

Н. В. Злыднева

Визуальный нарратив:

*опыт
мифопоэтического
прочтения*





Российская академия наук
Институт славяноведения

Н. В. Злыднева

**Визуальный
нарратив:**
*опыт
мифопоэтического
прочтения*



МОСКВА «ИНДРИК» 2013

УДК 73/76
3 68

Рецензенты:

доктор филологических наук Т. В. Цивьян
доктор искусствоведения, профессор В. С. Турчин

Н. В. Злыднева

Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения. — М.: «Индрик», 2013. — 360 с., ил.

ISBN 978-5-91674-266-2

В монографии рассматривается проблема повествования в изобразительном искусстве, анализируемом как поле скрытых мифологических значений, с привлечением широкого историко-культурного материала (от русского авангарда до балканской архаики и современности). Опираясь на понятия семиотики, нарратологии, структуры текста, автор стремится преодолеть границы, отделяющие словесное от изобразительного. Книга адресована искусствоведам, литературоведам, а также всем, кто интересуется «языком» искусства.

ISBN 978-5-91674-266-2

© Текст, Злыднева Н.В., 2013
© Оформление,
Издательство «Индрик», 2013

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	7
Часть 1	
Мифопоэтическое в визуальном повествовании: русский авангард	
Раздел 1 «Язык» и «речь» художественного изображения	
Глава 1. Время как слово в живописи позднего авангарда ...	15
Глава 2. Мотив зеркала и проблема косвенного повествования в визуальном нарративе	27
Глава 3. «Письмо» и «речь» в живописном цикле Михаила Ларионова	39
Глава 4. Натюрморт Георгия Рублева «Письмо из Киева» как анаграмма	51
Глава 5. Нарратив городской окраины в фотографии Бориса Михайлова: к проблеме модальности изображения ...	63
Глава 6. «Речь» имитационных строительных материалов и «текст» эпохи	76
Раздел 2 Искусство versus литература	
Глава 1. Два «Художника» К. Малевича: стихотворение и картина	83
Глава 2. Танатос и фигура литоты в натюрморте 1920-х годов	93
Глава 3. «Рыбная лавка» Н. Заболоцкого и ее изобразительные контексты	105
Глава 4. Экфрасис в «Путешествии в Армению» О. Мандельштама: проблема референции	117
Глава 5. Живой камень в акварелях Волошина	127

Раздел 3 Мерцающая мифология в живописи авангарда

Глава 1. Часовой циферблат и солярная символика	135
Глава 2. «Научный» дискурс беспредметной живописи	155
Глава 3. <i>Страшное</i> в живописи: случай Павла Филонова	169
Глава 4. Куда бежит крестьянин: загадки позднего Малевича	179
Глава 5. «Все врут календари»: об одной мистификации авторской датировки	195
Глава 6. «Мерцающая» Италия в русском искусстве XX века ...	205

Часть 2**Мифопоэтика и модель мира в искусстве: Балканы****Раздел 1 Балканские древности**

Глава 1. Меандр и балканская модель мира	219
Глава 2. К семантике парных изображений в балканском надгробии	233
Глава 3. <i>Шкембе-чорба</i> : ориентальные аспекты балканской телесности	243
Глава 4. Европа как утопический локус в живописи «алафранга»	251

**Раздел 2 Мифопоэтическое в балканском искусстве
и литературе XX века**

Глава 1. Южнославянский авангард и балканская мифология	261
Глава 2. К. Бранкузи: « <i>Поцелуй</i> — это мой путь в Дамаск»	269
Глава 3. Югославянский примитив как модель поведения ...	281
Глава 4. Антропофлоризм в живописи и поэзии на Балканах	293
Глава 5. Утопическое и архаическое в поэме Гео Милева «Сентябрь»	303
Глава 6. О балканском спектре в изображении и слове	316
Глава 7. Балканская Атлантида Дубравки Угрешич	325

Библиография	334
Список иллюстраций	350

ВВЕДЕНИЕ

Эта книга выростала наподобие мозаики, из разнородного опыта «прочтений» отдельных произведений изобразительного искусства и художественных явлений. Общая направленность определяется единым аспектом исследования. Нас интересовала проблема скрытых в изображении — преимущественно в искусстве XX века — мифологических смыслов, отголосков глубокой архаики, когда слово и изображение еще находились в органически слитной, дораздельной форме, а визуальный рассказ предшествовал рассказу и в устной, и в письменной форме. В фокусе данного исследования — не мифологические сюжеты и персонажи, а поэтика произведений изобразительного искусства, то, в какой мере и как художественная форма обусловлена своеобразной логикой мифологического мышления. С этим связана и другая проблема, нашедшая освещение в книге, — найти способы описания мифопоэтического плана повествования в живописи, скульптуре, фотографии. Автор книги оперирует методами визуальной семиотики, теории повествования и анализа структуры «текста» культуры в целом, которые направлены на преодоление границ, отделяющих словесное от изобразительного. Задачам аналитического описания глубинных смыслов произведений искусства как целостных знаковых систем и стоящих за ними стереотипов мышления породивших их культур и посвящена настоящая работа.

Произведения искусства, творчество отдельных мастеров и явления рассматриваются как «текст» в семиотическом понимании, т. е. в качестве единого пространства смыслов, которые реализуют свои значения системно на различных уровнях организации целого (= структуры). Художественное пространство организовано таким образом,

что собственно пространственные характеристики неотделимы в нем от характеристик времени, что и определяет проникновение логики мифа в поэтику: «в мифопоэтическом хронотопе время сгущается и становится формой пространства» [Топоров 1983: 232]. Применительно к изобразительному искусству это означает, что словесное начало — временное — соприкасается в нем с началом собственно изобразительным, т. е. пространственным, будучи как слитым с ним, так и противопоставленным ему. Проблема словесного в художественном изображении рассматривалась нами в предыдущей книге — «Изображение и слово в риторике русской культуры XX века» (М.: Индрик, 2008), — и настоящая монография является ее продолжением. Однако область проблем изобразительности, связанных со словом, здесь значительно расширена и качественно иная: в настоящей книге речь идет о том, как картина/скульптура/здание рассказывает свою историю, т. е. о визуальном повествовании — о том, чем оно отличается от повествования литературного, а также о его собственном языке. Нарратив связан с мифом теснейшим образом. Визуальное повествование вырастает из дискретных мифопоэтических представлений, отлитых в континуальную изобразительную форму. Если проблематика повествования в искусстве в последнее время начинает разрабатываться в составе визуальной семиотики, то мифопоэтика изображения составляет ту область, в которой автору приходится идти практически по целине.

В отличие от собственно семиотического подхода к изучению изобразительного искусства, который в отечественном искусствознании давно получил признание и основан прежде всего на трудах его зачинателей — Б. А. Успенского [Успенский 1995], Л. Ф. Жегина [Жегин 1970], немногочисленных, но важных трудах Ю. М. Лотмана, посвященных портрету и натюрморту [Лотман 2002а, Лотман 2002б], Вяч. Вс. Иванова [Иванов 1967, 1998], а также их продолжателей — С. Даниэля [Даниэль 2002] и В. Паперного [Паперный 1996], потенциал анализа текста с точки зрения явных или скрытых мифопоэтических значений, заложенный в трудах В. Н. Топорова, незаслуженно мало реализован. Между тем этот подход, размещающийся в рамках традиций семиотики и структуры текста, но образуя отдельный их сегмент, представляется в высшей степени продуктивным, а в области истории искусств несет радикальное обновление методологии, особенно применительно к искусству авангарда. «...Мифопоэтическое, — писал В. Н. Топоров, — являет себя как творческое начало эктропической направленности, как противовес энтропического погружения в бессловесность, немоту и хаос» [Топоров 1995а: 5].

Представленное в монографии во многом опирается на сделанное в последнее время в отечественной школе изучения мифопоэтического в структуре литературного текста (работы В. Н. Топорова,

Т. В. Цивьян, Л. А. Софроновой), но механическое приложение методов филологии, очевидно, невозможно. Приходилось вырабатывать отдельную систему категорий и функций, хотя она пока не носит систематического характера, а лишь намечает «узловые моменты» проблем и служит расширению поля интерпретационных стратегий. Мы больше полагались на практический опыт разбора отдельных «текстов» и интуицию «квалифицированного зрителя», нежели претендовали на теоретическую полноту в освещении поднимаемых вопросов. От «речи» визуальной материи к «языку» художественных закономерностей — такова была траектория научного поиска.

Ядро исследования составляет проблема визуального повествования, потому что мифопоэтический уровень текста часто реализуется в форме рассказа, а рассказ — как комбинаторика сюжетных схем. На этом пути искусствоведа подстерегает искушение — приложить заложенные еще В. Я. Проппом понятия и принципы структурного анализа литературного нарратива к изобразительному искусству, а также к любому другому изображению (фотографии, рекламе, клипу и пр.). Однако природа изобразительного сообщения — иная по сравнению с сообщением вербальным. Иконические знаки в визуальном тексте превалируют над символическими, пространственные коды — над временными, а полисемантизм изобразительного сообщения не позволяет ограничиваться привычной для филологов схемой дискретных понятий. И все же точки пересечения есть. Именно они дают возможность наметить нетрадиционные пути в выявлении инвариантов мотивов и выразительных средств. Необходимость в этом давно назрела: нынешняя эпоха электронных коммуникаций, обозначившая радикально новый этап взаимообусловленности изображения и слова, предписывает интегративную исследовательскую стратегию. На Западе уже в течение нескольких десятилетий ведутся разработки теории визуального нарратива (G. Sonesson, Bel & Brysen, A. Chandler и др.), в то время как в России данная область представляет собой практически белую страницу. Предложенный в книге опыт интерпретаций — робкая попытка обозначить круг вышеназванных проблем. Речь идет о том, как изобразительное искусство рассказывает истории, не прибегая к помощи слова, но оперируя вербальностью внутренней, растворенной в мотивах, стиле, композиции произведения. Среди главных проблем имплицитного слова в изображении — способы передачи времени (циклического или линейного) и модальности, т. е. отношения визуального рассказа к плану «действительности». Возникают вопросы: какими средствами собственно изображения передается *страх* или отношение *истинное/неистинное*. Наконец, необходимо научиться распознать точку зрения рассказчика-автора и рассказчика-персонажа, а также семиотические коды и смысловые «скрепы» изображения.

Содержание данной книги может показаться на первый взгляд неоднородным — два раздела, материал каждого из которых в традиционном искусствоведении обычно бывает отделен от другого непроницаемым барьером. Действительно, что общего между историческим русским авангардом 1910-х годов, а также его противоречивым продолжением в конце 1920-х, с одной стороны, и искусством народов отдаленного от России Балканского полуострова — с другой? Тем более что разговор не ограничивается XX веком, а захватывает и отдаленное прошлое — XIX век, эпоху барокко, античности и даже неолита. Ответ на этот вопрос коренится в исследовательской оптике автора: художники обоих регионов — и России первой трети XX века, и Балкан в разные эпохи — несли в себе следы архаических эпох, которые то выходили на поверхность, то скрывались в глубинах формы и функционирования произведений в семиосфере. Как бы ни были отдалены друг от друга эти регионы, равно как и рассматриваемые художественные формации, их исторические судьбы во многом схожи типологически. Конечно, важный фактор этого сходства — общий историко-культурный фон русского и южнославянского наследия, но не только, ведь в книге речь идет об искусстве и других балканских народов. Россию первой трети XX века и Балканы сближает взрывной характер происходящих в обоих регионах процессов, «ненормативность» их пути по сравнению с европейской моделью развития, тенденция к слиянию изобразительного и словесного. Генезис этих явлений разный, но результат один — мифопоэтические основания двух этих столь удаленных друг от друга *genius'a loci*, нашедшие выражение в искусстве и внутренне сходно отразившие наивно-архаическую картину мира своего региона и утопический компонент сознания ее носителей.

В первом разделе книги идет речь о наиболее общем, и материал касается русского искусства. На основе изучения изобразительного текста как повествования содержится попытка новых прочтений известных произведений, главным образом, круга русского авангарда 1910-х годов (на примере скрытого слова в примитивизме М. Ларионова) и той интереснейшей эпохи, которая наступила во времена «авангарда на излете», в конце 1920-х: в частности, фигуративной живописи К. Малевича и П. Филонова, К. Богаевского и Г. Рублева. Эти имена и стоящие за ними художественные практики интересны с точки зрения прежде всего их художественно-исторических и формально-поэтических контекстов, открывающих пласты скрытой мифологии. Другой аспект этой главы — связь изобразительного повествования с литературой, будь то экфрасис или параллельные тексты (литературные и живописные) в рамках единой темы, введение письменного языка, а также некоторого подобия устной «речи» в структуре изображения. В этом разделе читатель найдет имена та-

ких мастеров слова, как Мандельштам, Заболоцкий, Волошин, в той или иной форме отдавших дань изобразительному искусству. Есть и главы, посвященные неявным кодам, которые открывают глубинные, апеллирующие к архаике смыслы отдельных мотивов — мотива еды в аспекте фигур речи, солярной символики в связи с изображениями часового циферблата. В отношении последнего мы вводим категорию «мерцающей» мифологии, применительно к литературному и фольклорному тексту сформулированную Т. В. Цивьян [Цивьян 2009], а на материале изобразительного искусства рассматриваемую впервые. В некоторых мотивах отпечатались память культуры: например, тема *страшного* в живописи апеллирует к диаволическому символизму, а «итальянский текст» русской культуры в XX веке содержит отголосок давней традиции. Затрагиваются и более теоретические вопросы: например, как от бинарных противопоставлений перейти к градуированной шкале описания изображения — пищу для размышлений такого рода дают визуальные рассказы в творчестве современного фотохудожника Бориса Михайлова, но также и загадочные сюжеты в полотнах позднего Малевича.

Во втором разделе разговор идет о проявлениях мифопоэтического в художественном изображении на примере отдельного региона — Балкан. Здесь рассматриваются отдельные произведения, мотивы, коды в искусстве балканских народов (сербов, хорватов, болгар, румын и греков) на большом протяжении их историко-культурного развития — от эпохи предписьменности до современности. Главная идея состоит в том, что все они отражают картину мира региона. Парадигму задает орнамент как универсальный класс изображения, который рассматривается как единый знак-текст, напрямую соотносимый с семантикой древнего ритуала и мифа. Об этом свидетельствует функционирование в балканской культуре такой разновидности орнамента, как меандр. В аспекте архаических стереотипов рассмотрены и другие мотивы и коды, определяющие балканский нарратив — не только изобразительный, но и литературный: например, мотив внутренней, инверсированной телесности, вегетативный код. С точки зрения архаической ментальности в новом свете предстают крупные мастера резца и слова — К. Бранкузи (румын, заложивший основы скульптуры XX века) и Г. Милев (поэт, создатель экспрессионизма в болгарской литературе). Как один из осколков древней картины мира может быть воспринята и живопись «наивных» хорватских художников, в своем «поведении» обнаруживающая верность древнему ритуалу. Миф порождает и утопию — на Балканах это отчетливо видно не только в литературе, но и в искусстве, чему посвящена глава о необычном явлении — живописи «алафранга».

Книга складывалась из статей в малотиражных и/или недоступных отечественному читателю изданиях, из докладов на международных

научных конференциях, из лекций, прочитанных в МГУ, Московской консерватории, зарубежных университетах. Большинство предварительных материалов, легших в основу книги, подверглись значительной переработке, некоторые сохранились в виде, близком первоначальному. Надеемся, что, собранные под одной обложкой, эти очерки смогли выстроиться в единое смысловое целое и представить проблематику стереоскопически. Возможно, текст книги порой грешит повторами — спешим уверить читателя: это досадный, но неизбежный побочный продукт стремления как можно рельефнее выделить проблемы, которые представляются нам принципиальными.

Мы приносим свою глубочайшую благодарность тем людям и коллективам, без заинтересованного участия, советов и поддержки которых данная монография не могла бы увидеть свет. Среди них коллеги Института славяноведения РАН (особенно Отдела истории культуры славянских народов), Института мировой культуры МГУ, Государственного института искусствознания МК РФ, а также многие друзья и единомышленники, рассеянные по многочисленным научным российским институциям, странам и континентам. Особую благодарность хотим выразить Татьяне Владимировне Цивьян, неизменно вдохновляющей нас на занятия мифопоэтическим и проявляющей доброжелательное внимание к нашим, порой наивным, попыткам выйти за пределы возможного.

Часть 1

МИФОПОЭТИЧЕСКОЕ
В ВИЗУАЛЬНОМ
ПОВЕСТВОВАНИИ:
РУССКИЙ АВАНГАРД



РАЗДЕЛ 1

«ЯЗЫК» И «РЕЧЬ» ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ

Глава 1

Время как слово
в живописи позднего авангарда 15

Глава 2

Мотив зеркала и проблема косвенного
повествования в визуальном нарративе 27

Глава 3

«Письмо» и «речь» в живописном цикле
Михаила Ларионова 39

Глава 4

Натюрморт Георгия Рублева
«Письмо из Киева» как анаграмма 51

Глава 5

Нарратив городской окраины
в фотографии Бориса Михайлова:
к проблеме модальности изображения 63

Глава 6

«Речь» имитационных строительных
материалов и «текст» эпохи 76

ГЛАВА 1

ВРЕМЯ КАК СЛОВО В ЖИВОПИСИ ПОЗДНЕГО АВАНГАРДА

Повествовательность художественного изображения (монументальной и станковой живописи, скульптуры, графики) обычно связывают с сюжетом — его наличием, степенью выраженности, отнесенности к вербальным прецедентам (мифу, фольклору, литературному произведению) с соответствующими узнаваемыми в системе тех или иных культурных кодов эпизодами, персонажами и идеологическим кодом (например, евангельские сюжеты). Однако важно учитывать, что собственно сюжет еще не образует повествовательной структуры. Последняя определяется прежде всего соотношением точек зрения агентов повествования и позицией нарратора. С другой стороны, сюжет в изобразительном искусстве, заданном психофизиологической природой зрения и пространственной перцепцией окружающей реальности, строится на принципиально иных семиотических законах, чем сюжет литературного произведения, пространство которого конвенционально (это пространство второго уровня — пространство текста) и которое разворачивается во времени естественного языка. Говорить о визуальном нарративе, таким образом, означает говорить прежде всего о соотношении/пересечении зрительных повествовательных стратегий, выраженных преимущественно в различных точках зрения на единый предметный объект и группу предметов, как в их соотношении с физическим миром, так и виртуально. Т. е. речь идет о фокусе изобразительного означивания, который не сводится лишь к точке зрения автора-художника, а предполагает сложную равнодействующую всех агентов повествования — автора, зрителя и персонажей полотна (пусть даже вещных «персонажей» натюрморта), результатом сложения которых становится целое изобразительного «текста». «Текст» образует поле

трансформации языка зрительных форм, существующих между знанием (как семиотическими законами коммуникации) и искусством (художественной интенцией). Всем этим занимается теория визуального нарратива, которая является в наши дни бурно развивающейся областью визуальной семиотики. Как известно, сдвиг в сторону изобразительности определяет существенные свойства современной цивилизации (телевидение, Интернет и пр.). Исследования визуального нарратива сосредоточены на природе повествовательности изображения, как художественного, так и любого другого в системе коммуникации (реклама, логотипы и т. п.).

В настоящей главе ставится задача осветить основные положения современного визуального повествования (области семиотики, в нашей стране являющейся практически полностью *terra incognita*), на основе которых попытаться решить две проблемы. Первая — теоретическая — состоит в исследовании природы имплицитной вербальности изображения-рассказа, его типологии и коммуникативной структуры, в частности, посредством постановки вопроса о внутреннем зрителе в художественном изображении. Разумеется, в рамках настоящей главы мы лишь называем проблему, не претендуя на ее всестороннее рассмотрение. Вторая сторона вопроса носит историко-культурный характер: нас интересует, как фигуративная (миметическая) жанровая живопись вписывается в парадигму авангардного (немиметического) наследия. Механизм этой связи, как мы предполагаем показать, основан на выявлении в «тексте» визуального повествования вышеупомянутого внутреннего зрителя. Иными словами, настоящая глава посвящена проблеме того, как картина (живописное изображение) рассказывает историю, точнее — как картина рассказывает историю, не прибегая к параллельному вербальному ряду, и, наконец, как картина рассказывает историю, не прибегая к параллельному вербальному ряду, однако опираясь на имплицитную вербальность (имеющую место в ряде типов изобразительного повествования).

Уникальный эпизод истории искусства, который нами берется как пример — авангард конца 1920-х — начала 1930-х годов в России. В это время, когда авангард вступил в фазу своего заката, произошел резкий поворот от беспредметности к фигуративной композиции в живописи. Однако новая фигурация несла память об авангарде, что проявилось как в стиле, так и в семантике произведений. Важный вопрос, на который история искусства еще не дала ответа, состоит в том, в чем именно состоял этот след. Ясно, что авангардом был создан новый субъект художественного языка. Об этом свидетельствуют более приближенные к нам эпохи. Так, в живописи соцреализма 40–50-х годов возникали почти точные реплики реализма до-авангардного, передвижников. Примером может служить



1. А. Решетников. Опять двойка. 1952



2. И. Репин. Не ждали. 1888

картина А.Решетникова «Опять двойка» (1952, ГТГ) [илл. 1], композиционно почти полностью повторяющая известное полотно И.Репина «Не ждали» (1888, ГТГ) [илл. 2]. Однако авангардная парадигма, с одной стороны, и опыт отечественного концептуализма 70–80-х годов с его самоиронией — с другой, заставляет прочитывать художественное сообщение картины советского мастера не только спрямленно-дидактически (хотя очевидно, что сознательной интенцией автора было именно это), но и сквозь призму опыта авангарда и поставангарда, в духе игровой интертекстуальности и как событие постистории. Т. е. художественный опыт зрителя и – подспудно – самого автора радикально влияют на интерпретацию и общее формирование значения повествования. Однако дело не только в восприятии. Этот пример показывает, как важно задаться вопросами, каким образом на уровне наррации происходит переключение фокуса зрения, каковы агенты наррации в позднем фигуративном авангарде.

Один из парадоксов художественного авангарда состоит в том, что хотя изображению удалось выйти за пределы диктата слова, т. е. преодолеть логоцентризм культуры нового времени, он при этом создал обильный вербальный контекст и во многом на нем базировался: манифесты, автокомментарии, диалогические формы соотношения текста и изображения внутри визуального целого. В поставангарде вербальный компонент ушел вовсе или отошел на задний план. Однако слово не покинуло изображение по существу, переместившись во внутренние слои изобразительного текста. Интересно выявить эту зону вербальности.

В изобразительном сообщении необходимо различать эксплицитную и имплицитную вербальность. В отношении *эксплицитной* вербальности следует отметить, что соотношение изображения и

слова может иметь три варианта: продуктивное взаимодействие при доминировании одного вида (картина и название, иллюстрация текста, экфрасис), конфликт (например, комикс), индифферентность (параллельный ряд — закадровый авторский комментарий, образующий культурный контекст (автокомментарии и теоретические трактаты В. Кандинского)).

Имплицитная вербальность — это «чреватость» изображения словом. В современных исследованиях визуального нарратива в варианте имплицитной вербальности нарратив понимается в широком и узком смысле. В широком смысле любое изображение рассматривается с точки зрения внутреннего сценария, драматургии действия, значимых персонажей. Сюда попадают как фигуративные, так и нефигуративные произведения. В узком смысле рассматриваются только те изображения, которые имеют выраженный временной план и определенный, включающий категорию времени сюжет, и потому область узко понимаемого нарратива строго ограничена живописью, сюжет которой может быть пересказан словами, т. е. переложен в вербальный нарратив. В данной главе мы остановимся на промежуточном по отношению к названным моделям варианте — на сюжетной фигуративной станковой картине, которая не обязательно ориентирована на какой-либо уже существующий в культуре словесный текст. В рамках этого варианта может быть рассмотрена не только жанровая композиция, но и, например, портрет, содержащий приметы изобразительной истории жизни персонажа. Свойством портретного нарратива может обладать и натюрморт как скрытый портрет — жизнь вещей, описывающих некую личность, стоящую за ними [Лотман 2002: 349–375; Соколов 1994].

В современных исследованиях визуального нарратива можно выделить два основных направления, в которых одно исходит из традиций лингвистики текста, а другое больше ориентировано на общую семиотику [Sonesson 1988]. Семиотическое направление (например, [Kolstrup 1998]) следует модели Морриса-Пирса, сосредоточиваясь на различении формы (символа, т. е. конвенционального знака), индексального и иконического знаков. Сложность применения этой модели к визуальному «тексту» состоит в том, что каждый вид знака может быть одновременно и другим, отсюда и полисемичность сообщения. Что касается лингвистического направления (основные направления описаны в: [Lester 2006; Kolstrup 1998]), для него отправной точной служит рассуждение о том, что есть и чего нет в языке по сравнению с изображением. Так, например, в изображении (не только художественном) можно различить семантику и синтактику, однако нельзя обнаружить грамматику, и это препятствует созданию языка описания. Впрочем, согласно некоторым теориям, грамматике частично соответствует перспектива [Пановски 2004],

а закон грамматического согласования усматривается в закономерной повторяемости цветовых пятен и объемных форм в живописи Сезанна [Лотман 2002: 340–348].

Если опираться не на различия, а на общее между вербальным и визуальным повествованием, следует признать, что их объединяет наличие признака *времени**. Повествование в изобразительном искусстве справедливо усматривается там, где есть компонент времени, т. е. темпоральность [Sonesson 1997]. Открытой темпоральностью исполнены те визуальные нарративы, в которых имеет место совмещение нескольких рассказов в пределах одного изобразительного поля, и тут чаще всего представлены разновременные эпизоды (лубок, фреска, комикс, плакат); последовательное развертывание эпизодов во времени выступает как имплицированная вербальность (категория времени заимствована у вербального сообщения), служащая способом ограничения полисемии изобразительного сообщения. Чреватость словом, таким образом, следует рассматривать как чреватость темпоральностью, а следовательно, и чреватость событием, если под событием подразумевать сдвиг состояния объекта по формуле:

состояние 1 → *состояние 2* = *событие*

Темпоральность может быть выражена не только суммой эпизодов (как в житийной иконе или лубке), но и в форме изображения действия, движения. Так, на картинах А. Лабаса конца 1920-х годов («В вагоне поезда», «Едут», обе работы из частного собрания) движение в композиционном отношении описывается статически — дан торцовый срез стремительно движущегося транспорта, однако передача семантики движения достигается посредством размытости контуров и зыбкости прозрачной цветовой гаммы, в результате чего возникает ощущение скорости. Кроме того, следует различать повествование/повествовательность как фигуративную картину-рассказ (изображение действия) и как латентный рассказ (ожидаемое действие). Изображение движения выступает в визуальном нарративе знаком латентного, ожидаемого события: такова, например, логика совмещения двух эпизодов в картине К. Петрова-Водкина «Смерть комиссара» (1928), где последовательные события (военная атака и ранение воина в бою) объединены единым сферическим пространством, однако — отчасти благодаря все той же круглящейся сфере — разведены во времени [илл. 3]. Однако какова бы ни была форма темпоральности, для нас в данном случае важно, что темпоральное в изобразительном нарративе эквивалентно вербальному компоненту, является

* Как известно, согласно классификации искусств Г. Лессинга, именно время является онтологическим признаком словесного, в частности литературного, текста.



3. К. Петров-Водкин. Смерть комиссара. 1928

скрытым следом его присутствия, и именно в этом качестве должно рассматриваться.

Как уже упоминалось, наиболее продуктивным направлением размышления в рамках теории визуального нарратива, на наш взгляд, зарекомендовала себя область, фокусирующаяся на проблеме точки зрения. Именно в этом пункте теория визуального нарратива вплотную смыкается с теорией нарратива литературного. Для описания позиции повествования в визуальном нарративе вводится понятие точки зрения автора, агента фабулы (персонажа) и субъекта зрения (focalizer, внутреннего зрителя) [Бел, Брайсен 1996]. В своей уже давно ставшей классикой отечественной семиотики работе об иконе Б. А. Успенский рассматривает визуальный нарратив, выделяя внутреннего и внешнего зрителя; стратегия его исследования направлена на выявление внутренней границы в архаическом и каноническом искусстве [Успенский 1995]. Представляется, что с учетом наработок общей нарратологии целесообразно расширить понятие внутреннего зрителя за счет введения понятия имплицитной темпоральности нарративной позиции.

Внутренний зритель часто рассматривается с точки зрения субъекта зрения в изобразительном пространстве. Так, Коллинс писал об эксцентрическом зрителе внутри композиции картины в связи с маньеристическим и раннебарочным типом анаморфических изображений [Collins 1992]. Примером может служить полотно Гольбейна Младшего «Послы» (1536) — двойной портрет, где на первом плане представлена трудноразличимая форма: будучи мысленно спроецирована под прямым углом, она образует изображение черепа, которое может стать зрительно различимым только изнутри портретной сцены [илл. 4]. Здесь зритель сам создает значимое изображение, повинувшись точке зрения внутреннего зрителя.



4. Х. Гольбейн Младший. Послы. 1536

Другой случай — втягиваемый в диалог автор — персонаж зритель: здесь создается напряжение соотношения реального и воображаемого (моделируемого автором) зрителя. В такого рода визуальном повествовании, где в зеркале отражен не присутствующий в «реальной» сцене соглядатай («Чета Арнольфини» Ван Эйка, «Менины» Веласкеса), различаются зритель-персонаж и зритель = автор (нейтральный зритель). Точка зрения внутреннего зрителя может совпадать с точкой зрения персонажа в пространственном коде. Так, М. Бел и Н. Брайсен [Бел, Брайсен 1996] рассматривают три полотна на известный библейский сюжет «Сусанна и старцы». Наблюдая за направлением взгляда персонажей и пространственных доминант иконографии, авторы статьи утверждают, что в первом случае (Рубенс) сцена зрительно «описана» с точки зрения похотливых старцев, они — субъект зрения и агенты фабулы. Во втором случае (А. Джентиллески) — с точки зрения страдающей Сусанны (мерзнет на холодных каменных ступенях, акцентирован ее ненавидящий поклонников взгляд), а в третьем (Рембрандт) — субъект размыт, образуя диалог дискурса насилия с дискурсом меланхолии, которые в свою очередь приходят в диалог с эротическим дискурсом (взгляд преследующего старца направлен в неопределенную даль, сама Сусанна подчеркнута эротична). Согласно авторам статьи, в последнем случае зритель не может идентифицироваться ни с одной точкой зрения. Т. е. анализ точки зрения повествователя в исследовании американских ученых сводится к попытке идентификации позиций зрителя и того или иного персонажа.

Подобное сведение точки зрения исключительно к субъекту зрения и его места в композиции страдает, на наш взгляд, механистичностью. Важно было бы учитывать модус изображения, т. е. того, как последний задается оплотненным планом выражения и как он влияет на смещение точки зрения нарратора в визуальном повествовании. И здесь опять на первый план выступает имплицитная темпоральность.

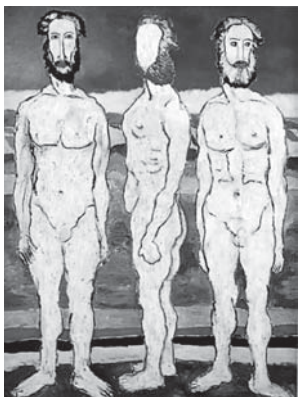
Известно, что в авангарде произошла утрата идентичности репрезентаций пространства. Согласно Сонессону, «пространство репрезентации в картине является в то же самое время и репрезентацией пространства обычного человеческого восприятия, которое затрудняет организацию другими системами (это было нарушено кубизмом, Сезанном, некоторыми формами коллажа и синтетическими картинами, и более радикально модифицировано визуальными системами информации, логотипами, дорожными знаками и пр.)» [Sonesson 1997]. Иными словами, план выражения переместился в область плана содержания, т. е. произошло описанное в свое время Р. Якобсоном опрокидывание оси семантики на ось синтагматики. По отношению к историческому авангарду в поставангарде возникло



5. Г. Федотов. Завтрак аристократа. 1849-1850



6. Э. Мунк. Крик. 1893



7. К. Малевич. Купальщики. 1929-1932

двойное смещение: «опрокинутая» семантика вернулась на свое прежнее место, но уже в форме метанаррации, т. е. с сохранением доминирующего значения синтагматики. Отсюда — значимая роль имплицитной темпоральности как скрытой вербализации, выразившейся в отсылке к устоявшейся иконографической схеме. Речь идет о временном измерении плана выражения (оплотненная имплицитная темпоральность), которое определяет интертекстуальные значения изображения и актуализирует фоновую память — знание прецедентных текстов. Точка зрения, таким образом, должна быть рассмотрена на уровне плана выражения.

Кроме того, следует различать объектное и субъектное повествование как *рассказывающее* и *рассказываемое*. Разумеется, грань между ними зыбка, но все же может быть отмечена: объектное (рассказывающее) повествование можно проиллюстрировать рассказом-картинкой живописью, имеющей целью повествование за пределами (или частично за пределами) собственно живописных задач — например, картина Г. Федотова «Завтрак аристократа», и здесь доминирует внешний наблюдатель. Субъектное повествование описывает состояние (которое можно развернуть до уровня рассказа) с позиций внутреннего зрителя, т. е. визуальное повествование обретает признаки страдательного залога, становится рассказываемым [илл. 5]. На этом основана повествовательность картины Мунка «Крик», [илл. 6] а также эскиза К. Малевича «Купальщики», описывающих состояния (ужаса, холода и т. п.) от лица самих персонажей [илл. 7].

С радикальным субъектом авангарда произошла метаморфоза — он трансформировался в радикальный объект поставангарда (например, тема катастрофы, определявшая в историческом авангарде

область поэтики, в конце 20-х годов заняла зону мотивики русской живописи). При этом среда повествования может быть описана оппозицией плотная/прозрачная. Критерием степени плотности может служить степень акцентировки плана выражения. Уплотнение плана выражения, т. е. его усиление, интериоризирует точку зрения, т. е. вводит зрителя внутрь повествования, а его опрозрачивание — наоборот, экстериоризирует ее, задает зрителю положение извне. В поставангарде сохраняется плотность плана выражения и происходит перенос иконического значения в план индексального. След авангарда реализуется как оплотненность плана выражения. Последний влечет за собой скрыто-временную позицию зрителя, что усиливает напряжение отношений нарратор — зритель. Нарратор задает интертекстуальный код, при этом позиция зрителя как бы перемещается внутрь картины-рассказа: зритель оказывается своего рода свидетелем описываемого события, т. е. развертывания визуального повествования во времени. Приведем три примера.

Первым примером иллюстрируется точка зрения нарратора в имплицитно-темпоральном коде: К. Малевич. «Автопортрет» (1929–1932)* [илл. 48]. Автопортрет по специфике своего жанра является нарративным эго-текстом, и это особенно ясно проявилось в данном случае. Семантика целиком смещена в план выражения: имплицитная темпоральность задана мотивом разрыва стилей — временной слой от итальянского Возрождения до супрематизма демонстрирует категорию времени (прежде всего, времени истории искусства, смены стилей) как третье измерение (противопоставлено плоскостности изображения). Вспоминаются тексты Малевича о прибавочном элементе в истории живописи, очевидной иллюстрацией которых «Автопортрет» и выступает. Риторический жест изображенного на полотне указывает на доминанту категории времени — он театрально отсылает зрителя к прошлому. Костюмированный маскарад автора = персонажа направлен на обозначение кульминантной позиции супрематизма в пространстве временного развертывания культуры, а иронический модус этого портрета-маски вводит взгляд со стороны. Автор здесь полностью совпадает со своим внутренним «Я» как внутренним зрителем, и имплицитная темпоральность плана выражения призвана остранисть супрематизм как внешний объект, локализовав его место в Большом времени постренессанской европейской цивилизации**.

Второй пример — картина неизвестного советского автора «Прощество» (1937) [илл. 8]. На полотне представлена сцена с всадником, лежащей на земле полутенью/полуфигурой и стоящим рядом человеком. Визуально описываемое здесь событие только что произошло, но

* Более подробно об этом произведении — в главе «Два “Художника” К. Малевича: стихотворение и картина».

** Более подробно об этом полотне см. в разделе 2 настоящей книги.



8. Неизвестный автор. Происшествие 1937

белом коне, тревожный пейзаж и пр.). В данном повествовании имеет место двойной темпоральный модус: зритель располагает и внутри нарратива (внутренний зритель как свидетель-участник события), и вне его, в той области, которая реализует иконографическую отсылку как интертекст (фоновый дискурсивный прецедент), описывающий время нарратора. Возникает рассказ в рассказе, метанаррация.

Наконец, третий пример — картина К. Петрова-Водкина «Новоселье» (1936) [илл. 9]. На страницах этой книги мы не раз будем обращаться к данной композиции. Ее сюжет отмечен обилием бытовых подробностей: это визуальный рассказ о вселении советской семьи петроградских рабочих в квартиру «бывших». В отличие от предыдущего примера, здесь план выражения прозрачен: акцент сделан на сюжете, семантике изображения. Последняя определяется двойственностью планов и оппозициями *старое/новое, близкое/далекое, жизнь/смерть*. Акцентирована дейктическая функция иконических значений: *там* и *тут, тогда* и *теперь* (*старинные картины в рамках vs «пролетарская» внешность персонажей, стул vs табуретка, интерьер празднующих новоселье vs пейзаж за окном* и т. п.). Иконографический интертекст картины отсылает к жанру *vanitas* и Тайной вечере (изображение в зеркале натюрморта со знаками *vanitas* — часы, начатая еда, схема сцены застолья, напоминающей тризну, а также центрально-осевая композиция картины, восходящая к традиции надгробия и очерчивающая фюнеральный код нарратива). Мотив выступает здесь как форма (в смысле мотивных

время не фиксировано. Внутренний зритель проявляет свое присутствие благодаря реализации в изобразительном рассказе позиции, которая выступает как грамматический аналог формы Present Perfect в английском языке. План выражения (экспрессивный пейзаж, размашистый длинный мазок) особенно оплотнен, и это можно прочесть как актуализацию памяти об авангарде со свойственным этой поэтике акцентом на выражении. Необходимо учитывать и интертекстуальность повествовательного компонента: описываемые события выступают как иконографическая отсылка к мотиву Апокалипсиса (всадник на



9. К. Петров-Водкин. Новоселье. 1936

схем В. Проппа), надстроенная над первичной визуальной формой, и благодаря интертекстуальной отсылке эта вторичная форма (мотив-форма) приводит к оплотнению плана выражения: возникает семантический лабиринт. Зритель находится внутри события не в качестве участника (как это демонстрировал предыдущий пример), а в качестве незримого наблюдателя. Указанием на присутствие последнего служит зеркало, расположенное в значимой центральной части композиции, и оно реализует свою традиционную в истории искусства функцию, вводя в представляемую сцену незримого персонажа (Веласкес и Ван Эйк): в данном случае «персонажем» служит отраженный в зеркале натюр-морт, которого нет в «реальном» пространстве интерьера и который, как рассказ в рассказе, но уже с противопоставлением двух временных планов, отсылает к быту прежних хозяев. Present Perfect предыдущего примера сменяется здесь на Past Perfect. Имплицированная темпоральность поставангарда вследствие вторичного оплотнения плана выражения выступает как имплицитная вербальность. К этому добавляется игра иконографическими схемами-кодами как знак имплицитной темпоральности. Можно сказать, что мы имеем дело с фрактальной конструкцией: сюжетная и композиционная часть повторяет целое, и благодаря зеркалу цепь замыкается*.

* Подробнее мотив зеркала в данном полотне проанализирован в следующей главе.

Таким образом, имплицитная вербальность фигуративной живописи поставангарда может рассматриваться как своего рода нарративный фрактал. В поставангардную эпоху визуальный нарратив, реализующий внутреннюю темпоральность как позицию внутреннего зрителя, хранит память-слепок о вербальном авторском комментарии. Метауровень нарратива в поставангарде задается полисемией изображения. Множественность интерпретативных стратегий фреймирована социумом, отбирающим те или иные коды.

Из приведенных рассуждений можно сделать следующие выводы:

1. Зона совпадения вербального и визуального нарратива — это временное развитие события. Таким образом, если наличествует темпоральность, то налицо и вербальность.
2. Темпоральность может иметь имплицитную форму, когда она выражена посредством позиции зрителя.
3. Соотношение позиций нарратор/зритель актуализирует напряжение между двумя темпоральными планами: позицией зрителя внутри события и позицией нарратора в форме фонового дискурсивного прецедента (интертекстуальной отсылки).
4. В поставангарде полисемия визуального нарратива реализуется на базе оплотненного плана выражения, составной частью которого является имплицитная темпоральность.

