролить свет на неоднозначный message этой картины-рассказа.

Не менее важная проблема, возникающая в связи с исследованием данного изобразительного «текста», — это процессы, происходившие в позднем художественном авангарде и приведшие к переходу от абстракции к повествовательной фигурации. В искусствоведческой литературе на протяжении долгого времени дискутируется вопрос о том, является ли этот переход следствием изменения

* Данная глава написана при поддержке гранта НВО-РФФИ 05-06-89000.

социально-политического климата в стране или внутренней эволюции искусства. Характер фигурации и тип нарратива в рассматриваемом произведении позволяет если не развернуть дискуссию в иную плоскость, то, по крайней мере, обозначить ряд дополнительных аспектов проблемы. Однако вначале — ряд предварительных сведений.

Художник Климент Редько (1897–1956), родившийся в польско-украинском городке Холм, первоначально получил образование иконописца. В Москве он учился во ВХУТЕМАСе, познакомился с творчеством Малевича, Кандинского, Татлина и в качестве одного из молодых продолжателей авангарда активно вошел в среду первопроходцев. Однако к моменту его профессионального возмужания авангард был уже на излете. В 20-е годы Редько принадлежал к группе так называемых «проекционистов», которая стала последним звеном в развитии абстрактного станковизма и первой из авангардных течений в России непосредственно перешла к фигуративному повествованию. В начале 20-х годов под влиянием «тектологии» А. Богданова Редько активно разрабатывал абстрактную живопись, получившую название «электроорганизм». «Все сводится к вопросу энергии — будущей культуры жизни», — писал Климент Редько. «...» Свои произведения он называл „электроорганизмами“², а затем «люминизмами», что, как это явствует из последнего названия, обозначало попытку визуализации в двухмерной плоскости законов свечения заряженной электричеством материи. Однако в середине 20-х годов Редько отходит от абстрактной живописи и обращается к фигурации. 1927–1935 годы он — воспользовавшись поддержкой А. Луначарского — проводит во Франции, а вернувшись в Россию, оказывается не у дел. После войны и вплоть до своей кончины этот один из последних представителей авангарда преподает в изостудии Сельхозакадемии в Москве.

Картина Климента Редько «Восстание», которую первоначально автор планировал назвать «РКП», а затем «Революция», была создана как раз на этапе внезапной переориентации мастера на фигуративную живопись. Граничность этого произведения в творческой биографии мастера, а также в русском искусстве позднего авангарда соответствует граничности его поэтики и открывает целую анфиладу смыслов.

Произведение представляет собой многофигурную композицию, наложенную на геометрическую композиционную схему. В центре чуть ниже зарешеченного оконца (очевидно, символизирующего старый режим) на фоне пламенеющего пурпурного квадрата, развернутого под углом 45° по отношению к обрамлению полотна, расположена фигура В.И. Ленина, излучающего свет и указывающего руками путь вправо и вверх по диагонали, наподобие жестикулирующего уличного регулировщика. По сторонам от него двумя темными группами в застывших позах, фронтально, стоят выстроенные в несколько шеренг и различающиеся по величине фигурки сподвижников вождя. Их лица — сделанные, видимо, по фотографиям — обладают очевидным портретным сходством: здесь легко узнать Крупскую, Сталина, Троцкого, Орджоникидзе, Ворошилова, Луначарского и других лидеров большевизма. Четыре

затемненные стороны квадрата образованы многофигурными, вытянутыми в одну линию процессиями военных музыкантов с духовыми инструментами, солдат с винтовками и на грузовиках, а также представителей гражданского населения (девушки, мастеровые и т.п.). В расположении участников шествий господствует принцип строгой тематической и зрительной симметрии. В мощных потоках света лучами от центрального квадрата к краям/углам полотна расходятся дополнительные процессии с движущимися и подробно выписанными мелкими фигурками красногвардейцев на тачанках, в автомобилях и пешком.



Илл. 154. К. Редько. Восстание. 1925. Холст, масло. ГТГ.

Движение «лучеподобных» масс в направлении от центра словно повинуется заряду центробежной энергии, исходящей от вождя и его окружения в центре. Промежутки полотна за пределами квадрата заполнены схематически фасадами зданий с сеткой одинаковых окон наподобие многоквартирных панельных домов нынешнего времени, тюремных стен или апокалипсических сот.

Суггестия представленной сцены основана на противопоставлении движения и покоя (фигурки застывших руководителей vs шагающие массы; поставленный ромбом квадрат vs иератический центризм композиции), драматически-траурном колорите (доминируют красный и черный тона), контрастной световой аранжировке с точечным высвечиванием отдельных значимых деталей композиции, а также принципе сочетания портретных изображений всеми узнаваемых людей с детально выписанным множественным анонимом «человека толпы», то есть совмещения документальности и эпической отстраненности. Необычайно мрачная атмосфера полотна задается и орнаментом

погруженных во тьму окон-сот, неестественной экзальтированностью позы вождя (далекой от привычной для нас канонической иконографии), напряженностью сумрачного колорита.

В наши дни исследователи склонны прочитывать в этой картине крайне негативное отношение к запечатленным в ней событиям. Она тем не менее экспонировалась на одной из московских выставок в 1926 году, и это указывает на то, что для современников выраженное на полотне критическое отношение к революции было совершенно не очевидным. Впрочем, последнее может объясняться тем, что в 1926 году полотно воспринималось на фоне недавних похорон вождя, как изобразительный реквием Ленину. Между тем контраргументом может служить то обстоятельство, что картина была задумана еще в 1923 году, за год до похорон. Что это — пророческое предвидение мрачных времен или гимн великому перелому в истории? Несомненным остается одно: изображение повествует о страшном, как бы ни оценивать последнее, а сама неоднозначность интерпретации этого произведения очень показательна.

Представленный на полотне нарратив можно интерпретировать, по меньшей мере, на трех уровнях. Первый определяется предшествующими исканиями мастера. Как уже указывалось, картина «Восстание» возникла как одно из первых фигуративных полотен Редько, непосредственно наследующих период абстрактной живописи. Здесь художник продолжает развивать в форме визуального эксперимента идеи электроорганики, которыми он вплотную занимался на протяжении предшествующих пяти лет и которым, как уже говорилось, во многом был обязан знакомству с трудами А. Богданова. Формальная организация полотна в соответствии с представлениями о проекции электрической энергии на зрительный ряд, способный ее аккумулировать и тем самым способствующий более глубокому ее постижению, прежде всего проявляется в контрастном колорите и композиционно-смысловых противопоставлениях, о которых шла речь выше. Кроме того, ощутимо и присутствие принципов «люминизма» — изобретения самого Редько. Лучи представлены эксплицитно — в виде световых потоков-артерий, по которым революционная энергия масс устремляется из энергетического центра мира (персонафицированного в Ленине) наружу, овладевая новыми пространствами. Фигурация в данном случае обусловлена логикой конструктивного (проекционистского) формообразования и носит по преимуществу подчиненный характер. Сочетание центрально-поворотной симметрии главной композиционной фигуры и орнаментального дискретного фона, образованного тиражированным элементом (которое мы условно называем окном), создает контрапункт ритмов наподобие барабанной дроби, где главная тема одновременно акцентирована и растворена в периодичности монотонно вторящих ей мотивов.

Второй уровень прочтения основывается на содержащихся в изображении архаических отсылках. Ромб в центре — воспоминание



Илл. 155. Спас в силах. Икона Деисусного чина. Первая половина XVI века. Художественная галерея. Тверь.



Илл. 156. Преображение. Икона. Третья четверть XV века. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник. Новгород.

о предвозвестнике авангарда группе «Бубновый валет», в названии которой отпечатались идея молодости мира, что «укладывается» в тему революционных свершений, а также соответствует архетипу «начала» в авангарде. Однако ряд исследователей справедливо настаивают на том, что картину следует прочитывать как нео-икону с ликом святого посередине и архаическим принципом соответствия размерности фигур социальному статусу изображенных персонажей³. Это соображение нуждается в пояснении и развитии. Иконность полотна задана, прежде всего, ее символическим смыслом, а в плане формальной поэтики — отсутствием прямой перспективы и доминантой отвлеченно-геометрического каркаса над предметно-фигуративными реалиями. Создается даже приближенность к принципам обратной перспективы, свернутое концептуальное представление последней: удаляющиеся от центра фигурки красногвардейцев образуют подобие расходящихся по направлению к обрамлению иконы линий в изображении «горок», зданий, трона, деталей «интерьера».

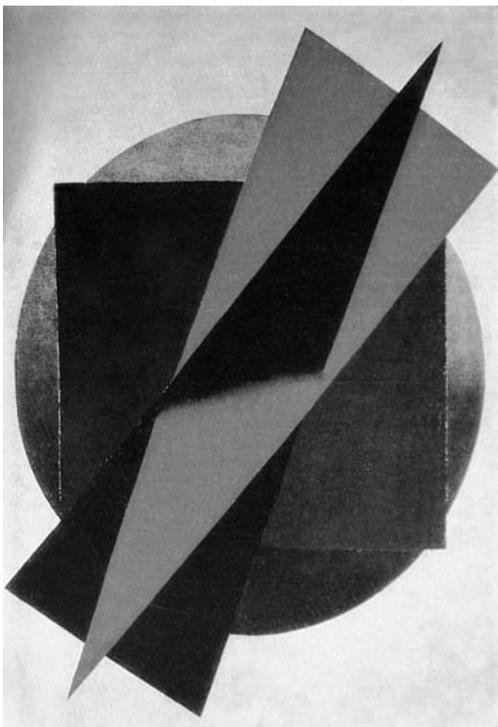
Общая композиция полотна с большим пламенеющим ромбом по-середине в целом восходит к эмблематике народной барочной иконы, что вполне закономерно, учитывая иконописную выучку мастера. Изображение сакрального персонажа на фоне ромбовидного плата встречается в русской иконописи XVII–XIX веков. Одна из таких икон XIX века — «Ты еси иерей» — приводится, в частности, в исследовании О.Ю. Тарасова⁴. Среди более устоявшихся источников следует вспомнить традиционную иконографическую схему «Спаса в силах», где полная фигура Спасителя представлена на фоне красного вытянутого ромба, условно обозначающего престол, а по бокам расположены сонмы ангелов — «сил» [илл. 155]. Между тем эта схема по признаку лучей соединяется в «Восстании» и со схемой «Преображения Господня», где Христос в мандорле представлен в ореоле излучения [илл. 156]. Фаворский

свет указывает на сакральные основы люминизма Редько. По словам художника, «высшее выявление материи есть свет»⁵, и в этом высказывании угадывается связь с архаическими представлениями о лучезарности божества, тождественности сакрального солнцу⁶. Следы древнейших верований можно усмотреть и в самой на первый взгляд сциентистской идее о необходимости визуального фиксирования в живописи невидимых световых излучений электрического поля.

Ассоциации с контаминированными схемами «Спас в силах» и «Преображение» поддерживаются рядом аналогичных мотивов в произведениях Редько предшествующего периода. Так, композиция картины «Супрематизм» (1921) образована наложенными друг на друга геометрическими фигурами: овалом, квадратом и на их фоне — двумя треугольниками, расположенными вершинами друг к другу по диагонали, красным и черным [илл. 157]. Фон треугольников (суть разложенного ромба) соответствует традиционному фону Христа на иконах «Спас в силах». В последних, как известно, реализуется идея Страшного Суда, на котором будет восседать царственная фигура Спасителя.