ГЛАВА 2

МОТИВ ЗЕРКАЛА И ПРОБЛЕМА КОСВЕННОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ В ВИЗУАЛЬНОМ НАРРАТИВЕ

*А в зеркале я за спиной своей
Так часто что-то лишнее видала...*
А. Ахматова

Зеркало в искусстве рассматривается нами как визуальный мотив, ферментирующий механизм расширения смыслов, а тем самым и осуществляющий перенос значений. В качестве текстопорождающего семиотического механизма и оператора смысловых переносов зеркало может быть рассмотрено в контексте визуального нарратива. Под последним мы понимаем фигуративные композиции изобразительного искусства, главным образом живописи, которые передают некоторое повествование (т. е. последовательность действий, распределенных между набором персонажей с их закрепленными традицией функциями и выраженной рядом художественных приемов позицией рассказчика). Повествование может быть передано вербально, однако — как это было показано в предыдущей главе — оно не сводится к литературной параллели, реализуя собственные, присущие виду потенции. В наиболее простой форме примером визуального нарратива может служить лубок, где изображение последовательных сюжетов и комментирующий их текст взаимосвязаны, а также историческая или социально ангажированная живопись (будь то передвижничество XIX века или соцреализм сталинской эпохи — особенно Лактионова, Решетникова, Бродского). Более сложный тип нарратива образован сюжетно мотивированными портретами, композициями на мифологические темы, средневековой иконописью или фигурацией эпохи позднего авангарда (например, П. Филонова и К. Малевича). Рассказчик в них часто не объективирован, и его роль берут на себя явные и/или скрытые персонажи, а также зритель*. О зеркале, порождаю-

* См.: Б. А. Успенский о внутренней точке зрения в иконе [Успенский 1995].

щем дополнительных персонажей и воспроизводящих «чужую речь» в повествовании и пойдет речь дальше.

Изображение и слово в процессе повествования с большой остротой реагируют друг на друга и на сам по себе тип этого перевода: его принципиальное наличие и характер маркируют очень важные свойства культуры, и потому встает проблема взаимной переводимости кодов в каждую эпоху или в связи с той или иной практикой поведения. Отдавая бразды правления тому или иному рассказчику, автор реализует определенную коммуникативную стратегию, выраженную в определенном типе речевого поведения персонажей и всей композиции в целом. Поэтому важно найти соответствия между определенным типом нарратива в искусстве и речевыми формами естественного языка. Некоторые такие соответствия лежат на поверхности жанра: так, плакат оперирует грамматическим императивом (плакаты времен голодомора «Помоги!» или взывающий к бдительности советского гражданина «Не болтай!») — аналогичным образом построена и телереклама нашего времени [илл. 10]. Императив приводит в действие перлокутивный (побуждающий к действию) речевой акт. К изобразительным соответствиям речевому жанру можно отнести лубок, где реализуется повествовательная форма сказа.



10. Советский плакат «Не болтай». 1930-е гг.

Однако для других типов речевого поведения в изобразительном искусстве необходимо учитывать различие объектного и субъектного повествования, о которых шла речь в предыдущей главе. Помимо объектного и субъектного повествования можно говорить также о повествовании *прямом* и *косвенном*. Если с прямым повествованием и его визуальными аналогами дело обстоит относительно просто (под него можно подвести все искусство нового времени, начиная с Ренессанса), с косвенным несколько сложнее. Оно предполагает вычленение неявного повествовательного плана в изображении, на который автор только намекает, но который не вводится в саму композицию.

Одной из речевых форм косвенного повествования являются слухи. В аспекте коммуникационных механизмов культуры можно говорить об аналогии между зеркалом как мотивом изобразительного повествования и слухами. Слух характеризуется наличием неявного адресанта и саморасширяющегося сообщения, которое в процессе своего расширения все больше мифологизирует исходное сообщение в контексте рамочного повествования. При этом сообщение передается рассказчиком от лица третьего персонажа, как чужая речь («он рассказал, что...»). В настоящей главе мы намерены показать, что

зеркало предполагает в изображении не только наличие объекта и его отражения, но также и некого третьего участника коммуникативного акта, от лица которого в сущности и ведется повествование. Этот зримый (или незримый) свидетель-нарратор задает смену модуса рассказа, а тем самым осуществляет семантический сдвиг — перенос смысловой структуры изображения. Зеркало можно считать агентом трансформаций, осуществляющим косвенное повествование как объектного, так и субъектного типа, и оно аналогично несобственно-прямой речи в литературном нарративе. Но сначала несколько предварительных замечаний о мотиве зеркала в истории искусства и семиотике культуры.

Зеркальное отражение, выступающее как топологическая модель изобразительного искусства, лежит в основе онтологии творчества в целом. У истоков формирований культурных коннотаций зеркала в искусстве лежат два мифа — о Медузе Горгоне (чью голову Персею удалось отрубить благодаря зеркальному отражению в щите) и Нарциссе (смертельно влюбившемуся в собственное отражение в озере). Третий миф — о младенце Дионисе и титанах, его разорвавших, — дополняет картину зеркального отражения в контексте мотива смерти, однако сам по себе не визуализируется. Множество исследований семиотики зеркала разворачиваются между полярностями — от пансемиотичности зеркала как объекта, реализующего специфическую коннотацию в зависимости от идиолекта культуры [Левин 1988], до полного отрицания зеркала как семиотического объекта, что основано на его неспособности создавать иконическое значение [Есо 1986]. Множество исследований посвящено мотиву зеркала в литературе. Не повторяя написанного, мы выделим то, что для нашего аспекта темы представляется наиболее важным, а именно двойственность зеркала как агента переносов изобразительной семантики (возможно, именно она и определила существующий разброс мнений).

Двойственность состоит в способности одновременно удваивать (т. е. тиражировать) изображение, создавать двойника, и при этом в большей или меньшей степени искажать исходный текст, т. е. создавать бахтинско-лакановского Другого и его осмысления в семиотике культуры. Причем следует иметь в виду, что искажение это чисто семиотическое, потому что с точки зрения оптико-математической никакого искажения нет — имеет место поворотная симметрия с регулярной меной правого и левого. Эта относительная свобода означающего, оторванного от своего означаемого, которая определяется оппозицией *истинное/неистинное*, легла в основу многих литературных сюжетов, разрабатывающих тему двойничества. В их основе часто лежат фольклорно-мифологические представления содержащейся в мотиве зеркала семантики пограничья, границы между мирами. Сама операция перевода изображения определила дезавтоматизацию

кода сообщения, а возведение в литературно-художественном тексте сообщения в квадрат (мотив зеркального отражения как сообщение сообщения) явилось моделью художественной условности. Зеркальное отражение выступает и в качестве символического аналога субъективизации зрения, активности глаза, как двуобращенность *видимого-видящего*, на чем основана мифологическая модель глаза.

Различаются два парадигматических ряда, формируемые зеркалом как семиотическим объектом. В качестве проектора субъективизированного зрения зеркало попадает в ряд телесной парадигматики, причем различие природа/культура выступает здесь в соответствии с противопоставлением целое/партиципированное, т. е. становится эквивалентом протеза органа зрения: линза (микроскоп), фотоаппарат, киноглаз, телевизор, компьютерные технологии, Интернет [Лахманн 2009]. Цивилизационные механизмы, призванные нейтрализовать субъективность (улучшить зрение), приводят к противоположному результату, создавая фантомов-роботов, вписанных все в ту же мифологию глаза.

В качестве агента удвоения-как-искажения зеркало задает другой парадигматический ряд, в котором естественные индексальные знаки обнаруживают соответствие в среде культуры и искусства: в звуковом коде — эхо и вариативность музыкальной фразы, в визуальном коде — тень и орнамент (равно как и всякая регулярная, основанная на тиражированном элементе и зеркальной симметрии изобразительная композиция), в вербально-поэтическом коде — рифма. Этот ряд можно было бы продолжить. Т. е. осуществляется трансляция информации. В таком случае в эту же парадигму попадают и слухи как механизм речевой коммуникации. Таким образом, базовым тезисом исследований мотива зеркала является его бинарность.

Между тем, анализ изобразительного материала дает другой результат: в фигуративных изображениях с участием зеркала всегда есть *третий*, зримо присутствующий, или косвенно, т. е. как незримо обозначенный персонаж. Впрочем, и в других видах искусства две способности зеркала (повторюсь, одновременно удваивать и искажать объект или, по крайней мере, ставить под вопрос идентичность удвоенного), традиционно служащие для различения двух субъектов («Я» и «Ты», «Я» и «Другой»), на самом деле скрывают в себе третьего. Не этого ли «третьего» имел в виду Владислав Ходасевич в своем стихотворении «Перед зеркалом» (1924):

*Я, я, я! Что за дикое слово!
Неужели вон тот — это я?
Разве мама любила такого,
Желто-серого, полуседого
И всезнающего, как змея?*

Учет незримого *третьего* приводит не только к дезавтоматизации кода, но на основе этой дезавтоматизации — к прирастанию нарратива, дроблению его больше чем на две субъектности. При этом возникает и двоение денотата-референта, отсылающего как к предмету, так и к его отражению как представлению о предмете. Информационная троичность зеркального отражения выражена М. Бахтиным: «В зеркале Я намерен показать 1) не себя, а лицо, которое Я намерен показать Другому; 2) реакцию на него Другого; 3) реакцию на реакцию Другого» [Бахтин 1979]. Добавим, что реакция на реакцию не только выявляет механизм отражения = кода, но и собственно порождает этого дополнительного участника коммуникационного процесса как посредника. Троичность зеркала обусловила и его роль в традиционной картине мира, народную магию и «неявно намекает на старинную репутацию зеркала как дьявольского стекла» [Исупов интернет-ресурс].

Косвенное повествование и коммуникативная, а стало быть, речевая природа зеркального отображения в повествовании отражены в литературе: достаточно вспомнить пушкинские строки «Свет мой зеркальце, скажи...». Золян в одноименной статье рассматривает волшебное зеркало как модальный оператор, преобразующий одну функцию в другую и как овеществленное описание семантики высказывания [Золян 1988]. В контексте культурных механизмов в целом Т. В. Цивьян закрепляет за зеркалом значение «чужой речи» как посредника, устанавливая соответствие между феноменом отражения в культуре и механизмом самоидентификации национальной культуры, в связи с которой возникает введение пересказа от лица анонимного третьего: «правильно про нас говорят...» [Цивьян 2001]*. Мотив *третьего* в связи с зеркальным отражением в литературе отмечается и Й. Ужаревичем. По поводу стихотворения Ахматовой «Проводила друга до передней» (1913) и строк «А глаза глядят уже сурово / в потемневшее трюмо» он пишет: «opozicija... pretpostavlja postojanje nekih "trećih očiju", koji istodobno vide i ogledalo... i oči koje gledaju u ogledalo, i oči odzrcaljene u ogledalu. ...Te treće, istinske videce oči nije moguće otkriti na strukturno-pojavnom planu... te treće oči krajnja su instancija cijeloga vizualnog kompleksa, i kao takve one su načelno nevidljive... riječ je o onoj transfiziološkoj, a možda i transfizičkoj sferi koja se obično naziva sviješću, duhom»** [Užarević 1995: 82, 84].

* «Отсылка к факту отражения может служить дополнительным подтверждением аутентичности... К этому же: в бытовых ситуациях часто введение категории пересказа, то есть ссылки на чужую речь, чужое мнение: "вот правильно про нас говорят..."» [Цивьян 2001: 12].

** «Эта оппозиция предполагает наличие неких "третьих" глаз, которые одновременно видят и зеркало, и... глаза того, кто смотрится в зеркало, и глаза, отраженные в зеркале. ...Эти третьи глаза, истинно видящие глаза,

В живописи зеркальное отображение (*sub specie* — отражение в зеркале как мотив) также надделено характеристиками агента речевой коммуникации. Вовлекая третьего как анонимного (= коллективного) адресанта, зеркальное отражение в живописи, вследствие своей неопределенности в отношении к истинное/ложное, порождает саморасширение информации за счет мифологического приращения смыслов в процессе ее передачи и приема со стороны адресатов. Анализируя кубистическую живопись, Р. Якобсон писал: «...есть попытки усугубления точек зрения на предмет и в старой живописи, оправданные искажением пейзажа или тела в воде либо в зеркале» [Якобсон 1987: 414]. Усугубление точек зрения — это проблематизация позиции рассказчика, применительно к живописи выступающая в форме визуализации точек зрения, их взаимодействия в пространстве полотна.

Именно в аспекте точек зрения, т. е. в плане пространственности понимается нарратив в живописи. Как уже говорилось, в зеркале как посреднике обнаруживается соответствие категории несобственно-прямого, т. е. косвенного повествования в составе авторской речи. Позиция рассказчика проявляет себя в зоне противопоставления оплотненного плана содержания (объектное высказывание) столь же оплотненному плану выражения (субъектное высказывание). Однако характер этой экспликации рассказчика в мотиве зеркала и роль зеркала как самостоятельного посредника-рассказчика, незримого свидетеля, на протяжении истории искусства менялись в соответствии с типом культуры.

Если в миметическом искусстве зеркало собирало изображение, раздвигая границы видимого, в барокко оно ставит под вопрос идентичность «Я», в символизме удваивает миры, открывая бездну демонического инобытия, т. е. реализуя миф о Нарциссе. О демоничности зеркала у первого поколения символистов и противопоставившего им значение зеркала как прозрачности у второго поколения, вместе с закрытием им дурной бесконечности отражений посредством концепта двойной бездны, подробно пишется в исследовании о символизме А. Ханзена-Лёве [Ханзен-Лёве 1999б]. В авангарде эстетика зеркала является знаком распыления реальности. Кубистическое дробление предмета, видимого с нескольких сторон одновременно, есть в известной мере результат расширения пространства за счет зеркального отражения. В поставангарде — советской живописи пе-

невозможно выявить на уровне структурно-феноменологическом... эти глаза являются пределом всего визуального комплекса, и в качестве таковых они изначально невидимы... речь идет о той трансфизиологической, а возможно, и трансфизической сфере, которую принято называть сознанием, духом» (пер. мой. — Н. З.).

реломной эпохи конца 1920-х и начала 1930-х годов — вновь возникает мотив зеркала: он появляется в составе натюрмортов, использующих набор традиционного (особенно характерного для барокко) сюжета *vanitas*. Однако какова бы ни была роль мотива в любом из указанных значений, в контексте той или иной модели культуры проявляется **третий** как речь скрытого персонажа, имплицитно вводимого в рассказе автора.

Неявный рассказчик (значимый третий) в живописи мог приобретать формы обозначения, не связанные с мотивом зеркала. Так, оптический способ обозначения неясного видения дают разнообразие обманки барокко: например, анаморфизм в уже упоминавшейся в предыдущей главе картине Гольбейна Младшего «Послы» (1636), где непонятный предмет на первом плане, будучи мысленно спроецирован под другим углом, дает изображение черепа. Другой пример скрытого персонажа посредством оптического трюка — сюрреализм С. Дали:

на его полотне «Невольничий рынок с явлением исчезающего бюста Вольтера» (1940) группа персонажей на заднем плане может одновременно зрительно выстраиваться в изображение бюста великого философа [илл. 11]. Помимо оптических приемов обозначения стороннего наблюдателя/повествователя в истории живописи был распространен способ игры в *истинную/ложную* идентификацию автора полотна. Так, облик автора в виде одного из фоновых персонажей предстает на картинах В. Пукирева («Неравный брак», 1862), А. Иванова («Явление Мессии», 1837–1957), В. Сурикова («Утро стрелецкой казни», 1881)*.



11. С. Дали. Невольничий рынок с явлением исчезающего бюста Вольтера. 1940

Между тем, именно когда в игру вступает мотив зеркала, вводя третьих лиц, возникает решительное раздвижение семантических рамок и смысл рассказа трансформируется. В истории живописи о мотиве зеркала в этой функции особенно много писалось в связи с картинами Я. Ван Эйка «Чета Арнольфини» и Д. Веласкеса «Менины» (Фуко). Как известно, в обеих картинах отраженное в зеркале расширяет пространство картины, вводя новые точки зрения и дополнительные персонажи, а во второй — вводится и автопортрет. В связи с картиной Веласкеса Ю. М. Лотман отмечал, что «точка зрения выделяется как самостоятельный структурный элемент» [Лотман 2000б: 196].

* Список станковых произведений, в композиции которых введен портрет автора, может быть значительно расширен — от итальянского Возрождения до наших дней.

Однако в истории живописи мотив зеркала не только расширяет пространство картины или обыгрывает автопортрет. И у Тициана, и у Веласкеса, и у Строщи, а также у многих других мастеров великой европейской традиции можно заметить *третьего*, кто дополняет бинарность персонажа и его отражения в зеркале: в некоторых случаях этим третьим становится мифологический или бытовой персонаж (херувим, Эрот, служанка и т. п.), держащий зеркало перед обнаженной красавицей, в других случаях наблюдатель стоит за спиной отражаемого или рядом с ним. Тем самым для визуального повествования присутствие третьего в связи с мотивом зеркала становится почти необходимостью.

В аспекте зеркала как визуализации посредника слухов, между тем, особенно интересна композиция, на которую историки искусства мало обращали внимание — это полотно русско-украинского мастера круга Венецианова Г. Сороки «Отражение в зеркале» (1840-е годы) [илл. 12]. Изображенное целиком соответствует названию и лежит в зоне отражения в зеркале, чья рама ясно обозначена, и благодаря раме выявлен метауровень повествования. Шитье на переднем плане можно воспринять как метафору сплетен-пересудов (ср. мифологическое значение шитья как плетения словес/интриги), сцена двух беседующих женщин в глубине пространства поддерживает эту риторичность. Здесь зеркало функционирует в роли неявного рассказчика, скрытого наблюдателя. Последний реализует затрудненное зрение, и оно соответствует типу литературного повествования в режиме «мерцающей» мифологии, где возникает не отсылка к тому или иному целостному сюжету, а лишь заметны его улики. Уместно



12. Г. Сорока. Отражение в зеркале. 1840-е гг.

вспомнить в этой связи наблюдение Апостола Павла о том, что мы видим идеальное и совершенное «гадательно», будто во тьме тусклого стекла (*«Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познаю»* [1 Кор. 13: 12]). Не случайно Г. Сороку называют одним из чистейших лириков русского искусства [Сорока]. В анекдотическом сюжете этого произведения в силу его метафорической емкости в свернутом виде выявились те потенции семантики зеркала в аспекте переносных значений и косвенной наррации, которые в полной мере получают выражение уже только в XX веке.

Приведем ряд примеров функционирования зеркала как косвенного рассказчика в искусстве XX века:

1. Пример зеркала как трансфера-границы между мирами представлен в символизме. Мифологема водоема выступает как обозначение зеркальной границы, разъединяющей и соединяющей верхний и нижний миры, в частности, в живописи Борисова-Мусатова. Зеркало маркирует также совмещение идеального и реального в автокоммуникации — примером служит картина Серебряковой «За утренним туалетом. Автопортрет» (1909) [илл. 13].

2. В авангарде зеркало как трансфер вещного соприсутствия возникает в форме раздробленного зеркала (раздробленность как знак его вещной природы). Примером может служить весь кубизм, а особенно картина И. Клыуна «Автопортрет с пилой» (1914), где аналитически разложенные плоскости выступают как иконическая репрезентация авторефлексии создающего свое изображение мастера (как правило, автопортрет пишется посредством зеркала). Само же представление зеркала появилось еще в преддверии авангарда в 1910-е годы — например, в натюрморте И. Машкова «Зеркало и череп» (1919), где оно маркирует иконографический тип *vanitas* и тем самым реализует интертекст традиции [илл. 14].

3. В позднем авангарде, в частности, в ряде направлений конца 1920-х годов, осуществивших своеобразный возврат к символизму, встречаем отражение-фикцию объекта рассказа наподобие обманок барокко. Зеркало как некий медиатор реализует одновременно и семантику традиционного натюрморта *vanitas*, и семантику возможных миров в составе коммунистической утопии. Особенно показательна в этом отношении картина К. Петрова-Водкина «Новоселье» [илл. 9].



13. 3. Серебрякова.
За утренним туалетом.
Автопортрет. 1909



14. И. Машков. Зеркало и череп. 1919

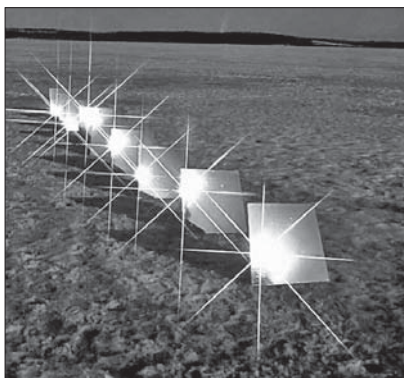
Композиция, как уже указывалось в предыдущей главе, представляет собой бытовую сцену, повествующую о празднике семьи петроградских пролетариев, поселившихся в квартире «бывших». Однако формально-семантический анализ полотна приоткрывает другие, не лежащие на поверхности бытописательского сюжета значения. Композиция построена на принципе бинарности — персонажи и детали интерьера образуют четко фиксированные пары-оппозиции: юноша/старик, жених/невеста, мать/ребенок, венский стул / табуретка и т. п., отсылающие к главному противопоставлению: старый («ветхий») vs новый мир. В левой части композиции представлено застолье пирующих, опрокинутым бокалом и развернутым спиной к зрителю персонажем, воспроизводящим иконографическую схему евангельского сюжета — Последней Вечери. Вместе с названием (*новоселье* как эвфемизм *переселения на тот свет* в традиционных народных верованиях) эта сцена вводит мотив трагического преддверия катастрофы и/или вступления в пространство демонического иномирья. Подобное символическое раздвоение пространства особенно акцентировано изображением зеркала, которое расположено по центральной оси и тем самым составляет ведущий визуальный мотив. То, что отражено в зеркале, образует самостоятельную картину, никак не связанную с интерьером. Репрезентирован некий повседневный, однако при этом параллельный мир: ведущую роль в нем играет будильник и ряд других сопутствующих предметов, отсылающих к теме бренности существования. Этот имагинарный натюрморт не только расширяет границы полотна, но и выступает как свидетельство виртуального третьего глаза, наблюдающего за происходящим, но не принадлежащего ему. Таким образом, полотно Петрова-Водкина, созданное в то время, когда ожившая память о символизме неизбежно накладывалась на еще недавно актуальный опыт авангарда, совместило рациональность аналитической композиции и метафизическую программу. Оно дало пример зеркала как трансфера в виде косвенного повествования о бытовом событии, возведя его в метафору эпохи и задав общей семантике глубинное измерение.

4. Наконец, в постмодернизме возникает проблематизация отношения природа/культура в рамках несобственно-прямой речи визуального нарратива. Приведем два полярных примера, выходя за пределы собственно живописи.

Первый пример репрезентирует присвоение природного: зеркало как трансфер естественной среды обитания выступает ведущим мотивом в романтическом концептуализме советского художника Франциско Инфантэ-Арана, который в 1980-е годы создает серию огромных зеркал, располагая их прямо на лоне природы — в лесу, на берегу водоемов и т. п. [илл. 15]. Отражения природного окружения зеркал ломают границу между природой и культурой, создают вто-

рую натуру, которую нельзя присвоить, и потому она двойственна. По справедливому замечанию Джона Болта, Инфантэ решает эту проблему парадоксом, определяя художнику роль посредника между «естественным» и «не-естественным» [Болт 1989]. С семиотической точки зрения изображение в зеркале здесь выступает в индексальном значении. С точки зрения нарратива, зеркало — персонаж повествовательной структуры. Есть и третий, но он в этом нарративе как агент культуры подвержен маркированной редукции. Природа поглощает культуру посредством уничтожения подразумеваемого третьего, но это его рассказ о собственной гибели.

Второй пример показывает присвоение культурного. Речь идет о знаменитом советском фотохудожнике Борисе Михайлове (ныне проживающем в Германии)*. Правда, мастер обошелся без зеркала, зеркало подразумевается камерой его фотоаппарата. В серии «Case history», созданной Б. Михайловым в 1980-е годы, представлены маргиналы: обезображенные бродяжничеством и пороками бомжи, обнажающие перед зрителем свои ужасающе уродливые тела [илл. 16]. Они обозначают границу, предел культуры как сообщества, культурой и социумом отринутые и ей противостоящие. Фотографирующиеся бомжи эпатажируют зрителя, находящегося по ту сторону этой границы, посредством намеренного позирования, в котором иронически пародируется «высокое».



15. Ф. Инфантэ-Арана. Серия «Зеркала». 1980-е гг.



16. Б. Михайлов. Из серии «Case history». 1980-е гг.

* Более подробно о творчестве Б. Михайлова см. в главе 5 настоящего раздела.

Адресат этого позирования — камера фотоаппарата и/или зеркало, в котором в искаженном виде отражается стереотип культурной нормы. Зеркало здесь — иконический знак и метафора (камера как протез *глаза/тела*), является рамочным нарратором. Культура выступает как посредник самого зеркала (= природного отражения): третий в повествовании гипертрофирован до масштаба культуры в целом. В фотографиях Б. Михайлова культура поглощает природу посредством гипертрофии третьего. Получается, что третий — это имплицитированное, подразумеваемое зеркало как косвенный рассказчик, который является анонимным адресантом, генерирующим и искажающим информацию. Или точнее — информация искажается глазом зрителя как носителя подвергшейся деструкции нормы.

Два из последних приведенных нами примеров парадоксальны: осуществление перенесения смыслов происходит в ситуации, когда в первом случае (с Ф. Инфантэ-Арана) отсутствует значимый третий (косвенный нарратор), а во втором (с Б. Михайловым) — само зеркало (хотя его отчасти и заменяет зеркальная аналоговая фотокамера). Тем не менее, оба они показательны, потому что даже в ситуации редукции одного из «участников» коммуникации благодаря наличию зеркальности на семиотическом уровне сохраняется принцип трехчленности косвенной повествовательной структуры — визуального аналога людских пересудов.

Глава 3

«ПИСЬМО» И «РЕЧЬ» В ЖИВОПИСНОМ ЦИКЛЕ МИХАИЛА ЛАРИОНОВА

Широко известный и часто цитируемый призыв Велимира Хлебникова «Хочу, чтобы слово смело пошло за живописью», применительно к раннему авангарду следовало бы дополнить — если исходить из реальных условий, которые в 1910-е годы сложились в художественной жизни — и встречным призывом: «Хочу, чтобы и живопись смело пошла за словом». Хотя пространственные формы искусства тогда лидировали, приходя в резонанс с синтагматической поэтикой исторического авангарда в литературе, вербальный компонент, в свою очередь, определил многое в живописи, что не раз отмечалось исследователями [Бобринская 2003; Бобринская 2006; Григорьева 2005; Злыднева 2008а; Флакер 2008 и другие]. Став частью изобразительной композиции, знаки письменности (алфавитного письма — слова и буквы) пришли в резонанс с тенденцией к созданию дискретности формы, общей и для неопримитивистов, и для кубофутуристов, и для беспредметности. Между тем, поэтика раннего авангарда в изобразительном искусстве тяготела не только к письменному слову (слову-вещи), но и к вербальной речи. Это характерно для неопримитивизма, особенно Михаила Ларионова, творчество которого в 1910-е годы было во многом ориентировано на устную народную традицию. Кроме того, речь может идти о внедрении не просто слова, а поэтического слова в структуру живописного текста. С известным допущением к закономерностям построения формы в изображении можно применить понятие тесноты стихового ряда, выдвинутое Ю. Н. Тыняновым еще в 1924 году [Тынянов 1924]: аналогично словам в поэтическом тексте фрагменты изображения под воздействием соседних «рядов» меняют свою семантику. В изобразительной композиции формы складываются в своего рода «рифмы», и образуются сдвиги



18. М. Ларионов. Весна.
Из цикла «Времена года». 1912



19. М. Ларионов. Лето.
Из цикла «Времена года». 1912



20. М. Ларионов. Осень.
Из цикла «Времена года». 1912

значений, расширение семантического поля под воздействием соседних полей и общего контекста (включая и контекст внешний, а именно — собственно литературной/художественной традиции).

Проблема специфики вербального компонента в изображении должна быть рассмотрена и в свете соображений Ю. М. Лотмана о лубке [Лотман 1976]: двойное означивание лубка в западнославянской и литовской традиции можно отнести и к неопрimitивизму раннего авангарда. Изображение как поведение, жест, активная роль зрителя, заложенные в поэтике лубка (в трактовке Ю. М. Лотмана), становятся инструментом превращения текста в метаописание, а затем и метаповествование. В настоящей главе мы на примере живописи Ларионова проследим, как дискурсивный тип текста переводится в нарративный, а нарратив — в манифест как действие. Эти трансформации совершаются под воздействием глубинного мифологического пласта смыслов, «фермента», запускающего механизм порождения архаической образности. Объектом анализа избран наиболее репрезентативный с точки зрения затрагиваемых проблем живописный цикл раннего М. Ларионова «Времена года» (1912).



17. М. Ларионов. Зима.
Из цикла «Времена года». 1912

Этот цикл состоит из четырех полотен: «Зима», «Весна», «Лето» и «Осень», в настоящее время хранящихся в разных собраниях — в ГТГ («Зима» и «Весна»), в Центре Жоржа Помпиду в Париже («Осень») и в частной коллекции («Лето») [илл. 17–20]. Произведение традиционно относят к примитивистской стадии творчества художника, справедливо указывая на стилистическую связь этой живописи с лубком, вывеской, с искусством Гогена, восточным примитивом и детским рисунком [Поспелов, Илюхина 2005]. Отмечается и эпатирующий характер изображений, соответствующий типу поведения ранних авангардистов и особенно Малевича, для которых шокировать буржуазную публику в эти годы составляло часть художественной программы. Так, в рамках эпатирующей стратегии вводилась стилистика «заборных» рисунков и надписей. Дурашливо-смешная, раёшная живопись выполняла роль художественного жеста. Между тем, от внимания исследователей практически ушел вопрос о том, почему Ларионов, этот живописец от Бога, прекрасный колорист, обратился к жесткой структурной схеме, которой проникнуты композиция и семантика этих произведений. Ведь это единственное произведение со столь определенно выраженной дискретностью у мастера, и потому может быть расценено как своего рода изобразительный манифест. Конечно, Ларионов создавал и письменные тексты. В 1913 году он публикует брошюру «Лучизм», а также манифест «Лучисты и будущники». Однако в целом к словесным автокомментариям этот художник, в отличие от Кандинского, Филонова или Малевича был не склонен. Следует напомнить, что во время, когда создавался рассматриваемый цикл, происходил отход Ларионова от объединения «Бубновый валет», нацеленного на разрушение основы миметической традиции, но не порывающей с нею полностью, и создание им другого объединения — «Ослиный хвост», постулирующего существенно более радикальные художественные принципы.

Объединенный общей тематикой отдельных картин, построенных к тому же по единой композиционной модели, тетраптих складывается в нечто вроде пиктограммы и может быть рассмотрен как единый текст, требующий дешифровки. Каждая картина цикла расчленена на геометрические части наподобие старинного народного календаря (см., например, календарь Брюса), на четыре неравные части (смещающиеся от полотна к полотну), и каждая из этих частей представляет отдельный тип изобразительной записи наподобие древних календарей латиноамериканцев [илл. 21].



21. Календарь сапотеков времени доколумбовой Мексики.

Изображения времен года, описывающие природно-сельскохозяйственные и жизненные циклы, записаны четырьмя разными кодами, повторяющимися на каждом из полотен с небольшими вариациями. Так, наиболее крупное изображение — примитивистски огрубленная обнаженная женская фигура в рост, вместе с комментирующими деталями аллегорически представляющая соответствующие времена года: Зима с синим велумом, Весна с летающими вокруг нее амурами, Лето с серпом и Осень с птицами, несущими в клювах виноградные ветви и атрибутами виноделия (ковш, чаша, лоза). Остальные три четверти представляют: 1) картинки-рассказы, 2) мотивы дерева — вариации мирового дерева в соответствующем времени года вегетативном состоянии (голое зимой, расцветающее весной, снопообразное летом, плодоносящее осенью), а также 3) рукописные вербальные тексты. Художник отходит от миметической референции: раннему периоду его творчества было свойственно обращение к пейзажам, описывающим разные времена года в соответствии с традицией «природной» референции, однако данное произведение оспаривает не только пейзажи самого Ларионова, но и картины на темы времен года его ближайшей коллеги и спутницы жизни, художницы Н. Гончаровой, равно как и предшествующую традицию символизма/импрессионизма в целом. Отход от натурно-описательной модели проявляется, в частности, в нетрадиционной цветовой символике: так, весна показана желтой, т. е. ведущим признаком выбран цветовой эквивалент света (византийский принцип, концептуальный — в этом есть совпадение с символизмом, в частности, с «Временами года» в живописи Чюрлиониса), в то время, как желтый в «реалистической» живописи стереотипически характеризует осень. Аналогичное «нарушение» свойственно и другим цветовым атрибутам: зима — красно-коричневая (словно обыгрывается народная рифмовка *мороз = красный нос*), а осень — синяя.

Автор использует ограниченный набор традиционных изобразительных символов: дерево, дева, птица, собака, лоза и др. Наряду с характером четырехчастного деления полотен комбинаторика элементов следует принципу дополнительного распределения, на основе которого выстраиваются пары аналогий зима = лето и весна = осень. Это опять же напоминает древний календарь с его ориентацией на предсказания и знаками зодиака. Такого рода аналогии можно обнаружить в каждом из изобразительных комплексов отдельно.

Обнаженные женские фигуры в каждой из композиций — аллегии времен года — представляют собирательный тип Великой Богини. В этом художник следует традиционным моделям: аллегии времен года обычно имеют вид женских персонажей, нагота соответствует принципу телесных проекций мифологического календа-

ря [Брагинская 1980]. Типы изображений и их атрибутика в других женских персонажах недвусмысленно отсылают к более широкому набору архаической иконографии: так, профильное изображение женщины на картине «Весна» напоминает так называемую Парижанку из росписей Кносского дворца на Крите [илл. 22], а серп в руке Венеры на картине «Лето» ассоциируется с символическим рогом изобилия в первобытной скульптуре. Символика плодородия, мотивы дионисийства отождествляют Венеру-Весну и Венеру-Осень посредством соответствующих классификаторов: весна охарактеризована амурами (символизирующими эротическую любовь), осень — виноградом. По типу позы — телесному статусу — образуются иные пары: танцующие аллегории весны и лета (вакхический, дионисийский мотив) противопоставлены статичным, подчиненным застылой вертикально-осевой симметрии аллегориям зимы и осени. Стилистически Девы Ларионова восходят к разным источникам: тут и Гоген (произведения которого Ларионов видел в Париже и которым был увлечен), и скифские бабы Гончаровой, и собственные произведения — многочисленные «Венеры» этого времени, в частности, «Солдатская Венера» (1912), написанная одновременно с рассматриваемым циклом [илл. 23]. Близок к Венерам цикла «Времена года» и заборный рисунок на картине «Отдыхающий солдат» (1911) [илл. 24]. Автоцитаты в живописи Ларионова возникают и позже, в 1920-е годы: обнаженная женщина — персонаж его наброска «Маня-курва» (1928) [илл. 25] — идентична предыдущему примеру, а птица с веткой в клюве повторяется в иллюстрациях к поэме А. Блока «Двенадцать» [илл. 26]. Эта миграция отдельных изобразительных мотивов заставляет каждый из них трактовать как своего рода знак-лексему, что еще раз указывает на лежащий в основе композиций пиктографический принцип.



22. а) «Парижанка». Фрагмент росписи Кносского дворца, Крит, 15 в. до н.э.; б) М.Ларионов. Весна. Из цикла «Времена года». Фрагмент



23. М. Ларионов. Солдатская Венера. 1912



24. М. Ларионов. Отдыхающий солдат. 1911

Автоцитирование показывает, что примитив Ларионовым стилизуется и показан двойственно: сам по себе и в игровом, раёшном ключе — как взгляд со стороны; на это обращали внимание искусствоведы [Поспелов, Илюхина 2005]. Хотелось бы добавить, что двойственность модуса изображения в данном случае передается в нарративной структуре: остранение стиля можно трактовать как «речь» персонажа, выраженную — если сравнить с литературным приемом — в форме несобственно-прямого повествования. Рассказ ведется как бы от лица субъекта, а «речь», акцентирующая протяженность во времени, вводит линейное время. Таким образом, циклическое время мифологической картины мира, заданное традиционными для календаря символами, нарушается.

Однако нарушенное равновесие тут же восстанавливается

в мотиве дерева, которое присутствует во всех четырех картинах. Своим вегетативным статусом дерево каждый раз маркирует тот или иной сезон (голое дерево — зимой, зеленеющее — летом, усыпанное плодами — осенью, расцветающее — весной). На двух композициях, между тем, есть и добавочные мотивы — древо искушения весной и свадебное деревце, по сторонам от которого друг напротив друга расположены жених и невеста, — осенью. Мотив отсылает к Мировому дереву — центральному символу архаической картины мира. Вокруг деревьев кружатся птички, по форме напоминающие рождественские пряники: пернатые выступают мифологическим классификатором, отмечающим верх. Посредством эквивалентных связей птицы = дерево (мировое дерево), птицы = дева, мотивы дерева/птиц и Девы связываются между собой. Все это усиливает мифологическое звучание ларионовской Венеры, ее архаическую символику, в которой демоническое, идущее из низовых глубин женское начало сплетается воедино с сакральным верхом, отсылая к мотиву брака неба и земли. Возникает ассоциация с демонической Лилит из сти-

хотворения Н. Гумилева «Ева или Лилит» 1911 года: *У Лилит — недоступных созвездий венец, / В ее странах алмазные солнца цветут**. Создавая лубочно-игровой парафраз архаических символов, художник посмеивается и над символистскими клише, стремясь, одновременно «называя» и осмеивая их, опрокинуть недавнее прошлое культуры Серебряного века.

Принцип нарушения равновесия и его восстановления последовательно проведен и в композиции полотен: так, регулярно повторяющаяся центрально-осевая симметрия (геральдических предстojаний) уравнивается асимметричными сдвигами членений полотен, произвольностью поз Девы, нерегулярностью изобразительных «рифм». Последнее особенно интересно: свойственное любому примитиву ковровое заполнение плоскости изображения Ларионов структурирует, вводя пары соответствий на уровне формы. Так решены картинки-рассказы цикла: зимняя деревня, где вдоль домов бегут голодные собаки своим мерным ленточным ритмом, «рифмуется» с летним сбором урожая (процессия мужчина/женщина с корзинами, 4 ноги). На картине «Весна» Адам и Ева, по сторонам от уже упоминавшегося Древа познания в сочетании со сценной изгнания из рая, соответствуют брачной паре по сторонам от свадебного деревца на картине «Осень». Тем самым Весна и Осень объединяются по признаку центрально-осевой симметрии геральдических пар, а Зима и Лето — по признаку симметрии сдвига. Однако возникают и



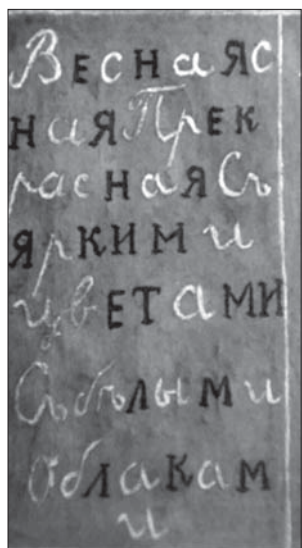
25. М. Ларионов. Маня-курва. 1920-е



26. М. Ларионов. Череп и птица. Иллюстрация к поэме А. Блока «Двенадцать». 1920

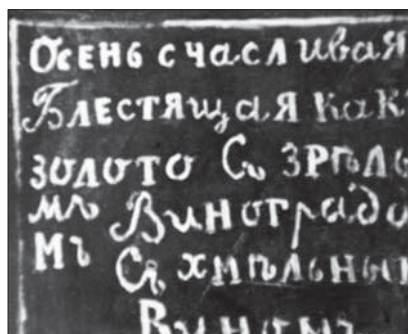
* Известно, что Ларионов в эти годы был знаком с Гумилевым, а позже, в эмиграции, даже сдружился с ним и неоднократно делал его портретные зарисовки. Еще раньше, в 1909 году портрет Н. Гумилева написала Н. Гончарова.

перекрестные соответствия: так, дерево на картине Лето, геральдически окруженное птицами, отмечено центрально-осевой симметрией, а Весна — симметрией сдвига в изображении сцены изгнания из рая. В чередовании парности и непарности реализован числовой код 3 + 4, согласно архаическим представлениям, описывающий полноту мира [Топоров 1982д]. Интересно, что это же числовое сочетание, в раннем авангарде обозначенное Ларионовым, подобно рамочной конструкции встретится и в «авангарде на излете», а именно на картинах К. Малевича «Красная конница» [илл. 132], а также «Бегущий человек» (см. об этом в следующем разделе книги). Можно обнаружить это символическое сочетание и на уровне семантики: постоянно присутствующий



в полотнах цикла «Времена года» мотив дерева, имплицитный троичность (деление символического пространства по вертикали на три зоны), противопоставлен мотиву четверичности времен года, которой соответствует четверичность живописного цикла: членение четырех полотен на четыре части.