Отсылка к мотиву Страшного Суда в повествовательной композиции на тему революции, что не могло пройти мимо взора современников мастера, чья связь с православной символикой была еще очень прочной, реализует мотив справедливого возмездия. Однако при этом активизируются все смысловые обертоны темы, фокусирующие негативную топику: крушение «ветхого» мира, а вместе с ним — ужас грядущих времен.

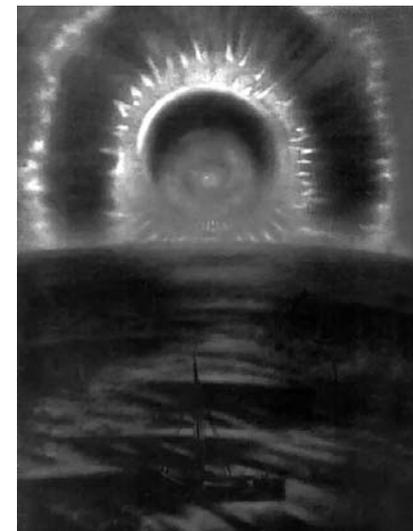
Сдвиг смысловых акцентов с темы спасения на тему гибельности мира высвобождает отрицательную энергетику демонического толка, указывающую на новый виток символизма в позднем авангарде, в своих нео-фигуративных композициях обратившемся к «страшному». Символистская противофаза в авангарде вполне объяснима с позиций общетипологической эволюции художественной формы. У Редько она поддерживается и индивидуальной



Илл. 157. К. Редько. Супрематизм. 1921. Холст, масло. ГТГ.

предрасположенностью, в последующем творчестве обусловившей появление изображений, исполненных минималистского космизма. Наиболее выразительной картиной подобного рода является «Полуночное солнце. Северное сияние» (1925), которая представляет собой изображение огромного, с косматыми лучами, багрового диска солнца, застывшего над пустынным горизонтом [илл. 158]. Характерно, что сюжетное обоснование темы лучей и здесь, как и в рассматриваемом полотне, очень значимо. Однако с точки зрения поворота к символизму в «Восстании» еще более значима загробная символика, фюнеральный код, которым отмечен космизм «Восстания». Он открывает путь к переключкам с мотивной демонологией младших символистов, отсылая к теме Страшного Суда и Апокалипсиса. Последние представлены в архетипической композиционной схеме, отдельных мотивах (окнах-сотах) и общей трагической суггестии полотна.

Трагические погребальные обертоны полотна соответствуют фюнеральному коду советского искусства середины 20-х годов, с одной стороны, обусловленному недавними впечатлениями от смерти и похорон Ленина, а с другой, диктуемому сменой культурной парадигмы, повлекшей за собой смену ценностных ориентиров⁷. Архаические коды в фюнеральной мотивике развивает, например (хотя и несколько позднее), в своем творчестве К. Петров-Водкин (сравни его картину «Новоселье» 1935 года, по существу представляющую тризну [илл. 129], а также ряд других произведений). Интересно, что именно слово *страх* в связке со словом *революция* возникает у самого художника в связи со смертью Ленина в его дневниках 1924 года: «...упоение революцией не знает границ, не чувствует времени — побеждает страх и смерть»⁸. Противопоставленность революции страху в данном случае может восприниматься как значимая оговорка/улика. С другой стороны, все еще открытое европейским художественным событиям и вернувшееся на пути фигурации искусство русских художников авангарда встраивалось в иначе артикулированную (по сравнению с 10-ми годами) негативную топику — топику раннего сюрреализма. Отрицательная энергия, которой заряжено «Восстание», и эсхатологический пафос полотна найдут развитие в последующих фигуративных произведениях мастера, лишенных, впрочем, семантической насыщенности данного полотна. Они будут содержать или детабуированные темы (картина 1928 года



Илл. 158. К. Редько. Полуночное солнце. Северное сияние. 1925. Холст, масло. ГРМ.



Илл. 159. К. Редько. Материнство. 1928. Холст, масло. Государственный музей Каракалпакии. Нукус.

«Материнство», где изображен справляющий нужду мальчик) [илл. 159], или фигуративно обосновывая отсылающий к идеологии символизма сдвоенный дионисийский мотив жертвы/жертвователя («Победитель. Бокс» 1929 [илл. 160]; «Бой быков в Испании» 1928).

Между тем еще больше, чем собственно изобразительный контекст, для прочтения произведения Редько (и это третий из предлагаемых в настоящем эссе уровней интерпретации) дает контекст литературный.

Прежде всего, о ленинской теме середины 20-х годов, то есть в период, предшествующий ее канонизации в дальнейшем. В изображении активно жестикулирующего вождя прочитывается гротеск, который в последующих работах мастера не встречается. В сочетании с нагнетанием драматизма композиции интонация гротеска ставит зрителя перед проблемой модуса представленных реалий — фотографическая достоверность персонажей ре-

альной истории приходит в противоречие с неоднозначностью отвлеченного символического поля композиции. Е. Деготь усматривает в этом значимом несоответствии некое предвестие будущего соц-арта 70-х⁹ или — добавим от себя — может восприниматься как предшественник концептуализма, где во главу угла ставится не изобразительная семантика, а языковой (в плане языка культуры) концепт. Впрочем, мы больше склонны рассматривать данную особенность скорее как особый тип визуальной «фигуры речи», отражающей риторику эпохи, как своеобразный эмблематический нарратив, отсылающий к принципам барочной риторики. Эмблематичность картины призывает к послойному прочтению ее смыслов и предполагает некий не прочитываемый глазом «сухой остаток» («шкатулку с двойным дном»!) способный инверсировать смыслы и оценки. Вербальный компонент, имплицированный в многослойной повествовательности произведения, заставляет обратиться к литературным эмблемам этого же времени.

Сочетание изображения Ленина и лучей в их гротесковом переплетении на картине Редько, прежде всего, вызывает в памяти рассказ Булгакова «Роковые яйца». Совпадает время написания (1924 год) и центральные аллюзии. Известно, что герой рассказа профессор Персигов в значительной мере содержит в себе черты Ленина¹⁰, и пародийный характер персонажа не оставляет места сомнению относительно его критической оценки со стороны автора. Красный луч как овеществленная идея революции предстает здесь разрушительной силой, переворачивающей естественный порядок вещей. Наконец, сам зрительный образ яйца с его идеей первоуродства и возрождения инверсирует тему Страшного Суда, где место Спасителя занимает возобладавшее зло — Змей-разрушитель. Нетрудно заметить, как мотивы ранней прозы Булгакова исполнены эмблематической риторики. Они изобразительны и гротескны, используют хитросплетения архаических символов с современными реалиями и в полной мере реализуют фигуру негации. Визуальный нарратив Редько, разумеется, трактует революцию не столь однозначно и даже на сознательном уровне вполне однозначно-позитивно, однако зона совпадений знаменательна: здесь и луч, и аллюзивная отсылка к теме Страшного Суда, и эмблематичность в построении пространственно-временного целого.

«Страшность» события прочитывается и в прямом смысле — как страх от остановившегося в своем движении времени. Парадокс движения в неподвижности и вызываемого им ужаса, очевидно, был неосознанно предугадан художником как особенность надвигающегося исторического периода. Но помимо очевидных социально-политических реалий, имеет место и страх как тип экзистенциального переживания, страх как «предмет» изображения. Наступала эпоха сюрреализма, и мастер чутко реагировал на изменение общего художественного климата. В середине и конце 20-х годов многие



Илл. 160. К. Редько. Победитель. Бокс. 1928. Холст, масло. Государственный музей Каракалпакии. Нукус.

художники были захвачены темой страха. Возникает новая мотивика — оперирующие предметно-бытовой фигурацией произведения акцентируют топик смерти и безысходности. Еще раньше появились полные социального гротеска полотна Б. Григорьева, а в конце 20-х — начале 30-х годов возникла пронзительно-трагическая постсупрематическая живопись К. Малевича, развернулся тревожный темперамент А. Древина. Особенно интересен случай художника С. Лучишкина, который, как и Редько, входил в группу проекционистов и был близок с лидером направления художником С. Никритиным. По словам исследователя, в его живописи «сквозь внешнюю наивность проступают трагические знаки: задавленный автомобилем человек в одном из вариантов картины «Я очень люблю жизнь» (1924–1926) или висящая фигурка самоубийцы в углу наиболее известного



Илл. 161. С. Лучишкин. Шар улетел. 1926. Холст, масло. ГТГ.

его полотна, картины «Шар улетел» (1926) [илл. 161]. Итогом одной из сельских творческих командировок Лучишкина стал живописный фарс «Вытянув шею, сторожит колхозную ночь» (1930, ГТГ), «портрет» нарочито загадочного сельского агрегата, застывшего посреди степи наподобие зловещего тотема». Своеобразный черный юмор визуальных «рассказов» Лучишкина заставляет вспомнить литературный контекст «страхов» конца 20-х годов. На ум сразу приходят обэриуты, а среди них — Хармс и Липавский.

О «страшилках» Хармса написано много, для нас в данном случае интереснее второй из упомянутых писателей. В своей работе «Леонид Липавский: „Исследование ужаса“ (опыт медленного чтения)» Т.В. Цивьян отмечала, что для Липавского «...высшая степень ужасности — неподвижность мира, в котором исчезают пространство и время»¹¹. Переключки с пространственно-временной структурой произведения художника налицо. Картина Редько как раз и представляет этот неестественно и потому так пугающе застывший в своей конвульсивной схватке мир. Парадокс «Восстания» Редько

состоит в представленной здесь космизации (упорядочивании) хаоса, управлении движением масс средствами центростремительного взрывного, а потому разрушительного движения. Но движение по существу — антидвижение. Эмблематичность визуального нарратива передает движение в неподвижности: акцентировано сочетание движения и антидвижения центрально-осевой симметрии. Это катаlepsия времени, по Липавскому, или апокалипсический конец, когда «времени уже не будет». Характерно, что в своем дневнике Редько записывает по поводу картины: «Картина „Восстание“ идет как строгий порыв, обоснованный от начала и предвидящий в развитии своем необходимый конец»¹². Движение в неподвижности есть источник главного страха, и вместе с тем эта темпоральная форма передает суть повествовательности, возникшей на обломках конструктивистской абстракции: это эмблематический нарратив, подчиняющий секуляризованную вербальную динамику статике сакрализованного предстояния. Интересно, что именно слово «эмблема» является для Липавского ключевым для описания особого состояния застывшего времени в другой его работе — «Объяснение времени»: «...время как некая чуждая сила, как река, несущая мир, — только эмблема»¹³.