Четвертый тип изображений в каждом полотне представлен рукописными текстами [илл. 27]. Это «народно-поэтические» описания смены времен года. Балаганно-ярмарочные полустихи, полуречевки — тексты основаны на принципе произвольного членения слов при переносе в новую строку и декоративного (относительно равномерного — принцип народного орнамента) чередования цвета букв. Частичные внутренние рифмы соответствуют и частичности



ти изобразительных «рифм». Лубку художник следует и в параллелизме изображения/слова, хотя этот параллелизм и неполный: так, словесная осень — «блестящая как золото» — не соответствует изображению, в котором доминируют синие тона. В весело приплясывающих буквах, орфографических ошибках очевидно влияние футуристических книг, которыми Ларионов и Гончарова в эти годы занимались. Принцип произвольного членения слов при переносе

27. М. Ларионов. Фрагмент надписей на полотнах из цикла «Времена года»

на новую строку предвосхищает идею А. Крученых о расчленении слова с целью расподобления смысла, которую он сформулировал в статье «Слово как таковое» годом позже (1913). В этом манифесте Ларионов в числе художников не упоминался, но выдвинутые принципы схожи: «1. Чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока! (пение, плеск, пляска, разметывание неуклюжих построек, забвение, разучивание <...> 2. Чтоб писалось туго и читалось туго неудобнее смазных сапог или грузовика в гостиной (множество узлов, связей и петель и заплата, занозистая поверхность, сильно шероховатая)» [Крученых, Хлебников 2008].

«Смотрелось во мгновение ока» — это по сути изображение письменного текста, письменности как таковой, ее остранение наподобие иронической двойственности лубка в цикле. Выписанные от руки и раскрашенные буквы равнозначны мазку, процессу его нанесения на полотно, наконец, самой живописи как таковой. Рукописность текстов словно описывает медлительный ход возникновения картины, линейное время как таковое. Благодаря руко-письму возникает и другой эффект: уподобление фрагментов, а с ними и всего живописного полотна/цикла живой речи. Возникает сплошной изоморфизм изображения и слова: уподобленные танцующим Девам, буквы перекликаются и с дионисийским буйством природы, изображаемым на полотнах, мотивами виночерпия, эротики. Описательно-назывные предложения, в которых главное слово — первое. Это своего рода живописные именованья — как бы вербальные портреты. Перенесение изобразительных законов на сферу вербального (поменялись ролями) — это доминанта пространственного искусства (изобразительного) над временным словесным. Получилась инверсия: дискретность изображения здесь противопоставлена «изобразительности» слова, своего рода экфрасис наоборот.

Дискретность полотен «Времена года» Ларионова символически противостоит времени, исторической традиции. На первый план выдвигается динамический принцип: смена времен года как членение изображения-текста *par excellence*, в котором главная роль принадлежит пространству. Круговорот сезонов оказывается «пришпиленным» к плоскости наподобие гербария. Отмечая сходство современной живописи и лубка в предисловии к своей выставке 1913 года, Ларионов сам пишет о том, что «выдвигаемое лубками и нашими теперешними художниками, является наилучшим доказательством уничтожения времени» [Поспелов, Илюхина 2005]. Провозглашенное уничтожение времени — это утверждение времени циклического, однако в соответствии с авангардной мифологемой начала Ларионов вводит и линейный вектор, прогностический. Последний обусловлен сходством изображений с картами.

Действительно, проецирование времени (времен года) на пространство, плоскостные изображения, многообразные симметрические композиции и ряд других особенностей поэтического устройства

этой серии заставляют провести аналогию этих картин с игральными картами. Известно, что Ларионов коллекционировал карты, которые очевидно, явились еще одним источником его неопримитивизма. Карточной темы вообще много в живописи раннего авангарда. Теме карт и карточной игры отдали дань и О. Розанова, и К. Малевич, и А. Крученых [илл. 28]. Не стоит забывать, что название выставки/объединения «Бубновый валет» придумано самим М. Ларионовым за два года до создания этого цикла. Карты и карточная игра реализуют мотивы случайности, рока, т. е. неуправляемого линейного вектора — с одной стороны, и закономерность фиксированных значений, сетки координат — с другой. Эта дихотомия правил и их реализации, подобная дихотомии языка и речи, последовательно реализована и в множественности кодов изображений рассматриваемых картин: в обращенности вербальных фрагментов к просторечию, в смеси архаической символики и ярмарочной игры в нарративных фрагментах, в вариативности мотивов, словно карточных партий, разыгранных по сезонам. С игральными картами сближает и членение изобразительного поля на четыре части, а также зеркально-поворотная симметрия композиций. Тема карточной игры соответствует и дионисийской семантике полотен, духу витализма: экстатические позы танцующей/страдающей Девы, эротические символы, атрибуты виноградарства и т. п. Все это и парафразы символистских клише, их оспаривание и утверждение новой поэтики. Это утверждение циклического времени (и его пространственных проекций) как преемственности культуры, переданной в коде времен года, и вместе с тем — линейно-го выхода за пределы этой преемственности.



28. О. Розанова.
Дама пик. Из цикла
«Игральные карты».
Б.д.

Между тем, некоторые мотивы являются в цикле «Времена года» для художника более важными, чем другие: доминируют весна и осень. Так, весна и осень акцентированы повторением в разных частях композиций мотива дерева — наиболее «сильного» универсального архаического символа в ряду прочих, а также влюбленной/брачующейся пары по его сторонам. Для объяснения приходит на помощь опять же аналогия с игральными картами. Масти карт в народной картине мира соответствовали временам года, что не могло не учитываться Ларионовым и его кругом. Так, происхождение названия объединения «Бубновый валет» связывают с традиционно закрепленной за этой мастью символикой весны, ее свойственен желтый цвет. Картина «Весна» также решена в желтой гамме. «Осень» — заключительное звено годового цикла природы, проекция будущего, а в рамках циклического мышления — и прогностического видения (семантика,

которую несут в себе карты в функции гадания). Неслучайно именно весна и осень явились темами двух других полотен Ларионова этого времени и позднее [илл. 29, 30]. Если принять тезис, что художник намеренно выделяет переходные, пограничные состояния природы, весь цикл выстраивается как автометаописание раннего авангарда как сдвига историко-художественной парадигмы и новой стадии в развитии искусства. Здесь речь доминирует над языком, и отсюда — акцент на весне как метафоре новой художественной парадигмы, а также осени как времени «сбора плодов» нового направления.

Весна и осень, как время переходности, полутонув, недосказанности, превалирования неясности над ясностью, вчувствования над рациональностью, а тем самым, усиленной семиотичности, освоены символизмом (в противоположность реализму натуральной школы, делающей акцент на зиме и лете). И то, и другое — агенты пограничных состояний в коде времен года, соответствующих брачной символике. Брачная семантика, реализованная в цикле, высвечивает символику перехода. У М. Ларионова весна как настоящее и осень как плодоносное будущее переосмысляются в кодах изобразительности в качестве агентов перемен, совмещающих циклическое и линейное время, что соответствует катахрестической авангардной поэтике. Время осмысляется в пространственных категориях, акцентируя принцип дискретности как таковой. Вряд ли будет большим преувеличением сказать, что своим акцентированием дискретности эта серия предвосхищает «Черный квадрат» Малевича, который появится на три года позже. Дискретность проявляется и в выборе в пользу граничных состояний и маргинальных тем-мотивов, совпадая с символизмом (и многое наследуя от него), смещая акценты. Цикл «Времена года» М. Ларионова фиксирует и описывает все эти приметы становления новой поэтики в категориях народно-мифологического сознания, реализуя их на всех уровнях организации художественного текста.

В истории европейской живописи тема времен года решается в широком диапазоне символического осмысления — от высокого



29. М. Ларионов. Весна. 1912



30. М. Ларионов. Осень счастливая. 1912

космологического обобщения (от Брейгеля до Чюрлиониса) до низового тривиального. На пересечении этих уровней — используя наследие мифопоэтики символизма и при этом оспаривая символизм в рамках освоения низового поля культуры — реализовывал свою поэтику авангард, в частности, русский авангард.

В мифологической модели мира времена года выступают как универсальная метафора, расширяющая базовые бинарные отношения по аналогии с развернутыми суточными делениями (ночь/день, а также ночь/утро/день/вечер) на жизненные циклы человека (жизнь-смерть как детство-молодость-зрелость-старость). Аналогичные проекции можно сделать и в отношении циклических смен художественных формаций (и крупных идеологем), каждая из которых претерпевает период зарождения в недрах другой формации (который можно сравнить с весной), процесс созревания поэтики (лето), кульминацию своего развития (осень) и стагнацию (зиму). В литературе Серебряного века и в последующую эпоху такие метафорические переносы времени года на состояние художественного или более широкого духовного процесса встречаются особенно часто. В книге воспоминаний С. Н. Дурылина «В своем углу» находим: «Не только снег тает. Все тает. Так, истаяла русская поэзия. Истаяла русская культура. Истаяла Россия». И далее в «Тетради IV» («Афоризм 8», «Афоризм 9») о В. Розанове: «Христианство не догорело и чадит, — как думал Василий Васильевич. — Оно не коптит. Оно тает. От лучей какого же солнца? О, как страшно! Какого-то. Но тает, тает, — и не оттого, что “дворники делают весну” в городе... Тает и в городе, и в деревне, на холмочках, на ложбинках, даже в глубоких ложках... Всюду тает... И как задержать это таянье? Тает. Вот и все» [Дурылин 2006]. Обратим внимание, что ведущей метафорой, описывающей угасание, становится весна, функционально сближенная с осенью, и потому новое здесь отрицательно маркировано. Дурылин (1886–1954) принадлежит традиции Серебряного века, и хотя Ларионов (1881–1964) близок ему по дате рождения, он — вестник уже совсем другой эпохи. Он тоже сближает весну и осень, но совсем по другому основанию: переходное состояние природы осмысливается в его цикле как ритуал *rite-de passage*, проецируемый на зарождающуюся художественную формацию.

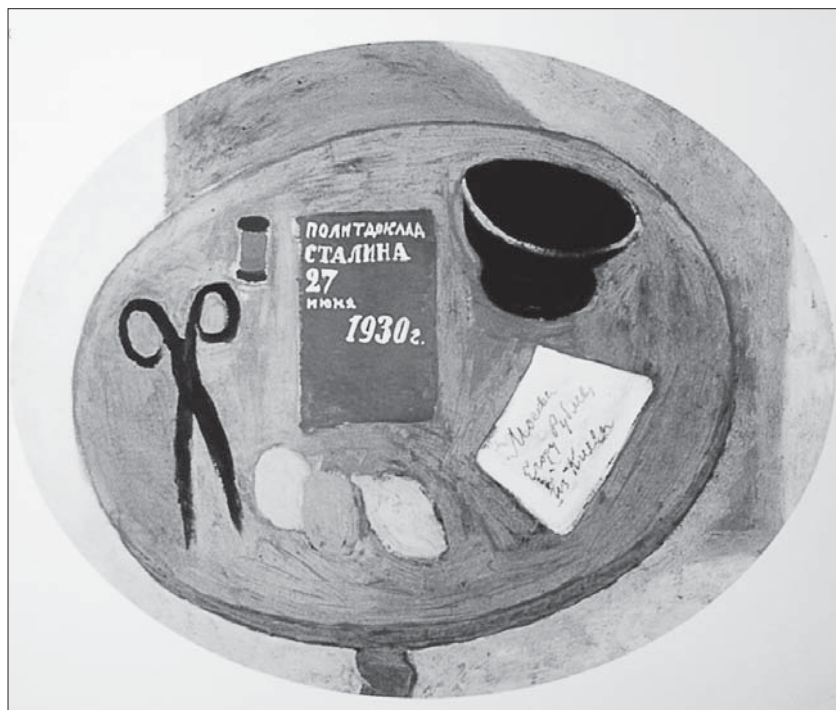
В исторические эпохи высокой рефлексии созревание новой художественной парадигмы осознается носителями новой поэтики. Очевидно, так произошло и с авангардом, примером чего может служить цикл произведений Михаила Ларионова «Времена года», созданным в переходную эпоху начальной стадии — весны — авангарда. Интересно, что при этом — в соответствии с закономерностями пограничных пространственно-временных зон — в полной мере проявляется мифологический тип мышления, который, однако, имеет свои особенности, соответствующие задачам выработки нового художественного языка.

ГЛАВА 4

НАТЮРМОРТ ГЕОРГИЯ РУБЛЕВА «ПИСЬМО ИЗ КИЕВА» КАК АНАГРАММА

Поиски зашифрованного в изображении сообщения неизбежно выводят исследователя на проблему границ произведения, которые определены типом той или иной поэтики, в русле которой оно создано. Однако в качестве «текста» произведение живописи может иногда быть «прочитано» за пределами своих собственных рамок (как физической рамы-обрамления, так и рамки семантической). В настоящей главе речь пойдет об одном случае скрытых изображений в живописном нарративе, которые можно уподобить анаграмме в литературе и которые реализуют определенную коммуникативную модель, предполагающую привлечение к анализу широкого контекста — всего творчества автора. Этот контекст выстраивается как текст нового, более высокого уровня, и смыслы отдельных произведений, которые служат раскрытию тайных механизмов «дешифровки», не сводятся к простой их сумме: они требуют учета дополнительных коннотаций.

В своей статье «Вещь в антропологической перспективе: апология Плюшкину», а также в ряде других замечательных работ, Владимир Николаевич Топоров рассматривал мир вещей, создающих космос человека, в аспекте времени (Топоров 1995). Вещь — это и память, и материализованное время индивидуального существования. Опираясь на эти соображения, можно сказать, что в представлении вещей в изобразительном искусстве создается многоуровневая повествовательность: вещи рассказывают нечто, образуя сложную нарративную конструкцию, где каждая из них — и персонаж, имеющий свой «голос» в составе повествования, и скрепа в парадигматических рядах, и скрытая семантизация временного потока как такового [Николаева 2012]. Тем самым изображение,



31. Г. Рублев. Письмо из Киева. 1930

пространственное по своей природе, получает расширение, присваивая и время, т. е. приспособлявая коммуникативный механизм искусства слова как основанного преимущественно на темпоральности (см. главу 1 настоящего раздела). Такова повествовательность вещей в картине Георгия Рублева «Письмо из Киева» (1930), хранящейся в Третьяковской галерее [илл. 31]. Композицию можно уподобить тайнописи — она изобилует скрытыми смыслами.

Несколько предварительных замечаний. Существует целый ряд эпох и художников, реализующие многообразные скрытые смыслы в формах разнообразных оптических обманок и визуальных тайнописей. К ним в первую очередь относятся европейский маньеризм и картины-перевертыши Д. Арчимбальдо (в одной из них, например, при переворачивании картины портрет мужчины превращается в вазу с фруктами), а также уже упоминавшееся произведение Х. Гольбейна Младшего (имеем в виду картину 1533 года «Послы», где неясный предмет на первом плане в развернутой проекции оказывается изображением черепа). К скрытым изображениям следует причислить и разнообразные зеркальные и анаморфические трансформации фор-

мы в барокко (о чем много писал Ю. Балтрушайтис [Baltrusaitis 1984], а в недавнее время — М. Ямпольский [Ямпольский 1996]. Зашифрованные картинки вошли в моду и в наполеоновской Франции, где в букетах цветов зрителю надлежало найти портрет императора [Ситникова 2008]. В XX веке оптические трюки со скрытыми изображениями ожили в сюрреализме — например, у С. Дали в картине «Невольничий рынок с незримым бюстом Вольтера» (1940, холст/масло, Музей Сальвадора Дали, Сент-Питерсберг), где в группе людей на дальнем плане видится портрет французского мыслителя, а затем в многочисленных играх с пространством Р. Магритта и М. Эшера. Примечательно, что такого рода мастера обычно практикуют тип поэтики, отмеченной доминантой словесного начала в искусстве, и властью слова отмечены целые эпохи, к которым они принадлежат. Изображения людей и вещей в этих зашифрованных визуальных «сообщениях» обладают повышенным коммуникативным потенциалом. Однако и в другие эпохи возникают неожиданные виды визуальных игр. К таким эпохам относится, например, конец 1920-х годов в советской России.

Живопись этого времени — в соответствии с «горячим» типом самой эпохи — отмечена резким повышением коммуникативного статуса. Художники поставангарда, учившиеся у мастеров первого и второго поколения творцов нового искусства, представили в своем творчестве своеобразную противофазу исторического авангарда, при этом оставаясь в рамках той же самой парадигмы. В отношении взаимодействия слово/вещь это выразилось в том, что на смену футуристическому принципу «слово как вещь» пришел зеркальный принцип «вещь как слово». Изображенные на картинах предметы быта буквально «заговорили», рассказывая свои истории. Если, по убеждению В. Кандинского, линия становится вещью, «обладающей таким же практически-целесообразным смыслом, как и стул, колодец, нож, книга» [Кандинский 1919: 2] (цит. по: [Ханзен-Лёве 2001: 72]), то десятилетием позже прошедшие через опыт футуристического бунта 1910-х вещи мирно сложились в натюрморты Д. Штеренберга, М. Ларионова. Они формируют вещный нарратив, своеобразно хранящий память об авангардном сокрушении всех и всяческих пределов. Прошедшая через опыт беспредметности, обнажения своего истинного, не-вещного лица, живопись представила предметы быта в поставангардном натюрморте, разрушая ожидания. Зритель настраивается на двойное сальто-мортале: за вновь обретенной натурой ему видится преобразенная абстракция, не вернувшаяся к природе, а трансформированная ею и породившая квазиприродную форму, еще более удалившуюся от «реалистического» восприятия мира в XIX веке, чем беспредметность. Такого рода двойным пересечением границ, и прежде всего семиотических границ картинного пространства, отмечено творчество Георгия Рублева. Полотна этого

мастера 1920–1930-х годов представляют интерес с точки зрения рассказов вещей, которые принимают форму скрытого изображения.

Как известно, натюрморт — это жанр, лежащий на пересечении различных семиотических процессов, и он активизируется в определенные эпохи [Лотман 2002а; Bobryk 2011]. Такой эпохой для данного жанра стал рубеж 1920–1930-х годов в России. Это время испытания изображения на *истинное/неистинное*, что соответствует тектоническим сдвигам в социально-политической сфере страны, поставившим под вопрос основы бытия, это и особый статус вещи в ситуации исторической катастрофы. Известно, что именно в грозные годы возникает изоляция вещей из своего утилитарного окружения и о ней сигнализирует. Повышается семиотический статус как самих предметов, так и отношений между ними. Примером могут служить домашние вещи людей, отбывавших в 1930-е годы свой срок в сталинских лагерях и описанных в произведениях Варлама Шаламова [Злыднева 2011в], или бытовые предметы, например, молочные бидоны, которые десятилетием позже брали с собой в изгнание экстрадированные народы и в которых утилитарная функция полностью вытеснялась символической [Курсите 2009]. В натюрморте переломного и изобилующего потрясениями времени конца 1920-х годов семиозис вещи особенно активен, значение бытового предмета возводится в квадрат и при этом встраивается в противофазу поэтики исторического авангарда. Это означает, что повышение коммуникативного статуса изображения следует рассматривать в перспективе памяти о тех сдвигах в поэтике, которые нарушили привычные границы не только жанра, но и вида искусства, а также онтологической природы изображения, и радикально расширили рамки повествования отдельного полотна как «текста».

Драматизм вещных нарративов картин Г. Рублева под стать драматической судьбе их автора. Георгий Рублев (1902–1975) родился в Липецке, учился во ВХУТЕМАС'е, в 1920-е годы участвовал в разнообразных художественных объединениях, разрабатывающих проблемы новой фигурации, критиковался за формализм, однако в 1930-е годы резко изменил свои позиции и начал выполнять государственные заказы на оформление парадов, праздников, монументальных росписей в общественных постройках (в частности, по его проектам оформлена станция метро «Серпуховская»). Цикл работ конца 1920-х — начала 1930-х годов до поры до времени хранился у художника дома и был обнародован только с приходом новых времен, сразу став сенсацией: поразили гротескная манера мастера, двусмысленная трактовка злободневных сюжетов и загадочность общего смысла. Такого рода необычностью отмечена прежде всего картина «Письмо из Киева». В восприятии современного зрителя, улавливающего в изображении нечто зловещее, картина ассоциируется с атмосферой

надвигающегося сталинского террора. Тема страшного становится в эти годы одной из доминирующих в советской живописи [Злыднева 2007]. Однако полотно, о котором идет речь, едва ли прочитывалась в этом ключе современниками, для которых трагические события, последовавшие после года ее создания, были закрыты неясными очертаниями грядущего.

Произведение не допускает однозначного толкования, и его можно причислить к жанру натюрморта лишь условно — композиция составлена из отдельных предметов различного назначения, равномерно разложенных каждый по отдельности на круглом столе подобно экспонатам в музейной витрине, напоминает скорее ребус или криптограмму, нежели картинку быта. Набор вещей невелик: ножницы, катушка красных ниток, чашка, три лимона, печатная брошюра под заголовком «Политдоклад Сталина 27 июня 1930» и письмо с адресом «Москва Его-ру Рублеву из Киева». Все слова изображены написанными от руки.

В композиции доминирует принцип дискретности, что соответствует примитивистской манере, в которой решено полотно: поверхность стола дана в проекции сверху, а трактовка предметов нарочито огрублена, и вещи словно подвешены на ниточках. Дискретность отсылает к алфавитному письму, так что каждый предмет выполняет функцию отдельного письменного знака (это тот самый принцип, который был описан на примере живописи раннего М.Ларионова в предыдущей главе). Однако граница округлой столешницы, объединяющая и изолирующая вещи от прямоугольной рамки полотна, служит указанием на их связанность в пределах единого целого, ведь круг — это маркированное отграничение, снимающее оппозицию правое/левое, а тем самым, ликвидирующее и координаты внешнего пространства, которое простирается за пределы полотна. Благодаря этому отграничению создается нечто вроде иероглифа. Таким образом, непрерывное (уподобленность изображения иероглифу) сочетается здесь с дискретным началом (в отделенных друг от друга вещах, знаках алфавитного письма и словах). Письменный текст (как дискретный) тем самым становится значимым звеном изображения (континуального по своей природе). Эта двойственность референции (денотатов) определяет и двойственность смыслов (коннотаций) представленного на картине.

Дискретность соответствует природе изображенных на полотне вещей, две из которых принадлежат к письменной культуре: брошюра и письмо. Они не только вводят мотив печатно-рукописной продукции, но и иконически его представляют посредством написанных от руки словосочетаний. Таким образом, синтагматика изображения находит соответствие в ее семантике, и возникает рамочно-кольцевая конструкция семиотических рядов: набор/каталог предметов уподоблен иероглифическому тексту, внутри которого находятся

еще два уже в прямом смысле письменных текста, из которых один — печатный доклад, а второй принадлежит к эпистолярному (рукописному) жанру. Если первый, от лица Сталина, адресован массе однопартийцев (и всему народу) и реализует коммуникацию «Я» — «Мы», то второй основан на отношении «Я» — «Ты». Перед нами — рассказ-обращение. Ответ на вопрос, о чем именно этот рассказ, требует покойного анализа.

Набор разнородных вещей образует несколько парадигм. Общий ассоциативный ряд — антропологический: это предметное окружение человека, включенного в актуальную политическую действительность и обладающего активным кругом общения. Парадигма антропоморфизма объединяет все вещи посредством телесного кода: рука метонимически обозначена инструментами (ножницы и моток ниток), рот — посредством чашки, глаза — письмом, голос — докладом, пищеварение — фруктами на первом плане. Рукописность текстов, включенных в изображение, акцентирует руку дополнительно и служит метонимией профессии автора (художник «рукотворит»). Сочетание телесного (рука, рот/голова) и ментального (доклад как речь, письмо как коммуникация) создает энантиономию изображения*, в которой знаки материи одновременно отмечают и противоположный им символический план.

Наряду с общей парадигмой имеет место и ряд субпарадигм, объединяющих отдельные предметы по парам или в более длинные цепочки. Парадигматические ряды выстраиваются прежде всего на уровне визуальной формы. Колорит базируется на полноте мифологической триады — красное, черное, белое. Набор форм предметов тоже наделен полнотой: представлены основные геометрические фигуры — круг, квадрат и треугольник. *Треугольник* ножниц противопоставлен *квадратам* брошюры и письма, а также *круга* чашки, столешницы, фруктов. Ритм сочетания черного и красного описывается схемой АВВА и задает драматизм семантической ауры. Желтый фон столешницы нейтрализует этот накал и вносит значимое нарушение в ритмический рисунок: желтая полоска на чашке перекликается с фруктами на первом плане. Чашка и ножницы объединены черным цветом и маркированной крайней (левое и правое) позициями в композиции, они также образуют своего рода антонимы формы, являя собой в первом случае (ножницы) форму с открытым контуром, а во втором (чашка, близкая к кругу) — с закрытым. Таким образом, формальное решение композиции, обнаруживающее хорошую авангардную школу художника, подчинено ритмическому чередованию противопоставлений и уподоблений.

* Здесь мы предпринимаем попытку применить к материалу искусства лингвистический термин, активно употребляемый в работах Т. В. Цивьян [Цивьян 2012].

Таковы и субпарадигмы вещей с точки зрения их семантики. В изображениях доминирует то утилитарный уровень (обозначим его как уровень 1), то символический (уровень 2), а иногда они накладываются друг на друга. Так, *ножницы* + *нитки* образуют 1 уровень: портняжные инструменты. Впрочем, *нить*, как символический знак *пути*, может быть перерезана *ножницами*, так что 2 — символический — уровень тоже обозначен. На 2 уровне располагается также и парадигма *красные нитки* + *доклад*, которые можно объединить фразеологизмом «красной нитью» для характеристики развития мысли или «плетение словес». *Чаша* + *нить* можно прочесть символически: они репрезентируют путь, судьбу человека. Интересно, что те же предметы — ножницы и моток ниток — можно обнаружить и в натюрморте Г. Рублева «Шитье» (1929, ГТГ), написанном на год раньше, где эти предметы целиком мотивированы сюжетом. В картине «Письмо из Киева» эти вещи осмыслены уже на уровне не визуальной формы, а речи, т. е. выступают как визуальные идиомы.

Парадигма *ножницы* + *письмо*, казалось бы, реализует лишь утилитарное значение: письмо разрезают ножницами, чтобы осуществилась его коммуникативная функция. Между тем, ряд литературных примеров этого времени указывает на символическую семантику и данной связки. Так, у такого во всем далекого от Г. Рублева писателя, как М. Осоргин, в его написанном в эмиграции рассказе «Вещи человека», соединение ножниц и письма отсылает к мотивам ущерба, утраты, смерти: «Ножницами она перерезала тонкую бечевку, и пачка писем рассыпалась... вся пачка продолжала жить только как вещь, которую пожалели» (о вдове, разбирающей вещи покойного мужа) [Осоргин 1990: 455]. В другом его рассказе — «Пенсне» — о смерти речи нет, однако реализована та же связка в аспекте очеловеченных предикатов: «Что вещи живут своей особой жизнью — кто же сомневается? Часы шагают, хворают, кашляют, печка мыслит, *запечатанное письмо подмигивает и рисуется, ножницы кричат* (курсив мой. — Н. З.), кресло сидит, с точностью копируя старого толстого дядю, книги, дыша, ораторствуют, переключаются на полках» [Осоргин 1990: 531]. Можно предположить на картине Г. Рублева связка *ножницы* + *письмо* реализует символический уровень значений этих вещей в роли самостоятельно действующих персонажей, наделенных негативной коннотацией. Однако у Осоргина утрата вещами хозяина в рассказе «Вещи человека» выстраивает рассказ в рамках минус-пространства и минус-времени. У Рублева, напротив, время предельно актуализировано: дата лежащего на столе политдоклада совпадает с реальными историческими событиями — XVI съездом ВКП(б), одновременными с созданием картины, чем все повествование помещается в режим реального времени и акцентировано как сугубо актуальное, настроенное на позитив будней.

Отдельную парадигму образуют вербальные тексты — название брошюры и надпись на конверте. Вслед за полнотой круглящейся формы, содержащиеся в них сведения описывают полноту пространственно-временных координат и именных адресов: имеет место два топонима (Киев, Москва), точечное время (27 июня 1930 года) и два имени собственных, из которых одно (Егор Рублев) — просторечный вариант имени автора (Егор вместо Георгий), а второе — наоборот, возвышенное (политический псевдоним) имя вождя, так что это уже не совсем имя, а скорее символический знак власти, что поддержано и соединением имени Сталина с Москвой (= Кремль). Не вполне понятно, почему в качестве местонахождения адресанта указан именно Киев. В контексте обозначенной в картине речевой практики (рукописность как подобие речи в визуальном коде) Киев можно трактовать как знак просторечия, учитывая, что этот топоним часто встречается во фразеологизмах и речевых клише типа «Язык до Киева доведет», «В огороде бузина, а в Киеве дядька», «тетя из Киева» и т. п. В этом случае Киев, наряду со сниженным именем Егор, является еще одним указанием на речевую природу этой картины как изобразительного «высказывания».

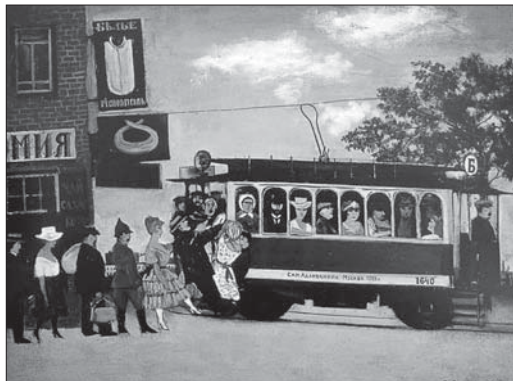


32. Г. Рублев. На даче. 1929

Изображение можно уподобить устной речи и по признаку стилизации примитива в стиле композиции. Известно, что в эти годы Г. Рублев был увлечен творчеством «наивного» грузинского художника Нико Пиросмани. В духе примитива решены и многие другие произведения мастера, среди них — «На даче» (1929), «Парикмахерская» (1928), «Ликбез» (1930) [илл. 32]. Кроме того, в конце 1920-х годов примитивизм в его профессиональном изводе, т. е. в творчестве образованных художников, нашел широкое распространение в русском искусстве. Отчасти причиной тому стало сворачивание формальных поисков авангарда и обращение к «народному» стилю непрофессионалов оправдывало условности художественного языка. В подобном русле развивалось, например, творчество Д. Штеренберга, С. Адливанкина, С. Никритина и мн. др. Г. Рублев активно вводил в свои примитивистские полотна вербальные фрагменты: например, в картине «Ликбез» учащаяся крестьянка выводит на доске мелом оборванную фразу: «Горячий привет 16 парт» (это именно тот партсъезд, доклад на котором лежит на столе в рассматриваемой картине!) [илл. 33]. Совмещение стиля примитива и словесных врезок характерно и для других мастеров. Так, композиция картины С. Адливанкина «Трамвай Б» (1922, ГТГ) не только включает в себя название, которое фигурирует на изображении ва-



33. Г. Рублев. Ликбез. 1930



34. С. Адливанкин. Трамвай Б. 1922

гончика, наряду с вывесками стоящих поодаль магазинов, но здесь же красуется и подпись художника, что напрямую перекликается со способом введения имени автора в картине Г. Рублева [илл. 34].

Стиль примитива в сочетании с рукописными надписями заимствован из площадного искусства вывесок, к которым обращался ранний футуризм, а также из лубка, дань которому отдали в годы первой мировой войны ведущие мастера исторического авангарда — например, К. Малевич и М. Ларионов (подробнее об этом см. предыдущую главу). 1920-е годы пронизаны своего рода отблеском предавангардной поэтики, однако появляется новое качество: память об опыте исторического авангарда переводит этот виток повторений на метауровень. Возникает рамочная конструкция рассказа о рассказе, в которой «речь» примитивного стиля приведена в прямое соответствие с интермедийной игрой знаков. Примитивная поэтика в живописи характеризуется качеством дискретности, которое проявляется в орнаментальной композиции с равномерным распределением деталей изображения в центре и периферии, и эта дискретность выступает как параллелизм по отношению к дискретности письменных знаков. Связь примитива и рукописного текста имплицитно модус речевого акта: отклонение примитива от школьной традиции можно рассматривать как иконическое обозначение живой речи, отклоняющейся от формальных норм языка. Речевая природа изображения указывает на коммуникативную активность этой тайнописи/криптограммы, но не слишком приближает нас к ее дешифровке.

В фокусе внимания — письмо, если основываться на том, что название картины принадлежит самому автору. Оно располагается в центре не геометрическом, а смысловом. Имя автора в дательном падеже введено в композицию по образцу мастеров старой живописи — эмблематически. Письмо, адресованное автору — это знак реализуемого



35. М. Ларионов. Натюрморт с письмом. 1920-е

в сообщении акта автокоммуникации, осуществляемого в сфере личной жизни, повседневности. Тогда все изображение целиком представляет собой записанную авторскую речь, рассказ от первого лица (Ich-Erzählung), нечто вроде сказа в литературе, выраженного средствами фигуративной живописи и развивающегося в двух регистрах — общем (общественно значимом) и частном. Автоадресованность письма — наряду с актуальностью доклада — знак присутствия рассказчика, дополнительное указание на автокоммуникацию, замыкающую нарратив на имени. Причем, письмо здесь отсылает к речи рассказчика.

В истории искусства мотив письма встречается весьма часто. Однако, как правило, оно выступает знаком рассказа об «объекта», т. е. повествования от третьего лица: его читают, причем, как правило, женщины и реже — маргинальные личности и дети, в культуре занимающие нишу объекта, и еще реже письмо пишут, причем чаще всего мужчины (согласно маскулинным стереотипам — субъекты истории). В картине Г. Рублева мы имеем дело с редким случаем иконографии, когда письмо выступает одновременно и объектом (как вещь), и субъектом (как носитель имени и речи) повествования. Такое же изображение письма с адресацией автора произведения самому себе находим и у М. Ларионова в его «Натюрморте с письмом» 1920-х гг. [илл. 35]. Можно предположить, что принцип автокоммуникации, мотивированный изображением вещи, в 1920-е годы явился знаком воспоминания о поэтике авангарда. В любом случае, письмо на картине Рублева — это центральный «персонаж», от лица которого ведется повествование.

Выстроенность композиции как речи, сказовая интонация повествования и акцентированная субъектность рассказчика позволяют применить к картине категории теории речевых актов, т. е. рассмотреть данный визуальный нарратив как иллюкутивный акт, где осуществлено приобщение зрителя/читателя



36. Г. Рублев. Сталин, читающий газету Правда. 1933

ко времени актуального события, одновременного рассказу, и вещи выступают как знак настоящего. Откуда же это ощущение, что натюрморт несет в себе нечто злое? Можно утверждать, что, хотя в рассказе вещей акцентировано настоящее, коммуникативный жест направлен в прошлое и будущее. Прошлое — это воспоминание об автокоммуникативности авангарда, а будущее отмечено модальностью призыва. Содержание этого призыва становится более ясным, если учесть, что произведение не кончается рамками полотна, и очевидно, что сама ситуация речевой коммуникации призывает ввести в интерпретацию фактор контекста.

Среди отмеченных ассоциативных рядов выделяется связка *ножницы + доклад*. Направляется метафорическое осмысление колюще-режущего инструмента: XVI съезд вошел в историю как съезд коллективизации и означил обострение классовой борьбы. Язык политического доклада Сталина построен на системе жестких противопоставлений: *мы — они как рост и прогресс vs упадок и стагнация*. Жесткость формулировок соответствует суровому развороту истории: 1930 год — это точное время прихода Сталина к неограниченной власти. Тем самым ножницы — это не только вещь-инструмент,



37. Г. Рублев. Письмо из Киева. Фрагмент.



38. Н. Бухарин. Портрет Сталина. Шарж.

но и содержат скрытый вербальный компонент, переносное значение: они представляют и инструмент генеральной линии партии, направленной на «перекройку» страны и мира.

Однако ключ к контексту открывает семантика формы. Обратимся к созданному художником тремя годами позже полотну «Сталин, читающий газету Правда» (1933, ГТГ) [илл. 36]. Гротескная фигура вождя решена все в том же раешном, ироническом ключе стилизации под примитив: неканонический генералиссимус представлен в кресле-качалке за чтением газеты «Правда», а у его ног расположилась такса, скобообразным разворотом своего тела вторящая круглящейся фигуре в кресле. На красном фоне полотна выделяются черные брови, глаза и



39. К. Редько. Восстание. 1925

атическое обозначение лица Сталина. Если совместить обе значимые детали, окажется, что портрет почти в точности совпадает с очертанием вещи [илл. 37, 38]. Таким образом, перед нами — изобразительная анаграмма. Дополнительная игра разворачивается в сфере уже словесного, благо активная роль письменности в составе композиции подталкивает к такого рода ассоциации: материал ножниц (сталь) и способ организации их механики (ось) представляют вербальную параллель визуальной анаграммы имени вождя: **Иосиф Сталин***. Соединение колюще-режущего инструмента с именем-лицом Сталина трансформирует послание: иллокутивный акт эго-текста повествователя становится одновременно и актом перлокутивным — актом-предостережением. Тем самым, настоящее оказывается черной дырой — знаком катастрофы, сам рассказ — инверсированным автопортретом времени, а анаграмма — шифрованным эго-документом, обращенным автором к самому себе.

Такого рода авторские предостережения возникают независимо от намерений художника и часто бывают скрыты от внимания современников — например, полотно К.Редько «Восстание» (1926), трагический пафос которого не помешал ему быть экспонированным на выставке того же года в Москве** [илл. 39]. Однако в случае с Г. Рублевым можно говорить и о некотором продолжении трагической темы, заставляющем усомниться в полной идеологической «невинности» мастера. Подтверждением служит его странная картина «Иволга» 1937 года (местонахождение неизвестно), где на стуле с плетеной (!) спинкой изображена лежащая лапками кверху желто-черная мертвая птица. Благодаря сгущенной символическости этого изображения, догадки об анаграммах и метафорах загадочного «Письма из Киева» получают хотя бы частичное подтверждение.

* Благодаря коллегу Илью Кукуя, который обратил мое внимание на эту игру слов/изображений.

** См. [Злыднева 2007].

ГЛАВА 5

НАРРАТИВ ГОРОДСКОЙ ОКРАИНЫ В ФОТОГРАФИИ БОРИСА МИХАЙЛОВА: К ПРОБЛЕМЕ МОДАЛЬНОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ

Оборотной стороной визуализации литературы можно считать олитературенное изображение. В числе многообразных видов последнего — редкий вид изобразительного «текста», не восходящего к тексту литературному (имеются в виду все виды иллюстраций и «программная» сюжетная живопись от классической традиции до передвижников) и не содержащего письменные фрагменты в своей композиции (подобно житийной иконе, лубку, портрету эпохи барокко, комиксу, рекламе), однако опирающегося на мотив, оперирующий категориями времени и состояния. Примером может служить фотоальбом «Неоконченная диссертация» работы Бориса Михайлова [Mikhailov 1998]. Впрочем, в этом произведении присутствуют и два названных выше признака — здесь есть и литературно-философские аллюзии/цитаты, и короткие записи-комментарии или просто размышления на полях. Между тем, чреватость данных изображений словом определяют не они, а содержащаяся в фотографиях имплицитованная вербальность: она не поддается описанию в дискретных понятиях, но обладает выраженным качеством нарративности и может быть рассмотрена в аспекте модальности. В попытке подобрать ключ к пониманию этого произведения как примера вербализованной визуальности и состоит задача настоящей главы.

Борис Михайлов — один из самых знаменитых ныне живущих фотохудожников на постсоветском пространстве. Он родился в 1938 году на Украине и работал в Харькове, а с 1900-х живет в Германии. Творчество Б. Михайлова имеет огромный успех на Западе: он стал обладателем премии «Хассельблад» — наиболее престижной в области фотографии. Б. Михайлов создает серии фотографий: среди наиболее известных — «Красная серия», «У земли», «Вчерашний

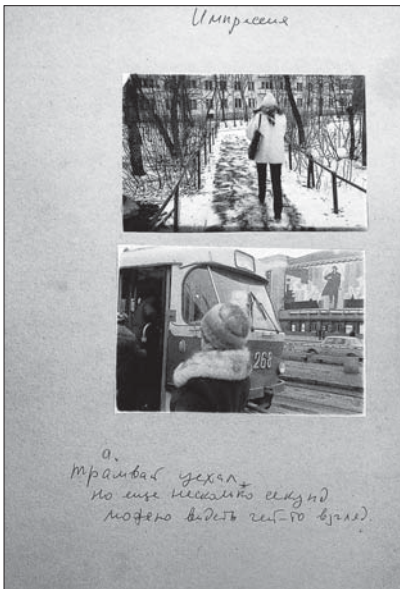
бутерброд», «Неоконченная диссертация», «История болезни», «Сюзи и другие». Изображения выступают как парафраз жанра репортажной, документальной фотографии: парафраз, потому что нет событий, и документом как антисобытием выступает обезличенный поток будней. Темой творчества является в основном советская/постсоветская (но также и западная) повседневность, окраины большого города, унылые будни жителя спальных районов, а иногда брутальная телесность с компонентом горькой иронии и социальной критики. Стилистика фотографий основана на принципе редуцированной эстетичности: характерны подражание отбраковке, «некачественной» любительской съемке, «случайная» кадрировка, непостановочность — или, наоборот, превращающаяся в свою противоположность нарочитая постановочность (в сюжетах, где ее меньше всего ожидают), размытый фокус, децентрированность композиции, смещение осей, кривой угол или оптическое искажение поверхности. Изображение и слово часто выступают в единстве: рукописный текст наложен на фотографические изображения как рассказ-комментарий, интимный дневник автора.