Есть и еще один аспект ужаса, а именно — точка зрения в нарративе картины. На первый взгляд загадочным кажется смысл жеста вождя, который указывает движущимся массам (со стороны зрителя) путь направо, что явно приходит в противоречие с политической «левизной» РКП(б). Однако это противоречие устраняется, если за точку отсчета принять позицию зрителя. В зеркальном отражении жест Ленина переводится влево, а тем самым нарратив — в модус эго-текста. То есть нарратором является и художник, и зритель — эксцентрический наблюдатель/рассказчик, с которым вождь словно меняется местами. Такого рода совмещение речи повествователя с речью персонажа литературоведы относят к типу сказа¹⁴. Принцип соединения современного и мифического в представлении события, на котором построено «повествование» в картине «Восстание», соответствует и авангардной орнаментальной прозе, где мифическое представлено структурно и «в мироощущении главного персонажа, с точки зрения которого изображается окружающий мир», как писал В. Шмид, анализируя рассказ Е. Замятина «Наводнение»¹⁵. В данном случае под мифической структурой можно понимать центрально-осевую симметрию и общую орнаментальность полотна, а точка зрения задана зеркальностью жеста вождя и имплицитным концептом обратной перспективы в линейной схеме композиции. Амбивалентность позиции рассказчика/персонажа создает то самое поле дурной бесконечности, которой так любил касаться в своих рассказах Хармс. Это также та зеркальность, то оборотничество, которое вызывало ужас у Липавского: «Всякий страх есть страх перед оборотнем»¹⁶. Оборотничество в «Восстании» Редько — это и центральный персонаж Ленин, и рассказ о нем самого участника события; это и событие, и порождаемый им ужас зрителя.

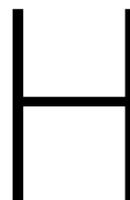


ГЛАВА 5. ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ И ПАВЕЛ ФИЛОНОВ: К ПРОБЛЕМЕ ДИОНИСИЙСТВА В ПОЗДНЕМ АВАНГАРДЕ*

Очевидно, опыт перевода точки зрения с объекта на субъект изображения лежит в основе опыта авангардной абстракции. Такого рода аберрации лежали в основе поэтики внефигуративной живописи В. Кандинского. Объективизация подобного опыта имела место в супрематизме К. Малевича, а сциентизация объектно-субъектного отношения в творчестве проекционистов переводит зрителя как нарратора в ранг внеличного начала, причастного всеобщей космогонии. Эмблематический нарратив, созданный в живописи позднего авангарда на этапе его символистической фазы и представленный картиной К. Редько «Восстание», интересен как опыт двуобращенной визуализации сакрализованного времени и как документ эпохи, выдвинувшей отдельного человека на передний фланг истории и при этом поставившей под угрозу личность как таковую.

Примечания

- 1 Цивьян Т.В. Рассказали страшное, дали точный адрес // *Она же*. Семиотические путешествия. СПб., 2001. 102–118.
- 2 Костин В.И. Жизнь и творчество Климента Николаевича Редько // *Климент Редько*. Парижский дневник. М., 1992. С. 5–62.
- 3 Деготь Е. Русское искусство XX века. М., 2000.
- 4 Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. Очерки икононого дела в императорской России. М., 1995.
- 5 Редько К.Н. Из дневников 1921–1935 // *Климент Редько*. Парижский дневник. М., 1992. С. 63–101.
- 6 О тождественности семантики *света* и *святости* см.: *Топоров В.Н.* Идея святости в Древней Руси // *Он же*. Святость и святые в русской духовной культуре. М., 1995. Т. 1. С. 544.
- 7 О фюнеральном коде в советском искусстве и литературе 20–30-х годов см. раздел «Платонов и Петров-Водкин: мотив двойности» настоящей главы.
- 8 Редько К.Н. Из дневников 1921–1935. С. 64.
- 9 Деготь Е. Указ. соч. С. 108.
- 10 Булгаковская энциклопедия. Интернет-издание: www.bulgakov.ru
- 11 Цивьян Т.В. Леонид Липавский: «Исследование ужаса» // *Цивьян Т.В.* Семиотические путешествия. СПб., 2001. С. 110.
- 12 Редько К.Н. Из дневников 1921–1935. С. 66.
- 13 Липавский Л. Объяснение времени // *Леонид Липавский*. Исследование ужаса. С. 44.
- 14 Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 186.
- 15 Шмид В. Проза как поэзия. М., 1998. С. 344.
- 16 Липавский Л. Объяснение времени // *Леонид Липавский*. Исследование ужаса. М., 2005. С. 35.



На фоне популярного в нынешних искусствоведческих исследованиях исторического авангарда искусству, возникшему на повороте к фигурации времени «авангарда на излете» в конце 20-х — начале 30-х годов, повезло меньше. Отдается должное трагической экспрессии позднего Малевича, утопическим прозрениям Филонова, страшным рассказам К. Редько и С. Никритина, фантазиям А. Тышлера, а также таким интереснейшим мастерам, как С. Романович, Г. Рублев, А. Волков. Однако по отношению к предшествующей стадии это искусство порой воспринимается как сдача позиций или приписывается волне новой фигурации, охватившей в этот период западноевропейское искусство.

Между тем опыт поставангарда в России, как и самого русского авангарда, особый. Наряду с закономерной вовлеченностью в общеевропейский контекст, он обнажает корни отечественной традиции, и прежде всего — связь с символизмом. Генетическое родство с последним (особенно со вторым поколением символистов) в полной мере осознавалось и представителями исторического авангарда¹, его антиномичность явилась предметом ряда исследований в последнее время². Между тем природа этого явления, на наш взгляд, требует дополнительного обсуждения. В фигуративной живописи конца 20-х годов поворот к тому, что предшествовало авангарду, несет на себе и следы

* Данная глава написана при поддержке гранта НВО-РФФИ 05-06-89000.

авангардной поэтики, однако карты оказались перетасованными совершенно необычным образом: интерес к символу парадоксальным образом начинает сочетаться в эту эпоху с вниманием к предметной сфере изобразительности, к вещи, пришедшей на смену авангардной вещности самого артефакта. Рассмотрение позднего авангарда в контексте идей Вяч. Иванова, и прежде всего идей дионисийского комплекса, возможно, поможет расставить дополнительные акценты в освещении поставангарда, а также поставить этот феномен в контекст магистральных путей русской культуры. Впрочем, задача настоящей статьи — существенно более скромная. Идея дионисийства способна служить объяснительным механизмом при рассмотрении своеобразия «языка» живописи Павла Филонова. Попытке такого рода интерпретации и посвящена настоящая статья.

Если принять распространенную в наши дни точку зрения, согласно которой вся философия XX века есть лишь комментарий к Ницше³, можно сказать, что развитие русского искусства этого же столетия (и авангарда в первую очередь) есть в значительной мере комментарий к идеям Вяч. Иванова, выраженным как в его поэзии, так и в философских эссе. Следует различать отношение Вяч. Иванова к событиям русской революции, в целом негативное, от того интереса, который он проявил в отношении такой центральной фигуры литературного авангарда, как Хлебников⁴. Обращенность Иванова к авангарду можно увидеть в его постоянном обращении к тому, не ЧТО, а КАК следует представлять в произведении искусства. Еще более значимо поэтика авангарда соотносима с идеей Иванова о дионисийстве как начале доминирующем в русской культуре и заключающем в себе — в противовес началу аполлиническому, началу формы и разума, экстатическое соединение жертвы и жертвователя, прорыв границы индивидуума и слияние отдельного с коллективным в мистериальном действе. Многие в ивановском дионисийстве «рифмуется» также и с поздним авангардом.

Дионисийством, как началом витализма и преоборения оков традиционной формы, отмечен прежде всего исторический авангард, открывающий эпоху модернизма. Впрочем, это дионисийство неполное, ограниченное необходимостью самоутверждения и полемическим превознесением Эго. Однако к середине 20-х годов радикализм обнуления знака и утопического космизма предшествующего десятилетия, обозначенный прежде всего супрематизмом Малевича (вспомним знаменитый «Черный квадрат»), истощается, на смену приходит *жуть и хаос* уподобленного реальности мира, что манифестируется, в частности, в парадоксальном игровом и при этом страшном мире обэриутов. Пройдя путь длиной в десять лет, в течение которых искусство обрело новый язык и освободилось от нарративной программности, живопись вновь возвращается к фигурации. Однако теперь это — фигуративность, вобравшая в

себя авангардный опыт деструкции и остранения и прочтение предметных реалий предполагается уже в контексте внефигуративной изобразительности. Обратившийся к предметному миру поздний авангард создает рассказ, опирающийся на символ. Речь не идет о возвращении к стилевой форме, предшествовавшей авангарду, речь идет о противофазе историческому авангарду, которая возникла внутри собственной формации. Как уже говорилось в главе о *страшном*, фигуративные композиции Малевича 1928–1933 годов, а также полотна К. Редько, С. Никритина, С. Лучишкина, А. Древина, А. Тышлера середины и конца 20-х годов отмечены трагизмом и по-символистски патетичны, они обобщают частную предметность до уровня глобальной катастрофы.

Павел Филонов изначально стоял в стороне от внепредметной изобразительности, реализуя «третий путь» (наряду с Малевичем и Татлиным) в революционном художественном перевороте. Поэтому в поворот к фигурации он вписался более естественно, при этом его путь демонстрирует обратную эволюцию: предметность раннего периода сменялась все большим отходом от натурной повествовательности. В конце 20-х годов Филонов пришел к сложной комбинации фигуративного изображения с отвлеченной абстрактной формой. При этом как его фигурация, так и абстракция в большей мере, чем у мастеров его круга, тяготеют к символу, идее, концепту.

В историческом аспекте проекция дионисийства Вяч. Иванова на творчество Филонова обоснована посредничеством фигуры Хлебникова. Известно, что Филонов многим обязан Хлебникову, а тот, в свою очередь, испытывал огромный пиетет к Иванову, и все это звенья одной цепи. Тут и общий для всех троих интерес к проникнутой мистериальностью архаике, и нисхождение к мельчайшему строительному элементу языка и мира, и восхождение в поэтической образности к взаимосвязи микро- и макроуровней жизнеустройства. С точки зрения собственно художественного контекста творчество Филонова занимает особое срединное положение между аполлиническим рациональным анализом исторического авангарда и дионисийским *terror antiquus* его закатной ипостаси. Между тем дионисийство преобладает. Это та нераздельная целостность, синтез которой образуется на основе дионисийских проекций европейской культуры нового времени.

Широта зоны соответствий ивановского дионисийства с творчеством и личностью Филонова поражает. Видимо, это ощущалось и современниками. Характерно, что мотивом Диониса отмечен словесный портрет Филонова в стихотворении Хармса «Факиров» (1933–1934): это и страдающий бог («Моя душа болит»), и бог, познавший «весенний бег олений» и поймавший «молекулу»⁵. Известно, что с оленем отождествлял себя Хлебников⁶. Здесь еще один мостик к Иванову. Однако особенно интересно проследить идею дионисийства на уровне поэтики Филонова.



Илл. 162. П. Филонов. Мужчина и женщина. 1912–1913. Бумага, дублированная на ватман и холст, масло. ГРМ

в мотивах одушевленного зверья, а также апеллируя к языку примитива (об этом ниже).

В плане формы, а именно КАК Филонова, атомарность живописной структуры соответствует идее нисхождения, согласно Иванову, столь значимой для русской культуры. Здесь уместно привести слова поэта: «Любовь к нисхождению, столь противоположная непрестанной воле к восхождению, наблюдаемой во всех нациях языческих и во всех вышедших из мирообъятного лона римской государственности, составляет отличительную особенность нашей народной психологии»⁷. Нисхождение Филонова состоит в низведении формы к своим протоэлементам, различным «оком знаю-

Начнем именно с ивановского ЧТО: топика Филонова описывает мифопоэтическое пространство хтонического (примером может служить картина «Пир королей» 1912–1913 годов, где представлена тризна мертвецов) и экстатически-оргастического действия (картина «Мужчина и женщина» 1912 года, в духе традиции модерна представляющая образ порока и разлагающейся плоти) [илл. 136, 162]. Низовой хтонический мир раннего Филонова обращен к архаической топике. Позднее связь с архаикой станет более прикровенной, манифестируясь



Илл. 163. П. Филонов. Живая голова. 1926. Бумага, холст, масло. ГРМ

щим»: так возникают мириады клеток-атомов, которые наподобие мозаики заставляют изображение на картине вырастать изнутри, путем множения элементарных частиц, как это происходит в органическом мире. Отчерченная жирным контуром уже сложившаяся форма имеет и вектор восхождения: в своем непрерывном становлении она являет чудо складывающихся на глазах у зрителя puzzles, чтобы в следующий момент опять рассыпаться на первородные молекулы [илл. 163]. Это мерцание общего и частного заставляет вспомнить принцип соборности как одну из важнейших составных частей русского дионисийства по Иванову.

Следующее совпадение состоит в принципе прозрачности и взаимопроникновения миров. Известно, что началом прозрачности в плане прежде всего трансцендентном отмечена и философия, и поэзия Иванова⁸. У Филонова это начало реализуется на языке формы: если взглянуть в мозаичные фрагменты его живописи 20-х годов, атомарная частица композиции — это не замкнутая ячейка, ее контуры разомкнуты в направлении к соседним чешуйкам, образуя звенья единого узора. На следующем уровне — уровне возникновения предметного изображения — разомкнутость выступает как вращение фигур друг в друга, как неотграниченность форм. Прозрачность обнаруживается и в открытости границ органического и неорганического мира, где тело рождается из кристаллической глыбы и снова уходит в нее [илл. 164]. Это ли не зрительное возможности человека представление, во время молитвы „выходить“ из своей оболочки в нечто духовно более высокое. Взаимопроникновение миров имеет и темпоральный модус, совмещающий настоящее, прошедшее и будущее: формы дwoятся, и на месте лица возникает маска смерти («Голова III», 1930) [илл. 165]. Обращает на себя внимание и обилие сдвоенных изображений у Филонова: зеркальность и

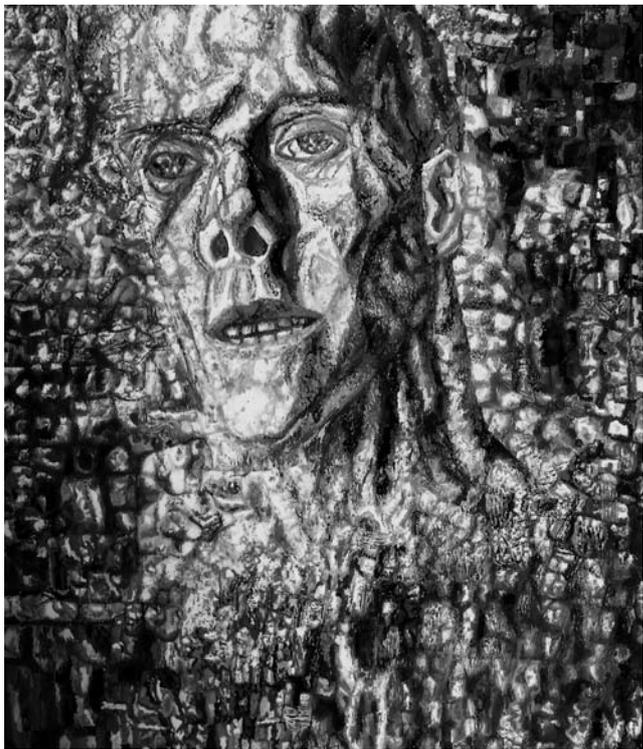


Илл. 164. П. Филонов. Цветы мирового расцвета. 1915. Холст, масло. ГРМ.

парность, уходящая корнями в символизм, это еще одна ипостась прозрачности.

Наконец, характерные для художника волнообразные колебания между хаосом раздробленного мира и органическим порядком, космосом, который сменяется новым этапом разложения и гниения плоти, — это мистерия превращений, то самое соединение начал жертвы и жертвователя, которое составляет важнейшую черту дионисийства. Метаморфозы формы и мотивики особенно очевидны на примере представления братьев наших меньших. На картинах Филонова коровы и собаки имеют человеческие головы и выражение глаз [илл. 166], а растения чреваты преодолением своей стадии эволюции и готовностью превратиться в птиц и насекомых. Напротив, изображение людей дробится и кристаллизуется наподобие минералов, а также подвергается «оцифровыванию» в многочисленных «формулах» репрезентаций: имею в виду слово *формула* в названиях картин зрелого периода («Формула весны», «Формула петроградского пролетариата» и другие картины). В такого рода одушевлении животных и растений, с одной стороны, и низведении людей к неорганическому началу, с другой, звучит древний хор эзотерических метаморфоз.

Мистерия превращений совершенно по-ивановски выводит начало дионисийских метаморфоз к высшему принципу соборности, который на уровне формы Филонова выражен риторически, а именно посредством фигуры амплификации. Именно амплификация как экзотическое и чрезмерное с позиций аполлонического начала нагромождение тождественных микронадов, складывающихся в макромиры, двоение и множение этих уже родившихся гигантов, их взаимные отражения/



Илл. 165. П. Филонов. Голова III. 1930. Бумага, дублированная на холст, масло. ГРМ.

отталкивания в стесненном пространстве картины рождает заряд центробежной энергии буйства, образует потенциал взрыва. Именно взрывчатой энергией наполнены так трудоемко и основательно «сделанные» — по терминологии самого мастера — картины-формулы [илл. 167]. В композициях мастера прочитываются и другие тропы, а именно — восходящие к архаике бинарные противопоставления (зеркальные двойники), параллелизмы наподобие причета [илл. 152], а также заговорные обнуления семантики в последовательном нарастании форм от начальной изобразительной «морфемы» до сложного высказывания, а затем в обратный путь, в соответствии



Илл. 166. П. Филонов. Зверь (Животные). 1925–1926. Картон, масло. ГРМ.

со схемой традиционного заговора. Между тем именно амплификация представляется нам наиболее существенной для понимания глубинного дионисийства Филонова. Она определяет ту экзотическую фигурованность формы, ее ритмическое сжатие и расширение, которая напрямую выводит к риторике эпохи в целом.

«Сеятель очей», как называл художника Хлебников, впитал дионисийство Иванова с духом времени и водрузил время на пьедестал. В соответствии с исповедуемыми принципами аналитического метода и одновременно русской иконописи, в центр изобразительного рассказа у Филонова поставлен сам зритель/рассказчик, форма разворачивается изнутри наружу, и, находясь в постоянном становлении, она создает компрессию времени, что зрительно передано в особой стесненности пространства. «Дионисийское состояние есть выходение из времени и погружение в безвременное», — писал Вячеслав Иванов в своем исследовании «Ницше и Дионис»⁹. Филоновское время развернуто вспять наподобие обратной перспективы с точкой схода направляющих на самом зрителе. Отсчет времени рассказчиком, чья позиция совпадает с позицией зрителя, фокусирует лучи, направленные из далекого будущего в глубины прошлого. «Знающее око» Филонова — это форма со снятыми ограничениями, в том числе ограничением времени. Иными словами, мы имеем дело с апокалиптической проекцией истории человеческого рода, истории, рассказанной глазами очевидца



Илл. 167. П. Филонов. Формула весны. 1922–1923. Холст, масло. ГРМ.

незримого. Та паранойяльная настойчивость, с которой мастер желал видеть свои произведения в составе единой и отдельной экспозиции и которая заставляла его, невзирая на невероятные житейские тяготы, идти к своей цели, позволяет отнести Филонова к типу жертвенного героя или пророка, и это отвечает традиции русского эллинизма, столь глубинно пережитого Ивановым.

Проекция идей Вячеслава Иванова на творчество Павла Филонова проливают свет на дионисийство советской культуры конца 20-х — начала 30-х годов с ее, перефразируя выражение М. Гершензона, молекулярным перерождением ценностей¹⁰. Филонова часто сравнивают с Платоновым, и в этом есть резон. Между тем очевидная близость этих двух мастеров обогащается существенно новым смыслом, если принять в расчет дионисийское начало их творчества. Тема Диониса у Платонова обнаруживается как на уровне мотивики, так и собственно языка, манифестируясь в его излюбленном образе истоньшения существования и восходящей к философии Н. Федорова идее воскрешения¹¹. Дионисийская

составляющая творчества двух мастеров соотносится с дионисийством раннего советского тоталитаризма, его культом коллективного экстаза и героической жертвенности. Характерно, что в своем наиболее продуктивном варианте дионисийство возникает на периферии культуры, ведь относительно магистральной линии конца 20-х — начала 30-х годов, даже при все еще имевшем место плюрализме культурной политики, Платонов и Филонов были маргиналами. Эта граничность позиции являет собой еще один изоморфизм, коррелирующий с центральной идеей философии поэта. Речь идет о Дионисе как начале, выплескивающемся за пределы формы и вовлекающем периферию в центр.

Таким образом, говоря о переходности эпохи конца 20-х годов в русской культуре, следует иметь в виду — в числе прочего — и переходность в дионисийском смысле, обнаруживаемую в глубоком проникновении Вяч. Иванова в специфическую природу русской культуры и понимании ее призванности к специфическому рода трансформациям. Не случайно в преддверии революции Вяч. Иванов предупреждал современников о том, как опасен Дионис именно в России¹².

Примечания

- 1 *Клинг О.* Футуризм и «старый символистский хмель». Влияние символизма на поэтику раннего русского футуризма // Вопросы литературы. 1996. Вып. 5.
- 2 Достаточно упомянуть такие имена, как И. Смирнов, О. Ханзен-Лёве, Вяч. Вс. Иванов, Л. Силард и др.
- 3 Приведем, к примеру, высказывание А. Дугина: «Ницше... прожил только шесть месяцев да и то в полном безумии того столетия, которое впоследствии безусловно получит имя — эра Фридриха Ницше» (*Дугин А.* Фридрих Ницше — путь к Сверхчеловеку // <http://www.arctogaia.com/public/finis8.htm>).
- 4 Об отношениях между молодым Хлебниковым и Ивановым см.: *Парнис А.Е.* Заметки к диалогу Вяч. Иванова с футуристами // *Вячеслав Иванов.* Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 412–432.
- 5 *Ершов Г.* Филонов и обэриуты // *Павел Филонов.* Очевидец незримого / Альманах. Вып. 147. СПб., 2006. С. 55.
- 6 Автору сообщил об этом А.Е. Парнис в частной беседе. См. также: *Парнис А.Е.* О метаморфозах мавы, оленя и воина: к проблеме диалога Хлебникова и Филонова // *Мир Велимира Хлебникова.* М., 2000. С. 637–695.
- 7 *Иванов Вяч.* О русской идее // *Иванов Вяч.* Собрание сочинений в 3 т. <http://www.rvb.ru/ivanov/> Т.3. С. 332–333.
- 8 *Аверинцев С.С.* Вячеслав Иванов. Вступительная статья // *Иванов В.В.* Стихотворения и поэмы. Л., 1978. С. 42–43.
- 9 *Иванов Вяч.* Ницше и Дионис // *Онже.* Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 318.