О творчестве этого фотомастера много писали. Наиболее продуктивная интерпретация поэтики Михайлова основана на феноменологическом подходе и предложена Е. Петровской [Петровская 2003]. По мнению исследовательницы, художник показал *невидимое*, которое состоит в передаче времени, а именно советского времени, воспринятого поколением 1960-х годов, и это коллективное бессознательное (т. е. аффект времени, опыт поколения) показано, но не переводится в репрезентацию, поэтому «семиотика ничем не может нам помочь» [Петровская 2010: 30]. Хотя общий подход Е. Петровской представляется внутренне непротиворечивым и продуктивным, а анализ художественной фактуры убедительным, трудно согласиться с тем, что возможности семиотического подхода в данном случае исчерпаны. В данной главе мы попытаемся прочесть творчество Михайлова именно с точки зрения семиотики и знаковой репрезентации, правда, основанной не на статичных бинарных оппозициях, а на признаках состояния в его динамике. Это позволяет и поставить проблему модальности изображения в целом.

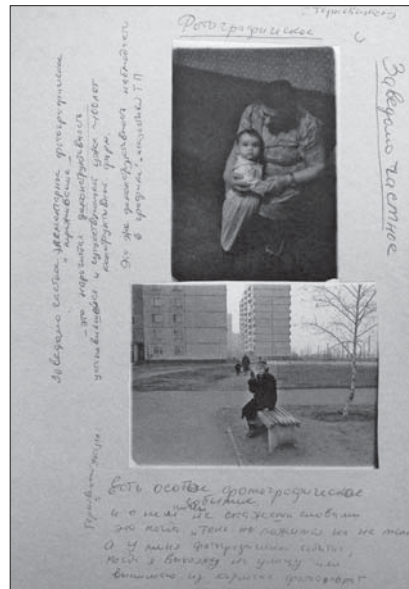
Проблема модальности изображения в современной семиотике чаще всего решается в плане отношения изображения к плану действительности, т. е. в аспекте оппозиции *истинное/неистинное* (см., например, [Chandler]). Примером художественной рефлексии на этот счет могут служить произведения Р. Магритта, в частности, его знаменитая картина «Это не трубка». Между тем, в визуальном нарративе мы сталкиваемся с более сложным уровнем модальности, а именно, с нарративом состояний, с тимическим (т. е. эмоциональным) измерением на нарративном уровне. В отличие от иконического (ми-

метического) описания эмоций (посредством передачи мимики персонажа, экспрессии позы, колорита, ракурсов композиции и пр.), тимическое визуального повествования опирается на градуированную шкалу всех типов противопоставлений/отождествлений в рамках логической семантики. Динамика смены знака и логического модуса и описывает состояние. Схему семиотического описания модальности в нарративе в свое время предложил А. Греймас в своем знаменитом квадрате и созданная им Парижская школа [СС]. Согласно этой школе, «...эмоция связана с микротрансформацией, пусть и на уровне бытия (être), предшествующего макронарративу» [СС: 201]. Теория нарратива Греймаса, разумеется, никогда не прилагалась к материалу изобразительного искусства: ее объектом всегда был вербальный дискурс. Между тем, нам представляется, что применительно к визуальному нарративу эти актантные схемы порождения значения особенно действенны: они позволяют выйти на тот уровень организации художественного изображения как текста, где тимическое состояние представлено как процесс порождения значения. Причем, нарративность опять же понимается как структурный принцип, как синтаксис текста, в котором прослеживаются акты семантических преобразований, а не внешним образом — посредством иконической семантики — передаваемого сюжета. Все эти проблемы важны для понимания творчества Б. Михайлова.

В искусстве Б. Михайлова многое проясняют его истоки. Они вполне очевидны и — по его собственному признанию — восходят к творчеству знаменитого французского фотохудожника А. Картье-Брессона и близки литовской школе фотографии 1960–1970-х годов, в частности, творчеству А. Суткуса и В. Луцкуса, выдвинувших тему непарадной стороны быта, человека в городском окружении [Ридный, Кривенцова 2008]. Но за пределами этих конкретных адресов все не так ясно. Очевидно, что Михайлов оспаривает патетику наследия 1920-х годов, но это оспаривание не отрицает и заимствований. Также и с 1950–1960-ми годами. Оперирующий сугубо фотографическими приемами (например, приемом срезанного кадра, создающим эффект непреднамеренной фиксации событий, т. е. жизни «как она есть»), Михайлов в своем искусстве обнаруживает связь с живописью позднего авангарда (С. Адливанкин, А. Лабас, А. Штеренберг, Г. Рублев) с ее бытовыми темами, неопрIMITивистской стилистикой, маркированной синтагматикой (любовью к неожиданным ракурсам, смазанным контурам) — и создает ее парафраз. След исторического авангарда (как во всем советском концептуализме) обнаруживается в параллели в живописи и фотографии конца 1920-х годов, однако очевидно и противостояние героической образности эпохи, а также ее подчеркнутой риторичности, акцентировке формы — сшибке масштабов у Б. Игнатовича, остранениям у А. Родченко, палимпсестам Эль Лисицкого.



40. Б. Михайлов. Из альбома
«Неоконченная диссертация»



41. Б. Михайлов. Из альбома
«Неоконченная диссертация»

Борис Михайлов — и за, и против первопроходцев XX века: наподобие художника авангарда, он создает открытый «мир на юру», но при этом ему чужд ницшеанский пафос и утопия последнего, свойственна пассивность взгляда. Он создает своего рода антипроект авангарда, и потому «оптимальной проекции» в будущее (выражение А. Флакера [Флакер 2008]) он противопоставляет обращенность внутрь, интимизацию мира, впрочем, наделенного все той же абсурдностью. Такого рода отношение к истокам обнаруживают двойственность позиции художника: налицо одновременно и отрицание, и приятие того, от чего мастер отталкивался. Аналогичная двойственность проявляется на всех уровнях творчества мастера. Она особенно свойственна его «тексту» города.

Изображения города как такового (имеем в виду в традиционном жанре видовой фотографии) у Бориса Михайлова нет. Город часто выступает фоном — он описывается мотивами повседневности по умолчанию: выступая как маргиналия, в форме мотива окраины, сам являет собой маргиналию кадра. Так, устанавливает прямой изоморфизм плана выражения («документалистская» позиция объектива «у бедра», нарочитая «ошибочность» экспозиции и т. п.) и плана содержания («случайность» кадрирования, «дневниковый» отбор сюжетов, отсутствие/нарочитость постановочности) фотоизображений.



42. Б. Михайлов. Из альбома
«Неоконченная диссертация»

ной персоны, и бытовые зарисовки, и еще мн. др. По признанию самого художника, «то была игра в диссертацию, а в диссертации, как известно, можно использовать цитаты из чужих текстов. Некий автор что-то сказал, и вот рядом с цитатой есть изображение, которое можно воспринимать определенным образом, связать цитату с изображением. Все вместе, конечно, — игровое пространство» [Михайлов 2007]. Записи на полях альбома Михайлова, действительно, иногда напоминают полные игровой стихии тексты Хармса, особенно из его «Записок». Это и неслучайно: интерес к маргиналиям быта, элементы «мусорной» поэтики, ирония в письменном слове сближают фото-мастера с кругом художников московского концептуализма 1970-х, в частности, с творчеством Ильи Кабакова, а последние часто близки обэриутам, обнаруживая отчасти типологическое сходжение с ними, отчасти отражая общественный интерес к этому неофициальному, с большим опозданием вошедшему в советский культурный оборот явлению авангардного наследия.

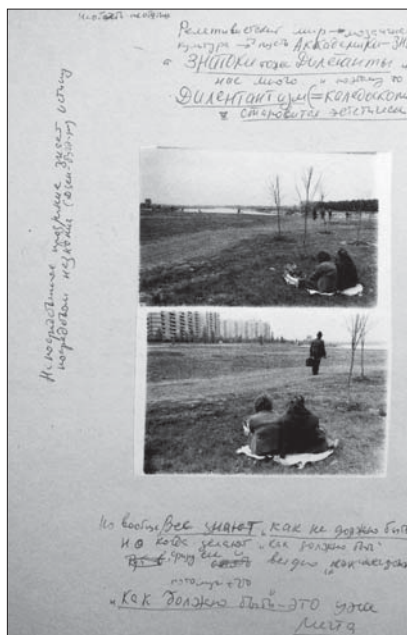
Важно и то, что тексты написаны от руки, неровными строчками, благодаря чему актуализируется начало телесности как означаемого, отсылающего к частному, речевому, субъектному. Можно было бы, как и в случае с разобранными в предыдущих главах примерами из творчества М. Ларионова и Г. Рублева, сказать, что сочетание записей

«Неоконченная диссертация» является центральной работой Бориса Михайлова в плане темы городской окраины. Фотоальбом представляет собой книгу, каждый лист которой заполнен одиночными или сдвоенными фотографиями [илл. 40–42]. Фотографии созданы аналоговой камерой и имитируют любительские снимки, проявленные в домашних условиях. Им сопутствуют написанные от руки короткие замечания — текст-комментарий — на полях страниц. Последние весьма разнообразны по широте поднимаемых тем и жанрам: здесь и философские, отмеченные иронией размышления о жизни, цитаты из трудов философов (например, Канта и Беньямина), и саркастические замечания по поводу собствен-

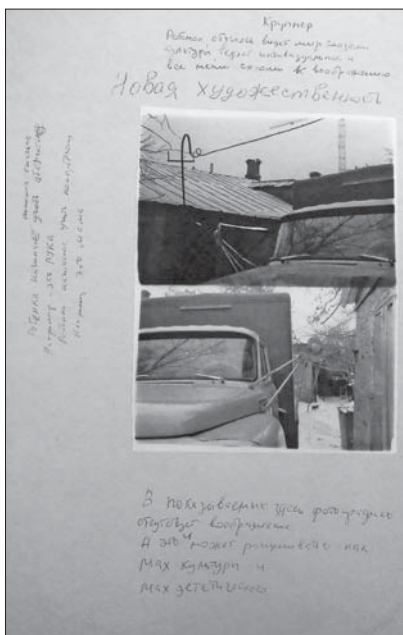
и фотографий апеллирует к традиции футуристических рукописных книг, к авангардному лубку, к дадаистскому коллажу, если бы не одна особенность этого параллелизма: здесь между изображением и словом образуется особое натяжение смысла, иногда трудно уловимое и во всяком случае не сводимое к простому комментарию. Вербальное и визуальное образуют непересекающиеся пространства, имеющие при этом между собой много общего, в основном по признаку их принадлежности пограничному ментальному состоянию (и/или семиотическому локусу), располагающемуся между сном и явью, между мыслью и делом, между жизнью и бытием. Нарративы Михайлова посвящены унылому безвременью поздней советской эпохи. Остановленное мгновение «случайных» кадров передает состояние не-бытия.

Таким образом, в альбоме мы имеем дело с двойным кодом: изображение как знаковая система континуального типа и письменное слово как система дискретная соединены/противопоставлены в едином семантическом поле. Принцип двоичности кода, свойственный организации любого художественного текста, здесь акцентирован.

В вербальных текстах альбома городские реалии почти не упоминаются. Город косвенно представлен преимущественно в фотоизоб-

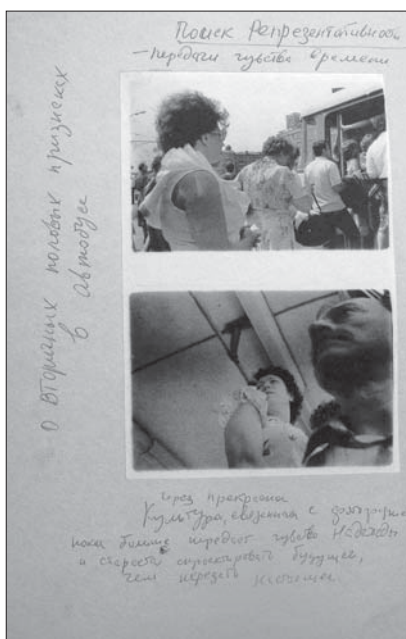


43. Б. Михайлов. Из альбома «Неоконченная диссертация»



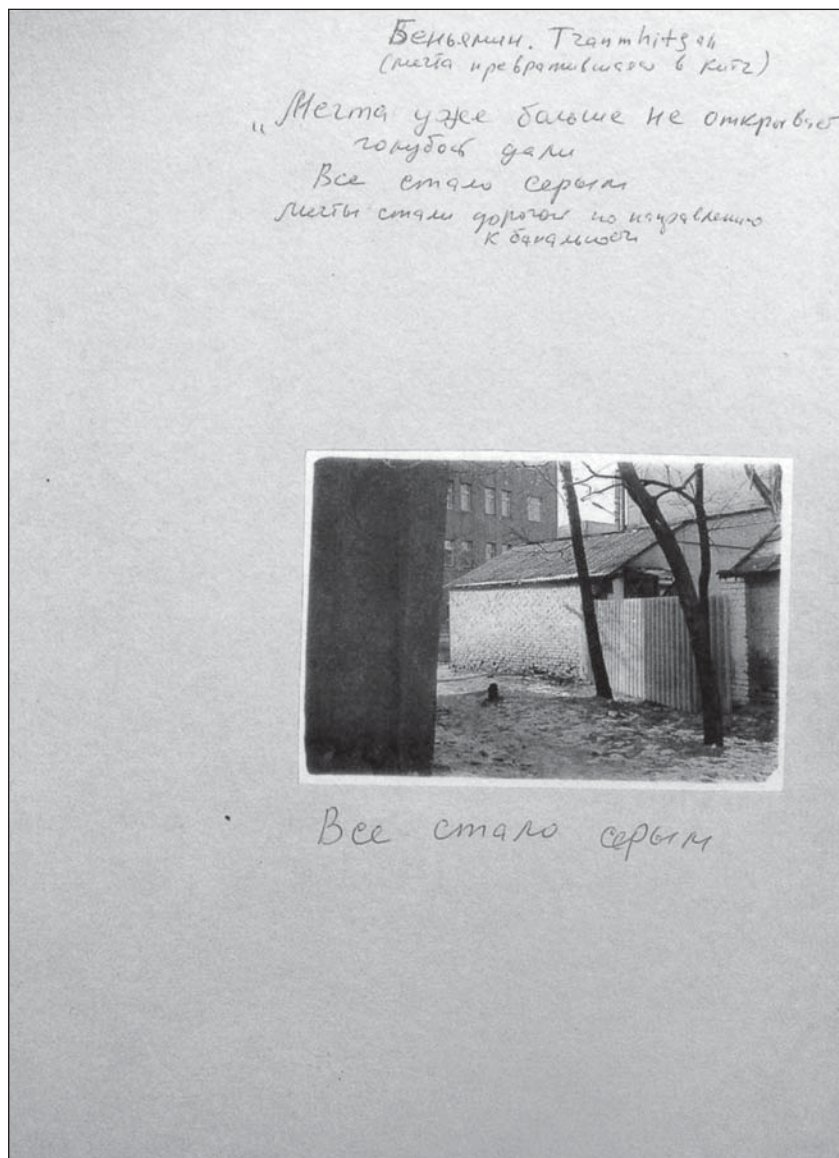
44. Б. Михайлов. Из альбома «Неоконченная диссертация»

ражениях. Он описывается прежде всего в пространственных категориях периферии: окраина, пустырь, свалка, панельный микрорайон; неосвоенное пространство, отграниченное пространство — забор, заросшие бурьяном площади; неуютные дворы с сараями, глухими стенами, отдельно (как гнилые зубы) стоящие дома; пространственным характеристикам соответствуют и атрибуты жилых районов — троллейбус (трамвай), грузовик/экскаватор, тротуар (в лужах); обитатели также наделены качеством периферийности: «случайный» прохожий, немолодые женщины в платках и с сумками, бомжи, толкучка у троллейбуса [илл. 43–45]. Часто городские виды безлюдны: отсутствие жителей обнажает позицию случайного прохожего, обитателя этих мест, скользящего взглядом автоматически. Той же цели служат и фигуры, снятые намеренно нерепрезентативно: со спины фигуры вдалеке и/или фрагментированно, — например, одни ноги, а также «неумело» в плане экспозиции и т. п. Персонажи в кадре *ad hoc* демонстрируют не себя, а обезличенную «объективность» фотокамеры, механического регистратора, в поле зрения которого «попадают», но который не наделен человеческой волей отбирать факты. Тем не менее, то, что на первый взгляд выглядит как «неизбирательность», оборачивается сверхтщательным отбором при ближайшем рассмотрении.



45. Б. Михайлов. Из альбома «Неоконченная диссертация»

Семантика и синтактика *пространства* в фотографиях Михайлова образуют сплошной изоморфизм: усеченное пространство фрагментированного кадра соответствует семантике пространства частного, маргинального. Но при этом *фрагмент* метонимически отсылает к *центру как целому* — семиосфере советской среды обитания, коллективному бессознательному жителей новостроек. Однако центр артикулирован по принципу отрицания: частное метонимически отсылает к партиципированной целостности. Эффект нарочитой «случайности» кадрировки создает колебательное движение с постоянным смещением фокуса — это и не центр, и не периферия, а градация переходов одного в другое. *Время* в репрезентации города также обозначено как постоянный сдвиг: чуть раньше и чуть позже



46. Б. Михайлов. Из альбома «Неоконченная диссертация»

настоящего (только что прошедший прохожий или садящиеся в троллейбус будущие пассажиры). Е. Петровская пронизательно указывает на эффект запаздывания в фотографиях мастера [Петровская 2010]. К этому

словом и изображением — неуютные дворы, заборы, заросшие сорняком городские пустыри, тупики, т. е. все признаки промежуточного пространства/бытия. В той же неконтрастной серой гамме решены и черно-белые фотографии альбома с их размытыми контурами.

Налицо отрицание бинарности. Мастер описывает уход от оппозиции *черное/белое* как определение этого контраста по признаку его отсутствия, и здесь возникает серое как альтернатива оппозиции. Обосновывая свою непричастность к традиции, Михайлов уравнивает *серое* с отсутствием *света*. В беседе с художественными критиками он признался: «Мне было важно, например, *серое* (здесь и далее выделено мною. — Н. З.), а в классической фотографии важно *черно-белое*, глубокий тон, в классической фотографии важен свет, который то же самое, что Бог, как у Караваджо, а в моей фотографии *нету света, нету солнечного мощного освещения*. Это стало эстетическим моментом. <...> “Все стало *серым*”... потому что не было чего-то особенного. Это было важно... *Серое* и скучное стало важным элементом, являлось частью той действительности, это было необходимо передать. Эстетика здесь концептуальна» [Ридный, Кривенцова 2008]. Как известно, то, что лишено света, невозможно увидеть, оно лишено и видимости. Настаивая на доминанте серого, мастер акцентирует метафизику невидимого, которое возникает как колебательное движение между полюсами черного и белого, но не сводимо ни к одному из них, равно как и к их смешению. В этом смысле серое эквивалентно не-бытию.

Таким образом, в семантике изображения и слова «Неоконченной диссертации» доминирует градуированность — серое, прозрачное, случайное, отчужденное, окраинное как незавершенное состояние, процесс. В этой сумеречной атмосфере и рождается незаметное, обиходно-автоматизированное, т. е. тривиальное города. В оппозициях *видимое/невидимое, центр/периферия, целое/партиципированное, открытое/закрытое, организованное/случайное, динамика/статика, завершенное/незавершенное* — акцент сделан на невидимом (прозрачном), открытом, случайном, периферийном, незавершенном, динамичном, случайном, фрагментированном. Все построено на постепенных переходах и описании состояний как *более/менее*. Т. е. доминирует не черное и не белое, и даже не срединное, а обозначенное по принципу отсутствия явного (относящегося к бинарному противопоставлению) признака. Здесь центр не противопоставлен периферии, равно как и прошедшее — будущему: актуализировано отрицание и логическое противопоставление по градуированной шкале. Речь идет о маркированном состоянии, которое передается как непрерывно длящийся процесс.

Представляется, что систему противопоставлений Михайлова, связанных с репрезентацией городских мотивов, можно описать в понятиях квадрата А. Греймаса, где бинарные основы, из которых складыва-

ется главное противопоставление *бытие/не-бытие*, организованы не только как оппозиции, но и как система противоречий и импликаций. На глубинном уровне между ними образуется зона постепенных переходов. Серое в этих фотографиях не тернарно, а тетрарно, т. е. оно образует не промежуточное звено между черным и белым, как это мыслится в означивании срединности, а вбирает в себя признаки, дополняющие противопоставленность черного и белого — импликацию и отождествление. Вследствие этого рассказ о сером (городе, быте, сознании горожан) можно трактовать как фиксацию динамических процессов-состояний, как визуализованную модальность. Посредством градуированной шкалы описывается рассказ о призрачной действительности, которая располагается в срединной зоне на шкале мерцающих переходов-признаков от бытия к не-бытию.

Еще одна тетрарность возникает во взаимодействии текста и изображения «Диссертации» Михайлова. Текст противопоставлен изображению как дискретное континуированному. Однако область вербального здесь — суждения о бытии сквозь будни, область изображения — скольжение взгляда по поверхности банального повседневности. Возникают противопоставления *глубинное/поверхностное, мыслимое/зримое, погружение/скольжение*. Дискретное выступает как принадлежность телесного и событийного (взрыва), а изобразительное распадается на телесное (человеческая фигура в интерьере, часто акцентировано телесное — беременная женщина, ню, вульгарная поза) и внетелесное как городское (пустырь, панельный микрорайон и т. п.). Тем самым, за мотивом города закреплено континуальное, т. е. собственно визуальное. Но при этом он выступает как кажимость, т. е. невидим по существу или активно незрелищен (внесобытийное изображение, за него не зацепляется глаз), и в этом состоит парадокс его визуализации. В нарративе городской окраины акцентированы знаки постепенного угасания во времени; событием является распад пространства, его растворение в неявных, семантически не отмеченных формах, также в отсуствии какого-либо активного действия персонажей.

Несмотря на внешнюю несобытийность представленного, взгляд прикован к изображению, а зритель становится проводником между картинкой и той действительностью, о которой картинка повествует. Михайлов обнажает родовое свойство фотографии, которая, согласно Р. Барту, является «сообщением без кода» [Барт 1997]. Однако в данном случае художник усложняет задачу: лишенное кода визуальное сообщение, вместе с тем, заимствует код у письменного слова, словно меняясь с последним «ролями». Налицо снова четырехчленная модель: рукописное слово осуществляет переход от дискретности письменного знака к нарастанию телесности по признаку следа руки, а изображение городской окраины основано на убывании телесности, на размытом нарративном фокусе. Но при этом изображение реализует

и противоположное движение — постепенное смещение от континуального к дискретному, фрагментированному. *Слово/тело/город* попадают в одну парадигму. Реализуются архетипические смыслы города: город-тело, город-поток (= речь), город как внутреннее. Мотив хаоса, неорганизованности и децентричности восходит к диаволическому городу символистов [Ханзен-Лёве 1999б]. Таким образом, двойной код — вербальный и визуальный — альбома образует взаимные перекрещивания: *рукописное/телесное* (как дискретное/континуальное) и *тело/город* (как *дискретное/континуальное* — в силу его фрагментированности). Рукописное выступает эквивалентом жанра — исповеди-дневника в картинках. Частное и интимно-телесное, в свою очередь, «рифмуются» с мотивом городской окраины как сюжетным стержнем повествования.

Маргинальны персонажи городской маргиналии, маргинальна и точка зрения рассказчика. В фотоальбоме Михайлова повествуется своего рода история ничтожного. Она создана речью персонажа, т. е. субъектом. Субъектная интериоризация города отвечает коммуникативной структуре эго-текста, из которого, однако, подобно тому, как в пространстве описываемого города, извлечено ядро, центр, потому что все повествование дано с точки зрения анонимного рассказчика (адресанта, субъекта), и такая точка зрения совпадает с анонимностью персонажа (адресата, объекта). Некоторые исследователи справедливо говорят о «слипани» художника и объекта фотосъемки [Tupitsyn 1998: 218–220]. Создается эффект «прозрачности» повествования, неопосредованности точкой зрения рассказчика и неконвенциональности системы означающих. Позиция внешнего наблюдателя спроецирована на самого себя, что и создает эффект призрачности. В этой среде прозрачности рассказчик сам обладает сверхпрозрачностью.

Такого рода нарратив наделяет изображение города текучестью: город и присутствует, потому что узнаваем быт, но и ускользает от пристального взгляда, потому что в изображении нет ничего статичного, фронтального, тектонического. Это эксцентрический город на краю обитания, нарратив отсутствующего места как пространственный эквивалент безвременья. Вспоминаются «ветхия» города Андрея Платонова: «Над домами, над Москвой-рекой и всюю окраинной ветхостью города сейчас светила луна» [Платонов 1990: 329]. У Бориса Михайлова возникает оксюморонная отсылка к платоновской поэтике: в категориях ветхости описываются районы новостроек. Его городская окраина предстает как рассказ о внутреннем состоянии субъекта, наделенного ущербностью, неполнотой сознания, психологической недостаточностью, отсутствием телесности или ее гипертрофией. Городской текст Бориса Михайлова выступает двойным отрицанием: противопоставляя себя как утопическому проекту Башни

Третьего Интернационала Татлина, так и дистопическому повествованию в романе А. Платонова «Чевенгур», он прокладывает третий путь: *не-жизнь* и *не-смерть* Харькова эпохи советского застоя, где *жизнь* выступает как маркированный член оппозиции.

В «Неоконченной диссертации» Бориса Михайлова город становится пространственной моделью культуры, в которой континуальное и дискретное находятся в непрерывном и напряженном диалоге. Фотоальбом Б. Михайлова «Неоконченная диссертация» представляет, кроме того, интерес как случай построения модели, эксплицирующей семиотический парадокс фотоизображения: фиксируется то, чего больше нет, что оставило свой след. Эго-нарратив городской окраины создает антропоморфный образ призрачного города как метафоры повседневности, поэтому можно говорить о воссоздании в изображениях Михайлова мифологического образа последнего (город как тело), но также и о динамической системе означиваний частного, брэнного, в которой непрозрачно только состояние, т. е. модальность.

ГЛАВА 6

«РЕЧЬ» ИМИТАЦИОННЫХ СТРОИТЕЛЬНЫХ МАТЕРИАЛОВ И «ТЕКСТ» ЭПОХИ

Н а первый взгляд, заявленная в данном очерке тема имеет мало общего с проблемой мифопоэтики визуального. Однако следует учитывать, что визуально-вербальный синтез в современной культуре простирается за пределы, традиционно обозначенные термином «эстетическое». Имитационные декоративные строительные материалы являются одним из кодов культуры, важным индикатором состояния общества. Поэтому их «речь» выступает в форме ментальных схем и приоритетов социума, тем самым, имеет отношение к «тексту» эпохи, ее риторическому портрету.

Поводом для темы настоящего очерка послужила книга известного американского искусствоведа Пэмелы Симпсон, посвященная имитационным архитектурным материалам, применявшимся в Америке с 1870 по 1930 годы [Simpson 1999]. Эта книга — стихийно-семиотическая по своему способу рассуждения — описывает освоение культурой новых материалов (с подробным описанием технологий и истории их создания и производства) как шага на пути к становлению ранней демократии. При внешнем сходстве процессов с современной Россией, поражает глубинное расхождение в принципах означивания материалов и социальной коннотации последних. Имитационные декоративные строительные материалы в современной России являются одним из знаков того, что в обществе нет установки на демократизацию. В этом ключе можно было бы рассмотреть и женскую моду, однако эта тема выходит за рамки настоящего исследования.

Современный человек окружен массой вещей, изготовленных из новых полимерных материалов, особенно в отделочно-строительной сфере. Большинство этих

материалов являются имитацией натуральных материалов: дерева, мрамора, камня, кожи. Маскирующие имитационные свойства материалов требуют усилия, чтобы распознать подделку — кожезаменитель, линолеум и пластик под дерево, гипс с нарисованными мраморными прожилками, бетон, имитирующий каменный руст, металлическая черепица. К имитирующим практикам следует отнести и натуральные материалы, маскирующиеся под другие натуральные материалы более высокого статуса в культуре: сосна под дуб, хлопок под лен, песчаник под гранит и т. п., а также искусственные материалы, маскирующиеся под более дорогие искусственные материалы, — например, полиуретановые потолочные плитуса под гипсовую лепнину.

Поле референций искусственных материалов являются природные материалы — в этом современный человек решительным образом отличается от так называемого архаического человека, имеющего дело с материалами, которые коннотированы первичными смыслами, связанными с преобразованием природы в ходе хозяйственно-ритуальной деятельности. Так, дерево отсылает к комплексу *axis mundi*, кожа хранит память об охоте на зверя, камень символизирует крепость, границу как защищенность своих от чужих. По сравнению с первичными архаическими значениями имитационные материалы являются продуктом вторичной символизации. Материал — это один из кодов культуры. Стратегия и характер символизации материала раскрывают важные свойства языка культуры.

Искусственные материалы существовали с древних веков — примером может служить стекло и до известной степени шелк. Столь же извечна и практика имитации в строительстве, имевшая целью повышение семиотического статуса элемента посредством возведения его к более древнему прототипу. Так, мраморные античные колонны имитировали предшествовавшие им деревянные столбы. В более широком охвате имитация как принцип лежит в основании классической эстетики (вспомним Аристотеля с его идеей подражания искусству природе — идея мимезиса). Наконец, расширяя контекст до рамок всего живого на Земле, имитацию следует рассматривать как вариант мимикрии, которая, в свою очередь, включена в бесконечный и универсальный ряд метаморфоз, характерный для всего органического мира. В своей книге «Протей. Очерки хаотической эволюции» Ю. С. Степанов пишет о мимикрии покорных и мимикрии сопротивляющихся, а также о мимикрии как концепте прегнантном, который расширяет и завоевывает умы (от камуфляжной формы до концепции гомеопатии — подобное подобным) [Степанов 2004]. Мимикрия — это, таким образом, одно из проявлений динамической системы мира аналогий и мира как аналогии.

В свете универсальности природы имитации ее отношение к проблеме истинной/ложной идентификации представляется весьма неоднозначным. Маскируясь, имитирующий материал сохраняет до известной степени свойства аутентичности: действительно, ведь никто не спутает винил с кожей на обивке салона автомобиля, ламинат с натуральным деревянным покрытием пола или пластик, раскрашенный под мрамор, с природным материалом. Таким образом, имитационный материал, говоря на языке ложной идентификации, оставляет зазор идентификации истинной. Этот зазор является репрезентирующей функцией материала, создающей нечто вроде автометаописания. То, как имитация оценивается в отношении идентификации, является индикатором установок той или иной культуры, ее автопортретом. Проблема, как правило, состоит в том, зачем новым материалам имитация, кто и как повышает свой статус в процессе мимикрии. Обратимся к недавней истории.

Не углубляясь в более ранние времена (например, барокко), скажем, что XIX век был буквально захлестнут имитацией всех видов. В это время в сфере искусства активно распространяются копии, репродукции, подделки. Возникает фотография, имитирующая реальность, а затем и кинематограф. Уже в начале века московский ампириный особняк оперирует ложными колоннами портика (сделанными из дерева) и покрытиями штукатуркой в подражание камню. К концу века, по мере распространения индустриальных технологий и успехов химии, европейский мир получает мощный толчок к развитию имитационных материалов. В это время возникают такие материалы, как линолеум с нанесенным на него рисунком в подражание ковру ручной работы; бетонные блоки, имитирующие камень; гипсовые панели, раскрашенные под мрамор; металлические потолки, прессованные под дерево и мн. др. В обществе наиболее продвинутых в индустриальном плане стран возникают жаркие споры сторонников и противников имитационных материалов и принципа имитации как такового.

В середине XIX века с критикой в отношении экспансии машинного производства и замещающих технологий выступили англичане Пьюджин и Рескин, а вслед за ними Скотт и Истлейк, которые отвергали имитационные материалы, считая имитацию аморальной и дурно влияющей на вкус нации. Пьюджин осуждал современный ему готицизирующий стиль за попытку использовать чугун в качестве заместителя камня. Рескин в контексте социальных реформ выступал с утопической программой борьбы с машинным производством, которое, по его мнению, лишает производителя счастья рукотворного труда (того, что было в Средние века). В основе протеста была элитарная эстетическая идея необходимости противостоять нарождающемуся среднему классу, который неизбежно снизит художественный стандарт элиты.

Но основной удар по адептам имитации обрушился со стороны знаменитого английского архитектора, дизайнера, поэта и публициста Уильяма Морриса. Стоящий на позициях раннего социализма, Моррис признавал за машиной фактор, улучшающий условия труда на производстве, но решительно отвергал коммерческое жульничество, которое замещало ручной ремесленный труд индустриальной подделкой. Осуждение имитации сопровождалось у него критикой капитализма как главного источника социального зла, но при этом продукция, которую он сам производил (и его дизайнерская компания), была по карману немногим. Моррис ратовал за искусство для народа и созданное народом.

Сближение между машинной индустрией и ремеслом произошло в Америке. Франк Ллойд Райт попытался приспособить ремесленные идеалы Рескина к машине, являющейся, по его мнению, главным двигателем демократии. По Райту машину нужно использовать не для производства искусства старого образца, а для here and now. Роль художника состоит в соединении Науки и Искусства, а новые материалы обладают собственной идентичностью и не нуждаются в том, чтобы выступать в качестве имитации чего-либо (листовое железо).

Однако массовый вкус нарождающегося среднего класса противился модернизации, хотя не возражал против новых материалов. В их пользу выдвигались соображения дешевизны, прочности и гигиеничности. Впрочем, каждый из этих аргументов носил характер вторичный: ведь дешевы они были только относительно тех материалов, которые имитировались ими, а соображения гигиеничности в поздневикторианскую эпоху являлись скорее выражением классового стандарта буржуазии. Принцип имитации являлся знаком демократизма, потому что противостоял желанию зажиточного класса утвердить свой социальный статус посредством обладания и демонстрации дорогих вещей, сделанных из природных материалов ручным способом. Кроме того, действовал семиотический механизм передачи значения по ассоциации: новое усваивалось лучше в старых формах. Имитационные материалы в Америке начала XX века были выражением устремленности общества к идеалам демократии, модернизации и прогресса.

Бинарность *архаика/индустриализм*, проявившаяся в материале, свойственна и русскому модерну, сотканному из антиномий. Бетон, стекло и новые облицовочные материалы (фактурная штукатурка) широко применялись в архитектуре доходных домов Москвы и Петербурга (арх. Г. А. Гельрих) [Борисова, Каждан 1971]. Возникла эстетизация металлических конструкций. Несравненно более существенным, между тем, стало мифотворческое отношение к материалу, проявившееся в неорусском стиле (Абрамцево) и закрепившее использование по преимуществу дерева с традиционными

коннотациями. Использование имитационных материалов больше было свойственно неоклассическому направлению (арх. М. М. Петряткович) [Борисова, Каждан 1971].

Следующий решительный шаг в деле освобождения «речи» материала был сделан в авангарде с его понятиями фактуры и материи. Авангарду принадлежит роль раскрытия атектонических свойств бетона в архитектуре. Однако ни в русском модерне, ни в русском авангарде проблема имитационных материалов не стояла так остро, как на Западе — что объясняется и причинами слабой индустриализованности страны, и типом культуры (в авангарде, например, имитация не могла возникнуть по определению), и отсутствием социальной базы в лице потребителей среднего класса.

В ситуацию, аналогичную началу XX века, Россия вступила лишь в последние десятилетия. Частный сектор столицы охвачен лихорадкой ремонта, строятся частные особняки; в общественном строительстве — гостиницы, банки, торговые центры. Все это вовлекает огромные массы декоративных материалов. Как правило, имитационных — излюбленных средним классом, активно овладевающим культурным пространством. Рекламы пестрят иностранными терминами — *сайдинг* и пр. Между тем, общий культурный контекст ситуации в России решительно отличается от начала века в Англии или Америке, и это накладывает отпечаток на смыслы и формы имитации. Имеем в виду глобальный кризис идентификации, в который вовлечена ацентричная западная цивилизация и в котором превалирует перемешивание в конкретных культурных контекстах как глобальных универсалий постиндустриального общества, так и национальных традиций. Известный французский философ постмодернизма Лиотар писал: «эklekтизм является нулевой степенью общей культуры: в кино смотрят вестерн, на ланч идут в McDonald's, на обед в ресторан с местной кухней, употребляют парижские духи в Токио и одеваются в стиле ретро в Гонконге» [Можейко 2001: 296]. Таким образом, национальные традиции и традиции идеологические перемешиваются. Подобная ситуация порождает симулякр — установку на уход от онтологической проекции знака — как отказ от идеи референции. В рамках кризиса идентификации происходит отступление от оппозиции *натуральные/искусственные* материалы. Жан Бодрийяр пишет в этой связи об освобождении вещей и материалов от природной символики и переходе их к высокой степени абстракции, где актуализируется игра и чистая комбинаторика. В своей книге «Система вещей» он указывает на то, что в этой функционалистской комбинаторике осуществляется жизненный проект технического общества, который ставит под вопрос саму идею генезиса вещей, и мыслит мир как нечто объектное, манипулируемое и контролируемое, т. е. приобретенное [Бодрийяр 1995: 54–56].

В условиях России симуляция накладывается на реликты традиционных представлений о распределении социально-классовых ролей, и при этом актуализируется импринтинг массовой культуры. Отсюда такое обилие арок из гипсокартона, имитирующих интерьеры бразильских сериалов или китчевое сочетание деревянных балок на потолке с пластиковыми вставками — импринтинг студийных кинодекораций. Употребление имитационных материалов имеет значение повышения социального статуса потребителя, который отождествляется не с идеей демократии и прогресса, как в старой доброй Америке, а с глобализмом и нивелированием референционных связей.

Приведу три примера. Русский нувориш покупает старинный французский замок; ему не нравится обшарпанный пол из керамики с росписью ручной работы, и он решает заменить его на полимерную испанскую плитку по \$ 60 кв. метр («чтоб как у людей») — к ужасу дилера, осознающего, в какой мере это снизит первоначальную стоимость дома. Второй пример. Значительно менее состоятельное, но принадлежащее к среднему классу семейство, делая ремонт в своей московской квартире, покрывает дубовый паркет ламинатом, ссылаясь на то, что это «гигиеничней». Третий пример. В квартире устанавливаются деревянные стеклопакеты, и дерево окрашивается краской — «так, чтобы выглядело как пластиковое окно». Во всех трех случаях налицо функционализм, порывающий всякую связь с культурными коннотациями природного материала. Имитация становится первичной природой, отсылающей потребителя к нормам техницизированного общества. Во главу угла ставится симулякр.

Если в индустриальной Европе и Америке начала XX века искусственные материалы служили знаком демократизации и открытости общества, а имитация была формой приспособления к продуктам новых технологий по аналогии, в современной России обстоятельства кризиса идентификации западного социума в целом наложились на восторжествовавший в общественном устройстве принцип симуляции. В результате имитационные материалы в современной России стали одним из знаков репрессивной, обьективирующей вещи идеологии. На вопрос, зачем новым материалам маска, отвечаем: маска — это условие обеспечения ложной идентификации в ситуации, когда симуляция подменила собой аутентичность.

РАЗДЕЛ 2

ИСКУССТВО VERSUS ЛИТЕРАТУРА

Глава 1

Два «Художника» К. Малевича:
стихотворение и картина 83

Глава 2

Танатос и фигура литоты
в натюрморте 1920-х годов 93

Глава 3

«Рыбная лавка» Н. Заболоцкого
и ее изобразительные контексты 105

Глава 4

Экфрасис в «Путешествии в Армению»
О. Мандельштама: проблема референции 117

Глава 5

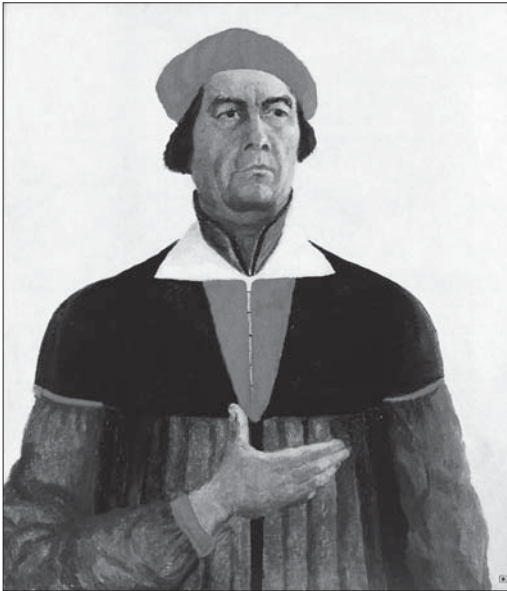
Живой камень в акварелях Волошина 127

ГЛАВА 1

ДВА «ХУДОЖНИКА» К. МАЛЕВИЧА: СТИХОТВОРЕНИЕ И КАРТИНА

Творчество позднего Малевича отражает важнейшее свойство авангарда «на излете» — присваивать слово, делая его внутренним компонентом изобразительного «текста». Задачей настоящего очерка является описание механизма имплицитной вербальности в живописи позднего авангарда.

Среди различных версий причины заката эпохи авангарда более значимой, нежели часто обсуждаемые социально-политические обстоятельства, представляется версия внутренней исчерпанности феномена. Знаком перехода является новый тип отношения изображения со словом: вербальное покидает область комментария и/или манифеста, проникая в ткань самой изобразительности, т. е. интериоризируясь, в результате чего формируется специфический поставангардный визуальный нарратив. Один из наиболее ярких примеров — творчество позднего К. Малевича, отмеченное переходом от беспредметности супрематизма к экспрессивной фигуративности периода «белых лиц», к автоповторам произведений более раннего периода, крестьянской серии, а также к портретному жанру. В ряду последнего особый интерес представляет проблема имплицитированного слова в картине «Художник. Автопортрет» (1933, ГРМ). В поэтическом наследии К. Малевича имеется созданное почти на десятилетие ранее стихотворение «Художник»: авторская датировка (1913) является обычной для позднего Малевича хронологической мистификацией, более вероятную дату предлагает А. С. Шатских: 1920–1922 годы [Малевич 2000: 167]. Сравнительный анализ глубинного «мэсседжа» автопортрета и семантической структуры названного стихотворения представляется продуктивным для выявления внутренней вербальности как данного изображения, так и визуального повествования рубежной эпохи в целом.



48. К. Малевич. Художник. Автопортрет. 1933

Картина «Художник. Автопортрет» 1933 года написана в тот период, когда Малевич отошел от собственно живописи супрематизма, а затем и пространственных архитектурных форм, и перешел к предметной фигурации [илл. 48]. Художник представил себя на полотне с сохранением портретного сходства, однако в «маскарадном» облике — в типологически обобщенном костюме живописца итальянского Возрождения. Погрудное изображение с головой, развернутой в трехчетвертном развороте, и исполнен-

ный патетичный жест правой руки обладают выраженной семантико-стилистической гетерогенностью. Зоны традиционного для истории европейского искусства, начиная с эпохи Высокого Возрождения, миметического живописного стиля — «натурных» лица, рук и одежды, смешанного колорита и трехмерной глубины «кадра» — противостоят зонам, хранящим память о недавнем супрематическом эксперименте. О последнем сигнализирует открытый цвет (красный берет, красная с белым рубашка, черный верх камзола, красные полосы на рукавах) и акцентированная двухмерность, условность изображения. Композиция построена по законам классической архитектуроники и пронизана строгим ритмом: зрительно утяжеленная и отмеченная вертикально-колонной нижней часть противопоставлена облегченной горизонтали верхней части (классический принцип дорического ордера), что в сочетании с точкой зрения снизу вверх придает изображению подчеркнутую монументальность. Хотя фон отсутствует, композиция принадлежит к типу построений с низким горизонтом, повышающих статус представленного персонажа/события и тем самым задающих героическую интонацию. Можно согласиться с американской исследовательницей А. Кацнельсон, которая в своем рассмотрении «Автопортрета» Малевича указывает на иносказательный пласт смысла — тему вождя, которую автор намеревался скрыть от цензуры [Katsnelson 2006]. Аналогичный тип композиции мы встречаем в поздней

крестьянской серии художника — в полных трагической экспрессии бородатых персонажах на фоне удаленного пейзажа.

По жанру «Автопортрет» Малевича принадлежит к типу визуальных эго-текстов наподобие эго-текстов литературных, где автор и рассказчик совпадают [Михеев 2007]. В известной мере эго-проекция характеризует жанр автопортрета как таковой, а с другой стороны, соответствует автореферентности авангардной поэтики. О приверженности мастеров живописи авангарда автопортрету свидетельствует его широкое распространение в 1910–1920-е годы и разнообразие форм, которые он принимал. Среди видных мастеров первой трети XX века, которые отдали дань автопортрету, — Кандинский, Татлин, Филонов, Шевченко, Гончарова, Петров-Водкин, Шагал, Лентулов, Матюшин, Розанова, и это еще далеко не весь список. Известны и шаржированные автопортреты мастеров пера —



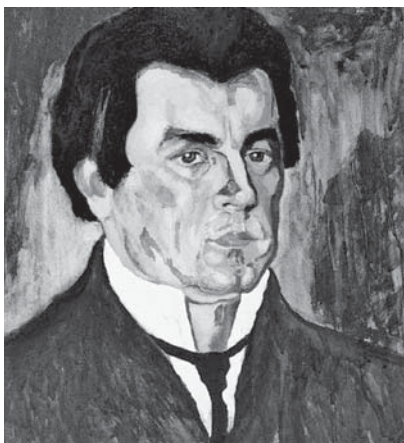
49. Ю.М. Лотман
Автопортрет-шарж.
Архив.

50. М. Ларионов. Сарайчик.
Начало 1900-х



51. И. Клюн. Автопортрет с пилой. 1914

рисунки Хлебникова, Ремизова, Маяковского, Хармса; среди них и Ю. М. Лотман [илл. 49]. Можно рассматривать автопортрет и в контексте принципа персонального повествования в русской литературе [Ковач 1994]: он распространяется на изображение вещей, выступающих явными или скрытыми метафорами лица художника: так, «Автопортрет» В. Милиоти (1920–1922) имеет вид элегантной вазы с цветами, а свой этюд «Сарайчик» М. Ларионов (начало 1900-х) сам называл своим портретом [илл. 50].



52. К.Малевич. Автопортрет. 1908

вербализации. Зрителю предложено считать значения наподобие того, как разгадывается эмблема.

Рассматриваемому произведению в творчестве мастера предшествует целый ряд автопортретов, каждый из которых являлся квинтэссенцией того или иного этапа развития творческого «Я» художника. Наиболее ранний — автопортретное изображение в эскизе фресковой живописи 1907 года, затем «Автопортреты» 1908 и 1910–1911 годов подытоживают период, в который мастер разрабатывал стилистику модерна и импрессионизма [илл. 52]. Своим портретом Малевич называл



53. К. Малевич. Работница. 1933

«Черный квадрат» 1915 года, который иногда служил и подписью художника на полотнах 1920-х годов [илл. 53]. К этому же жанру отнесен в названии и супрематический «Автопортрет в двух измерениях» 1915 года. Картина 1933 года появляется как часть обширной портретной галереи в позднем творчестве мастера (1928–1933): «Мужского портрета (Н. Н. Пунина)», «Портрета дочери художника Уны», «Женского портрета», «Тройного портрета», а также «Портрета В. А. Павлова». За исключением последнего, решенного в духе раннего соцреализма, все остальные портреты

отмечены единством плана выражения, которое состоит в сочетании стилизованного историзма с элементами супрематизма. «Автопортрет» выделяется из всех остальных суггестивностью коммуникативного акта: он апеллирует сразу ко всем предыдущим автопортретам мастера, автопортрету как жанру истории новоевропейского искусства, наконец, к типу эго-текста культуры с акцентированной фатической функцией.

Программная поэтика изображения указывает на метанарративность: рассказ художника о себе строится как вложенные друг в друга повествования с каскадной негативной идентификацией (наложением нескольких точек зрения рассказчика/зрителя). Имеет место переплетение цитат

и различных уровней идентификаций: лицо автопортретно, но исторически стилизованный костюм художника, поза, характерная для портретов итальянского кватроченто, и акцентированный жест руки переводят идентификацию по портретному сходству в план игры, маскарада. Карнавализация образа и ироническое остранение композиции подчеркнута и метаинверсией: опущенная вниз левая рука в соответствии с традицией автопортретов в классическом искусстве указывает на то, что зритель видит в действительности правую руку, в которой автор держит кисть, в зеркальном отображении.

Супрематический компонент изображения — это знак-индекс творческого пути мастера. Знак истории искусства в форме цитаты ренессансной стилистики [илл. 54] и знак истории жизни индивида (тоже цитата), в большое время вписанной, зеркально противопоставлены, но идентифицированы по признаку «Личность в истории». Рассказ о творческом «Я» автора в контексте большого времени истории зрителю предложено осознать как эфемерность видимого. Возникает эффект так называемой «лицовости» (Делез — Подорога), когда изобразительная метанаррация описывает себя как риторическое послание. Исполненный патетики жест правой руки переводит ироническую цитатность в ряд прямой коммуникации: «Я говорю». Напрашивается аналогия с «самообоживанием» в автопортрете Хлебникова [Лоцилов 1998]. Значимость жеста руки в портретах позднего Малевича —



54. С. Боттичелли. Портрет мужчины с медалью Козимо Медичи Старшего (Автопортрет?). 1474



55. А. Дюрер. Автопортрет. 1500.

важная риторическая составляющая изображения. На фоне метатекстуальной игры он означает и «артефактную» природу произведения, и его возведение в ранг дела как ритуала. Неслучайно этот жест иногда относят к иконографии Спасителя. В свете значимости руки как метонимии человека творческого следует также принять во внимание и лютеранскую составляющую «Автопортрета» Малевича: портрет сравнивался с «Автопортретом» Дюрера [илл. 55], а также близкого к кругу розенкрейцеров английского алхимика начала XVII века Роберта Фладда [Мельников 2007] [илл. 56].

«Лицовость» автопортрета как отрицание значимости видимого соответствует понятиям безликости и безобразности, которые занимают в теории Малевича важнейшее место. В живописи позднего периода концепт безликости нашел выражение в серии портретов с пустыми лицами 1928–1932 годов. «Автопортрет», очевидно, следует считать следующей ступенью развития этого концепта, когда лик автора возникает как ложная идентификация, видимость, как своего рода визуальная ризома, в то время как существенно то невидимое, что стоит за ликом. Тем самым, произведение несет в себе главные признаки семиотики жанра в целом (об идеальном через индивидуальное в портрете см.: [Лотман 2002: 349–375]).



56. Портрет Роберта Фладда. Гравюра 17 века.

Условность зримого акцентирована и подписью художника в виде иконолического знака — черного квадрата в левом нижнем углу полотна. Как известно, в поздний период своего творчества Малевич имел обыкновение удостоверять свое авторство таким своего рода индивидуальным символом копирайта: существует около шести полотен, «подписанных» так. Идущий из времени Возрождения и барокко принцип сигнатуры в составе изображения в данном случае столь же полисемантически, как и сам изобразительный

рассказ: конечная идентификация в форме автоцитаты запускает механизм трансформаций смыслов и высвобождения беспредметности сообщения из предметной формы. Перед нами, таким образом, автопортрет с анафорически усиленной двойной идентификацией.

Зрителю предложено моделировать рассказ от лица автора о месте выдающейся личности в истории искусства, однако этот рассказ подвергается постоянному ироническому остранению, в результате которого позиция зрителя вытесняет позицию нарратора. На месте зримого — эго-текст автора как риторический поступок и имплицированное слово в форме взаимосоотнесенностей лица — руки — подписи. Выстраивается следующая последовательность идентификаций: портретное сходство с автором индексирует я-тело, затем исторический костюм приводит в движение идентификацию на аксиологической оси по признаку «ренессансная личность»; карнавальность (ярмарочная фотография в отверстии картонной декорации-манекена) оспаривает первичную идентификацию; жест руки приводит в движение механизм фатической функции, отсылая зрителя к статьям и манифестам автора (имплицированный вербальный комментарий) и направляет его взгляд к супрематическому компоненту костюма; последний, в свою очередь, оспаривает идентификацию исторической традиции, образуя значимый зазор между традицией и авангардным прорывом, чем акцентируется его значимость; заключительный этап — сигнатура в виде черного квадрата переводит все изображение в целом в метанарративную конструкцию. Наконец, двойное название — «Художник. Автопортрет» — читается в русле колебательного движения нарратива от рассказчика к читателю/зрителю и обратно (как палиндром), чему вторит каскадно-ступенчатый процесс идентификаций с последовательной отменой каждого предыдущего этапа.

* * *

Теперь перейдем к стихотворению. Известно, что к слову Малевич отсылался как к своего рода изображению. «Мы, — пишет Казимир Малевич в письме к М. Матюшину в 1916 году, — вырываем букву из строки, из одного направления, и даем ей возможность свободного движения. (Строки нужны миру чиновников и домашней переписки.) Следовательно, мы приходим к 3-му положению, т. е. распределению буквенных звуковых масс в пространстве подобно живописному супрематизму».

Известны и собственно художественные литературные произведения мастера. Тексты Малевича опубликованы и изучены, однако его поэзия до последнего времени редко становилась предметом научного обсуждения. Между тем, поэтическое творчество художника представляет большой интерес для судеб искусства. Например,

созданные Малевичем в 1914 году стихотворения в виде рамок со словами — «мусорные бумажки» — являются прямым предвосхищением альбомов Ильи Кабакова и московского концептуализма 70-х годов. Поэзия Малевича, кроме того, может прочитываться как параллельный текст, служащий дешифровке проекта Малевича в живописи (в отличие от его сравнительно хорошо изученных теоретических статей — на имплицитном уровне, т. е. на уровне принципов поэтики), в частности, применительно к позднему, фигуративному периоду в творчестве мастера, который все еще остается открытым для интерпретаций. В период «авангарда на излете» рассказ о живописи (= опыте авангарда) в поэзии перекидывает объяснительный мост к вербальному внутреннему компоненту самого изображения.

В сравнении с картиной в стихотворении «Художник», нарративная панорама разворачивается в направлении обратного развертывания. Стихотворение написано свободным стихом с выделением строк графикой и с трехчастной (сонетной) кольцевой структурой (тема «художник и мир» прерывается темой «художник в истории», а затем снова возвращается), и общей ритмической организацией мотивного ряда. Частотно выделены слова *мир* (вещей, бесконечный, скрытый, меняющийся, на грани) — 11 раз, *художник* (в синонимическом ряду — открыватель, индивидуальность, протестантский, счастливец) — 12 раз, и относящиеся к семантике *зрения* лексемы (созерцать, смотреть, глазами, видеть / не видеть и др.) — 18 раз. Среди других лексем-концептов значимы *тайна*, *завеса*, *грань*, а также семантическое поле *речи* (*говорить*, *рассказывать*, *слово*). В организации риторической структуры выделяются параллелизмы и амплификации при почти полном отсутствии тропов. Последнее сближает стихотворение со статьями Малевича на темы теории прибавочного элемента (стихотворение написано в тот период, когда художник работал над данной теорией).

Формально частотный лексический анализ стихотворения приводит к выводу, что квинтэссенция смысла текста может быть выражена палиндромной конструкцией «художник видит мир» как «мир видит художника». При этом акцентировка пограничья, эксплицированного словами *завеса*, *грань*, *открытие*, *тайна*, запускает механизм инверсирования. Т. е. речь идет о зеркале, в которое смотрится художник, рассказывающий о мире, в то время как последний, в свою очередь, является отражением вглядывающегося в него художника. Авторский поэтический контекст такого рода указанный акцент поддерживает: с одной стороны, вспомним стихотворение Малевича «Мы разграничили, Мы грань Новой Культуры Искусства» (1918), а с другой — последний манифест Малевича — «Супрематическое зеркало» 1923 года (т. е. времени написания рассматриваемого произведения), сводящий мир к нулю. Зеркало выступает знаком центрально-осевой

симметрии, а грань — агентом безграничности. Такая инверсивно-центричная схема позволяет рассматривать данное стихотворение как вербальную проекцию живописного эго-текста мастера. Следует, однако, обратить внимание на то, что в противоположность изображению, построенному на основе рассказа о себе и истории с постоянной меной точек зрения и игрой истинных/ложных идентификаций, что вовлекает зрителя в активное конструирование собственной версии повествования, вербальный текст, напротив, ориентирован на зрительный код. Изображение и стихотворение зеркально отражают друг друга, медиально трансформируясь в свою противоположность (изображение риторически репрезентирует слово, в то время как в стихотворении доминирует зрительное начало).

Есть между ними и зона взаимного наложения. Так, авангардный художник, как открыватель нового, назван в стихотворении *протестантом*, а картина, как уже говорилось, изобилует цитатами из лютеранских визуальных «текстов», отсылая к «Автопортрету» А. Дюрера и портрету Р. Фладда. Неслучайно риторической патетике картины Малевича вторит его стихотворение «Идите по стопам моим / говорит каждый вождь» (1924). Множественности точек зрения нарративного «мэсседжа» картины соответствует открытая риторически-вопросная концовка стихотворения. Наконец, общий пафос текста с его идеей исключительности индивидуального подвига художника соответствует теме картины, которая обращена к идее значимости личности мастера в искусстве Возрождения и кульминировала в подвиге супрематизма как одного из самых радикальных событий в истории искусства.

Смесь пафоса с иронией в «Автопортрете» с его карнавальной идентификацией и внутренней, как бы вывернутой наизнанку позицией рассказчика заставляет вспомнить многочисленные этимологии имени Казимир. В некоторых из них акцентируется акт речи: кажи миру (этимология А. С. Шатских, возводящая польское имя художника к общеславянскому корню *каз-*, «казать» и «мир» [Малевич 2000а: 21], хотя точнее было бы возводить к польскому *kazać* 'проповедовать'). В других во главу угла ставится негативная топика «Черного квадрата» (имею в виду этимологию В. Хлебникова «казни мир», кстати, находящаяся в некотором соответствии с польским *kazić* 'портить, повреждать'. Эта хлебниковская этимология в значительной мере легла в основу глубинной семантики стихотворения Д. Хармса «На смерть Казимира Малевича» [Злыднева 2008а: 252–262]). Наша интерпретация нарративной природы картины Малевича позволяет выдвинуть и третью этимологию: «кажи мир» как мир напоказ, «мир кажимостей», т. е. утверждение фикции зримого в противовес достоверности Логоса. Учитывая, что Малевич вслед за высоко ценимым им А. Крученых выдвигает звуковой образ слова на первый план — «слуховой план»,

а по-польски имя звучит с выделением корня «кажи» — *Kazimierz*, не исключено, что именно такого рода народная этимология могла лечь в основу имплицитной вербальности «Автопортрета».

Малевичу принадлежит заслуга выведения живописи и изображительности вообще за грань логоцентризма европейской культуры. Этим он велик. Однако парадоксальным образом именно к Логосу он и апеллирует в своем живописном завещании. Каскадная идентификация, где каждый последующий член отменяет предыдущий, акцент на метанарративе, введение позиции зрителя-читателя — это основы новой, поставангардной фигурации в живописи и знак конца исторического авангарда.

ГЛАВА 2

ТАНАТОС И ФИГУРА ЛИТОТЫ В НАТЮРМОРТЕ 1920-Х ГОДОВ

Простое наблюдение над топикой натюрмортов с изображением еды в русской живописи конца 1920-х годов приводит к однозначному выводу: продовольствия было мало. Это утверждение напрямую соответствует знанию об ужасающей экономической и сгущающейся политической ситуации в стране, отметившей десятилетие большевистского переворота. Однако едва ли было бы правильным усматривать прямую связь между способом представления мотива и социальными реалиями. «Вчитываясь» в визуальный нарратив тех лет, можно прийти к выводу о совсем иной природе этого мотивного минимализма, обусловленности содержания натюрморта скорее особенностями поэтики искусства 1920–1930-х годов, нежели дефицитом продуктов питания. В данной главе предпринимается попытка установить соотношение между внутренним и внешним референтом в репрезентации еды в позднем авангарде. Проблема, касающаяся собственно истории искусства в контексте культуры в целом состоит в том, что хотя искусство позднего авангарда (имеется в виду переломная эпоха конца 1920-х — начала 1930-х годов) привлекает к себе в последнее время огромное внимание, феномен поворота живописи к фигурации с элементами символизма все еще является недостаточно проясненным и требует всестороннего обсуждения. Рассмотрение живописи сквозь призму недостачи как фигуры литоты (применительно к мотиву еды) может помочь выявить важные аспекты литературности нелитературного жанра.

Подобно литературе, визуальный нарратив (в живописи) опирается на сумму претекстов истории искусства, однако в современной гуманитарной науке это не всегда принимается в расчет. Неочевидность обусловленности внешнего

референта внутренним в тексте живописи коренится в парадоксальной природе изображения, на которую обращал в свое время внимание еще Ю. М. Лотман. В своей статье о натюрморте он писал: «Изображение вещи в форме рисунка глубоко двойственно по своей природе: по отношению к словесному тексту и к сюжетно-литературной живописи оно будет выступать как бунт против “словесности”, вызов знаковому миру, но по отношению к самой вещи (натуре) натюрморт реализует себя как особо утонченная форма знака. Это определяет возможность двойной типологии натюрморта» [Лотман 2002: 340–348]. Т. е. означивая вещь, изображение вместе с тем и само становится вещью, при этом изображаемый предмет (внутренний референт) к реальному (внешнему) референту — не сводим.

Особенно провокационным с точки зрения проблемы соотношения референтов является изображение еды в русской советской живописи конца 1920-х годов. Важно выявить внутренний референт мотива (его корни в изобразительных, литературных и общекультурных прецедентах) и на его основании показать связь позднего авангарда с авангардом историческим в плане соотношения мотива и композиции. Репрезентация еды в повествовательных композициях конца 1920-х годов обнаруживает танатологический код, и мотив предстает как составная часть негативной топики позднего авангарда.

Следуя за схемой, предложенной Е. Фарыно, можно сказать, что значение в натюрморте формируется на трех уровнях [Фарыно 2005]*. Нулевой уровень задает идентификацию внешнего референта, на примарном ведущим фактором выступает морфология формы (геометрика, стиль, иконографические схемы). Наконец, на секундарном уровне происходит формирование идеозначения в контексте культурных стереотипов и традиции. На этом высшем уровне активизируются коннотативные связи изображения с другими мотивами композиции и с исторической вертикалью традиции, т. е. иконографическими прецедентами. В уже упомянутой статье о натюрморте Ю. М. Лотман писал: «Натюрморт обычно приводит как наименее “литературный” вид живописи. Можно было бы сказать, что это наиболее “лингвистический” ее вид. Не случайно интерес к натюрморту, как правило, совпадает с периодами, когда вопрос изучения искусством своего собственного языка становится осознанной проблемой» [Лотман 2002:]. Добавим от себя: в конце 1920-х годов в русском искусстве «лингвистический» фокус интереса смещается с проблемы синтактики (примарного уровня) на проблему прагматики (секундарного уровня) изобразительного сообщения.

* Содержательный семиотический анализ натюрморта предложен также в книге [Bobryk 2011].

В этой связи важно показать связь примарного и секундарного уровней визуального нарратива в рассматриваемый период.

Топика еды проявляет себя как высоко значимая по всему полю культуры переломной эпохи, которую теперь стали называть «Между Троцким и Сталиным» [Деготь 2008]. В литературе этого времени еда реализует негативный топос в разнообразных формах, актуализирующих возврат к стереотипам архаической культуры. Так, в прозе А. Платонова мотив еды реализован в тризне гротесково-сниженного модуса (герой повести «Сокровенный человек» Пухов поедает колбасу прямо на могиле только что похороненной жены) и как жертва, соединенная с мотивом антропофагии (в рассказе «Мусорный ветер» герой варит суп из им же самим отсеченных кусков собственной плоти, чтобы накормить голодающую, а после ее гибели суп съедается фашистскими полицейскими). У М. Зощенко в рассказе «Иностранцы» еда отождествляется с гибелью, отсроченной императивом этикета, а в рассказе «Аристократка» — с эросом в его оборотном виде, негативной ролью еды в несостоявшемся любовном романе персонажей. В романе Б. Пильняка «Голый год» глава «Здесь продаются пемадоры» завершается самоубийством, т. е. в коде еды происходит наложение оппозиции *тогда/теперь* мотив смерти. В той же главе вербальное описание изображения (вывески) и надпись с обозначением пищевого продукта образуют параллельные ряды (...как раз напротив вывески... приклеено объявление — *Здесь продаются пемадоры, — и нарисован красный помидор*), современного читателя заставляющие вспомнить знаменитые концептуальные «Альбомы» Ильи Кабакова 1970-х годов. О. Мандельштам в своем эссе «Путешествие в Армению» описывает впечатление от французской живописи через метафоры еды, которые чередуются, иногда совмещаясь, с танатологическими метафорами (см. главу настоящего раздела «Экфрасис в “Путешествии в Армению” О. Мандельштама: проблема референции»). Однако наиболее показательна негативная топика еды у Д. Хармса. В стихотворении «Страшная смерть» читаем: *Однажды один человек, чувствуя голод, сидел за столом и ел котлеты <...> И он скоропостижно умер;* в «Случаях»: *Однажды Орлов объелся толченым горохом и умер... В повести «Старуха» еда и смерть составляют важные компоненты сюжета, причем в качестве связующего доминирует фигура приуменьшения (литота), т. е. мотив наделяется модусом недостатчи. Именно последний определяет специфику мотива еды в эти годы. Таким образом, еда в советской литературе 1920-х — начала 1930-х годов маркирует второй член оппозиций *полнота/пустота, жизнь/смерть, космос/хаос*, реализуясь в концепте *недостачи* (пустоты), мотивах *тризны* (смерти) и *катастрофы* (хаос).*

Аналогичные значения формируются и в изобразительном искусстве этого времени, однако с поправкой на особенности его

семиотической природы. Мотив еды в живописи определяется семиотикой жанра и реализуется преимущественно в натюрморте (в чистом жанровом виде или в составе многофигурной композиции). Согласно Э. Гомбриху, любой натюрморт представляет собой нарратив типа *vanitas* по преимуществу [Gombrich 1978: 187] (ссылка по: [Григорьева 2004]). Особенностью советского *vanitas* конца 1920-х годов является его обусловленность внутренней референцией с опорой на трехчастный пучок мотивов: *недостачи, тризны и катастрофы*.

Следует отметить, что визуальное представление «дискурса» о еде и актуализация связанных с ним низких жанров (таких, как трактирная/лавочная вывеска) явилось важным фактором расширения семиотического поля исторического авангарда. Мотив еды стал неотъемлемой частью телесной топики изобразительного авангарда, отсылающей к барочной традиции и участвующей в деконструкции логоцентризма русской культуры XIX века. Брутальная телесность живописи художников группы «Бубновы вальсы» переключалась в сферу предпринятого авангардом поиска нового художественного языка, в котором значением стал наделяться открытый цвет, возникла выраженная живописная фактура, исчезла иерархия и табуированность тематики. Использование вывески позволило включить в состав изображения слова, буквы и целые надписи-тексты, придав мотиву характер эмблемы и заставив вспомнить о барокко. Эмблематичность по существу сблизила натюрморт авангарда с жанром надгробия, совмещающего в себе вербальный текст и зрительный образ. Благодаря высвобождению означающего в рамках авангардной парадигмы в мотиве еды усилился знаковый компонент репрезентации, однако этот знак был двоичен. С одной стороны, он тяготел к символу, отсылая изображение к уже наработанным в истории искусства иконографическим схемам, а с другой — в соответствии с установками авангарда — отрицал его, наделяя изображения вещным смыслом в качестве знака-иконы.

Рассмотрим первый среди трех названных мотивов — мотив *недостачи*. Относясь ко второму члену оппозиции *полнота/пустота, достача* визуально артикулируется в минимализме композиции. Иными словами, доминирующими в рассказе о еде в живописи становятся предикат *количества* и модальность *мало* еды, формируя фигуру речи — литоту. При этом реализуется ряд внутренних оппозиций: *прошлое/настоящее, свое/чужое, верх/низ*, где еда как *недостача* негативно маркирует фронт *настоящего, своего, низового*. С точки зрения внутренней референции минимализм семантики в натюрмортах с едой восходит к геометрическому минимализму формы в историческом авангарде, выраженному как в примитиве

М. Ларионова, так и позднее в супрематизме К. Малевича, беспредметности И. Клыуна и др. С точки зрения внешнего референта недостача формируется по принципу признака дополнительного распределения по отношению к идеологеме «рог изобилия» (пищевой код утопического образа грядущей победы коммунизма), т. е. отмечает мифологическое значение полноты в инверсированной форме. Ту же инверсию обнаруживает и гендерный срез еды в количественном измерении: в противоположность исторической традиции, где «женская» тема полноты служила метафорой плодородия и изобилия, т. е. благополучия общества (ср. первобытные Венеры), в рассматриваемом нами

материале за женщиной парадоксальным образом закреплена пустота, в то время как полнота — за мужчиной. Примером могут служить два полотна в их соположении: картина З. Матвеевой-Мостовой «Девочка с миской» (1923–1925), на которой «женский» натюрморт сведен к пустой чаше, и картина П. Кончаловского «А. Н. Толстой в гостях у художника»



58. П. Кончаловский. А. Н. Толстой в гостях у художника. 1940



57. З. Матвеева-Мостовая. Девочка с миской. 1923-1925

(1941–1943) с представленным на ней изобилием яств, сопровождающих «мужской текст» портрета [илл. 57, 58]. Скучная трапеза акцентирована и минималистским натюрмортом *vanitas* в составе темы *женской* старости (ср. антропофагические мотивы в сказочном сюжете о бабе Яге): А. С. Ставровский «Женщина в красном» (1933) [илл. 59], Л. Штеренберг «Тетя Саша» (1922–1923) [илл. 60].



59. А. Ставровский. Женщина в красном. 1933



60. Л. Штеренберг. Тетя Саша. 1922–1933

Наиболее частый мотив в натюрмортной живописи 1920-х годов — мотив *рыбы*. Примеров можно привести много: К. Петров-Водкин «Селедка» (1918, холст/масло, ГРМ) [илл. 61], М. Ларионов «Рыба» (конец 1920-х — начало 1930-х годов, бумага/гуашь, ГТГ), С. Д. Игустов «Рыбы. Внешнеторговый рекламный плакат» (1932) [илл. 62]. Рыба, традиционно выступающая как символ плодовитости и изобилия, здесь представлена все в той же модальности недостатка, т. е. работает опять же в соответствии с внутренней референцией. В этом отношении показательна эволюция мотива у Ларионова — от обилия к скудости: так, с упомянутым выше минималистским натюрмортом в позднем творчестве художника интересно сравнить его раннюю рыбную тему, обнаруживающую если не избыточность, то изобилие в трактовке даров моря: натюрморты «Рыбы» (1906, холст на картоне/масло, Центр Жоржа Помпиду), «Камбала» (1907–1908, холст/масло, частное собрание, Москва), «Рыбная лавка» (1907–1908, холст/масло, ГТГ). В христианской иконографии, как известно, мотив рыбы традиционно актуализирует евангельский код, мотив страдающего Христа и растерзанного жертвенного тела. Эмблематичность рыбы и ее метонимичность, отсылающая к портрету, была предметом рассмотрения в статье Е. Григорьевой [Григорьева 2004], сосредоточившейся на «селедочной» теме К. Петрова-Водкина. Добавим, что в конце 1920-х годов рыбу как знак телесного страдания можно рассматривать в ряду топики усеченной страдающей плоти. Сцены калек и телесных

мук получают в живописи этого времени необычайно широкое распространение. Трудно не усмотреть в этой тенденции эхо немецкого искусства — поздний экспрессионизм, с которым художники советской России имели возможность познакомиться как в Берлине, так и во время выставки немецкого искусства в



61. К. Петров-Водкин. Селедка. 1918

Москве в 1923 году. Однако следует принимать в расчет и имманентные причины. В данном случае опять текст реальности как внешний референт (реалии социальной истории: инвалиды гражданской войны) переводится на второй план, уступая место плану виртуальному (сакральная история) и опираясь на иконографическую схему как основу референта внутреннего.

Вторая группа мотивов еды отсылает к иконографическим схемам *тризны*. Имеется в виду репрезентация мотивов застолья, имеющих явную или скрытую погребальную коннотацию, а именно: в конце 1920-х годов широкое распространение в живописи получают темы совместной трапезы, обнаруживающих связь с традицией. Здесь нарратив как бы переходит на более высокий уровень организации благодаря присоединению дополнительного признака — к количественному минимализму натюрморта добавляется признак минимализма трапезы в составе бытового жанра. От мотива недовольства (= мало еды) идет нарративное приращение к тризне и от нее — к застолью как сакральному ритуалу на алтаре, реализуя архаические смыслы еды как жертвы [Фрейденберг 1997]. В отличие от свернутых рассказов в рамках мотива *недовольства*, эти типы повествования развернуты и демонстрируют схему сюжета *vanitas*. Две гротескные композиции И. И. Иванова «Даешь изящную жизнь!» (конец 1920-х годов, бумага/акварель, собрание



62. М. Ларионов. Рыба. Конец 1920 – начало 1930-х

63. И. Иванов.
«Даешь изящную
жизнь!»
Конец 1920-х



И. Я. Лучковского, Харьков) и «На барахолке» (1935, холст/масло, Харьков) дают особенно яркое представление о теме бренности настоящего в советском искусстве [илл. 63]. На первой из картин изображенное пиршество буржуазии эпохи новой экономической политики 1921–1928 годов (НЭПа) отсылает к иконографии пира во время чумы. На второй — в погруженной в тень толпе предающихся плотским утехам торговцев и транжир ясно различима голова ростовщика-смерти: сквозь разлагающуюся плоть ходячего мертвеца проступает череп, на груди — короб с драгоценностями (и/или костями?), которые перебирает его костлявая рука.

Наиболее полное развитие мотив *тризны* получает в картине К. Петрова-Водкина «Новоселье» (1936), которой мы уже касались в главе 2 первого раздела настоящей книги. Эта картина — насыщенный символами рассказ о встрече двух эпох и социальных страт, до-революционном времени прежних хозяев дворца и времени новых

советских хозяев. Однако на глубинном уровне рассказ может быть прочитан в погребальном коде, на что намекает и название, в народной традиции эвфемистически означающее *похороны/ поминки* и *переселение* в мир мертвых. Семантика изображения построена на оппозиции *старое/новое* (стул и табуретка, старик и молодой, картины и стаканы). Композиция подчинена зеркально-осевой симметрии: члены оппозиции *правое/левое* противопоставлены друг другу (сидящие/стоящие) и «рифмованы» одновременно (жесты рук женщины справа и мужчины слева повторяют друг друга). Противопоставления/уподобления усилены изображением зеркала в центре полотна как символической границы. Известно, что центрально-осевая зеркальная симметрия является частым атрибутом надгробных изображений, маркируя погребальный код синтагматически. Однако не только мотивы зеркала и часов (будильника) отсылают к традиционной теме бренности человеческой жизни, о чем уже шла речь. Еще один натюрморт располагается в зоне повествовательной «реальности» в левой части композиции, которая может быть прочитана как застолье-тризна, в то время как правая описывает жизненный цикл: от младенчества, брака, материнства — к зрелости и старости. Смысл аккумулируется на уровне семиотического центра как система отношений времен и прошлого в форме живописного палимпсеста:



64. К. Петров-Водкин. Новоселье. Фрагмент.



65. С. Никритин. Суд народа. 1934

ушедшая эпоха, как незримо присутствующая в настоящем, задает семиотический парадокс, репрезентирующий ушедшее время и тем самым визуализирующий фигуру значимого отсутствия. Два противопоставленных друг другу натюрморта приводят в действие механизм едва уловимых, однако очень существенных в смысловом отношении сдвигов семиотического означивания [илл. 64].

От застолья как тризны путь ведет к застолью как жертвенному месту, алтарю, т. е. – в условиях пролетарской диктатуры — к «застолью» трибунала. В советской живописи рассматриваемого периода можно встретить необычайно много сюжетов собраний за столом, реализующих и скрытую отсылку к русскому Симпозиону Серебряного века, а с ним и к более глубинным пластам культуры, и его отрицание [Шишкин 1998: 5–38]. Часто изображение собравшихся и вершащих судьбы «товарищей» сопровождается названиями, извещающими о катастрофе: картины С. Никритина «Суд народа» (1934) [илл. 65] и С. Я. Адливанкина «Ликвидация прорыва» (1930) и «В штабе колхоза перед штурмом прорыва» (1931). При этом наблюдается интенсификация признаков: недостача трансформируется в пустоту, а тризна восходит к иконографическим схемам «Тайной Вечери» и «Троицы» (ср. картину С. Никритина «Суд народа» с аллюзией Троицы; картины С. Я. Адливанкина почти буквально композиционно воспроизводят знаменитую композицию Леонардо). Показательна и эволюция Павла Филонова: от фигуративного нарратива в застолье мертвецов на картине «Пир



66. а) С. Глускин. Трагедия гуся. 1929, х/м, частное собрание. б) Ф. Гойя. Натюрморт. 1830-е

королей» (1912, холст/масло, ГРМ) художник проделал путь к разлагающейся человеческой плоти поздних композиций: например, сквозь изображение головы («Голова III», 1930, бумага, холст/масло, ГРМ) постепенно проступает череп. Таким образом, мотив еды как маркера значимого отсутствия в рассказе о тризне выступает в форме кульминации усеченной телесности и манифестируется в комплексе мотивов угрозы существованию, насильственной гибели и/или жертвенной смерти.

Третья группа — мотивы еды, имплицитно описывающие *катастрофу* — опирается на две вышеописанные: недостачу и тризну-три-

бунал. Катастрофа может быть эксплицирована в названии, где она подкреплена экспрессией формы, а сюжет передан метафорически. Так, картина А. М. Глускина «Трагедия гуся» (1929, холст/масло, частное собрание) демонстрирует еду как экстатическую телесность катастрофического толка: ошипанная и готовая к изготовке тушка гуся несет на себе след предсмертных мук, предвещая муки мира грядущие [илл. бба]. Иконографическая схема и стилистика неслучайно восходят к предвосхитившему экспрессионизм XX века позднему Ф. Гойе (картина «Натюрморт», 1812, холст/масло, Старая Пинакотека в Мюнхене). [илл. ббб] Мотив трапезы как символического преддверия катастрофы входит составной частью в топику страха в русском искусстве середины — конца 1920-х годов (см. об этом в главе «*Страшное* в живописи: случай Павла Филонова»). Экспрессия формы дополняется репрезентацией усеченного и изувеченного тела, о распространенности которого в изображениях в 1920-е годы мы уже упоминали. Мотив жертвенной телесности как экспликация внутренней формы еды-тризны развивается в евангельском цикле живописи С. Романовича уже в конце 1950-х — начале 1960-х годов.

Тема *страшного* в середине 1920-х явилась художественным предвосхищением катастроф в социальной сфере эпохи репрессий 1930-х годов [Злыднева 2007]. С точки зрения внешнего референта, катастрофизм этой поры можно считать результатом естественно-го развития мифопоэтики авангарда с ее глобальными масштабами противостояния *космос/хаос*. Вместе с тем, код траурного застолья в репрезентации еды заставляет обратиться к теме inferнальной телесности и инверсированной плоти. Инверсия коснулась поэтики изобразительного рассказа на этапе трансформации беспредметной живописи в предметно-миметическую: внутреннее, принадлежавшее сфере синтактики беспредметности, стало наружным, перейдя в план семантики фигуративной наррации.

Фигура недостачи, редуцированная синтагматика предметности в натюрморте, репрезентирующем еду, мотив еды как тризны, восходящей к жертвенной смерти, — все это роднит мотивику позднего авангарда с диаволическим нигилизмом символизма [Ханзен-Лёве 1999б]. Внутри этого комплекса еще более явные связи обнаруживает мотивная валентность еда = эрос с ее танатологической коннотацией.

Подытоживая наблюдения, можно выделить три главных основания мифопоэтики Танатоса в репрезентации еды поздним авангардом:

1. В позднем авангарде хранится память об архаических корнях поэтики исторического авангарда, которая актуализирует предметную телесность произведения искусства, тем самым акцентирующей низовую стихию, танатологическую ее составляющую, где эротически-антропофагические мотивы возникают автоматически.

2. На этапе исчерпанности средств выражения возникает конверсия редуцированной формы в редуцированную мотивику. Внешний референт определяется целиком через внутренний, который доминирует.

3. В позднем авангарде возникает эхо негативной топики диаволического символизма, в связи с чем эту эпоху можно рассматривать как противофазу исторического авангарда, возвращающуюся к танатологическому дискурсу символизма.

Таким образом, дело совсем не в том — вернее, не только в том, — что историческая реальность предписывала «отражение» недостачи. Логика художественного развития формы, в том числе формы мотива, организовывала «текст» живописи в соответствии с логикой художественной риторики — в данном случае с фигурой литоты.