- 10 Вячеслав Иванов, Михаил Гершензон. Переписка из двух углов. М., 2006. С. 71. У Гершензона речь идет о пролетариях, которые воспримут старые ценности, но «они молекулярно так переродятся, что нельзя будет их узнать».
- 11 Об этом см.: Злыднева Н.В. Мотивика прозы Андрея Платонова. М., 2006. Глава «Ветхость: между концом и началом». С. 16–29.
- 12 «Дионис в России опасен: ему легко явиться у нас гибельною силою, началом только разрушительным», — писал Вяч. Иванов: *Иванов Вяч.* Спорады. Глава «О Дионисе и культуре» // *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 81–82 или: Спорады. Т. 3 <http://www.rvb.ru/ivanov/>. С. 126.



ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- Д — А. Платонов. Джан // *Его же.* Впрок: Проза. М., 1990.
- К — А. Платонов. Котлован // *Его же.* Впрок: Проза. М., 1990. С. 438–545.
- РП — А. Платонов. Река Потудань // *Его же.* Государственный житель. М., 1988. С. 354–376.
- СМ — А. Платонов. Счастливая Москва. Цит. по: «Страна философов» Андрея Платонова: Пробелы творчества. М., 1999. Вып. 3.
- Ч — А. Платонов. Чевенгур // *Его же.* Впрок: Проза. М., 1990. С. 18–375.
- ГТГ — Государственная Третьяковская галерея
- ГРМ — Государственный Русский музей
- ГЭ — Государственный Эрмитаж
- ГМИИ — Государственный музей изобразительных искусств
- ГЦТМ — Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина



БИБЛИОГРАФИЯ

- Авангард 1910–1920-х годов. Взаимодействие искусств. М., 1998.
Авангард, остановленный на бегу. Альбом. Л., 1989.
Аверинцев С.С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973. С. 43–52.
Александров. А.А. Чудодей. Личность и творчество Даниила Хармса // *Хармс Д.* Полет в небесах. Л., 1988. С. 7–48.
Алленов М.М. Александр Иванов. М., 1980.
Апчинская Н.В. Марк Шагал. Графика. М., 1990.
Аристотель. Риторика. Поэтика. М., 2000.
Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. М., 1990.
Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. М., 1998.
- Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.
Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994.
Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле. М., 1965.
Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
Бел М., Брайсен Н. Семиотика и искусствознание. Семиотика и искусствознание // Вопросы искусствознания, IX (2/96). С. 521–559.
Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994.
Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1996.
Москва-Берлин / Berlin–Moskau, 1900–1950. Изобразительное искусство, фотография, архитектура, театр, литература, музыка, кино. Научное издание к выставке «Москва — Берлин / Берлин — Москва». М.; Берлин; Мюнхен, 1996.
Бессонова М.А. Мастер из Витебска // Шагал. Возвращение мастера. М., 1988.
Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003.

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

Борисова Е. А., Каждан Т.П. Русская архитектура конца XIX — начала XX века. М., 1971.

Вайскопф М.Я. Сюжеты Гоголя. М., 1993.

Вайскопф М.Я. Во весь логос. М.; Иерусалим, 1997.

Вайскопф М.Я. Писатель Сталин. М., 2001.

Великая Утопия. Русский и советский авангард 1915–1932. Каталог выставки. Берн; Москва, 1993.

Виноградова Л.Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян. М., 2000.

Гаврилова Е.Н. Андрей Платонов и Павел Филонов. О поэтике повести «Котлован» // Литературная учеба. М., 1990. № 1. С. 164–173.

Гамкрелидзе Т.В., Иванов Вяч.Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Тбилиси, 1984. Т. II.

Гоголь Н.В. Собрание сочинений. Т. 1–6. М., 1950.

Голомшток И. Тоталитарное искусство. М., 1994.

Грарь И. История русского искусства. М., 1910–1915. Т. 1–5.

Григореску Д. Брынкуш. Бухарест, 1984.

Григорьев В.П. Будетлянин. М., 2000.

Григорьева Е. Эмблема: структура и прагматика. Тарту, 2000.

Гройс Б. Русский авангард по обе стороны «Черного квадрата» // Вопросы философии. 1990. № 11.

Гройс Б. Утопия и обмен: Стиль Сталин. О новом. Статьи. М., 1993.

Гумбольдт В. Язык и философия культуры. М., 1985.

Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997.

Гюнтер Х. О некоторых источниках миллениаризма в романе «Чевенгур» А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1994. Вып. 1.

Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955.

Даниэль С.М. Сети для Протея. Проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. СПб., 2002.

Деготь Е.Ю. Русское искусство XX века. М., 2000.

Дмитриева Н.А. Изображение и слово. М., 1967.

Дмитровская М.А. Философский концепт романа А. Платонова «Счастливая Москва»: Платон, Аристотель, О. Шпенглер // Russian Literature (Amsterdam). 1999. V. 46. № 2.

Друскин Я.С. Чинари // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 15. 1985. S. 381–403.

Еврейская энциклопедия / Под ред. Л. Каценельсона. СПб., 1908–1913. Т. 15.

Ерофеев А. Искусство постороннего // Искусство. 2002. № 1. С. 32–37.

Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. М., 1991.

Жолковский А.К. «Фро»: Пять прочтений // Вопросы литературы. 1989. № 12. С. 23–49.

Жолковский А.К. Инфинитивное письмо: тропы и сюжеты // Эткиндовские чтения / Под ред. Г.А. Левинтона и др. СПб., 2002.

Замятин Е.И. Мы // *Замятин Е. Мы. Хаксли О.* О дивный новый мир. М., 1989.

Зарецкая Е.Н. Риторика. Теория и практика речевой коммуникации. М., 1999.

Злыднева Н.В. Художественная традиция в пространстве балканской культуры. М., 1991.

Злыднева Н.В. Метафизика орнамента и супрематизм // Russian Literature. XXXVI-1, 1. July. 1994. 123–130.

Злыднева Н.В. Фигуры речии и изобразительное искусство // Искусствознание. 2001. № 1. С. 130–143.

Злыднева Н.В. «Поцелуй» — это мой путь в Дамаск // Национальный Эрос и культура. М., 2002. Т. I. С. 461–480.

Злыднева Н.В. Утопленники утопии (на материале рассказа А. Платонова «Река Потудань») // Утопия и утопическое в славянском мире. М., 2002. С. 137–153.

Злыднева Н.В. Мотивика прозы Андрея Платонова. М., 2006.

Золотоносов М.Н. Слово и тело. Сексуальные аспекты, универсалии, интерпретации русского культурного текста XIX–XX веков. М., 1999.

Иванов Вяч.И. Собрание сочинений в 4 т. <http://www.rvb.ru/livanov>

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

Иванов Вяч.Вс. Из заметок о строении и функциях карнавального образа // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973.

Иванов Вяч.Вс. Об одной параллели к гоголевскому «Вию» // Труды по знаковым системам. Т. 5. Тарту, 1973.

Иванов Вяч.Вс. Категории «видимого» и «невидимого» в тексте: еще раз о восточнославянских фольклорных параллелях к гоголевскому «Вию» // Structure of texts and semiotics of culture. The Hague; Paris, 1973.

Иванов Вяч.Вс. Категория времени в искусстве и культуре XX века // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С. 39–67.

Иванов Вяч.Вс. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976.

Иванов Вяч.Вс. Цветовая символика в географических названиях в свете данных типологии (К названию Белоруссии) // Балто-славянские исследования 1980. М., 1981. С. 163–176.

Иванов Вяч.Вс. Комментарии к ст. В. Гумбольдта «О двойственном числе» // *Гумбольдт В.* Язык и философия культуры. М., 1985. С. 382–402.

Иванов Вяч.Вс. Колыхающийся занавес. Из заметок о Пастернаке и изобразительном искусстве // Мир Пастернака. М., 1989. С. 55–59.
 Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 1998–2007. Т. 1–4.
 Иньшаков А. Лучизм в русской живописи и мировой авангард. Мифология света в новом искусстве // Искусствознание. 1999. № 2. С. 354–371.
 Исследования по структуре текста / Отв. ред. Т.В. Цивьян. М., 1987.

Каменский А.А. Сказочно-гротесковые мотивы в творчестве Марка Шагала // Прimitив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 160–195.
 Каменский А.А. Марк Шагал. Художник из России. М., 2005. С. 108–116.
 Кацис Л.Ф. Еврейское барокко в русском авангарде // Барокко в авангарде, авангард в барокко. Материалы конференции. М., 1993. С. 44–46.
 Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. М., 2001. Т. 1–2.
 Кёйпер Ф.Б.Я. Труды по ведийской мифологии. М., 1986. С. 112–146.
 Кириченко Е.И. Федор Шехтель. М., 1973.
 Ключ И.В. Мой путь в искусстве. М., 1999.
 Ковач А. Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский. Budapest, 1994.
 Ковтун Е.Л. Русская футуристическая книга. М., 1989.
 Кожевникова Н.А. Тропы в прозе А.Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 4. Юбилейный. М., 2000. С. 369–377.
 Корольков В.И. Троп // Краткая литературная энциклопедия. М., 1972. Т. 7. С. 626–630.
 Корольков В.И. Фигуры стилистические // Краткая литературная энциклопедия. М., 1972. Т. 7. С. 948–951.
 Кржижановский С. Поэтика заглавий // Кржижановский С. Страны, которых нет. Статьи о литературе и театре. Записные тетради. Записки мандельштамовского общества. Т. 6. М., 1994. С. 13–39.
 Крусанов А.В. Русский авангард. 1907–1932. Исторический обзор. В трех томах. Т. 1: Боевое десятилетие. СПб., 1996.
 Кузмин М.А. Сочинения в 9 т. München, 1977.
 Кусков С. Палимпсест постмодернизма как «сохранение следов традиции» // Вопросы искусствознания. 1993. № 2–3. С. 213–225.

Ларионов М. Лучистая живопись // Ослиный хвост и Мишень. М., 1913.
 Лекомцева М.И. Канализу смысловой стороны искусства аборигенов Грут-Айленда (Австралия) // Ранние формы искусства. М., 1971. С. 301–373.
 Лекомцева М.И. Устройство языка. М., 2007.
 Лекомцева М.И. Семиотический анализ одной инновации в латышских заговорах // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Заговор. М., 1993. С. 212–226.
 Литература и живопись. Л., 1982.

Логический анализ языка. Семантика начала и конца. М., 2002.
 Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000.
 Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1968. Вып. 11. С. 5–50.
 Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992.
 Луговской В.А. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966.

Малевич К. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1. М., 1995.
 Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996.
 Мейлах М.Б. Предисловие // Введенский А. Полн. собр. соч. <http://vvedensky.by.ru>
 Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 1–2. М., 1980–1982.

Наков А. Русский авангард. М., 1991.
 Наков А. Беспредметный мир. М., 1997.
 Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях / Автор-сост. А.Д. Сарабьянов. Тексты и коммент. А.Д. Сарабьянов и Н.А. Гурьянова. М., 1992.
 Некрасова Е.А. Уильям Блейк. М., 1960.