Глава 3

«РЫБНАЯ ЛАВКА» Н. ЗАБОЛОЦКОГО И ЕЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ КОНТЕКСТЫ

Поговорим еще раз о фигурах речи в связи с едой и стоящими за ней мифологическими смыслами, на этот раз в связи со стихотворением Н. А. Заболоцкого «Рыбная лавка» (1928). Этот текст рассматривается в контексте советской культуры и времени, которое непосредственно предшествовало «великому перелому», в связи с содержащимися в нем визуальными мотивами и в аспекте доминирующей фигуры речи. Мы постараемся установить взаимозависимость между способом взаимоперевод кодов (вербального и визуального) в структуре повествования и мифопоэтическими значениями на основе разработки определенной риторической схемы. Нулевой уровень семантики произведения (по классификации Е. Фарыно, см.: [Фарыно 2005]), т. е. прямая референция — мотив *изобилия рыбы* или *семантическая гипербола* — на торговом прилавке, обращен к одной из сторон концепта еды, реализованной в литературе и искусстве 1920-х годов.

Мотив еды выступает в 1920-е годы в оппозиции *недостача/полнота*. Аспектам первого ее члена — недостачи — посвящена предыдущая глава. Настоящий очерк призван описать ситуацию полярной составляющей рассматриваемого концепта, выступающей в форме мотива *изобилия* и соответствующей фигуры, т. е. сверхполноты. Оговоримся: под фигурой изобилия имеется в виду не распространенная в научной литературе соответствующая аллегория (см., например, [Greif 2006]), а фигура в риторическом смысле — своего рода обратная литота или анафора, а именно, представление множественности посредством повтора, конгломерата-набора семантически однородных признаков. В количественном представлении еды в художественных текстах модус изобилия встречается реже, чем модус недостачи (мотив скудости пищи), однако, он не менее значим.

В связи с мотивом изобилия еды особенно показательна реализация тематической амплификации в форме анафорического параллелизма, образцы которого можно видеть в литературе. Распространенность анафоры в мотиве еды соответствует другим принципам организации художественного текста, среди них — модель горизонтального (т. е. неиерархического) типа развертывания количественного принципа — каталог, демонстрирующий принцип проекции синтактики на семантику. Горизонтальное развертывание, подразумевающее пространственные значения, особенно интересно решается в художественном изображении, основанном на принципе темпоральности. Поэзия 1920-х годов дает блестящие образцы взаимной переводимости литературы и живописи в коде еды, прежде всего на основе взаимодействия временных и пространственных значений текста при реализации анафоры. Рассматриваемое стихотворение Н. Заболоцкого «Рыбная лавка» — пример такого рода. Приведем текст полностью:

*И вот, забыв людей коварство,
Вступаем мы в иное царство.*

*Тут тело розовой севрюги,
Прекраснейшей из всех севрюг,
Висело, вытянувши руки,
Хвостом прицеплено на крюк.
Под ней кета пылала мясом,
Угри, подобные колбасам,
В копченой пышности и лени
Дымились, подогнув колени,
И среди них, как желтый клык,
Сиял на блюде царь-балык.*

*О самодержец пышный брюха,
Кишечный бог и властелин,
Руководитель тайный духа
И помыслов архитриклин!
Хочу тебя! Отдайся мне!
Дай жрать тебя до самой глотки!
Мой рот трепещет, весь в огне,
Кишки дрожат, как готтентотки.
Желудок, в страсти напряжен,
Голодный сок струями точит,
То вытянется, как дракон,
То вновь сожмется что есть мочи,
Слюна, клубясь, во рту бормочет,*

*И сжаты челюсти вдвойне...
Хочу тебя! Отдайся мне!*

*Повсюду гром консервных банок,
Ревут сиги, вскочив в ушат.
Ножи, торчащие из ранок,
Качаются и дребезжат.
Горит садок подводным светом,
Где за стеклянной стеной
Плывут лещи, объаты бредом,
Галлюцинацией, тоской,
Сомнением, ревностью, тревогой...
И смерть над ними, как торгош,
Поводит бронзовой острогой.
Весы читают «Отче наш»,*

*Две гирьки, мирно встав на блюде,
Определяют жизни ход,
И дверь звенит, и рыбы бьются,
И жабры дышат наоборот.*

Стихотворение написано четырехстопным ямбом с перекрестным чередованием мужских и женских окончаний. Оно состоит из пяти строф разной длины (2+10+15+12+4), всего 43 строки — обычное число для поэзии Заболоцкого времени создания «Столбцов». Преобладает перекрестная рифма, нерегулярно перемежающаяся с парной; третья центральная строфа содержит внутреннее четверостишие с добавленной пятой строкой. Стихотворение изобилует интертекстуальными смыслами. Известно, что формальный строй стихотворений Заболоцкого этого периода часто содержит интертекстуальную отсылку к поэзии Тютчева [Лощилов 2002]. Чередование четверостиший с двестишиями с мужским окончанием напоминает также «онегинскую» строфу, подтверждая значимость Пушкина в поэзии Заболоцкого [Белый 2005]. В наличии этого компонента убеждает и иронический тон повествования (об этом ниже), который свойственен всем обэриутам.

Картина изобилия рыбы в лавке выстроена как пространственный каталог-описание, однако динамика глагольной предикации и нарративной структуры создает развертывающуюся во времени драму. Повествовательная композиция состоит из трех частей, границы каждой из которых отмечены рифмованными двестишиями и повторяющимся во вводной позиции соединительным союзом *и*. Зачин выполняет функцию рамки-ввода во внутреннее пространство повествования. Затем следует описание экспонированных в этом пространстве

объектов (рыба в лавке) от третьего лица с употреблением глаголов прошедшего времени несовершенного вида и добавлением деепричастий, чем создается эпическая дистанцированность рассказчика от предмета описания (рассказ ведется от лица внешнего наблюдателя — «голос автора»). *То засвищет, то завоет, то смеется как дитя*, т. е. имело обыкновение повторяться в прошлом (future-in-perfect). Далее происходит резкий переход к центральной части: он отмечен изменением коммуникативной ситуации с введением внутреннего нарратора, обозначенного прямым обращением — речью от первого лица, которая усилена императивом. Изменение модуса повествования влечет за собой драматизацию событийности, переводящую акцент с описания объекта внешним рассказчиком на внутреннюю речь субъекта повествования, что сопровождается уплотнением признаков антропоморфизма и повышением их семиотического статуса: от атрибуции человеческими членами (*руки, колени*) к психическому состоянию (*Плывут лещи, объята бредом, / Галлюцинацией, тоской, / Сомнением, ревностью, тревогой...*). Актуализируются сексуальные коннотации пищеварения: *Желудок, в страсти напряжен* и далее. Призывный императив *Хочу тебя! Отдайся мне!* отмечает нижнюю границу фрагмента. Последняя часть трилогии возвращает рассказ в зону объектного описания, однако прошедшее время первой части сменяется временем настоящим. Таким образом, изменение коммуникативного модуса выступает как механизм переключения временного плана нарратива. Проникновение в «психическое состояние» лещей выступает как перемещение точки зрения внутреннего нарратора с позиции поглощающего субъекта в позицию умерщвляемого-поглощаемого объекта. При этом внутреннее телесное пространство центральной строфы («кишки дрожат... слюна, клубясь, во рту бормочет») трансформируется во внешнее неорганическое («гром консервных банок... ножи, торчащие из ранок... за стеклянную стеной плывут лещи») в финальной части, тем самым дополнительно акцентируя возвращение от субъектности в центральной части к объектности предмета описания.

В семантическом анализе этого стихотворения, к которому то и дело обращаются исследователи, отмечался архаический мотив единения с миром посредством поглощения (в данном случае в форме «приращения» смертью — поглощаемое переносит свое качество смерти на поглощающего) как свойственной авангарду приему обнажения факта эстетической коммуникации [Сироткин 2003]; отмечалась христианско-эсхатологическая мотивика инвертированного мира как ведомого сатаной [Кекова 2007], а также триада *еда – сексуальное желание – смерть*, представляющая собой культурную универсалию [Воскобоева 2008]. Признавая убедительность сделанных исследователями наблюдений, хочу отметить и дополни-

тельные аспекты текста, проливающие свет на смысл произведения, которые, как представляется, остались вне поля зрения моих предшественников.

Необходимо, прежде всего, отметить иронический модус повествования, заданный скрытыми отсылками к русской классической литературе, которые выступают в форме многочисленных парафразов на уровне семантики и ритмики. Так, строки «То вытянется, как дракон, / То вновь сожмется, что есть мочи» может вызвать ассоциации с пушкинским «То, как зверь, она завоет, / То заплачет, как дитя». Скрытая интертекстуальность в качестве одного из возможных исходных текстов выявляет, например, стихотворение А. С. Пушкина 1925 года «Чаадаеву»*. Ритмически перекликается ряд анафорических конструкций, а на семантическом уровне сближение обнаруживается в имплицированном мотиве луны («И среди них, как желтый клык, / Сиял на блюде царь-балык»), который отсылает к теме Дианы (чьим символом является также луна), в пушкинском тексте возникающем в фигуре Ифигении («провозвестница Тавриды»). Наиболее значим общий топос жертвоприношения, в том числе добровольного, т. е. в контексте христианского текста культуры. «Дымились» в связи с темой жертвы значимо перекликается с аналогичным словосочетанием («дымились жертвоприношения») в пушкинском стихотворении. Разумеется, указанный текст Пушкина нельзя считать в прямом смысле исходным

* Вот текст пушкинского стихотворения:

*К чему холодные сомненья?
Я верю: здесь был грозный храм,
Где крови жаждущим богам
Дымились жертвоприношенья;
Здесь успокоена была
Вражда свирепой Эвмениды:
Здесь провозвестница Тавриды
На брата руку занесла;
На сих развалинах свершилось
Святое дружбы торжество,
И душ великих божество
Своим созданием возгордилось.*

.....
*Чаадаев, помнишь ли бывшее?
Давно ль с восторгом молодым
Я мыслил имя роковое
Предать развалинам иным?
Но в сердце, бурями смиренном,
Теперь и лень и тишина,
И, в умиленье вдохновенном,
На камне, дружбой освященном,
Пишу я наши имена.*

для Заболоцкого, однако он указывает на общее поле источников, которые диффузно «проросли» в «Рыбной лавке». Интертекстуальность стихотворения на уровне темы разворачивается вширь и поддерживается другими уровнями организации текста, в частности, жанровой стилистики. Так, среди источников темы «рыбы» Заболоцкого — евангельский текст, трактованный в духе возрожденческого бурлеска, в котором высокое снижается до уровня трагикомического действия. Знаком оксюморонного сближения уровней служит сочетание архаизмов и приподнятой интонации, отсылающих к высокому стилю («самодержец», «архитриклин», «руководитель тайный духа») и простонародной разговорной лексики («жрать», «глотка»).

Евангельско-эсхатологическая семантика дополнена семантикой, вовлекающей традиционную мифологию. Рыба здесь — агент нижнего мира, отмеченный хтонической символикой и реализующей семантику плодородия и сексуальности, что полностью соответствует мифологическому значению. Известно, что в традиционной культуре рыба отмечает хтоническую зону, нижний мир, умирающее и воскресающее плодородие [Топоров 1982д]. В библейской традиции рыба — символ царства мертвых, ею отмечен сюжет с Ионой, проглоченным рыбой, сплетение трех рыб — символ второго пришествия мессии. В христианской символике значение 'словленная рыба' эквивалентно обращенным в христианство душам (Петр и Андрей: «ловцы человеков» [Матф. 4: 19]). Кроме того, в традиционной символике рыба является знаком изобилия [Топоров 1982д]. К мифологическим значениям рыбы как таковой присоединяются значения, связанные с традиционной символикой еды. Рыба в лавке — это потенциальная пища, смыслы которой основаны на принципе прирастания жизненной силой: «Мифопоэтическая концепция еды, пищи сознает единство и замкнутость друг на друге еды и того, кто ее ест, пищи и питающегося, питаемого, вскармливаемого: еда и есть тот природный прирост, который продолжает увеличиваться, будучи усвоенным наиболее продвинутыми формами жизни — человеком, животными... Есть еду, значит, возвращаться к себе вновь и вновь ради возрастания жизни и жизненной силы. Вечная жизнь только и обеспечивается этим вечным возвращением» [Топоров 1993: 73].

Мотив потенциальной еды как возвращения в стихотворении Заболоцкого эксплицирует дионисийскую составляющую образа. Описанные в стихотворении персонажи рыбной лавки — участники карнавального действия по опрокидыванию социальной иерархии и перемещению мест значимых категорий, которые описываются фундаментальными оппозициями *верх/низ, внутреннее/внешнее, жизнь/смерть*. Буйство умирающе-воскресающей природы основанное на мифологическом значении мотива, актуализирует стихию воды и огня, опосредованно вводя тем самым мотив вина, винопития, опьянения и пересечения

границ (прежде всего, определяемых коммуникационными нормами). Дионисийская мотивика имеет отношение к излюбленной Заболоцким теме взаимопроникновения макро- и микромиров, но при этом соответствует и контексту эпохи — смеховой культуре бахтинского круга, с одной стороны [Герасимова интернет-ресурс], и дионисийства позднего авангарда в живописи П. Филонова — с другой [Злыднева 2009].

Существенна и содержащаяся в стихотворении множественная семантическая анафора, приходящая в резонанс с мифологическим значением рыбы как знака изобилия, который представлен в стихотворении иконически — как принцип множественности текста-каталога. В этом отношении важно обратить внимание на важную роль переключения кодов. Первая часть стихотворения отмечена изобразительной семантикой с обозначением цвета и огня/света: *розовая, желтая, пылал/сиял*. С переходом от описания к прямой коммуникации (введением прямой речи и названием тройного имени-статуса адресата — *самодержец, бог, архитектор(лин)*) изобразительность уступает место звуковому коду с акцентировкой органов речи, ее звучания и различного рода звукопорождения: *рот, глотка, челюсти, бормочет, читает* (молитву, поэтому — вслух, голосом), *гром, ревут, дребезжат, звенит*. И дальше разворачивается диалог жизни-смерти с инверсией (*жабры дышат наоборот*). В сочетании с зачином стихотворения (*вступаем мы в иное царство*) *дыхание наоборот* служит рамочной конструкцией (*входа/выхода* или *иного = наоборот*), отграничивающей мира. Дыхание наоборот как «изрыгание» жабрами воздуха в противоположность поглощению можно также прочесть в качестве метафоры порождения речи; слово становится мертвым в момент его произнесения. Таким образом, здесь повествуется о переходе живого в неживое, в пространство потустороннего (где все *иное* и *наоборот*), при этом последнее проходит через стадию телесных страстей, которые, описав круг (от человека до вещи-еды), меняют вектор развития на противоположный (от вещи-еды к человеку). Тема бренности существования возникает при упоминании о весах: *Весы читают Отче наш* — эвфемистический фразеологизм, указывающий на скорую кончину, и одновременно знак высшего осуществления речевого действия, каковым является произнесение молитвы. Речь передается также посредством иконически-метафорического переноса, а именно, все упомянутые в тексте стихотворения рыбы — речные, а *река*, согласно версии В. Н. Топорова, этимологически родственна лексеме *речь* [Топоров 1982г]. Заупокойная молитва весов поддерживается и скрытым эквивалентом *весы = часы-ходики (две гирьки... определяют жизни ход)*, что служит квантованию пространственно-временных характеристик образа *vanitas*. Т. е. судьбы разверзнутых на прилавке метафорических жертв вершат часы-ходики, символизирующие как цикличность времени, так его необратимость.

67. Ф. Снейдерс.
Рыбная лавка.
ок. 1640



Как уже указывалось в предыдущей главе, мотив *vanitas* возникает в живописном натюрморте советской живописи 1920-х годов, основанном на репрезентации недостатка еды и фигуре литоты. Стихотворение Заболоцкого на уровне зрительного кода формирует мотив бренности существования на основе фигуры изобилия, словно дополняя словом художественное изображение. Доминанта анафоры как гиперболичность построена на базе синтагматических отношений пространственности как таковой и, как следствие, заставляет учитывать весь комплекс изобразительных референций поэта.

Описанная словесно картина рыбной лавки, несомненно, воспроизводит впечатления поэта от фламандского рыбного натюрморта, который он мог видеть в Эрмитаже. Возможным источником в живописи, например, является полотно художника Ф. Снейдерса «Рыбная лавка» (ок. 1640, холст/масло) с представлением



68. В. Щербаков. Плоды земные. 1925

кишащего изобилия морепродуктов [илл. 67]. Фламандско-голландская тема сквозит также в экзотическом слове *готтентотки*, которое помещено в смысловой и композиционный центр стихотворения: так называли аборигенов Мыса Доброй Надежды голландские переселенцы. Кроме того, словом *готтентотки*

обозначали женщин повышенной сексуальной чувствительности (что также связано с этнонимом — анатомическим строением соответствующих частей тела представительниц этого племени). Звучащее в этом слове *Tot* — это отсылка и к Дионису, и к Христу. Таким образом, карнавализованное «отпевание» выложенной на прилавке рыбы у Заболоцкого — это *nature-mort* как *vanitas*, т. е. зашифрованная мертвая натура. Но еще больше — это антиномия остановленного движения бурлящего жизнью и открытого мира природы перед его онемевшим описанием в замкнутом пространстве текста («И сжаты челюсти вдвойне»).

Известно, что живопись для Заболоцкого была очень значимым источником творческой инспирации [Альфонсов 1964]. Среди его любимых художников были и Филонов, и мастера высокой классики, и немецкие экспрессионисты. Интересен в данном случае выход к фламандцам, с одной стороны, и то, что его рыбная тема в данном произведении находится в точном соответствии с рыбной темой в живописи позднего авангарда (в широком диапазоне от фигуры недостачи и страстей до изобилия) — с другой.

Репрезентация изобилия пищи в советском изобразительном искусстве опирается на глубокую культурную традицию и обнаруживает широкий фронт соответствий в литературе и культуре в целом. Особенно маркированными в культуре конца 1920-х годов эти позиции становятся по контрасту — на фоне социальной обстановки, характеризующейся скудным советским бытом по окончании нэпа (продразверстка в селе и повсеместный голод населения). Примером



69. А. Чирков. Хлебы. 1925

репрезентации обилия еды служит натюрморт А. Чиркова «Хлебы» (1925, холст/масло) [илл. 69]. Изобилие пищи как знак полноты существования было излюбленным мотивом и П. П. Кончаловского: натюрморт «Мясо, дичь и капуста» (1937, холст/масло), своего рода парафраз живописи Д. де Нотера — представителя бельгийской ветви бидермайера (в частности, в Эрмитаже находится его картина 1856 года «На кухне» с изображением овощей и дичи), а также полотно «А. Н. Толстой в гостях у художника» (1940). Парафразом (на этот раз фламандского натюрморта) можно считать и полотно В. Щербакова



70. С.Л. Закликовская. Старый и новый быт. 1927

еды [илл. 70]. Богатая трапеза в виде вазы с фруктами (буквальное изображение идиомы «полная чаша») противопоставлена старому быту, отмеченному гастрономической скудостью. В 1920-е годы и в западноевропейском социально ориентированном искусстве были распространены прямые противопоставления старого и нового порядка в коде еды: примером может служить картина шведского художника Э. Йохансона с красноречивым названием «Низы голодают, так как верхи их пожирают» (1923, холст/масло).

Необычайно широкое распространение получил в советской живописи этой поры и мотив рыбы, о чем говорилось в предыдущей главе. В контексте уже предложенных в предыдущей главе рассуждений важно отметить, что рыбный натюрморт в советской живописи в равной степени был обращен как к теме недостатка, так и к теме изобилия. Последняя была реализована риторически — на основе анафоры, т. е. как рядоположение однородных форм (рыбы). Композиционный принцип множественной перечислительности является родовым свойством искусства примитива, к принципам которого (однако в самых разных стилистических формах) активно обращались в 1920-е годы мастера фигуративной живописи (например, С. Адливанкин, Д. Штеренберг, П. Филонов, З. Серебрякова) [илл. 71].

Как уже указывалось, мотив изобилия пищи в живописи восходит к теме рога изобилия, полноты рая, ведя тра-

«Плоды земные» (1925, холст/масло) с изображением по-барочному пышного набора продуктов [илл. 68]. Фрагменты картины ученицы П. Филонова С. Л. Закликовской «Старый и новый быт» (1927), композиция которой составлена из коллажа отдельных сюжетов (наподобие клейм в иконописи), которые представляют два полюса жизни в России — до и после революции, преимущественно в коде



71. З. Серебрякова. Корзина с сардинами. 1930

дицию от средневековой утопии и продолжаясь в западноевропейском искусстве в итальянском маньеризме, одновременном с ним фламандском и голландском натюрморте начала XVI века и позднее в живописи барокко. В идеологическом дискурсе 1920-х годов рай — это утопический эквивалент советской власти. Однако этот мотив возник не только в связи с официальной пропагандой. Обильная трапеза в живописи в эту эпоху часто отмечена интонацией иронически-гротескного снижения (такова трактовка темы в упомянутой выше картине С. Л. Закликовской), что отсылает к европейской традиции репрезентации мистерий (с инверсией верха/низа), где еда метафорически связана с эротической телесностью, отмеченной еще М. М. Бахтиным [Бахтин 1965]. Телесно-сексуальные метафоры еды обращены к теме бренности существования. Т. е. аналогично мотиву *недостачи*, мотив *изобилия* содержит коннотации смерти, акцентирует мифологическую связку Эрос/Танатос, возводя тему к архаическому мотиву циклического круговорота бытия. Исторический авангард, декларативно порвавший связь времен, на поздней своей стадии возвратился к циклическому мышлению, на чем мы остановимся в одной из глав следующего раздела в связи с мистификациями К. Малевича.

Анализ стихотворения показывает, что Заболоцкий намечает определенное русло «рыбной топики» советской культуры. Мотив изобилия имеет опору в фигуре анафоры и идеологическую проекцию в виде фюнерального кода. Перекинутый поэтом мост между поздним авангардом и ранним этапом становления жанровой живописи европейского бюргерства позволяет вычленить особый дискурсивный пласт в искусстве 1920-х годов. Последний обращен к переоценке ценностей. В свою очередь изобразительные контексты стихотворения заставляют искать скрытые смыслы не только в христианской мотивике и не в собственно народно-карнавальном стихии с сексуальными метафорами еды, а в отношении к эстетической традиции, в преемственности нарративной структуры авангарда и шире — тексте советской культуры в ее наиболее драматичный, переломный период истории.

Таким образом, фигура анафоры в репрезентации мотива рыбы в стихотворении Заболоцкого и мифологическое значение мотива, описывающего изобилие, обнаруживают изоморфизм. Сексуально-танатологические коннотации в игровом бурлескном модусе указывают и на дионисийскую составляющую образности поэта. Кроме того, анафора маркирует темпоральный риторический модус, перекидывая мост к пространственности визуального нарратива, который реализуется как примитив или орнамент — в виде тиражирования однородных форм. Произведение отмечает собою свершившийся поворот от автокоммуникации авангарда (в беспредметной живописи) к нарративу 1920-х годов с заимствованием темпоральности от литературы.

Мотив рыбы в живописи нарратива поставангарда является примером того, как семантика определяет синтактику формы. Именно этот изоморфизм — наряду с другими смыслами — и реализован в стихотворении Заболоцкого. Тем самым и значимое отсутствие, и фигура изобилия равно приводят к единому семантическому знаменателю в контексте смыслов эпохи — бренности сущего и катастрофичности обыденного, хотя при этом сохраняется верность смеховой традиции низовой культуры в репрезентации трагедии. Обе фигуры — литота и анафора — образуют два полюса единого корпуса значений в «тексте» эпохи.

ГЛАВА 4

ЭКФРАСИС В «ПУТЕШЕСТВИИ В АРМЕНИЮ» О. МАНДЕЛЬШТАМА: ПРОБЛЕМА РЕФЕРЕНЦИИ

Экфрасис у Мандельштама представляется тем более значимым для понимания его творчества, что в целом визуальность в арсенале средств художественной выразительности не занимает у поэта ведущего места. Между тем, значение зрительной топики поэта исследователями никогда не оспаривалось. Следует отметить важную роль цвета в семантике его поэзии: он фигурирует в самых разных функциях — от чисто формальной (аудиовизуальной контаминации) до расширенно-семантической с отсылкой к широкому идеокультурному фону, о чем пойдет речь ниже. К элементам визуального кода в его первоосновах можно отнести и мотив рисунка и линии. В строках из стихотворения воронежского цикла *Мало в нем было линейного / Нрава он был не лилейного* слово *линейное* обнаруживает знакомство с книгой Вельфлина о графическом и живописном началах в истории европейской живописи, которая была в те годы очень популярна и которую Мандельштам мог читать по-немецки.

Собственно экфрасис встречается в виде описания архитектурного произведения (стихотворения «Айя София», «Notre Dame», «Адмиралтейство»), где он формально-типологически, а именно монохромной гаммой и геометричной лапидарностью отсылает к графике начала века, ассоциируясь с графическими листами Добужинского, Бенуа и Бакста. Один из немногочисленных примеров описания живописи — стихотворение «Импрессионизм» (1932), анализировавшееся с точки зрения имманентной поэтики [Фарыно 1974] и поэтического языка [Панова 2003].

В «Путешествии в Армению» (1932) — этой метафорически уплотненной прозе поэта — обращение к изобразительному искусству возникает многократно. В наиболее сгущенном



72. В. Ван Гог. Ночное кафе в Арле. 1888



74. А. Матисс. Семейный портрет. 1911



73. В. Ван Гог. Пейзаж в Овере после дождя. 1890



75. К. Писсарро. Бульвар Монмартр в Париже. 1897

виде экфрасис появляется в главе «Французы», где непосредственно говорится о впечатлениях рассказчика от московского музейного зала французской живописи. Данный фрагмент поставлен в контекст общей темы обращения к древним слоям цивилизации, символического нисхождения по биологической лестнице, на которой посредством этой виртуальной инволюции происходит возвращение к базовой телесности зрения. Внешний референт достаточно ясно обозначен и, казалось бы, имеет четкие и вполне однозначные ад-

реса: «Ночное кафе в Арле» и «Пейзаж в Овере после дождя» Ван Гога, «Семейный портрет (Игра в шахматы)» Матисса, «Бульвар Монмартр в Париже» Писсарро, «Нищий и мальчик» Пикассо, натюрморт «Графика на черном фоне» Озанфана и др. [илл. 72–77] Все эти полотна и теперь можно увидеть в

Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве или в Эрмитаже в Санкт-Петербурге. Однако анализ текста убеждает в том, что внешний референт является лишь ширмой, за которой скрывается нечто иное. Это иное не лежит на поверхности и требует дешифровки, ибо чрезвычайно важно для более глубокого понимания как данного фрагмента, так и всего произведения мастера.

Фрагмент тематически членится на несколько эпизодов, объединенных рамочной мотивной конструкцией (тема растягивающегося в начале и сжимающегося в конце поля зрения), словами и аллитерациями, которые как скобами скрепляют переход от одного эпизода к другому. Попробуем проследить это движение.

Начальная часть — описание расширения зрения, построенного на метафоре *око = море* и метафорическом сравнении оксюморонного типа (по признаку размера) *рюмка/море*, благодаря соположению этих фигур, происходит уподобление *ока — рюмке*:

... я растягивал зрение и окунал глаз в широкую рюмку моря, чтобы вышла из него наружу всякая соринка и слеза.

Я растягивал зрение, как лайковую перчатку, напяливал ее на колодку — на синий морской околодок...

Я быстро и хищно, с феодальной яростью осмотрел владения окоема.

Так опускают глаз в налитую всклянь широкую рюмку, чтобы вышла наружу соринка.



76. П. Пикассо. Старый нищий с мальчиком. 1903



77. А. Озанфан. Графика на черном фоне. 1928

Уже в первых трех фразах аллитерационно варьируется морфема *око* (*окунал — колодка — околодок — окоема*) на фоне агентов акцентированного зрительного кода и концепта глаза (*зрение — зрение — осмотрел — глаз*). Затем тема переходит ко времени, и здесь снова возникает *рюмка*, благодаря которой возникает переключка с предыдущим рассуждением об *оке = море*, и зрение

уподобляется наполняемым и опорожняемым сосудам *песочных часов*, которые уже предвосхищены дважды упомянутой прежде *соринкой* (песок = сор = неясное зрение). Благодаря помещению в контекст как спациональный, так и темпоральный, зрение обретает роль координата вселенной, а его прояснение — упорядочения мира. Вместе с тем, песочные часы, как знак *vanitas*, указывают на то, что автор создает вербальный натюрморт по образцу изобразительного. О последнем известно, что он по своей жанрово-семиотической природе иррадирует значение *vanitas* [Gombrich 1978; Григорьева 2004]. Песочные часы — важный атрибут собственно в жанре *vanitas* — вводят тему смерти в ее барочно-эмблематической форме.

Переход к следующему эпизоду о Сезанне усилен мотивной связкой с предыдущим эпизодом *vanitas* посредством введения темы *завещания*: *«Его живопись заверена у деревенского нотариуса на дубовом столе. Она незыблема, как завещание, сделанное в здравом уме и твердой памяти»*. Эпизод весь пронизан аллитерацией, обыгрывающей звуковые сочетания **же(л,н)** и **жи**, отсылающие к *желтизне живописи: труженик — желудь — живопись — желтоватого — мороженого*. Семантика *желтизны* — основная палитра живописи реального Сезанна — в Сезанне мандельштамовском укрепляется семантикой дерева (с восстановлением внутренней формы посредством однокоренного *деревенский*), дуба, леса, плоти, изделия из дерева (плотницкого ремесла). *Желтизна* дополнена *розой*: *«Но меня-то пленил натюрморт старика. Срезанные, должно быть, утром розы, плотные и укатанные, особенно молодые чайные. Ни дать ни взять — катышки желтоватого сливочного мороженого»*. Основы **рез-** и **роз-** в их соположении с мотивом дерева формируют облик художника-ремесленника, режущего и рубящего лес, в его противостоянии природе (метафора борьбы поэта со словом). Но, прежде всего, срезанная роза — это возвращение к символической традиции и знак насильственной утраты девственности, эвфемизм пролитой (инициальной, ритуальной?) крови.

Возникшая лишь как намек в связи с Сезанном, тема насилия и крови становится ключевой в следующем эпизоде, посвященном Матиссу и построенном на варьировании **к** и **р**: *красная краска, ковровые, кровь*. Ему вторит и другой паронимический ряд: **ж-ш-щ-ч**, по выражению рассказчика, передающий злобное шипение содой: *«красная краска его холстов шипит содой»*. Эпизод завершается внутренней рифмой: *шахматы — шахские*:

*Уж эти мне ковровые шахматы и одалиски!
Шахские прихоти парижского мэтра!*

Мотив налитого — посредством красной краски — кровью глаза («бычью силу ему придает... глаз наливается кровью») акцентирует

телесность зрения и передает комплекс значений, связанных с брутальной телесностью: физической силой, агрессией, властью, т. е. всем комплексом маскулинности (*бык, шах, мэтр*).

Мотив крови в связи с живописью Матисса в свою очередь перебрасывает мостик к следующему эпизоду — с Ван Гогом: тот *харкает кровью*. Зловеще каркающие звуки **хр**, **кр**, **гр** в различных сочетаниях разлиты по всему пассажиу:

*Доски пола в ночном кафе наклонены и струятся как желоб в электрическом бешенстве. И узкое **корыто** биллиарда напоминает колоду **гроба**.*

Я никогда не видел такого лающего колорита.

*А его **огородные кондукторские пейзажи!** С них только что смахнули мокрой **тряпкой** сажу **пригородных поездов**.*

*Его холсты, на которых размазана яичница **катастрофы**, наглядны, как зрительные пособия — **карты** из школы Берлицца.*

Агрессия **крови** Матисса, таким образом, ведет к **гробу** Ван Гога. Иконичная звукопись порождает аудиовизуальную синтестезию вывода: *Я никогда не видал такого лающего колорита*. Этот вывод исподволь подведен мотивом приусадебного хозяйства: овощные краски, огородные пейзажи, пригородные поезда, лай (дворовых собак) — и дан как снижение мотива смерти посредством тривиализации темы. Контаминация огородно-пищевого и фюнерального кодов имеет место и в других экфрастических вставках «Путешествия», например: *«бледно-зеленые капустные бомбы, нагроможденные в безбожном изобилии, отдаленно мне напоминали пирамиду черепов на скучной картине Верещагина»*. Нагнетание негативной экзистенциальной топики в сочетании со сниженным значением смерти разряжается в финальном оксюморе — *«яичница катастрофы»*. Яйцо мифологически родственно глазу, и опять зрительный код — *наглядны, зрительные пособия*. Зрительно-пищевой код заводит автора в метафорический треугольник: это ироническое вглядывание-всматривание в собственную кончину. Эпизод закономерно начинается темой самоубийства: *«Ван Гог... как самоубийца из мебелированных комнат»*, — разворачивает индивидуальную гибель до масштабов всеобщей, а затем снимает патетику самоиронией.

«*Яичница катастрофы*» — кульминация экфрастического пассажа, после которого в ритмике и смыслах повествования наступает существенный перелом. В следующем эпизоде эпическо-драматическое течение экфрасиса впервые перебивается текстом реальности посредством введения *посетителей, объяснительницы картин и двери*. Ускоренный дробный темп иконичен, задан темой посетителей, которые передвигаются *мелкими церковными шажками*, и определяется

множеством торопливо перечисляемых имен с минимальными характеристиками каждого из них: *Клод Моне, Ренуар, Синьяк, Озанфан, Пикассо, Писсарро*. Звукопись обыгрывает параллелизм фамилии художников и особенностей колорита и сюжетов их картин: *синий Пикассо, бульвары Писсарро*.

Заданное конечной фразой движение к выходу («*в дверях уже сучает обобщение*») перекидывает мотивный мост к следующему эпизоду, рамочно перекликающемуся с вводной частью главы: мотив *глаза = моря*. Идя по нарастающей, движение опять резко укрупняет масштаб и от *церковных шажков* переходит к *прогулочному шагу по бульварам*, а затем — к *рассеканию волн*. Такого укрупнения требует внутреннее зрение, которым схватывается суть происходящего на полотнах. Погруженный в *волны пространства*, глаз уже не сравнивается с *рюмкой-морем*, а отождествляется с океаническим (*рассечение волн* отсылает к межконтинентальным путешествиям, планетарному масштабу) — мифопоэтическими/пренатальными водами мирового океана [об океаническом мифопоэтическом комплексе см.: Топоров 1995: 575– 622]. Переход от прогулки по музейным залам к низинам архаического выводит живописное к телесному, досознательному основанию культуры. Метафоры еды получают свое обоснование: пищевой код ставится в один ряд с зрительной перцепцией (*живопись — это деятельность внутренней секреции, а не внешней апперцепции*). Завершает эпизод еще одна деталь в рамках пищевого кода — *пучок редиски, который матушка сухоточного сына... совала... в ридикюль... в дверях кооператива*. Тризной акцентируется фюнеральность этого экфрасиса реальности: сын и мать — оба в трауре.

Последний аккорд фрагмента — удвоенное зрение (бинокль) в связи с негативно трактованной утопической проекцией: *Конец улицы, как будто смятый биноклем, сбился в прищуренный комок, — и все это — отдаленное и липовое — было напихано в веревочную сетку. Отдаленное и липовое в сочетании с банальной повседневностью — пучка редиски, кооператива, сетки — рождает дистопический модус: конец улицы (тупик) замкнут сетью-решеткой (веревочная сетка), откуда нет выхода**. Двухуровневость образа очевидна в свете нагнетания катастрофически-дистопического предыдущих эпизодов и звучит апокалипсически-провиденциально: решетка преграждает путь в будущее.

Мотивное развитие фрагмента, таким образом, реализует следующую цепочку значений: от *vanitas* к крови и насилию, и от них к индивидуальной смерти и всеобщей катастрофе, из которой нет выхода, ибо здесь — как в загробном мире — господствует негативный импе-

* См.: [Шкловский 1990] (выражаю благодарность Ю. Л. Фрейдину, обратившему мое внимание на эту статью в связи с моей темой).

ратив: *Ни в коем случае не входить как в часовню. Не млеть, не стынуть, не приклеиваться к холстам...* Затем следующая инструкция *выздоровливающим от реализма*: 1. *Погрузить глаз в новую для него материальную среду*; 2. *Установить холодный договор с картиной на основе поднятия глазом картины до себя*; 3. *Очная ставка с замыслом*: расширенным зрением увидеть суженную действительность. Вспоминается пастернаковское *...даль пугается... воздух синь как узелок с бельем у выписавшегося из больницы*. И там, и тут — мотивы *выздоровления, дали* (пугающейся или прищуренной) и *узелка/ридикюля/сетки* как альтернативы открытому пространству.

Дистопическая доминанта экфрасиса усилена мотивом *черного солнца*: он возникает в кульминационном эпизоде с Ван Гогом в рядоположенности слов *сажа* и *яичница катастрофы*, т. е. желтого и черного (мотивная аттракция по модели аттракции паронимической [Григорьев 1979]), а затем в конце — как *затмение* (в форме оксюморона: *свет... показался мне фазой... затмения*) и *завернутого в серебряную бумагу солнца*.

Существенно, что апокалипсическая модальность *завернутого солнца* и замкнутого *сеткой* пространства возникает, когда наступает *последний этап вхождения в картину* — *очная ставка с замыслом*. Мыслимое и зримое тем самым оказываются разведенными по разные стороны барьера-противопоставления и одновременно связанными посредством кода зрения, который реализуется в форме стертой метафоры *очная ставка* и ставит *очность* в позицию равнозначной изначальности мира, его начала и конца.

Антиномический эпитет *черное солнце* в поэтике Мандельштама часто возводится — по признаку желто-черной гаммы — к иудаистской символике и его петербургскому тексту, пушкинской теме [Панова 2003; Сурат 2003], также к античному мотиву Федры [Иванов 2000]. В мотиве *черного солнца* можно усмотреть и архаический субстрат *земляного солнца*, выраженного в индоевропейской богине — солнце земли в хеттских текстах [Иванов 2008; Archi 2008]. Аналогично «Путешествию» акустическое и цветовое выступают в синестезии и в финале стихотворения «Ламарк» (1932): *зеленая могила / красное дыханье, гибкий смех*, обнаруживаемые на низшей ступени биологической эволюции, отсылают к архетипической семантике, а дополнительность красного и зеленого попадает в ряд таких фундаментальных оппозиций как *жизнь/смерть* и *верх/низ***.

Архаизирующая семантика дает ключ и к символическому прочтению центрального мотива *глаза*. В мифологической картине мира

** Следует отметить, что в стихотворении «Мой щегол, я голову закину» (1936) цветообозначение также ориентировано на создание синестезии звука и цвета.

солнце и глаз эквивалентны [Иванов 1980б]. *Черное солнце* отсылает к топике мира мертвых, видящих, но не узнающих друг друга людей: неслучайно, как и в «Путешествии», в стихотворении «Ламарк» *рюмка* возникает в связи со зрением и имеет место констатация состояния мира внизу, т. е. там, где *зрения нет* и где наступает *глухота паучья*, перекодированная в главе «Французы» в *конец улицы*. Несомненные социальные коннотации фрагмента, завершающегося темой затмения, траура и тупика зримого (*снятого биноклем*) и зрящего (*прищуренный комок*), т. е. в его объектно-субъектном модусе*. Мотив изначальности зрения приходит к его конечности, а тем самым, и тупиковости эволюции и замысла творца.

Как видно из предпринятого разбора, данный экфрасис моделирует мир в категориях личной и всеобщей катастрофы, что приходит в разительное противоречие с внешним референтом — напоенной жизнелюбием, светом и триумфом чувственности французской живописью.



78. А. Тышлер. Махновцы. 1929

Понятно, что такого рода эмоциональная гамма является составной частью поэтического строя позднего периода творчества поэта. Однако трудно избежать искушения и поисков внутреннего референта этого описания. В ряду возможных зрительных аналогий особое место занимает советская живопись переходного периода середины и конца 1920-х годов — новой фигурации позднего авангарда, основанной в значительной степени на опыте авангарда исторического и при этом образующей ему противофазу. В этот период радикальность плана выражения, будучи исчерпанной внутренне и обескровленной внешними обстоятель-

* *Прищуренный комок конца улицы* в «Путешествии в Армению» перекликается со *щурящимся солнцем* в контексте мотивики зрения в стихотворении 1937 года: «*В лицо морозу я гляжу один... А солнце щурится в крахмальной нищете... И снег хрустит в глазах*», чем не только упрочивается мотивная связка *солнца и глаза*, но и применительно к *отдаленному и липовому* в сопряжении с *солнцем* отмечается еще раз дистопическая топика *зримо-го/зрящего пространства*. Ср. аналогичное: «*Глазами Сталина раздвинута гора / И вдаль прищурилась равнина*» («Ода Сталину», 1937), «*Уже не взгляну прищурясь / На дорожный шатер Арарата*» и «*Лазурь да глина, глина да лазурь / Чего ж тебе еще? Скорей глаза сощурь*» (1930).