Павлов Н.Л. Алтарь. Ступа. Храм. М., 2001.
 Паперный В.З. Культура Два. М., 1996.
 Парнис А. Хлебников и Филонов. К прочтению одного стихотворения // Искусствознание. 1999. № 1. С. 352–363.
 Платонов А. Джан // Он же. Государственный житель. М., 1988.
 Платонов А. Котлован // Он же. Впрок. Проза. М., 1990.
 Платонов А. Чевенгур // Он же. Впрок. Проза. М., 1990.
 Плюханова М.Б. Сюжеты и символы Московского царства. СПб., 1995.
 Подорога В.А. Феноменология тела. М., 1995.
 Поляков В. Книги русских кубофутуристов. М., 1998.
 Поспелов Г.Г. Бубновый валет. Прimitив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990.
 Поспелов Г.Г., Илюхина Е.А. М. Ларионов. Живопись. Графика. М., 2006.
 Постмодернизм. Энциклопедия. Минск, 2001.
 Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н.И. Харджиева. М., 2000.

Раденкович Л. Символика цвета в славянских заговорах // Славянский и балканский фольклор. М., 1989. С. 122–148.
 Раппопорт А. 11.09.01 — 25.11.01. Борис Михайлов. История болезни. Галерея Саадчи, Лондон // Художественный журнал. 2002. № 42.
 Рерих Н.К. Из книги // Сергей Эрнст. Пг., 1918.
 Розанов В.В. Апокалипсис нашего времени // Он же. Уединенное. М., 1990.
 Ройтенберг О.О. Неужели кто-то вспомнил, что мы были. Из истории художественной жизни 1925–1935. М., 2004.

Русская живописная вывеска и художники авангарда / Авт.-сост. А.Л. Пове-
лихина, Е.Л. Ковтун, СПб., 1991.
Рыклин М. Пространства ликования. Тоталитаризм и различия. М., 2002.

Сарабьянов Д.В. П.А. Федотов и русская художественная культура 40-х годов
XIX века. М., 1973.

Сарабьянов Д.В. Ускользающий лик Шагала // Возвращение мастера. М., 1988.

Сарабьянов Д.В. Стиль модерн: истоки, история, проблемы. М., 1989.

Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX — начала XX века.
М., 1993.

Сарабьянов Д.В. Казимир Малевич. Живопись // *Сарабьянов Д.В., Шацких
А. Казимир Малевич. Живопись. Теория.* М., 1993.

Сарабьянов Д.В., Автономова Н.Б. Василий Кандинский: Путь художника.
Художник и время. М., 1994.

Светлов И.Е. Современная румынская скульптура. М., 1974.

Светлов И.Е. (редактор). Александр Александрович Лабас. М., 2006.

Свирида И.И. Между sacrum и profanum: Топос сада // *Оппозиция сакральное/
светское в славянской культуре.* М., 2004. С. 114–130.

Сидоров А. Русская графика начала XX века. М., 1969.

Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб., 2002.

Смирнов И.П. Барокко и опыт поэтической культуры начала XX века // *Сла-
вянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи.* М., 1979.
С. 335–361.

Смирнов И.П. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от
романтизма до наших дней. М., 1994.

Смирнов И.П. Порождение интертекста. СПб., 1995.

Софронова Л.А. Названия и эпиграфы как индикаторы смыслового поля изо-
бражения // *Оппозиция сакральное/светское в славянской культуре.*
М., 2004. С. 144–158.

Софронова Л.А. Культура сквозь призму поэтики. М., 2006.

Социалистический канон. Сборник. Общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко.
СПб., 2000.

Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка. Семиотические проблемы
лингвистики и философии искусства. М., 1985.

Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. М., 1997.

Тананаева Л.И. Сарматский портрет. М., 1979.

Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской
России. М., 1995.

Терц А. В тени Гоголя // *А. Терц* (Андрей Синявский). Собрание сочинений в
двух томах. М., 1992. Т. 2. С. 3–336.

Толстая-Сегал Е. Идеологические контексты Платонова // *Russian Literature
(Amsterdam).* 1981. V. 9, № 3.

Топоров В.Н. К происхождению некоторых поэтических символов. Палео-
литическая эпоха // *Ранние формы искусства.* М., 1971. С. 77–103.

Топоров В.Н. Поэтика Достоевского и архаические схемы мифологического
мышления («Преступление и наказание») // *Проблемы поэтики и
истории литературы.* Саранск, 1973.

Топоров В.Н. Изобразительное искусство и мифология // *Мифы народов мира.*
М., 1980. Т. I. С. 482–488.

Топоров В.Н. Путь // *Мифы народов мира.* М., 1982. Т. 2. С. 352–353.

Топоров В.Н. Заметки по реконструкции текстов // *Исследования по струк-
туре текста.* М., 1987.

Топоров В.Н. Тезисы к предыстории портрета как особого класса текстов //
Исследования по структуре текста. М., 1987. С. 278–287.

Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // *Архаический риту-
ал в фольклорных и раннелитературных памятниках.* М., 1988.
С. 7–60.

Топоров В.Н. Пространство и текст // *Текст: семантика и структура.* М., 1988.
С. 227–284.

Топоров В.Н. Троп // *Лингвистическая энциклопедия.* М., 1990. С. 520–521.

Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифо-
поэтического. М., 1995.

Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. Т. I. М., 1995;
Т. II. М., 1998.

Трофимова М.К. Историко-философские вопросы гностицизма. М., 1979.

Трубецкой Н.С. История. Культура. Язык. М., 1995.

Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М., 1993.

Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995.

Фарыно Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004.

Фарыно Е. «Полотенце с петухом» Булгакова (Проблемы наррации и мифопоэти-
ки) // *Традиционные модели в фольклоре, литературе и искусстве.*
СПб., 2002, 24–44.

Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности или интертекст в мире
текстов. М., 2000.

Флакер А. Ослиный хвост // *Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти
Н.И. Харджиева.* М., 2000.

Флоренский П.А. Столп и утверждение истины // *Он же.* Собр. соч. YMCA-
PRESS, 1989. Т. IV. С. 241–247.

Фрейдберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1936.

Фрейдберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978.

Фролов Б.А. Числа в графике палеолита. Новосибирск, 1974.

Флоренский П.А. Анализ пространства и времени в художественно-изобра-
зительных произведениях. М., 1993.

Флоренский П.А. Столп и утверждение истины. YMCA-PRESS, 1989.

Ханзен-Лёве О. Русский символизм. СПб., 1999.

- Ханзен-Лёве О. Мухи — русские, литературные // *Roman Bobryk, Jerzy Faryno* (ред.). Утопия чистоты и горы мусора. Warszawa, 1999. S. 95–132. (Studia litteraria Polono-Slavica. T. 4.)
- Ханзен-Лёве О. Русский формализм. М., 2001.
- Ханзен-Лёве О. Мифопоэтический символизм. СПб., 2003.
- Харджиев Н.И. Статьи об авангарде. В 2 т. М., 1997.
- Хармс Д. Полет в небеса. Л., 1988.
- Хлебников В.В. Собрание произведений. Л., 1928–1933. Т. 1–5.
- Христианство. Энциклопедический словарь. М., 1993. Т. 1.
- Цивьян Т.В. О связи игра-ритуал (игрушки — ритуальный предмет) // Международный симпозиум «Античная балканистика 6». Тезисы докладов. М., 1988. С. 57–59.
- Цивьян Т.В. Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1990.
- Цивьян Т.В. Семиотические путешествия. СПб., 2001.
- Шапиро М. Натюрморт как личностный объект: заметки о Хайдеггере и Ван Гоге (1968) // *Топос*, № 2-3 (5), 2001, сс.28–39.
- Шатских А.С. Слово Казимира Малевича. Вступительная статья // *Казимир Малевич*. Собр. соч. В 5 т. Т. 1. М., 1995.
- Шестов Л.И. Собр. соч. Т. 1–6. СПб., 1911.
- Шмид В. Заметки о парадоксе // *Парадоксы русской литературы: Сб. ст.* / Под ред. В. Марковича, В. Шмида. СПб., 2001. С. 9–16.
- Шмид В. Нарратология. М., 2003.
- Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 1998.
- Яблоков Е.А. На берегу неба. Роман Андрея Платонова «Чевенгур». СПб., 2001.
- Якимович А. Художник и слово. Визуальные и вербальные аспекты авангардизма // *Искусствоведение*. 1999. № 2. С. 275–289.
- Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М., 1987.
- Якобсон Р.О. Тексты, документы, исследования. М., 1999.
- Ямпольский М. Беспмятство как исток (Читая Хармса). М., 1997.
- Ямпольский М. О близком. М., 2001.
- L'arte moderna. V.19. Metafisica, dada, surrealismo. Parte prima. Texti di Walsberg P., Sanouillet M. Fratelli Fabbri Editori. Milano, 1967.
- Al-George S. Brancusi at l'Inde // *Revue roumane d'histoire de l'art. Ser. Beaux-arts*. V. 18. Bucarest, 1981. P. 3–53.
- Barthes R. Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Éléments de Sémiologie. Paris, 1964.

- Bobryk R. Kto pierze nasze koshule? O reklamach srodków piorących i czyszczących // *Wokół śmieci. Praktyka, symbolika, metafora*. Siedlce, 1998. S. 169–190
- Bowlt J. Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism. 1902–1934. N. Y., 1976.
- Butor M. Les mots dans la peinture. Paris, 1969.
- Carani M. À propos de Malevitch. Prolegomenes a une relecture sémiotique du modernisme plastique // *Visio (Revue nationale de sémiotique visuelle)*. Histoire de l'art et sémiotique. Quebec. V. 3. № 2, ete 1998. 47–65
- Chagall M. Ma vie. Paris, 1957.
- Collins D. Anamorphosis and the Eccentric Observer (parts 1 and 2) // *Leonardo*, Vol. 25, No. 1 and 2, 1992.
- Compton S. Chagall. N. Y., 1985.
- Douglas Ch. Malevich's Painting — Some Problems of Chronology // *Soviet Union*. 1978. № 5. Pt. 2. P. 301–326.
- Douglas Ch. Behind the Suprematist Mirror // *Art in America*. Sept, 1989. P. 164–176.
- Döring-Smirnova R., Smirnov I. Очерки по исторической типологии культуры. Salzburg, 1982.
- Eco U. Semiotics and the philosophy of language. London, 1984.
- Eliade M. Aspects du myth. Paris; Gallimard, 1963.
- Flaker A. Poetika osporavanja. Zagreb, 1982.
- Flaker A. Književne vedute. Zagreb, 1999. Pismoslike u književnosti. S. 229–245.
- Geist S. Brancusi: A Study of Sculpture. N. Y., 1968.
- Gray C. The Great Experiment. Russian Art 1863–1922. L.; N. Y., 1962.
- Gurianova N. The Russian Futurists and Their Books. Moscow, 1993.
- Hansen-Löve A. Intermedialnost i intertextualnost. Problemi korelacije verbalne i slikovne umjetnosti na primeru ruske moderne // *Intertekstualnost & Intermedialnost*. Zagreb, 1988. S. 31–74.
- Hardžiev N. Revolucija u umetnosti se odigrala do 1917. Intervjuisali S. Mijušković, N. Zlydneva // *Moment. Časopis za visuelnu umetnost*. Beograd, 1985.
- Janecek G. The Look of Russian Literature. Avant-garde and Visual Experiments, 1900–1930. Princeton; New Jersey, 1984.
- Jovanović M. Daniil Harms kao parodičar // *Umjetnost riječi*. God.25. Zagreb, 1981. S. 367–378.



СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Kudlińčka H.* Semiotyczna funkcija czystości we współczesnej reklamie // Wokół śmeci: Praktyka? symbolika, metafora. Siedlce, 1998. S. 165–168.
- Markov V.* Russian Futurism: A History. Berkeley; Los Angeles, 1968.
- Migliorini E.* Konceptualizam i lingvistički problemi // Plastički znak. Zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti. Rijeka, 1981. S. 283–288
- Mijušković S.* Kazimir Malevič. Suprematizam — Bespredmetnost. Beograd, 1980.
- Mijušković S.* Od samovolnosti do smrti sljikanstva. Imetničke teorije (i prakse) ruske avangarde. Beograd, 1998.
- Mijušković S.* Ka slikarstvu 'novog lika' ili prerušena paradigma 'starog realizma'. Povodom Malevičevog poznog slikarstva // Projekat (Novi Sad). № 1. 1993. S. 10–19.

Oraić-Tolić D. Teorija citatnosti. Zagreb, 1990.

Pojmovnik ruske avangarde. V. 1–9 / Red. Flaker A., Ugrešić D. Zagreb, 1984–1993.

T. R. Quigley. Semiotics and Western Painting: An Economy of Signs // Visual and Cultural Studies, 1994.

- Sarapik V.* The problem of titles in painting // Sign Systems Studies. Tartu, 1999. Vol. 27. P. 148–167.
- Shapiro G.* Nikolai Gogol and the Baroque Cultural Heritage. Pennsylvania State University Press, 1993.
- Slika i riječ.* Uvod u poviesnoumjetničku hermeneutiku. Gadamer, Boehm, Batschmann, Imdahl / priredila S. Briski-Uzelac. Zagreb, 1997.
- Sonesson G.* The Mute Narratives. New Issues in the Study of Pictorial Texts // Interart Poetics. Acts of the congress "Interart Studies: New Perspectives", Lund, May 1995. Lagerroth, Ulla-Britta, Lund, Hans, & Hedling, Erik, (eds.). Rodophi, Amsterdam & Atlanta 1997; 243–252.
- Szilard L.* Аполлон и Дионис (К вопросу о русской судьбе одной мифологемы) // Umjetnost riječi. God. 25. Zagreb, 1981. 155–172.

Tropi i figure / uredile Benčić Z., Fališevac D. Zagreb, 1995.

- Velimir Chlebnikov (1885–1922): Myth and Reality / Ed. By W. Weststejn.* Amsterdam, Rodopi, 1986.
- Vizualnost.* Zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća / Ured. A. Flaker, J. Užarević. Zagreb, 1995.



РАЗДЕЛ I. СЛОВО VERSUS ИЗОБРАЖЕНИЕ

Глава 1. Фигуры речи и художественная изобразительность

- Илл. 1. М. Шагал. Над городом. 1914–1919. Холст, масло. ГТГ.
- Илл. 2. М. Шагал. Окно на даче. 1915. Картон, гуашь. ГТГ.
- Илл. 3. М. Шагал. Зеленый музыкант. 1923. Музей Гугенхайма. Нью-Йорк.
- Илл. 4. С. Дали. Постоянство памяти. 1931. Музей современного искусства, Нью-Йорк.
- 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.
- Илл. 7. И. Мештрович. Богородица с младенцем. 1917. Бронза. Галерея Мештровича. Сплит.
- Илл. 8. И. Мештрович. Христос в Гефсиманском саду. Рельеф часовни Каштелет. Дерево. 1917. Загреб.
- 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.
- Илл. 11. И. Пуни Мытье окон. 1915. Холст, масло. Частное собрание. Цюрих.
- Илл. 12. А. Лабас. Едут. 1928. Холст, масло. ГМИИ.
- Илл. 13. А. Тышлер. Директор погоды. 1926. Холст, масло. Собр. Ф.Я. Сыркиной. Москва.
- Илл. 14. К. Бранкузи. Скульптура для слепых. 1920. Художественный музей. Филадельфия.
- Илл. 15. К. Бранкузи. Спящая Муза. 1910. Бронза. Национальный музей современного искусства. Париж.

- Илл. 16. К. Бранкузи. Прометей. 1911. Мрамор. Художественный музей. Филадельфия.
Илл. 17. К. Петров-Водкин. После боя. 1923. Холст, масло. Музей военной истории. Москва.

Глава 2. Имя и подпись художника

- Илл. 18. Подпись В. Ван Гога.
Илл. 19. Подпись М. Ларионова.
Илл. 20. Х. Миро. Пейзаж (dit La Sauterelle). 1926. Лозанна. Частн. собр.
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.
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.
Илл. 26. Б. Михайлов. Фотография из серии «История болезни». 2001.

Глава 3. Название картины (и не только)

- Илл. 27. А. Дюрер. Портрет императора Максимилиана I. 1519. Вена, Музей истории искусств.
Илл. 28. Неизвестный мастер. Портрет Людвига Мсцишевского. После 1667. Краков. Лютеранский монастырь.
Илл. 29. А. Лактионов. Письмо с фронта. 1947. Холст, масло. ГТГ
Илл. 30. К. Бранкузи. Принцесса Х. 1915–1916. Бронза. Национальный музей современного искусства. Париж.
Илл. 31. К. Малевич. Англичанин в Москве. 1914. Холст, масло. ГРМ.
Илл. 32. Р. Магритт. Джоконда. 1960. Собр. А. Йоласа, Нью-Йорк.
Илл. 33. Ф. Пикабия. Voila la femme. 1915. Собр. Робера Лебеля. Париж.
Илл. 34. М. Дюшан. Фонтан. 1917. Музей искусств, Филадельфия.
Илл. 35. Ж. Миро. Улитка, женщина, цветок и звезда. 1934. Пальма да Майорка, собрание Жюнокозы де Миро.
Илл. 36. И. Пуни. Бани. 1915. Цюрих, частное собрание.
Илл. 37. В. Кандинский. Композиция № 6. 1913. Холст, масло. ГЭ.
Илл. 38. М. Матюшин. Движение цвета в пространстве. 1918. Холст, масло. ГРМ.
Илл. 39. И. Клюн. Пробегаящий пейзаж. 1915. Дерево, масло, металл, фарфор, веревка. ГТГ.
Илл. 40. С. Дымшиц-Толстая. Компас. До 1919. Холст, масло. Самарский художественный музей.
Илл. 41. Р. Магритт. Это не трубка. 1929. Холст, масло. Художественный музей Лос Анджелеса.
Илл. 42. С. Лучишкин. Координаты соотношения живописных масс (Анор-маль). 1924. Фанера, масло. ГТГ
Илл. 43. С. Лучишкин. Координаты живописной плоскости. 1924. Фанера, масло. ГТГ.

Глава 4. Вербальное в «актуальном русском искусстве»

- Илл. 44. К. Звездочетов. Роман-холодильник 1982. Объект.
Илл. 45. Г. Брускин. Из серии «Фундаментальный лексикон». Холст, масло. 1986.
Илл. 46. Д. Пригов. Русский снег. 1990. Инсталляция.
Илл. 47. Е. Бизунова. Куда нам плыть? 2002. Инсталляция.
Илл. 48. К. Латышев. А кому сейчас легко? 2001. Акрил, холст.
Илл. 49. К. Звездочетов. Анкл Бенс и Виола на острове сокровищ. 2000. Масло, холст.
Илл. 50. Д. Муратов. Лицо. 2001. Гофрокартон, стекло.
Илл. 51. В. Дубосарский, А. Виноградов. Из серии «Русская литература». 1996. Холст, масло.
Илл. 52. О. Чернышева. Лук at this. 1999. Фотография.
Илл. 53. Б. Михайлов. Из серии «История болезни». 2001. Фотография 1.
Илл. 54. Б. Михайлов. Из серии «История болезни». 2001. Фотография 2.

Раздел II. АРХАИЧЕСКИЕ СТЕРЕОТИПЫ

Глава 1. Архаическое в русском беспредметничестве

- Илл. 55. В. Кандинский. Белый крест. 1922. Холст, масло. Собр. Пеги Гуген-хейм, Венеция.
Илл. 56. П. Филонов. Без названия. Фрагмент. 1923. Холст, масло. ГРМ.
Илл. 57. А. Родченко. Черное на черном. 1918. Холст, масло. ГРМ.
Илл. 58. К. Малевич. Супрематизм (Supremus № 50). 1915. Холст, масло. ГРМ.
Илл. 59. К. Малевич. На сенокосе. 1928–1929. Холст, масло. ГРМ.

Глава 2. К проблеме доизобразительного в живописи (мифологема *луч-рука* в изображении и слове)

- Илл. 60. Икона «Преображение». Круг Феофана Грека. Начало XV века. ГТГ.
Илл. 61. Н. Гончарова. Прачки. 1911–1912. Холст. Масло. ГТГ.
Илл. 62. М. Ларионов. Петух. 1912. Холст, масло. ГТГ.

Глава 3. Рукописное в авангарде

- Илл. 63. А. Крученых. Страница из книги «Взорваль». 1913–1914. Литография.
Илл. 64. О. Розанова. Обложка книги А. Крученых и В. Хлебникова «Тэ-ли-лэ». 1914.
Илл. 65. М. Ларионов. Венера. 1912. ГРМ.
Илл. 66. В. Хлебников. Рисунки к статье «Мои дома». 1915 (опубликовано А.Е. Парнисом в: Мир Велимира Хлебникова. М., 2000. С. 664)

Глава 4. Мифологема *начало* в позднем авангарде

- Илл. 67. К. Бранкузи. Портрет мадемуазель Погань. 1913. Бронза. Музей современного искусства, Нью Йорк.

- Илл. 68. К. Бранкузи. Начало мира. 1924. Полированная бронза. Национальный музей современного искусства, Париж.
- Илл. 69. К. Бранкузи. Бесконечна колонна. Чугун/сталь. 1937. Тыргу-Жиу (Румыния).
- Илл. 70. К. Бранкузи. Бесконечная колонна. 1918. Дерево. Музей современного искусства, Нью Йорк.
- Илл. 71. И. Леонидов. Рисунки пирамид. Конкурсный проект Дворца культуры Пролетарского района. 1930.
- Илл. 72. К. Малевич. Торс. 1928–1932. Холст, масло. ГРМ.
- Илл. 73. К. Малевич. Портрет жены художника. 1933. Холст, масло. ГРМ
- Илл. 74. К. Малевич. Тройной портрет. 1933. Холст, масло. ГРМ
- Илл. 75. К. Малевич. Автопортрет. 1933. Холст, масло. ГРМ.
- Илл. 76. К. Малевич. Спортсмены. 1928–1932. Холст, масло. ГРМ.
- Илл. 77. К. Малевич. Сложное предчувствие. Торс в желтой рубашке. 1928–1932. Холст, масло. ГРМ.
- Илл. 78. К. Малевич. Две мужские фигуры. 1928–1932. Холст, масло. ГРМ.
- Илл. 79. К. Малевич. Купальщики. 1928–1932. Бумага, графитный карандаш. ГРМ
- Илл. 80. К. Малевич. Бегущий человек. 1932–1934. Холст, масло. Национальный музей современного искусства. Париж.