ствами художественной жизни, смещается в план содержания (если условно иметь в виду под первым — форму, а под вторым — мотивику изобразительного искусства). Возникает широкий поток визуального нарратива черной волны — темы страха, апокалипсической символики, мотива отчаяния, телесного ущерба и всеобщей катастрофы. Среди наиболее характерных примеров такого рода живописи — позднее творчество Малевича и Филонова, а также живопись Тышлера, Редько, Никритина, Лучишкина и многих других мастеров [илл. 78–80]. Из барочного подсознания авангарда в эти годы всплывает и материализуется как частая тема в живописи фигуративный натюрморт *vanitas*. Мотивы еды и застолья вторят устоявшейся со времен западного Возрождения иконографии «Тайной вечери», т. е. актуализируют фюнеральный код и мотив надвигающейся катастрофы. Такого рода продуктивное противоречие (с глубинной опорой на авангард и его отрицанием) мы находим и в экфрасисе Мандельштама начала 1930-х годов, ведь современная живопись не могла пройти стороной творчество поэта.

Известно, что к авангарду Мандельштам относился отрицательно (исключение составлял Хлебников). Среди упоминаемых в поэзии Мандельштама живописцев прошлого — в основном наследие классики: Рафаэль, Рембрандт, Микельанджело, Тициан. Обращение к теме импрессионизма и течений непосредственно к нему примыкающих (пуантилизм Синьяка, постимпрессионизм Ван Гога, фовизм Матисса и ряд других) — это чуть ли не предельная точка позитивно



79. П. Филонов. Голова III. 1930



80. А. Осмеркин. Натюрморт с черепом. 1921

воспринимаемой им художественной современности. Между тем, то обстоятельство, что зрительный опыт связывается для Мандельштама с самым начальным этапом эволюции, объективно перекидывает мост между его поэзией и поэтикой исторического авангарда с его поисками докультурных первооснов цвета и линии. В своей архаизирующей топике Мандельштам следовал по стопам именно авангарда: его цвето-акустический опыт в исследуемом экфрасисе (глаз, обладающий акустикой) ставит поэта в один ряд с такими экспериментаторами в области цвето-звукового синтеза, как, например, Матюшин. Этот опыт исторического авангарда соединяется в данном фрагменте с апокалипсической мотивикой, что соответствует зрительному ряду живописи новой фигурации позднего авангарда.

Таким образом, в рассматриваемом тексте при мотивной безусловности внешнего референта внутренний референт выступает как данность нарративной стратегии. Т. е., опираясь на французскую живопись, Мандельштам создает описание современного ему искусства в наиболее драматичную для последнего переходную пору, причем в то время, как внешний референт адресен и дескриптивен, внутренний — тот, в котором сосредоточена квинтэссенция смысла, — безадресен и концептуален.

ГЛАВА 5

ЖИВОЙ КАМЕНЬ В АКВАРЕЛЯХ МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА

*Здесь, в этих складках моря и земли
Людских культур не прорыхала плесень*
М. Волошин

Серия акварелей Максимилиана Волошина, о которой пойдет речь в настоящем очерке, впервые была представлена нами читателю и опубликована недавно [Злыднева 2010а], по случаю приобретения ее одной из московских галерей [илл. 81–84]. Однако, вопросы, которые встают в связи с исследованием этого материала, можно отнести и к другим живописным произведениям этого автора. Все они интересны не только тем, что их создал поэт, человек художественного слова *par excellence*, но и тем, как мифопоэтические смыслы проникают в изображение, будучи опосредованы словом, наследием литературного символизма. Среди признаков архаического понимания мира у этого поэта и художника Киммерии выделяется блок представлений о камне как живом существе. Проблеме соединения символов «воды и камня», их «речи» в материи живописи на уровне как коннотации мотивов, так и строения формы, посвящена настоящая глава. Главное для нас — определить те скрепы, связи между зрительным рядом и литературными ассоциациями, которые позволяют вычленивать эти мифопоэтические смыслы.

Рассматриваемая серия акварелей Волошина датируется серединой и второй половиной 1920-х годов. Яркая и многоликая эпоха завершившегося авангарда — эпоха, с одной стороны, поисков выхода в радикализированный сюжет и гротескную фигуративность, а с другой — утопических фантазий, что создавало гремучую смесь машинного прагматизма и обращенной в неясные дали мечтательности. М. Волошин, как и А. Богаевский, стояли будто бы в стороне от грохота истории. Время словно застыло в их отгороженных мирах. И, несмотря на это, именно данные мастера могут сказать о своей эпохе больше, чем многие «актуальные камеры». Известно, что Волошин принимался за живопись в те периоды жизни, когда на время умолкала его



81. М. Волошин. Акварель



82. М. Волошин. Акварель



83. М. Волошин. Акварель



84. М. Волошин. Акварель

поэтическая Муза. Однако литература не уходила вовсе — она проникала во внутренние слои изобразительной материи. Обнаружить слово скрытое, не умолкнувшее до конца, но словно упрятанное в глубинах потаенного смысла акварелей Волошина, — значит суметь прочитать в них знаки времени: большого времени седой старины и частного — собственной жизни и эпохи.

Рассматриваемые произведения образуют серийную целостность как в стилистическом отношении, так и по своей тематике. В сравнении с акварелями Волошина более раннего периода они — несмотря на некоторый налет неизбежных авторских повторов, часто возникающих в поздних вещах многих мастеров, — обладают отточенностью стиля и строгостью отбора мотивов. Их почти неизменное содержание — горная гряда с вторящими ей облаками, иногда кусочек залива и почти непременно тонкое деревце на первом плане. Как и акварели предыдущих лет, они, по признанию самого мастера, выполнены по памяти [Волошин 1970], в рабочем кабинете, представляя собой суммированные впечатления от ежедневных прогулок Волошина по окрестностям Коктебеля. Для данной группы пейзажей характерна интонация элегичности однообразной природы. Ей вторит колорит — близкая к монохромности цветовая гамма, составленная из набора коричневатопельных и лиловых переливов прозрачных тонов. Цвет камня и воды, варьирующийся в полифонии тонов — основной хроматический рефрен акварелей.

Художник обычно работал сразу над несколькими листами, однако каждый из них сохраняет в себе непосредственность впечатления благодаря легкости и точности движения кисти, наносившей краску сразу и единожды, без последующих размывок и доработок. Такая техника напоминает технику излюбленных Волошиным японских мастеров: мастер недвусмысленно апеллирует к ним в тающих очертаниях заднего плана композиций и контрастно-четком силуэте прорисованных на авансцене форм, как правило молодых деревьев. Последние

отчасти перекликаются с контуром горных очертаний, чем достигается семантический параллелизм, своего рода визуальный троп — молодая жизнь растения, исполненная движения вверх, развития с последующим умиранием, т. е. уподобленная человеческой жизни, — сравнивается с застылой вечностью камня, непоколебимостью его кристаллической структуры, хтоническими обертонами, которые привносятся горной породой, ее внутренними, не сравнимыми с жизнью человека замедленными геологическими ритмами.

Вторая тема акварелей развивает внутреннюю форму материала — это вода. Virtuозность владения техникой водных красок, акцентированность процесса их нанесения на бумагу, словно происходящего на глазах у зрителя, сродни восточной каллиграфии, дань которой Волошин отдал сполна. В акварельных зарисовках ощущается прикосновение руки мастера, создающего иероглиф-портрет запечатлеваемой местности. Акварели свойственна рукописность, след тела, что часто усиливается подписями к изображениям, нанесенными прямо поверх пейзажа: место (разумеется, Коктебель!) и дата, отдельные стихотворные строки или приветственные адреса написаны размашистым почерком автора, которые вторят движениям кисти.

Выполненные на дешевой бумаге («плохой»), по свидетельству самого художника, содержащемуся в его поздних дневниках), самыми обычными красками и с ограниченным репертуаром пейзажных тем, акварели демонстрируют минимализм средств, который заставляет зрителя сосредоточиться на главном, направляет внимание на глубинные смыслы изображаемого. Последнее прежде всего определяется бесконечным варьированием единого мотива, основанного на ритмической разработке целого. Монотонность акварелей подобна однообразной мелодии заклинания, сыгранной на одной струне. Кажется, в изображении шифруется какое-то тайное знание, хранимое в этих визуальных «письменах». Типологически реализуя «текст» орнамента в этих монотонных «описаниях-сообщениях», автор активизирует медитативное состояние и переводит процесс зрительского восприятие из одномоментного узнавания в длящийся опыт интроспекции. Возникает семиотическая ситуация, описанная на примере канонического искусства Ю. М. Лотманом [Лотман 1973], когда при минимализме средств многократно усиливается автокоммуникация воспринимающего. Между тем, зритель осознает, что он имеет дело не с произведением канонического типа. Контрапункт этих пейзажей с их внешней принадлежностью миметической традиции и при этом их обращенностью к регулярной структуре по примеру молитвенных «текстов» обнаруживает внутреннюю связь с мифопоэтическим типом мышления. Их отрешенность и скудость выразительных средств находятся на одной волне с апофатическим вчувствованием. Волошин не раз обосновывал в своих статьях и дневниковых записях ценность вынужденных или намеренных ограничений в искусстве, а в

тревожные 1920-е годы это становилось особенно понятным. Молчание М. Волошина как поэта, облекшееся в форму акварелей, в эти времена переводило стрелку кода на рифмовку зримых форм любимого пейзажа, поэтическая речь лирики трансформировалась в визуальный ритм лирики живописной. В самой же зрительной репрезентации художник Волошин обретал полноту высказывания.

Однако какая именно мифология и архаическая традиция стоят за внешней герметичностью и эстетизмом этих пейзажных «посланий» по временам умолкавшего поэта?

Дух символизма, отдаленным эхом которого было отмечено искусство конца 1920-х годов, никогда не покидал творчества Волошина, который остался верен своей столичной молодости, когда он общался с Вячеславом И. Ивановым и кругом его единомышленников. Значительное влияние на Волошина оказало и его увлечение антропософией и пребывание в 1914 году в Дорнахе у Рудольфа Штейнера. Последний оставил содержательное замечание об особенностях изобразительности русского поэта-художника. М. Волошин записывает в своем дневнике этого времени слова Учителя: «В Ваших рисунках есть личность. Они сделаны не снаружи, а изнутри» [Волошин 1914]. Сделанность акварелей «изнутри» — это не только дань символистской стилистике, проявившейся в мотивах умиротворенной медитации одинокого путника в окружении героического ландшафта Крыма. Это и скрытый содержательный план акварелей, представляющих собой своеобразную исповедь поэта. Поэтическое «Я» акварелей Волошина проступает в чреватости словом, которая превращает «портрет» местности в подобие дневниковой записи или письма — эго-текста. Однако в отличие от эго-текста позднего «Автопортрета» К. Малевича*, акварели Волошина выстраивают план собственной личности на основе ее отрицания, словно растворяя «Я» художника в космизации и мифологизации природы. Поэтическое «Я» певца крымских далей ощутимо лишь в рукотворности этого изобразительного описания, элементе каллиграфичности «почерка» пейзажиста.

След руки как отпечаток личности художника, однако, не единственный знак антропоморфности пейзажей. В знаках лика земли, отображаемого в акварелях, зримо проступают знаки мифологической истории — внутренней истории человеческой цивилизации, оставившей на Киммерийском ландшафте свои важные отпечатки. Исторический компонент природного ландшафта этих мест, конечно, особенно явно возникает в поэзии Волошина. Огромная эрудиция поэта, его стремление к обозначению духовной вертикали человеческого существования сконцентрировались в складчатом крымском ландшафте как в складке судеб, рождаемых этим средокрестием путей средиземно-

* См. главу 1 настоящего раздела.

морских цивилизаций. В своем стихотворении «Дом поэта» (1926), хронологически близком этим акварелям, Волошин писал: *Здесь вся земля от века сведена. / И та же страсть и тот же мрачный гений / В борьбе племен и смене поколений.* Здесь доминирует античность. Духом именно классической древности, ее богами и героями населены безлюдные пределы. Но художник преодолевает и условности истории, выходя в области собственно архаического сознания, мифа как такового, и освобождаясь от линейного исторического времени. Не только в поэзии, но и явным образом в акварелях видно, как Волошин разрушает традиционное противопоставление природы и культуры, нейтрализуя его посредством окультуривания природы и наделения культуры природностью. На первый план выдвигаются мифопоэтические лейтмотивы его «романа» с Крымом. Горную страну он видит населенной нимфами, сатирами и демонами, а их окружают мифологизированные стихии — воды, камня, неба. Камень и вода проходят как важнейшие темы его поэзии, но особенно значимо проявляются в акварели.

Известна любовь Волошина к камням, простым камням на дороге, скалам и каменистым тропам, по которым он так много бродил в окрестностях Коктебеля и Феодосии, наконец, к природным замкам из камней в виде горных массивов, ущелий и пещер. Об этом говорит его поэтическое слово, в котором пейзаж персонифицируется и горы получают имена: *Безвыходность слепых усилий / Титанов, скованных в гробу / И бред распятых шестикрылий / Окаменелых Керубу* («Карадаг», 1918). Интимизация природного окружения столь глубоко проникала в сознание, что в очертаниях одной из прибрежных скал Коктебеля поэтом различался его собственный лик (*...вон там, за профилем прибрежных скал / Запечатлевшим некое подобье (мой лоб, мой нос, щецье и подобье)* «Дом поэта»), — там, где позднее он найдет вечное упоение и сам. То же и в акварелях. По свидетельству Л. Аренс**, «ему рисунки подсказывают камни» [Аренс интернет-ресурс]. В акварелях Волошина, при всей конкретности описания в них того или иного места, улавливается элемент абстракции: он проявляется в соположении близких землястых тонов с четко различимыми линиями-прожилками, сюжетно оправданными изображением зрительно наполняющих друг на друга планов горных хребтов, но живущих и автономно. Разъятые на фрагменты, изображения можно воспринять как достоверную запись фактуры слоистого известняка или искристого кремня. В этих геологических срезах природной истории, своего рода геомифопоэтике — окаменение данности, превращение текущей настоящего во вневременность вечности.

** Аренс Лидия Аполлоновна (1889–1976) — техник-чертежник, мачеха писателя Всеволода Витальевича Вишневого (1900–1951). Воспоминания о Волошине и его жене написаны в начале 1970-х годов.

Окаменелые лики Земли акварелей поэта провоцируют зрителя на субъективное «вчитывание» форм, повинуюсь игре собственного воображения, в как бы случайные изображения очертаний горизонта, облаков и ряби волн. Тем самым, пейзажи становятся эквивалентами самой природы, выступают как оспаривание художником ее приоритета. При всей несомненной символистичности поэтики мастера, в такого рода установке на делегирование зрителю полномочий формотворчества можно усмотреть след авангарда в поисках органической формы. В дневнике 1909 года (2 января, Париж) Волошин писал: «Наш путь лежит через вещество и через формы его. Те, кто зовут к духу, зовут назад, а не вперед» [Волошин 1909]. Вещество камня, его визуализация звали Волошина к освобождению от фигуративности при сохранении — совсем в духе гностической традиции, отголоски которой находим в эзотерике символистов, — многозначности акта этого освобождения. Складчатая фактура гор в пейзажах обладает собственной орнаментальной выразительностью. Разрушение границы природы и культуры вело к одушевлению неорганического и минерализация антропоморфного — древняя история словно оказалась зашифрованной в арабесках каменных скал, а последние словно обрели некое подобие таинственных изваяний. Вспоминается Павел Филонов, в творчестве которого отчетливо прослеживается интерес и к органической форме, и к инволюции вида: собаки с человеческими глазами и кристаллообразные фигуры людей зовут назад, к праистории. Истоки бытия Волошина обозначены не столь по-филоновски непреклонно. Однако и он совершает инволюционное восхождение к истокам: в антропоморфной окаменелости ландшафта трудно не заметить его «окликнутость» мифом об Атлантиде, которому поэт отдал дань в своих стихах. Ностальгия по античным прообразам, просачивающаяся сквозь каменистую почву волошинской Киммерии, выступает как оборотная сторона утверждения незримых следов ушедшей цивилизации. Об этом свидетельствует выраженная тектоника горных пейзажей, выстроенных наподобие древних руин. Таким образом, не просто камень как часть природы является объектом неявного «портретирования» *genius loci* Волошиным — но и камень как материал, циклопические сооружения из огромных каменных глыб, созданные отчасти утопией человека, а отчасти — божественной волей.

Ассоциациями крымского пейзажа с архитектурой полны и искусствоведческие статьи поэта, в частности — его эссе о Константине Богаевском, с которым Волошина связывала многолетняя дружба, духовная близость и общая эмоциональная привязанность к крымской земле. В той части, где описывается повлиявшая на кристаллизацию творческой индивидуальности художника природа Киммерии, текст в равной мере приложим и к творчеству самого его автора. Но особенно это вербальное описание пейзажа интересно тем, что оно встраивается в акварельные серии Волошина и дает пример словно вывернутого наизнан-

ку экфрасиса, представляя литературную параллель изобразительного ряда. Последний выступает как ведущее начало, и слово идет за ним. И главное в этих описаниях — незримые очертания древних строений, мифопоэтический образ Атлантиды: *Карадаг... его собственные зубцы и пики, видимые из глубины керченских степей, являются порталом какой-то неведомой фантастической страны, о которой можно составить представление по пейзажам Богаевского* [Волошин 1912]. Одна из акварелей рассматриваемой серии как раз воспроизводит эту проекцию архитектурных фантазий на основе коктебельского пейзажа.

Миф об Атлантиде сквозит и в диалоге камней с водой — последняя составляет важнейшую часть крымских зарисовок. Вода наделена таким же мифологическим потенциалом смыслопорождения, что и камень: отражая небо с бегущими по нему антропоморфными облаками, вода соединяет нижний и верхний миры, утверждая господство вертикали человеческого духа. Мотив зеркального отражения в заливе — еще одна дань символистскому прошлому — в этих акварелях достигает емкой иероглифичности, соединяя в целое разрозненные части изображения.

Наконец, третьим компонентом пейзажных акварелей выступает робкий персонаж растительного мира — тонкое деревце, куст или очертания кроны, всегда помещенные на переднем плане и решенные предельно графично. Заостренная скромность вегетативного звена биологической эволюции контрастирует с грандиозной вневременностью гор и моря. Дионисийство Волошина парадоксально: в смятых складках земли содержится больше следов вакхического экстаза, чем в свидетелях циклического водоворота жизни. Водно-каменная стихия, тем самым, словно актуализируется, приближая к настоящему отдаленные периоды истории планеты. Трудно не усмотреть в этом скрытую метафору революционных потрясений России, произведших тектонический разлом времен и народов. И хотя едва ли Волошин сделал это осознанно — следы эпохи тем более настоятельно требуют прочтения современным зрителем. Живой камень, пришедший во внутреннее движение под действием динамической водной стихии и одушевленный силой роста, выраженного в вегетативном коде посредством молодого дерева, неосознанно проецируются автором на план социальной истории — цивилизационного мифотворчества России.

Волошин стоял над схваткой — в этой позиции его достойная уважения роль в русской культуре XX века, в ней же порой усматривается и его слабость. Однако, характер его мифопоэтического языка разоблачает в нем дитя своего времени — времени, активно отрекающегося от своих прежних идолов и столь же активно создающих новую утопию на основе древних мифов. И в этом строительстве стихотворное слово — слово произнесенное и изобразительное слово — слово, переданное рукой акварелиста, оспаривают первенство.

РАЗДЕЛ 3

МЕРЦАЮЩАЯ МИФОЛОГИЯ В ЖИВОПИСИ АВАНГАРДА

Глава 1
Часовой циферблат
и солярная символика 135

Глава 2
«Научный» дискурс
беспредметной живописи 155

Глава 3
Страшное в живописи:
случай Павла Филонова 169

Глава 4
Куда бежит крестьянин:
загадки позднего Малевича 179

Глава 5
«Все врут календари»:
об одной мистификации
авторской датировки 195

Глава 6
«Мерцающая» Италия
в русском искусстве XX века 205

ГЛАВА 1

ЧАСОВОЙ ЦИФЕРБЛАТ И СОЛЯРНАЯ СИМВОЛИКА

Традиционная мифология (в широком диапазоне от народной демонологии до античных мифов) в искусстве XX века, в частности, в авангарде — редкий гость. Она уходит из зоны семантической референции, что обусловлено реструктуризацией поэтики в постсимволистской системе культурных координат. Исключение составляют явления, использующие сюжет как риторический прием. Так, к мифологическим мотивам обращался П. Пикассо: в «классицистический» период его творчества возникают «Свирель Пана» (1923) и «Три грации» (1925), а в 1930-е годы — серия «Минотавромахия». В этих визуальных нарративах мифологическое опознается по традиционному иконографическому лексикону. Но одна из самых знаменитых картин мастера на мифологический сюжет — эрмитажная «Дриада» (с изображением идолоподобной обнаженной женщины на фоне отвлеченного пейзажа) — принадлежит раннему кубистическому периоду (ок. 1908 года), и тема лесной нимфы в ней может быть воспринята только благодаря авторскому названию [Костеневич 2005]. Таким же образом и основоположник скульптуры XX века Константин Бранкузи создает в 1920–1930-е годы абстрактную серию «Леда», отсылающую к соответствующему персонажу посредством именной референции, содержащейся в названии.

Между тем, значительный вес в живописи авангарда и поставангарда приобретает имплицитная мифология, реализующая свои значения в мерцающем режиме. Мерцающая мифология проявляется в косвенных указаниях на тот или иной мифологический сюжет, в архаическом характере мышления автора, не сводимого ни к названию, ни к набору атрибутики персонажей, а также в синтактико-семантической организации художественной материи, которая отсылает к

структуре мифа. Примером может служить творческий опус того же К. Бранкузи, проникнутый поэтикой мифа на глубинном уровне художественного языка (см. главу о К. Бранкузи в части 2 настоящей книги). Мерцающе-мифологичной может быть и реализация в искусстве мотива, не имеющего прямого отношения к традиционной мифологии, но проявляющегося в связи с визуализацией архетипического комплекса представлений. Один из таких примеров в искусстве обнаруживается в мотиве *часов* (циферблата, ходиков, песочных часов), отсылающем к солярной символике. При этом разные уровни структуры текста — синтагматический и семантический (часы как круглая форма, т. е. геометрическая модель, и часы как метонимия времени, т. е. содержательно-смысловой троп) — приходят во взаимодействие, усиливая глубинные мифологические значения текста в целом. Демонстрации механизма взаимодействия этих уровней и посвящена настоящая глава.

В истории искусства мотив *часов* в ряду других изображений предметного мира обладает повышенным семиотическим статусом, формирует поле семантического сгущения и потому особенно активен в переходные исторические периоды. В нем не только реализуется обычный для фигуративного изображения перцептивный парадокс (при наличии денотата в «тексте реальности» его фактическое устранение в расширенной коннотации), но этот парадокс выводится на более высокий виток парадоксальности, благодаря вторичному уровню осмысления реализованной в мотиве визуальной метонимии времени. Изображение *часов* — это риторическая репрезентация времени в аспекте его мерности. В данном случае мы рассматриваем *часы* преимущественно в форме часового циферблата, имея в виду, что в истории искусства воплотились и другие способы метафоризации меры времени: так, песочные часы — частый персонаж традиционного натюрморта *vanitas* (наряду с другими иконографическими клише: черепом, зеркалом и т. п.), а встречается и изображение часов с маятником (ходики). Обо всем этом в настоящей очерке тоже пойдет речь.

Можно различить три уровня формирования значений в изображении *часов* — вслед за Е. Фарыно, который сформулировал означенные уровни применительно к описанию предметного мира (вербального натюрморта) в литературном произведении [Фарыно 2005]. На первом, *нулевом* уровне формируется идентификация первичного референта (*часы* как предмет реального быта и их технологическая разновидность). На втором *примарном* уровне возникает ряд ассоциаций, определяемых геометрической формой изображения — мотивом круга: *часы* как окружность с радиальным членением внутренней поверхности (или внешнего очертания) имеют широкую вариативность морфологических аналогий, активизирующих механизм мета-

форического означивания — цветок, колесо, солнце. На этом уровне реализуется кинетическая составляющая формального значения: центрально-осевая симметрия с интенцией центростремительного и/или центробежного движения. Специфическая динамика геометрии круга реализуется в связи с сопутствующими композиционными элементами — наложением других окружностей со сдвигом центра по отношению к основной, а также диагональю — стрелками, лучами или пронизывающими клиньями (неслучайно чаще всего снизу вверх и слева направо, т. е. в соответствии со стандартной зрительной моторикой). Наконец, на следующем, *секундарном* уровне происходит кристаллизация значения в контексте мифологического осмысления круга, прежде всего отсылка к солярной символике с ее широким полем приращения смыслов, к общекультурной традиции в представлении времени, а также контексту идиостиля мастера. На этом уровне реализуется семантико-синтаксические связи изображения и приводятся в действие его коннотативные значения: *часы* вступают в полилогические отношения с другими предметами композиции, в пределах данной стилевой системы выявляя специфическое соотношение планов выражения и содержания (их субстратов), если под первым подразумевать живописную манеру репрезентации предмета, а под вторым его роль в сюжетном сценарии картины.

Эти общие соображения относительно семиотического механизма формирования значения в изображении *механических часов* важны для понимания некоторых принципов организации визуального нарратива в целом и в русской живописи XX века в частности.

Несколько слов о референте. Изображение *механических часов*, изобретенных в Италии в эпоху раннего Возрождения, возникало, главным образом, как изображение *башенных часов* в фоновых городских пейзажах. Опираясь на английского историка Мамморфа, А. Я. Гуревич утверждает, что «ключом к пониманию промышленного мира нового времени становятся <...> именно механические часы», которые ознаменовали освоение культурой понятия бескачественности времени [Гуревич 1972: 162–166]. Между тем, несмотря на *бескачественность* линейного времени как такового, осмысление инструмента времени в искусстве сохранило смысловое наполнение *качественностью* циклического времени в представлениях архаических эпох: часы в пространстве картины стали выполнять роль или символа (т. е. условного знака отсылки к вечности), или иконического знака, отсылающего к комплексу солярной символики. Механические (ручные, напольные и настольные), а также вышеупомянутые *песочные часы* стали широко проникать в живопись в эпоху барокко, где они символизировали *mememento mori* — быстротекущее время человеческого бытия. Примером может служить полотно французского мастера XVII века Филиппа де Шампеня «Натюрморт *vanitas* с тюльпаном,



85. В. Маковский. Первый фрак. 1892

картина В. Маковского «Первый фрак» (1892), где введение изображения настенных часов оправдано сюжетом, акцентирующим смену *временных* вех в биографии героя: торжественная одежда шилась по случаю близящейся свадьбы или нового назначения по службе. [илл. 85] Изображения часов не найти и в живописи символизма, отторгающей тропы на основе предметов повседневности. В историческом авангарде часы возникают редко по вполне понятной причине: принцип беспредметности был несовместим с изображением какой-либо реальности предметного мира. Вместе с тем, исключения все же имеются, более того, именно в авангарде начинает подспудно кристаллизоваться солярная символика циферблата, например, в некоторых произведениях О. Розановой (см. об этом ниже).

В середине 1920-х — начале 1930-х годов, в позднем авангарде, ознаменованном частичным возвращением к словарю и риторике символизма, когда возникает поворот к фигурации и усиливается описательная составляющая сюжета, частотность изображения часов резко возрастает. Часы в этот период выступают как элемент предметной композиции. Именно в это же время или чуть раньше в русском поставангарде возрождается натюрморт типа *vanitas*: «Зеркало и череп» (1919) И. Машкова, «Натюрморт с черепом» (1921) А. Осмеркина, — впрочем, пока без часов. В живописи

черепом и песочными часами», набор символических предметов которого обозначен уже в названии. В последующие времена часы, ставшие распространенным предметом обихода, удивительным образом выпадают из сферы искусства, даже из реалистической живописи. Так, в русской живописи у передвижников изображение часов чрезвычайно редко. Исключение составляет



86. А. Самойловских. Начало моей жизни. Трубниковский переулок. 1934

конца 1920-х годов *часы* являются уже обычной деталью жанровой композиции, но редко появляются в натюрморте, т. е. в роли основного сюжетного «персонажа». Такого рода маргинализация мотива несколько не умаляет, а напротив, еще более акцентирует значимую роль *часов* в визуальном нарративе. Вместе с тем, возникло и множество изображений собственно *часов* как бытового предмета. Примером может служить композиция

А. Самойловских «Начало моей жизни. Трубниковский переулок» (1934) с набором семиотически значимых предметов (зеркало и будильник), «срифмованных» по форме (овал = круг) [илл. 86], картина Ю. Пименова «Золотистая натурщица» (1930-е годы), а также более раннее полотно М. Ларионова начала его парижского периода «Натюрморт с письмом» (1920-е годы) с изображением *часов*.

Часы проникают и в текст массового пропагандистского искусства. Так, на плакате 1920-х годов «Бьем по лжеударникам» миметическому представлению мотива вторит другое — символически-отвлеченное и дидактическое: изображенные крупным планом фигурки рабочих, бьющие молотом по наковальне-голове лентяя, уподоблены описывающим окружность стрелкам, рядом с ними — будильник, отсчитывающий рабочее время. [илл. 87]

Мотив *песочных часов* в этот период проникает в литературу: наиболее ярким примером может служить очерк О.Мандельштама «Путешествие в Армению» (1932), где бытовым инструментом измерения времени служит метафорой исторической преемственности и соприсутствия в современной цивилизации древнейших слоев культуры (*Время в музее обращалось согласно песочным часам*) и где он выступает заместителем древних солнечных часов: *...я находился в среде народа... живущего... по солнечным часам, какие я видел на развалинах Зварднодза в образе астрономического колеса или розы, вписанной в камень* [Мандельштам 1994, III].

Возвращение мотива *часов* в сферу изобразительности означало, прежде всего, повышение статуса линейного времени в культуре. Действительно, с приходом авангарда на арену художественной жизни изменилось отношение художника ко времени. В поэтике авангарда время стало агентом главных инноваций, оно превратилось в четвертое измерение пространства. Такая темпорально-спациальная амальгама, встроенность времени в пространство, его материально-вещное осмысление возникло, как это хорошо известно, благодаря



87. Советский плакат 1920-х гг.
Бьем по лжеударникам

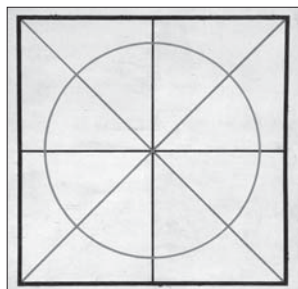
научным открытиям начала XX века, в частности, теории относительности и открытию атома, во многом изменивших представления о структуре материи и влиянии скорости на вещество [Иванов 2007: 345–347]. Известно, что существенное воздействие на практику мастеров живописи, в частности, П. Филонова и К. Малевича, оказали и оккультные теории, например, Петра Успенского о роли времени в так называемом четвертом измерении, опосредованно отразившие актуальные направления научной мысли.

В живописи футуристов возникла новая тема — кинетическое состояние объекта в его проекции на двумерную плоскость. В кубизме и — в случае русского авангарда — кубофутуризме категория времени обрела визуальность в форме simultaneity зрительного процесса, когда трехмерное тело представлено как воспринимаемое одновременно с нескольких точек зрения. При этом существенно помнить, что само изображение вместе с его носителем (полотном картины, цветом пигментом и т. п.) в авангарде стало вещью, т. е. произошло сближение денотата с сигнификатом. Картина-вещь не изображала время, она являлась его репрезентантом. Иными словами, время в поэтике авангарда превратилось в категорию предметного мира, получив статус овеществленного предмета. Здесь уже недалеко и до метонимического замещения времени-вещи изображением *часов* — циферблата, настенных ходиков, будильников или карманного брегета. Этого, тем не менее, в историческом авангарде не произошло: часы появились десятилетием позже, на излете художественной формации. Причину следует искать в мифопоэтике авангардного времени и его репрезентации. Необходимо сделать отступление, обратившись к истории.

Известно, что на смену циклическому времени традиционной культуры, ориентированной на канон, в период европейского Возрождения и в век Просвещения пришло торжество линейного времени. Циклическое и линейное время оказались разведенными по разным стратам культуры: первое — обосновавшись в народных представлениях, а второе — заняв нишу «высокой», профессиональной культуры. Однако, начиная с символизма, происходит процесс сближения этих страт. Он достигает кульминации в историческом авангарде конца 1910-х годов, когда вследствие резкого расширения семиотического поля возникает наложение архаической модели мира с ее циклическим временем на модель культуры, ориентированной на время линейное. В плане выражения представления о циклическом времени отразились в распространении круглящихся форм в составе беспредметной геометрики (окружности, круга, овала, диска, спирали и т. п.), в плане содержания — в обращении к иконографии и стилистике примитива, лубка, народной иконы с характерной для этих маргинальных страт семантикой круговорота событий, прецедентной топикой.

Апология линейного времени проявилась в декларациях, противопоставляющих негативно маркированное прошлое позитивно окрашенному будущему, а также в предпочтении взрывных процессов как на уровне художественного языка, так и в политическом дискурсе. Однако, прокламируя линейное движение вперед, футуристы в своем планетарном видении человечества по существу воспроизводили мифологическую картину мира (число исследователей, обращавшихся к этой теме огромно [Chlebnikov 1986]). Катахрестичность авангарда во многом определялась контаминацией двух фундаментальных временных моделей.

На примарном уровне предметного изображения эта контаминация моделей времени выразилась в распространенности мотива *окружности*, разделенной диагональю и/или радиальным членением. Пример — картина С. Лучишкина «Координаты живописной плоскости» (1924). [илл. 88] Динамизация круга иногда достигалась повторением окружностей со сдвинутым центром наподобие пружины, усиливая идею цикличности и повышая семиотический статус мотива круга. Центробежно-центростремительное движение в сочетании с линейно сдвинутым центром репрезентировало время динамически в виде спирали, опираясь на соответствующую фразеологию эпохи. Наиболее яркий пример сочетания линейного и циклического времени в мотиве *окружности* представлен проектом Памятника III Интернационалу (1919–1920)



88. С. Лучишкин.
Координаты живописной
поверхности. 1924

В. Татлина. В русской живописи конца 1910-х — начала 1920-х годов репрезентаций динамической окружности великое множество. Это и «Черное на черном» (1918) А. Родченко, и полотно с изображением красного круга «Без названия» (1917) И. Клыуна, и супрематические композиции К. Малевича, основанные на динамических соотношениях форм (например, «Супрематизм» (1921–1927)), и мн. др.

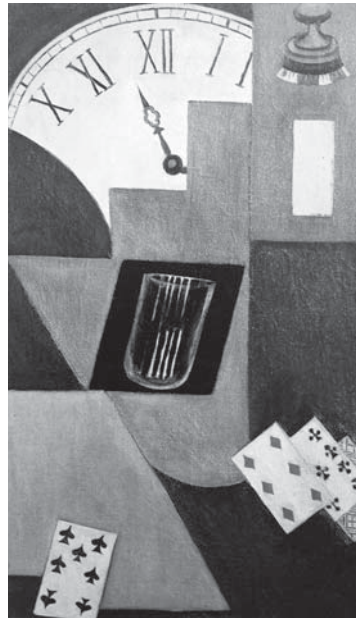
На секундарном уровне антиномическое сближение циклического и линейного времени в авангарде обнаруживается в солярной символике. Мотив *солнца* в авангардной утопии — ведущий, будь то возвеличивание или оборение светила, и разлит по всему вербально-визуальному корпусу текстов. В литературе, будучи предвосхищенным ананасом А. Белого («в облака запустив ананасом») и кульминировав в опере А. Крученых «Победа над солнцем» (1914), работа над декорациями к которой дала начало «Черному квадрату» К. Малевича, *солнце*, как воплощенная утопия, обернулось своей оборотной, мрачной стороной лишь в романе А. Платонова «Чевенгур» (1927) в

середине 1920-х, и в качестве антиномического «*черного солнца*» широко разлилось в топике О. Мандельштама. Однако еще раньше антиномический мотив возникает в живописи — в иллюстрациях М. Ларионова к дягилевскому балету «Полуночное солнце», правда, пока на уровне названия. Произошло совмещение идей протофутуризма с дистопической эсхатологией символизма.

Как уже указывалось, для исторического авангарда предметное изображение часов – редкость. Тем более показательно, что мотив часов в его солярном осмыслении проникает в отчасти фигуративные полотна О. Розановой 1910-х годов: «На улице» (с условным изображением циферблата и включенной в изобразительное поле надписью «часы золотосе...») и «Сон игрока» с фрагментом циферблата. [илл. 89, 90] В обоих произведениях циферблат — полный или фрагментированный — занимает верхнюю часть композиции, что, несомненно, относит его к зоне верхнего мира, согласно его архаическому членению. Кроме того, акцентированные римскими цифрами часы в гуаши «Сон игрока», их избыточность, недвусмысленно направляют восприятие изображения на условно переданное излучение светила. Особенно показателен параллелизм в представлении мотива в гуаши «На улице»: слово «часы» фигурирует в рукописной надписи, включенной в изобразительную композицию, «часы золотосере/бро...»,



89. О. Розанова. На улице. Театр Модерн. 1915



90. О. Розанова. Сон игрока. 1910-е



91. В. Степанова. Плакат: Будущее – наша единственная цель. 1919



92. В. Степанова. Плакат: Изучайте старое, но творите новое. Ок. 1919

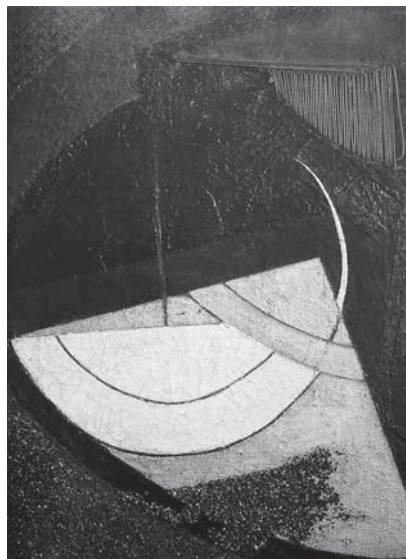
в которой вербально отмечено свойство материала излучать блеск, а слева красуется округлый медальон с надписью «театр модерн» и изображением лучистого солнца внутри. Тем самым устанавливается связь между словесным обозначением и изображением предмета, которые, благодаря общей семантике излучения, отсылают к единому полю коннотации — солярной символике.

По мере угасания беспредметности к началу 1920-х годов частотность мотива *солнца* возрастает, и он все теснее связывается с мотивом *часов*. Так, на плакате В. Степановой «Будущее — наша единственная цель» (1919) радиальная разметка солнечного диска лишь отдаленно напоминает часы, но на другом ее плакате «Изучайте старое, но творите новое» (ок. 1919) фигурирует *циферблатообразный солнечный диск* с расходящимися лучами света. [илл. 91, 92] Форма циферблата имеет место также в композициях М. Менькова «Газета» и «Симфония» (обе 1918), и уже непосредственно изображение часов встречаем в композиции-проекте А. Родченко «Газетный киоск» (1919). [илл. 93] Мотив *солнца* чаще всего фигурирует в скрытом виде, а для солярной репрезентации, как правило, требуется предметно-образная мотивация. Возникшая доминанта синтактики отсылает к соответствующей семантике. Так, в плане солярной символики в режиме мерцающей мифологии можно «прочсть» изображения *колеса со спицами* и различные колесные механизмы (велосипеды, тракторы, маятники, заводские станки и т. п.) — примером могут служить картины С. Дымшиц-Толстой «Компас», В. Стржеминьского «Счетчик» (ок. 1919), а также А. Родченко «Пространственная конструкция № 12»

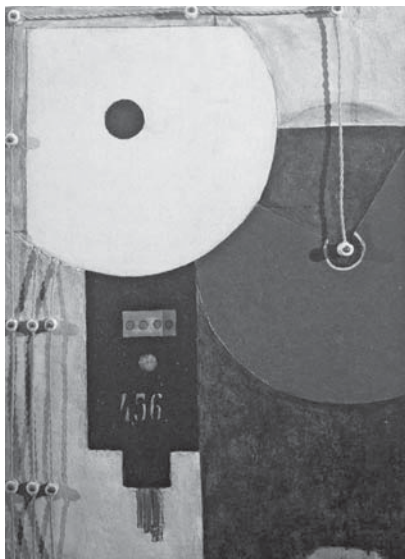


93. А. Родченко. Газетный киоск. 1919

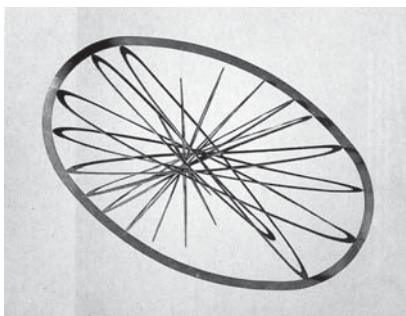
в виде колеса со спицами. [илл. 94, 95, 96] На картине К. Вялова «Красное шефство» (1932) колеса со спицами в разных ракурсах образуют основную тему композиции, [илл. 97] а его полотно «Регулировщик» (1932) в верхнем правом углу содержит нечто вроде схемы изометрических осей координат, напоминающей стрелки циферблата. Солярная семантика «мерцательно» проступает в эпатажном жесте не только русского авангарда: так, знаменитое велосипедное колесо М. Дюшана в качестве основы метафорического преобразования может быть прочитано как сниженный образ светила (круг с радиальными лучами). Следует упомянуть и бытовые предметы круглой формы: цветы и обыгрывающие форму цветка зрительные метафоры. Интересный пример дает картина норвежского художника Х. Геранта «Танцовщица» (1918), где пачка балерины уподоблена цветку-циферблату. [илл. 99] Особенно показательны случаи соединения солярной символики с мотивом *vanitas*, иногда выраженным вербально: так, на советском плакате 1924 года «Пом-



94. С. Дымшиц-Толстая. Компас. До 1919



95. В. Стржеминский. Счетчик. Ок. 1919



96. А. Родченко. Пространственная конструкция № 12. 1920/21, фанера, лак. Реконструкция, 1970-е

ни о колесах» изображение черепа поставлено в единый парадигматический ряд с *колесом со спицами*, отсылающим к форме одновременно и солнца, и циферблата.