Раздел III. МОТИВ В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ

Глава 1. Мотив *волны* в искусстве модерна и литературе символизма

- Илл. 81. Г. Климт. Исполнение. 1905–1909. Музей прикладного искусства Австрии. Вена.
- Илл. 82. К. Хокусай. Волна. Из серии «36 видов Фудзи». 1823–1829.
- Илл. 83. К. Бранкузи. Рыба. 1930. Мрамор. Музей современного искусства, Нью Йорк.
- Илл. 84. А. Родченко. Плакат к фильму Д. Вертова «Кино-глаз», 1924.
- Илл. 85. В. Блэйк. Расставание души с телом. Иллюстрация к «Могиле» Блэра. Гравюра/акварель. 1805.
- Илл. 86. Л. Бакст. Фронтиспис «Выставка исторических портретов». «Мир искусства», 1902, № 4.
- Илл. 87. И. Билибин. Шмуцтитул «Народное творчество русского Севера». «Мир искусства», 1904, № 11.
- Илл. 88. И. Билибин. Иллюстрация. А.С. Пушкин. «Сказка о царе Салтане». СПб., 1905.
- Илл. 89. Л. Бакст. Фронтиспис. А. Блок. «Снежная маска». СПб., 1902.
- Илл. 90. В. Серов. Похищение Европы. 1910. Холст, темпера. ГТГ.
- Илл. 91. М. Врубель. Корабли. Рисунки. «Мир искусства», 1903, № 10–11.
- Илл. 92. М. Шехтель. Особняк Рябушинского в Москве. Интерьер. 1902–1904.
- Илл. 93. И. Мештрович. Родник жизни. 1905. Бронза. Загреб.
- Илл. 94. И. Мештрович. Танцовщица. 1911. Мрамор. Загреб. Ателье И. Мештровича.

Глава 2. Инсектный код и абсурд в авангарде

- Илл. 95. М. Добужинский. Дьявол-паук. «Золотое руно», 1907, №1.
- Илл. 96. П. Филонов. Голова. 1920-е. Бумага, тушь, перо, карандаш. ГРМ.
- Илл. 97. А. Тышлер. Из «Лирического цикла». 1928. Холст, масло. ГТГ.
- Илл. 98. А. Лабас. В другой галактике. Из серии «Жители отдаленной планеты». 1977. Картон, масло. Частное собрание. Москва.
- Илл. 99. В. Стенберг. Пространственная конструкция КПС 42 IV, 1919 / реконструкция, 1973. Алюминий. Галерея Гмуржинской. Кельн.
- Илл. 100. А. Тышлер. Наводнение. 1926. Холст, масло. Частное собрание. Москва.
- Илл. 101. Эль Лисицкий. «Новый». Фигурина. Оформление оперы «Победа над солнцем» (текст А.Е. Крученых, музыка М.В. Матюшина). 1920–1921. Бумага, гуашь, тушь, серебряная краска, графитный карандаш. ГТГ.
- Илл. 102. К. Малевич. Красная конница. 1928–1932. Холст, масло. ГРМ

Глава 4. Мотивика города

- Илл. 103. Башня московского Кремля с пирамидальным навершием.
- Илл. 104. В. Татлин. Проект Памятника III Интернационала. 1919-1920. Макет.
- Илл. 105. В. Шухов. Башня. 1919-1922. Москва.
- Илл. 106. Башня постперестроечной Москвы в виде укрепления.
- Илл. 107. Башня постперестроечной Москвы в виде пирамиды.
- Илл. 108. Башня постперестроечной Москвы, стилизованная под сталинскую высотку.
- Илл. 109. К. Малевич. Пейзаж с пятью домами. 1928–1932. Холст, масло. ГРМ.
- Илл. 110. Х. Грундик. Знамение будущего. 1935. Холст, масло. ГМИИ.

Раздел IV. ХУДОЖНИК И ПИСАТЕЛЬ

Глава 1. Шагал и Гоголь

- Илл. 111. М. Шагал. Эскиз костюма Марии Антоновны к комедии Н. Гоголя «Ревизор». 1920. Бумага, карандаш, гуашь. Национальный музей современного искусства. Париж.
- Илл. 112. М. Шагал. Эскиз костюма Хлопова к комедии Н. Гоголя «Ревизор». 1920. Бумага, акварель, гуашь. Национальный музей современного искусства. Париж.
- Илл. 113. М. Шагал. Прогулка. 1917. Холст, масло. ГРМ
- Илл. 114. М. Шагал. Ритм жизни бесконечен. 1930–1939. Холст, масло. Музей современного искусства, Нью Йорк.
- Илл. 115. М. Шагал. Париж из окна. 1913. Холст, масло. Музей С. Гугенхайма. Нью Йорк.
- Илл. 116. М. Шагал. Ворота еврейского кладбища. 1914. Холст, масло. Собр. И. Шагал. Париж.

- Илл. 117. М. Шагал. Синий дом. 1920. Холст, масло. Художественный музей. Льеж.
 Илл. 118. М. Шагал. Часы. 1914. Бумага, гуашь, масло. ГТГ.
 Илл. 119. М. Шагал. Часы с синим крылом. 1949. Холст, масло. Собрание И.Шагал. Париж.
 Илл. 120. М. Шагал. Венчание. 1918. Холст, масло. ГТГ.
 Илл. 121. М. Шагал. В ногу. 1916, бумага, гуашь, ГТГ.

Глава 2. Андрей Платонов и живопись в риторике эпохи

- Илл. 122. М. Шагал. Белое распятие. 1938. Холст, масло. Художественный институт. Чикаго.
 Илл. 123. И. Генералич. Под деревом. 1943. Стекло, масло. Галерея современного искусства. Загреб.
 Илл. 124. Г. Клуцис. Победа социализма в нашей стране обеспечена. 1932. Плакат.
 Илл. 125. В. Кулагина. Международный женский день. 1930. Плакат.
 Илл. 126. Б. Игнатович. Эрмитаж. Фотокомпозиция. 1929.
 Илл. 127. А. Дейнека. Кто кого? Холст, масло. 1932. ГТГ.
 Илл. 128. К. Юон. Новая планета. 1921. Холст, темпера. ГТГ.
 Илл. 129. А. Лабас. Дирижабль и детдом. 1930. Холст, масло. ГРМ.
 Илл. 130. К. Малевич. Голова крестьянина. 1928–1932. Холст, масло. ГРМ.
 Илл. 131. К. Малевич. Женщина с граблями. 1928–1932. Холст, масло. ГТГ.
 Илл. 132. А. Тышлер. Качалка из триптиха «Дом отдыха» (серия «Сон в летнюю ночь»). 1925)
 Илл. 133. А. Тышлер. Женщина и аэроплан. 1926. Холст, масло. Частн. собр., Москва.
 Илл. 134. А. Тышлер. Карусель. Из серии «Карусель». 1973–1975. Холст, масло. ГМИИ.
 Илл. 135. А. Тышлер. Цветодинамическое напряжение в пространстве. 1924. Холст, масло. Частн. собр. Москва.
 Илл. 136. Б. Ермолаев. Краснофлотцы. Холст, масло. ГТГ.
 Илл. 137. Ф. Богородский. Снимаются у фотографа. Холст, масло. 1932. ГТГ.
 Илл. 138. П. Филонов. Налетчик. Холст, масло. ГТГ.
 Илл. 139. П. Филонов. Лики. 1940. Бумага, дублированная на холст, масло. ГРМ.
 Илл. 140. К. Петров-Водкин. Мальчики. Холст, масло. 1911, ГРМ.
 Илл. 141. К. Петров-Водкин. Новоселье. Холст, масло. 1937. ГТГ.
 Илл. 142. К. Петров-Водкин. Тревога. Холст, масло. 1934. ГТГ.

Глава 3. Хармс и искусство

- Илл. 143. Де Кирико. Итальянская улица. 1915. Холст, масло. Частн. собр. Рим.
 Илл. 144. Де Кирико. Философский диспут. 1914. Художественный институт. Чикаго.

- Илл. 145. Де Кирико. Загадка времени. 1913. Холст, масло. Частн. собр. Санта-Барбара. США.
 Илл. 146. Де Кирико. Тоска по бесконечному. 1914. Холст, масло. Музей современного искусства, Нью Йорк.
 Илл. 147. Де Кирико. Весенняя башня (Torino primaverile). 1914. Частн. собр., Хиерес.
 Илл. 148. Де Кирико. Маски. 1917. Холст, масло. Частн. собр., Милан.
 Илл. 149. П. Филонов. Пир королей. Холст, масло. 1912. ГРМ.
 Илл. 150. П. Филонов. Колхозник. Холст, масло. 1931. ГРМ.
 Илл. 151. А. Тышлер. Гуляй-поле (Махновщина). 1927. Холст, масло. Гос. музей русского искусства. Киев.
 Илл. 152. Первая симфония Шостаковича. 1935. Бумага, масло. ГРМ.
 Илл. 153. К. Малевич. Портрет И. Ключа. 1913. Холст, масло. ГРМ.

Глава 4. О картине Климента Редько «Восстание» и ее литературных параллелях

- Илл. 154. К. Редько. Восстание. 1925. Холст, масло. ГТГ.
 Илл. 155. Спас в силах. Икона Деисусного чина. Первая половина XVI века. Художественная галерея. Тверь.
 Илл. 156. Преображение. Икона. Третья четверть XV века. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник. Новгород.
 Илл. 157. К. Редько. Супрематизм. 1921. Холст, масло. ГТГ.
 Илл. 158. К. Редько. Полуночное солнце. Северное сияние. 1925. Холст, масло. ГРМ.
 Илл. 159. К. Редько. Материнство. 1928. Холст, масло. Государственный музей Каракалпакии. Нукус.
 Илл. 160. К. Редько. Победитель. Бокс. 1928. Холст, масло. Государственный музей Каракалпакии. Нукус.
 Илл. 161. С. Лучишкин. Шар улетел. 1926. Холст, масло. ГТГ.

Глава 5. Вячеслав Иванов и Павел Филонов: к проблеме дионисийства в позднем авангарде

- Илл. 162. П. Филонов. Мужчина и женщина. 1912–1913. Бумага, дублированная на ватман и холст, масло. ГРМ
 Илл. 163. П. Филонов. Живая голова. 1926. Бумага, холст, масло. ГРМ
 Илл. 164. П. Филонов. Цветы мирового расцвета. 1915. Холст, масло. ГРМ.
 Илл. 165. П. Филонов. Голова III. 1930. Бумага, дублированная на холст, масло. ГРМ.
 Илл. 166. П. Филонов. Зверь (Животные). 1925–1926. Картон, масло. ГРМ.
 Илл. 167. П. Филонов. Формула весны. 1922–1923. Холст, масло. ГРМ.

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Н.В. ЗЛЫДНЕВА

**ИЗОБРАЖЕНИЕ И СЛОВО
В РИТОРИКЕ
РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА**

Корректор *Т.И. Томашевская*
Оригинал-макет *А.С. Старчеус*

Издательство «Индрик»

Исключительное право оптовой реализации
книг издательства «Индрик»
принадлежит книжной галерее «Нина»
www.kniginina.ru
тел./факс: (495) 959-21-03

INDRIK Publishers has the exceptional right to sell this book outside Russia and CIS countries. This book as well as other **INDRIK** publications may be ordered by

e-mail: nina_dom@mtu-net.ru
or by tel./fax: +7 495 959-21-03

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции (ОКП) — 95 3800 5

ЛР №-070644, выдан 19 декабря 1997-г.
Формат 60×90 ¹/₁₆. Гарнитура «Meta». Печать офсетная.
19,0 п.л. Тираж 500 экз. Заказ №

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных диапозитивов
в ППП «Типография „Наука“».
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., д. 6