Яркий образец мерцающей солярной мифологии в имплицированной форме мотива часов представлен полотном К. Редько «Восстание» (1925), на котором руки главного персонажа в центре композиции (еще не канонизированного изображения Ленина), жестикулирующего наподобие уличного регулировщика и окруженного *лучами-потоками* народных масс, воспринимаются как стрелки гигантского *циферблата*. [илл. 39] *Солярно-часовая* символика соответствует общей апокалиптической семантике этого произведения, проявившейся в драматическом напряжении композиции и цвета, а также в отсылке к иконографической схеме древнего канонического изображения «Спаса в силах» [Злыднева 2008а: 263–274].

Спицы в колесе или фигура жестикулирующего вождя могут интерпретироваться в мифологическом ключе, возводя знаменатель формы к геометрической теме креста. Круг и крест в традиционной



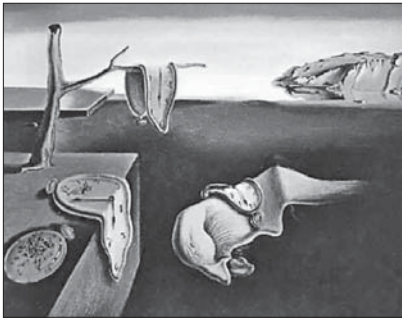
97. К. Вялов. Красное шефство. 1932



98. Х. Герант. Танцовщица. 1918



99. Й. Чапек. Башенные часы.
Литография. Иллюстрация к книге:
В. Reynek. *Ryby šupiny*. 1922



100. С. Дали. Постоянство памяти. 1931

«*Rybí šupiny*» (1922) башенные часы в ночном городе уподоблены луне*. [илл. 99] Позднее, когда к середине 1920-х годов в искусстве обозначился поворот к постсимволистической фигурации, возникло обращение к циферблату и часам на семантическом уровне, как к вещи, и метафора солнца/луны заняла смежную позицию, совместившись с метонимией

культуре выступают универсальными визуальными символами полноты мира, описываемой как единство мужского и женского начала, вращательного и поступательного движения и т. п. [Топоров 1982б]. В этом смысле часы со стрелками и лучистой разметкой циферблата являются предметной мотивировкой архайческой семантики, а не простой формальной аналогии. Солярное начало возникает как частный случай более общей семантики. Тем самым, синтагматика и семантика мотива встречаются на глубинном уровне, определяющем мифопоэтическое мерцание. По мере выхода живописи из сферы беспредметного мотив начинает обрывать предметно-метафорическую «плотью», и часовой циферблат все более претендует на роль заместителя светила.

Так, в европейском искусстве 1920-х — начала 1930-х годов мотив часов получил широкое распространение в кругу метафизической живописи и сюрреализма. Излюбленным мотивом часы выступают в живописи Дж. Де Кирико, С. Дали и Р. Магритта. В чешском экспрессионизме мотив часов возникает в графике Йозефа Чапека (Josef Čapek): в его иллюстрациях к книге В. Reynek

* Приношу благодарность Е. К. Виноградовой за любезно предоставленный мне чешский материал.

времени: это можно наблюдать, например, на картине С. Дали «Постоянство памяти» (1931), где быстротечность человеческого существования представлена иконической метафорой — в виде циферблата, стекающего с постамента наподобие куска размякшего сыра. [илл. 100]

В русском искусстве конца 1920-х годов, в переломный период, когда внутренние возможности исторического авангарда были исчерпаны, да и внешняя социальная действительность не располагала к дальнейшим поискам, произошел поворот от циклического (присущего историческому авангарду в его обращенности к архаическим моделям) к линейному времени. Однако тема времени не исчезла полностью. Наложение двух разнонаправленных векторов породило моделирование мира в категориях катастрофы, коллапса времени: утверждение В. Хлебникова «время — мера мира» сменилось постулатом Л. Липавского «времени нет» [Липавский 2005]. Линейное время имплицитно проявилось на уровне субстрата плана выражения, а эксплицитное мифотворчество сменилось мерцающей мифологией.

Литературной иллюстрацией связи мотивов *солнца* и *часов* в контексте пессимистической оценки линейного времени наступившей эпохи могло бы стать стихотворение Елизаветы Полонской «Прощальная ода», опубликованное в литературно-художественном альманахе «Ковш» за 1926 год [Полонская 1926]:

Прощай, мы в непраздный вступаем век!
К чему лицемеришь, прощай навек!
 Нам **солнцем** бессменным встал **циферблат**,
Часы беспрестанным укором стучат,
 Как песню и золото, уголь и хлеб,
 В приходорасходную книгу судеб
 Вписал нас бухгалтер. Он честен и слеп.
 (выделение шрифтом наше. — Н. З.)

Интересно, что временная веха *век* и его метонимия *часы*, а также *судьба* — антропоморфная семантизация тропа — выступают как рамочная конструкция по отношению к метафорическому тождеству *солнца* = *циферблата*. Творящий *наши* судьбы высший *бухгалтер* в своей *честной слепоте* не в состоянии разглядеть (зрительный код здесь показателен) разницу между песней и хлебом (а ведь не им единым!), а тем более углем или презренным металлом, выступающим в византийской иконописной традиции манифестацией света и все того же *солнца*. Своей *книгой учета* он размыкает циклическое время в пользу линейного и тем самым замыкает источник неотделимого от праздности поэтического жизнотворчества, с которым автору приходится с грустью прощаться *навек*.

Другой пример контаминации линейного и циклического времени предоставляет исторический эпизод — факт авторской мистификации с ложными датировками крестьянского цикла в поздней живописи Малевича. Известно, что в 1929–1932 годах мастер создал ряд фигуративных полотен на темы сельскохозяйственных работ, повторяя стиль своего раннего цикла (1910-х) и ставя на полотнах заведомо ложные, значительно более ранние даты. Аналогичным образом были повторены и некоторые произведения его импрессионистического периода. Среди многих интерпретаций (от учитывающих цензурные соображения до акцентирующих сугубо практические нужды) может найти место и семиотическая [об этой трактовке см. главу 5 настоящей части, а также Zlydneva 2010b]. А именно, символическое возвращение во времени, осуществившееся в жесте повтора ранних этапов своего творчества с ложными поздними датировками — дань художника циклической временной модели и лунному календарю, в соответствии с которым в традиционной культуре реализуется календарная обрядность и которая обусловлена циклом сельскохозяйственных работ. Смысл мистификации может быть прочтен в плане игрового поведения Малевича в поздний период его творчества и в рамках скрытого протеста против обозначившейся смены культурной политики в стране.

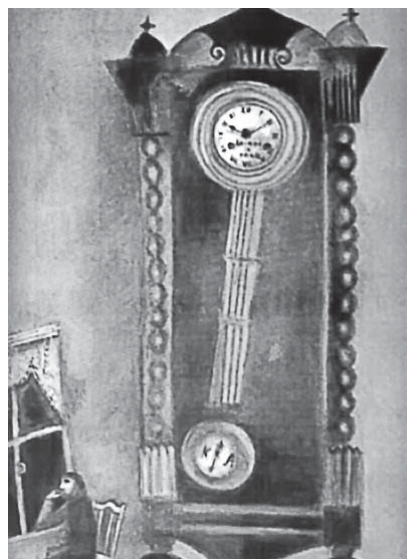
В искусстве конца 1920-х — начала 1930-х годов мотив *часов* вошел в состав визуального нарратива, репрезентирующего линейное время в его соотносительности с временем циклическим и тем самым аккумулирующим скрытую *солярную* мифологию. Возникают и соответствующие режиссерские решения: в культовом советском фильме 1930-х годов «Время, вперед!» (реж. М. Швейцер) своего рода логотипом сюжета становится огромный циферблат кремлевских часов, динамика движения стрелок которого усилена элементами мультипликации (пляшущие фигурки). *Часы* здесь выступают метонимией времени в реализации мифологемы светлого будущего, неумолимого движения к нему общества, при этом являясь иконическим знаком *солярного* хронотопа и тем самым маркируя утопический модус повествования.

Среди крупных мастеров кисти, в чьем творчестве 1920–1930-х годов изображение *часов* особенно значимо — Марк Шагал и Кузьма Петров-Водкин. В искусстве этих художников репрезентированы две существенно разнящиеся темпоральные модели нарратива и, следовательно — реализации мотива и его мифопоэтических уровней. Солярная символика с ее атрибутикой инвертированного времени и апокалиптической коннотацией представлена в них в снятом, концептуальном виде. В отличие от предыдущих рассмотренных нами примеров, где семантика определяла синтагматику, здесь, наоборот, первичный (синтагматический) план выходит на первое место, и из него

кристаллизуется семантическое целое, отсылающее к общему мифопоэтическому комплексу.

М. Шагал отошел от ставшего уже каноническим представления *часов* в виде циферблата. Мотив *часов* у него представлен множеством *ходиков* — напольных часов с маятником: «Часы» (1914), [илл. 101] «Ритм жизни бесконечен» (1930–1939), [илл. 102] «Автопортрет с напольными часами перед распятым» (1947) и «Часы с синим крылом» (1949) [илл. 103] и рядом других. В большинстве случаев этот предмет занимает доминирующее положение в композиции. В символическом «Автопортрете» *часы* являются важнейшей деталью характеристики персонажа, и —

наряду с распятием — вербально продублированы в названии. *Ходики* Шагала представлены в движении, поскольку маятник изображается отклоненным от вертикальной оси. Геометрическая форма маятника отсылает к теме креста

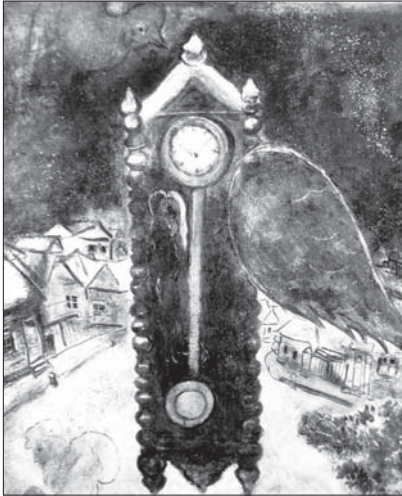


101. М. Шагал. Часы. 1914

с ее энергией пространственной всеохватности, в том числе на уровне пространства смыслов. Не случайно в ряде произведений Шагала ходики ассоциированы с распятием (распятый Христос и маятник часов образуют единое целое). Кроме того, маятник сообщает композиции кинетическую энергию: часы нередко обретают крылья, которые иногда уподоблены кистям рук художника («Автопортрет»), и в таком виде они парят в небесной вышине. Тем самым часы отсылают к верхнему миру в его архаическом членении. Кроме того, в метафорическом повествовании Шагала *часы*, репре-



102. М. Шагал. Ритм жизни бесконечен. 1930–1939



103. М. Шагал. Часы с синим крылом. 1949

зентирующие метафору «время летит» [Злыднева 2008а: 193–208], играют роль визуального предиката, создавая зрительную параллель глаголу «лететь»: в состоянии полета пребывают не только *часы*, но и влюбленные, визуализируя идиому «душа парит». Интересна семантика движения в связи с *ходиками* как инструментом и отглагольным существительным. Она примыкает к одному из видов отмечавшейся Т. В. Цивьян игры на семантической омонимии в связи с обозначением времени (*часы* как указатель времени и *часы* как вещь) [Цивьян 2008в].

Эту омонимию, усиленную метафорическим осмыслением *ходиков*, Шагал и приводит в действие в своих буквализированных тропах — изображениях летящих по небу часов. В составе визуального нарратива *часы* описывают состояние персонажа с позиций пребывающего в состоянии эмоционального подъема субъекта Я-Повествования (Ich Erzählung).

Однако полет времени (или во времени), в отличие от ненаправленного парения женихов и невест на картинах Шагала, имеет определенную направленность. Какова траектория его движения? *Часы* на полотнах мастера состоят из двух кругов, соединенных вертикальным стержнем маятника, и тем самым отмечено отступление от центрической окружности. Корпус, маятниковый стержень и знаки полета (или сам полет как таковой) сообщают мотиву часов векторность линейного времени. Окружность и вертикаль здесь уравнивлены в правах, а архетипы креста и круга обозначены предельно ясно. Обратное-поступательное движение маятникового механизма выступает как внешняя мотивация наложения линейного времени на время циклическое, и это определяет характер метафоризации времени и пространства у М. Шагала как признания художником полноты мироздания.

Репрезентация времени мастера обусловлена особым устойчивым хронотопом его живописи, которым выступает *родной дом*, среда родного Витебска. Здесь протекала счастливая молодость художника, тут окончательно сложилось его живописное кредо, и отсюда художник, будучи на пике творческой активности, навсегда уехал на чужбину. Воспоминание как виртуальное возвращение в

прошлое, на свою малую родину — устойчивый мотив всего последующего творчества Шагала. Вечно возвращаются Витебск, его домики, а также атрибуты быта и локальной мифологии еврейского местечка — скрипач на крыше, летящая невеста или влюбленные, козы и куры. В этом ряду *часы* репрезентируют однонаправленный вектор линейного времени.

Очевидно, первое в творчестве Шагала изображение часов с маятником, датируемое 1914 годом, — «портретно», на нем представлены реально существовавшие в доме, где прошло детство художника, ходики. Предмет интерьера здесь является главным «персонажем», создавая метонимический автопортрет художника*. Рядоположенность перечислительно скомпонованных деталей ходиков опирается на принципы поэтики примитива, где нарратив построен на визуальной экспликации «прямой речи» персонажа. Эти любовно запечатленные *часы* еще никуда не устремлены, они принадлежат маленькому уютному миру, их породившему, являясь свидетелем горестей и бед его обитателей, неумолимо отчеканивая ритм их земного существования. *Часы* «портретированы» как домашний идол, свидетельство идиллии провинциального безвременья, и в этом смысле воплощают круговерть циклического времени и квинтэссенцию остановленного времени частной жизни. Учитывая контекст мотивов живописи Шагала, можно предположить, что все его последующие обращения к мотиву *часов* есть автоцитата в представлении этого исходного мотива, который, возрождая структуру мифа, становится прецедентным. Возвращение в далекий Витебск описывается посредством знака-индекса дома, каковым стали напольные часы родительского очага: именно туда, назад в детство, и «летят» эти изображения. В этом смысле их линейное время парадоксальным образом замыкается и обретает форму кругового центростремительного движения — к семиотическому центру дома как истока. Тем самым, метафоричность крыльев, которыми снабжены часы, подобно вечным птицам, обретает дополнительное значение: в *часах* Шагала летит не только время, но и сам художник, по мере продвижения в пространстве своего физического существования, «летит» назад и так символически обретает бессмертие. Время у Шагала — веселое, оно читается в контексте хасидской философии радости бытия, которая призвана обеспечить контакт с Богом. Игровая устремленность его *часов* к истоку — это сакральная энергия как жизнеутверждающий гимн свету и молодости, которая сохраняется в творческой личности.

* Перенос функций автопортрета на изображение домашней утвари или самого дома характерен и для других мастеров этого времени: так, деревенский сарай на одноименном эскизе М. Ларионова, по собственному признанию художника, является его автопортретом [Поспелов, Илюхина 2005].

Иное у К. Петрова-Водкина. В его живописи *часы* встречаются реже, чем у Шагала, и они репрезентируют время иначе. В главе «Дань времени» автобиографической книги Петрова-Водкина «Пространство Эвклида» речь идет о первом в жизни художника романтическом увлечении и смерти любимой девушки [Петров-Водкин 2000]. Таким образом, в фундаментальной оппозиции *жизнь/смерть* время Петрова-Водкина, в отличие от времени Шагала, отсылает ко второму ее члену, к смерти. *Часы* реализуют семантику движения времени в рамках фюнерального кода живописи мастера. Так, картина «Новоселье» (1937, ГТГ) — это суггестивный рассказ о (не)встрече двух эпох: дореволюционного времени хозяев петербургской квартиры — и времени советского, когда в доме «бывших» поселилась семья новых, пролетарских хозяев. [илл. 9] Визуальный нарратив построен на системе оппозиций: *старый/молодой, мужчина/женщина, прежде/нынешнее*. Предметной формой этих противопоставлений служат выставленные на первом плане венский стул и пролетарская табуретка. Оппозиция развернута и на уровне композиции: она решена в неглубоком пространстве наподобие античных барельефов, вторящих им классицистических архитектурных декораций, а также традиционного надгробия, и подчинена зеркально-осевой симметрии, в которой *правое/левое* противопоставлено (*сидящие/стоящие*) и «зарифмовано» (жесты рук женщины справа и мужчины слева). Эта парность усилена и зеркалом в центре полотна с соответствующим противопоставлением того, что попадает по эту и по ту сторону видимого. Главная деталь в зеркальном отражении — будильник. [илл. 64] *Часы*, таким образом, попадают в тройной центр: визуально-перцептивный — геометрический — двумерной плоскости полотна; сюжетно-нарративный центр (риторический центр) как мотив меры времени, своего рода *vanitas* по-пролетарски; и семиотический — видимого/невидимого (отражаемого), реального/созданного (картина и натюрморт) — в их последовательном сочетании с пространством по эту сторону зеркала (т. е. с позиций зрителя-интерпретанта). В этом каскаде значений время поляризовано наиболее фундаментальным образом: в противопоставлении левой части нарратива, представляющей по всем признаками традиционной иконографии тризну (схема «Тайной вечери»), и правой ее части, основанной на фольклорного типа повествовании о жизненном цикле — от жениха/невесты к материнству, зрелости и старости. Смысл аккумулируется на уровне семиотического центра в системе отношений времен и прошлого в форме живописного палимпсеста: ушедшая эпоха как незримо присутствующая в настоящем сообщает семиотический парадокс изображению, репрезентирующему ушедшее время и тем самым визуально реализующему фигуру значимого отсутствия (см. об этой картине также в главе о зеркале).

Последнее — значимое отсутствие времени — представлено и в мотиве *настенных часов* на другой картине К. Петрова-Водкина — «Тревога» (1934, ГТГ). [илл. 104] Часы размещены на вертикальной центральной оси композиции и в центре изображенного на полотне интерьера — в простенке между двумя окнами. Пространство комнаты — среда обитания семьи, вне лежащее пространство — источник угрозы, и потому они противопоставлены друг другу по признаками *внутреннее/внешнее как жизнь/смерть*. Ситуация экзистенциально пограничья описана в коде времени посредством изображения настенных *ходиков**. «Мера мира» здесь точечная, как мгновенье/вечность. По существу, *часы* на картине являются метафорой остановленного мгновения, и потому происходит семиотическая аннигиляция времени, наподобие того, что было выражено в упомянутом выше высказывании Л. Липавского.

Мотив *часов* у Петрова-Водкина служит знаком конфликта между линейным временем и временем циклическим в пользу торжества последнего. Это связано с пониманием художником пространственно-временных связей в целом и его специфического пространства в частности. Известно, что Петров-Водкин — автор теории сферической перспективы, согласно которой визуализацией сферического объема создается проекция времени в пространстве. По существу,



104. К. Петров-Водкин. Тревога. 1934

поэтика этой живописи в целом и мотив *часов* в частности являются выражением протеста по отношению к линейному времени, так что вслед за А. Я. Гуревичем можно процитировать слова Гамлета в переводе Б. Пастернака: «Время вывихнулось, — восклицает Гамлет. — О, проклятье, я был рожден для того, чтоб его вправить!» [Гуревич 1972: 166]. Часы Петрова-Водкина, таким образом, знаменуют собой символический круг, замыкающий утопию исторического авангарда дистопией «авангарда на излете» конца 1920-х — начала 1930-х годов со свойственным ему катастрофизмом и апокалиптической топикой. Отрицание

* Показательно, что мотив *ходиков* был введен мастером позже — в ранних эскизах он отсутствует.

линейного времени встраивается в поэтику культуры переходного времени, хранящего память об ушедшем времени циклическом и страшщегося грядущего.

Таким образом, мерцающая мифология в форме мотива *часов* в русском искусстве конца 1920-х годов реализуется в широком поле риторики эпохи. Она основана на имплицитной репрезентации солярной символики, выявляющей циклическое время и выступающей как его значимое отсутствие по отношению к наступившей эре с ее пафосом поступательного движения.

ГЛАВА 2

«НАУЧНЫЙ» ДИСКУРС БЕСПРЕДМЕТНОЙ ЖИВОПИСИ

Данный очерк является попыткой примирить две крайности, которые сложились в исследовании исторического авангарда. С одной стороны, акцентируются научные представления, которые воздействовали на мышление художников, а с другой — абсолютизируется мифологический компонент, глубинные механизмы радикального поиска. Хотелось бы предложить срединный путь: выявить и проанализировать такой набор изобразительных «высказываний» беспредметной живописи, система значений которого, опираясь на иконографическую традицию и оспаривая ее, выступает самописанием научного дискурса, и в этой автореферентности — ее эстетическая природа. Мы стремимся показать, что научная «подкладка» многих авангардных прорывов в художественном «языке» часто имеет мифологическую основу, и потому наша стратегия выявления научной ориентации произведений живописи направлена на выявление неявных (мерцающих) архаических стереотипов, лежащих в основе традиционного познания мира. При этом под научным знанием в данном случае подразумевается комплекс естественных наук, и меньше внимание уделяется (если вообще уделяется) гуманитарным наукам (что, конечно, не вполне справедливо, однако оправдывается тем, что интерес к естественным наукам среди участников авангардного движения был больше распространен).

О том, что выдающиеся научные открытия XX века — такие, как двучленная природа атома, геометрия Римана, свето-волновая теория Максвелла, теории относительности Эйнштейна, магнетизма Шрёдингера и мн. др. — определили художественную практику исторического, и прежде всего русского, авангарда, хорошо известно. Проблема взаимопроникновения научных и художественных знаний о мире

описывалась с точки зрения семиотики культуры (в частности, с точки зрения познавательной схемы авангарда [Сироткин 2005]) и в контексте истории науки [Иванов 2007: 345–347; Иванов 2010: 278–301]. С другой стороны, традиционно акцентировалась и архаическая космология авангардного мышления, его обращенность к мифопоэтическим моделям [Иванов 1998; Иванов 2007: 189–226; Иванов 2010: 278–301; Топоров 1983].

Стремление художников к мотивации творческого поиска аргументами науки проявилось в их декларациях и других вербальных манифестациях, в разнонаправленных научных (психофизиологических, физически-оптических) экспериментальных исследованиях представителей художественного авангарда (исследования Кандинского, лаборатория Матюшина, исследования Малевича, Лисицкого, группы проекционистов и др.). «Научность» авангарда проявилась отчасти в использовании языка науки в названиях произведений и самоназваниях группировок. Однако главным образом — в его невербальном использовании, в содержании художественных поисков беспредметной живописи, которые отражают глобальное отношение нового искусства к мирозданию, направленное на его изучение и практическое освоение. Задача настоящей главы — выяснить, какие именно геометрические или органические внефигуративные формы, типы композиции, цветовые соотношения, а также приемы фактуры, монтажа и пр. взяли на себя роль означающих «научности» в живописи авангарде и почему. Иными словами, каковы были способы и формы обозначения научного дискурса в «языке» изобразительной беспредметности. Мы сконцентрируемся в основном на этапе исторического авангарда 1915–1919 годов, однако с рядом оговорок обратимся и к более поздней его фазе — середине 1920-х. Осознавая все различия (вплоть до взаимного отрицания) поэтики этих двух фаз, мы все же склонны — в аспекте данной проблематики — обнаруживать в них общее ядро.

Установка художественного эксперимента на позитивное знание открыто декларировалась и вербально формулировалась теоретиками и практиками исторического авангарда на разных этапах его существования. Так, в лекциях Н. Кульбина 1914–1915 годов содержались новейшие сведения о состоянии дел в астрономии и геологии, о влиянии пятен на солнце на жизнь планеты и новые формы в искусстве [Крусанов 1996: 155–158]. Представитель авангарда второго поколения художник Климент Редько писал в 1921 году: «Мы уходим в науку. Это первый несомненный признак большого творческого созидания материальных ценностей, возрождение искусства. ...Какое своеобразное время... Все уходит в изучение точных наук» (цит. по: [Лебедева 1993: 188]). В статье «Опыт художника новой меры» другой живописец (а кроме того и композитор, и смелый ученый-экспериментатор) — Михаил Матюшин — писал: «Новая наука смотреть и познавать приведет к со-

вершенно новому мироопределению» (цит. по: [Тильберг 2008: 245]). К. Малевич в своей статье 1919–1922 годов «О новых системах в искусстве» указывал на то, что «...новая сложность современного пути в искусстве, сознательного приведения к научным геометрическим средствам, стала необходимой ясностью в создании системы движения развития новых классических построений, интуитивных движений, связанных общим ходом мирового развития» [Малевич 1995: 161]. Эти примеры можно было бы бесконечно умножать.

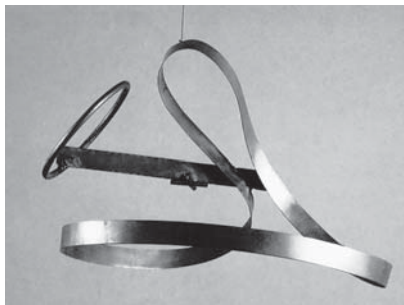
Осознание научного значения художественного эксперимента шло рука об руку с заимствованием практических методов научного описания мира — во главу угла работы художников был поставлен эксперимент, практика точного измерения, использование научного оборудования в ходе исследований зрительного восприятия. Особенно показателен интерес к «мере мира» (перефразируя В. Хлебникова) и механизмам, усиливающим возможности зрения: так, известно, что Кандинский широко пользовался микроскопом, который служил ему своего рода телесным роботом — протезом глаза (о сходных явлениях в культуре XX века см.: [Ямпольский 2001]). Само тело в экспериментах Матюшина в ГИНХУКе по разработке человеческой способности видеть «третьим глазом» выступало как инструмент и исследовательская лаборатория или испытательный полигон. Изучение Матюшиным природы оптического восприятия и третьего глаза попадало в один ряд с глобальными проектами эпохи — деятельностью Института мозга [Спивак 2010], опытами Павлова и т. п., составлявшими «телесный» сегмент социальной утопии, направленной на совершенствование человеческой природы.

Таким образом, научный дискурс создавался в недрах самой художественной практики в авангарде. Рассказ о научном постижении мира выступал в беспредметности как система скрытых референций. В новое время — и это особенно обострилось в начале XX века — с развитием частных наук на первый план выдвинулся принцип иконичности исследовательского метода, т. е. наука выступила прежде всего как описание, а не знание. Такое положение дел соответствует идеи Ж. Делёза о том, что в науке начал доминировать частичный наблюдатель, осуществляющий такой взгляд на объект изучения, который принципиально допускает иные точки зрения [Маркова 2008]. Можно сказать, что именно частичный наблюдатель и стал субъектом или нарратором исторического авангарда.

Изоморфизм, установившийся между поисками авангардной живописи и открытиями в современной ему науке, реализовался в языке беспредметной живописи. Можно выделить несколько основных составляющих этих соответствий. В их основе лежит отношение к живописи как лаборатории по изучению проблем природы в целом, которые связаны с кругом зрительных образов. Главный изоморфизм

сводится к тому, что сама живопись занимала место инструмента познания. Когнитивный подход к описанию мира делал живопись (и другие виды искусства) прозрачной субстанцией, открывающий взгляду глубинные слои материи. Традиционная «зеркальная» плоскость картинного полотна получила брешь: поверхность больше не отражала мира, вернее, отражала его совсем иначе. Авангардный «мимезис» не приводил к внешне узнаваемым на уровне обыденного сознания формам изобразительности — подобие выражалось в акцентировании индексальности живописной формы, подобно лакмусовой бумажке или точному прибору, «объективно» регистрирующим «истинное» положение дел. Стремление к объективизму, вместе с тем, определялось границами семиосферы, в которых эксперимент осуществлял себя.

Живописная практика — и прежде всего практика беспредметной живописи — присваивала научный дискурс, при этом присваивая и принципы/формы научного мышления. Назовем главные из них. Это, во-первых, аналитичность с целью выявления первоэлемента формы, цвета, композиции. Принцип атомизации формы в своей живописи следовал, например, П. Филонов, а в составе совсем другой идиопластики — Б. Эндер. Во-вторых, это манипулируемость результатами анализа с целью осознанного управления процессом (в данном случае — зрением) как сконструированным объектом инженерии — машинным механизмом. В этом весьма преуспел Матюшин, занятый освоением законов соотношения цвета и формы на основе волновой теории и максвелловской колориметрии. Наконец, речь может идти и о реализации трансформационных механизмов изобразительности наподобие природной мутации и выходе за пределы искусства как такового, подобно тому, как это делалось в научном эксперименте, выходящем в сферу смежных или даже далеких дисциплин: эксперименты со светом/цветом Матюшина, цветомузыка Скрябина, «оптические» стихи В. Каменского и т. п. Пересечение медиальной границы нашло выра-



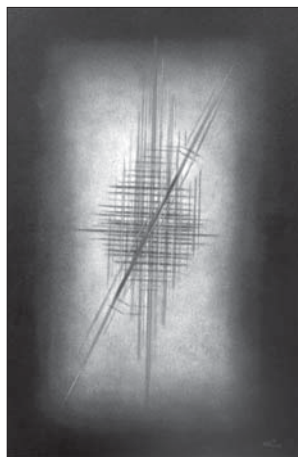
105. К. Кобро. Подвесная конструкция. 1921

жение не только в синтезе видов искусства, но и в обращении к фундаментально-научной проблематике. Многомерные миры интересовали всю научную и художественную общественность: «микроб» математики в среду авангарда, в частности, в 1910-е годы вносили лекции Николая Кульбина. В практической сфере это вылилось в математизированные формы конструктивизма Н. Габо, К. Медуницкого, а также

К. Кобро (ср., например, работу «Подвесная конструкция» К. Кобро 1921 года, недвусмысленно воспроизводящую ленту Мёбиуса) [илл. 105]. Рефлексия научно-технического прогресса, главным образом, в сфере летательных аппаратов и позднее электромеханики, воплотилась в модели «Летатлин» В. Татлина, а позднее и уже в другом поэтико-стилистическом ареале — в цветодинамических «напряжениях» композиций А. Тышлера и «электроорганизмах» К. Редько. Наконец, проблемы гравитации, наряду с другими радикальными прорывами традиции в супрематических полотнах К. Малевича, а также в «космических» композициях Клюна, равносильны стремлению к знанию о глобальных основах мироздания, к задаче изображения неантропоморфного пространства и времени, овладения ими.

При классификации визуальных репрезентаций научного дискурса следует различать внешние и внутренние их формы. Внешняя репрезентация — это способы актуализации имени в живописи. Речь идет прежде всего о названиях произведений, но в еще большей мере — о выстраивании живописного высказывания в именной форме. Такого рода внешнее именование включает в себя элемент интертекста. Например, живопись А. Тышлера беспредметного периода дает примеры метафор в визуализации эксперимента. Так, в картине «Цветодинамическое напряжение в пространстве» (1924) дискретная регулярная форма с динамическими элементами композиции создает подобие рисунка осциллографа или другого измерительного прибора, основанного на графическом способе записи результатов эксперимента, чем превосхищалась современная компьютерная графика. [илл. 106]

Другой вид именования — именование паратекстуальное. Примером может служить творчество Павла Филонова. В названиях своих картин Филонов часто употреблял слово «формула»: «Формула весны», «Формула петроградского пролетариата», «Формула Вселенной» и т. п. Аналогичным образом слово «формула» использует в названиях своих произведений и П. Мансуров: «Живописная формула» — так называются две его картины 1924 и 1929 годов. Проскальзывает это слово и в названиях картин К. Редько начала 1920-х годов. Слово «формула» можно трактовать как попытку создания в коде образительности самоопиывающей системы наподобие естественного языка, а саму живопись — как проект визуальной репрезентации результатов



106. А. Тышлер. Цветодинамическое напряжение в пространстве. 1924

теоретической науки. Другие «научные» названия содержат описание-обозначение объекта «исследования», напоминая подписи под картинками в научном журнале — например, картина А. Кудряшева «Траектории полета планет вокруг солнца» (1926) или М. Плаксина «Спектр газа» (1920). Наконец, именование может выступать и в интермедиальной форме: так, кинетическая скульптура Н. Габо самой своей кинетикой описывает-именует главные свойства механизма *par excellence*, эстетизируя эти свойства в абстрактной форме.

Наряду с внешним именованием следует выделить и внутреннее. Последнее представляет наибольший интерес для нашей темы, потому что именно на этой основе можно составить словарь иконографических единиц беспредметной живописи. Внутреннее именование — это элементарные визуальные мотивы, которые представляют собой способ визуализации собственно научного дискурса. Их можно назвать «научными графемами» абстрактной живописи. В ряду проявлений аналитического описания мира выделяется несколько форм и/или способов организации формы, которые можно рассмотреть по отдельности, а в также в закономерных комбинациях.

Остановимся на четырех из них — «молекулах» формы, спирали, поперечных срезах и фракталах. Сразу оговоримся, что на данном этапе мы не разделяем геометрический класс формы (треугольник, круг и т. п.) и способ его организации в композиции (фрактал), потому что в данном случае нам важно выделить основные способы графических обозначений, а не составить словарь элементарных форм как таковых.

1. Элементарная частица.

Представлена «молекулами» живописной ткани П. Филонова, атомарностью абстрактной живописи и графики Б. Эндера, простейшими геометрическими телами в супрематизме К. Малевича. Соотношение частиц — разное: от «склеенности» наподобие клеток органической ткани и их пульсирующих сгустков у П. Филонова до равномерного «мерцания» цветовых пятен у Б. Эндера. Прямым аналогом «графем» этих мастеров могут служить снимки ткани под микроскопом — но это сходство не заданное, а типологическое. В отличие от них, у А. Сардана разложение формы на элементарные частицы рационально мотивировано: например, его картина «Радиолокация» (1929) напоминает



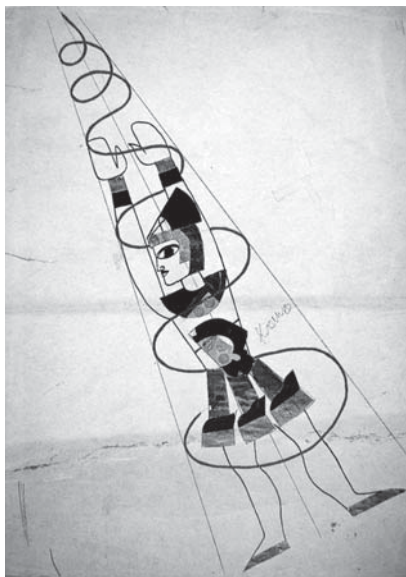
107. А. Родченко. Обложка киножурнала «Радиослушатель». 1929

картинки в школьных учебниках по физике с изображением электромагнитной волны в виде множества извилистых параллельных линий. Аналогичные изображения электрических волн можно встретить и на оформленной А. Родченко обложке киножурнала «Радиослушатель» (1929). [илл. 107] Тип драматургии «графем» К. Малевича, конечно, другой — геометрические формы находятся в остром взаимодействии в составе единой плоскости полотна. Им трудно подобрать научный аналог, если не считать принципа преодоления гравитации, реализуемого в этих композициях. Таким образом, в отличие от Филонова, элементарность частиц Малевича реализуется на базе предикативного, а не именного значения формы. Предикация есть и у Филонова, но она возникает на уровне не дискретной единицы, а фигуративной композиции, манифестируется в органичности живописной «молекулы» и выражается, в частности, в мотиве инволюции вида: например, картина «Звери» (1926), где наделенные человеческими глазами собаки напоминают о своем «человеческом» прошлом.

2. Спираль. Представлена в знаменитом нереализованном проекте Памятника III Интернационалу (1919) В. Татлина и в ряде композиций других мастеров (А. Родченко «Черное на черном» (1918), [илл. 108] картины А. Кудряшева, А. Сардана), а также менее известных и таких разных по темам и назначению жанра, как «Костюм к опере “Принцесса Турандот”» (1929) А. Петрицкого, «Киноплакат к фильму “Великовветское пари”» (1927) В. Стенберга. [илл. 109] Спираль, получившая столь широкое распространение в 1910–1920 годах, явилась одно-



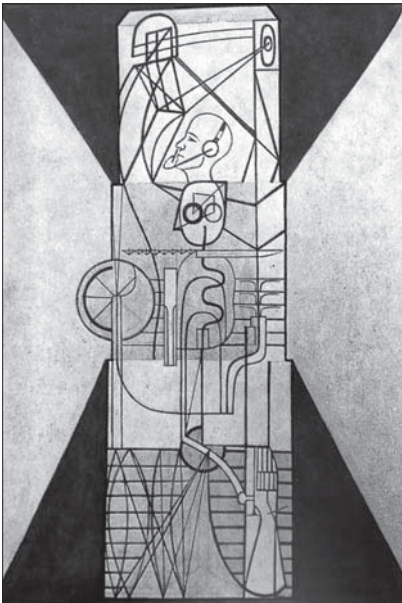
108. А. Родченко. Черное на черном. 1918



109. А. Петрицкий. Костюм к опере «Принцесса Турандот». 1929

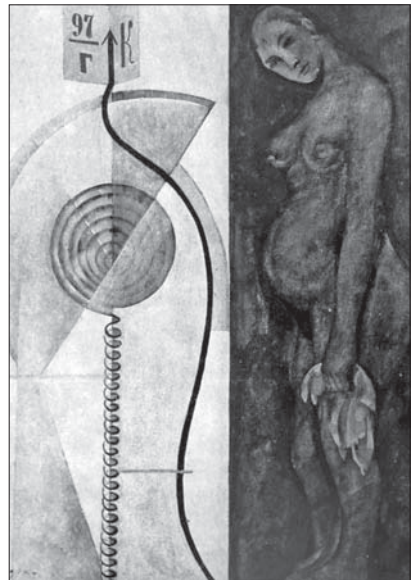


110. К. Редько. Динамит. 1922



112. К. Редько. Эскиз лаборатории. 1923

временно моделью пространственно-временного симбиоза, который имеет проекции на различных уровнях: от диалектической эволюционной модели в духе просвещенческого позитивизма — до иррациональных направлений в философии. Однако очевидна и ее сциентистская семантика. С точки зрения научных представлений о строении материи, спираль в качестве графемы



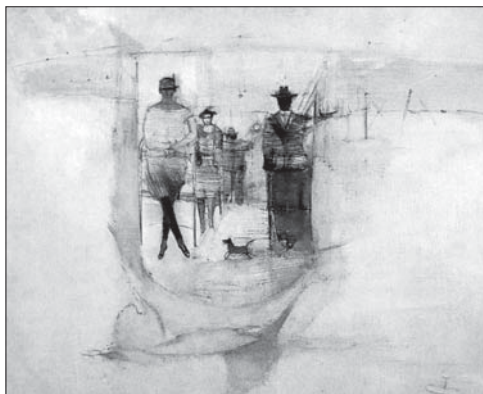
111. К. Редько. Число рождений. 1922

научного дискурса трактовалась как схема распространения световой энергии (на этом в связи с композициями К. Редько мы остановимся ниже). В отличие от элементарной частицы внутри дискретного изобразительного поля, спираль представляла собой усложненную геометрическую фигуру, разложимую на простейшие

элементы, но вместе с тем и единый знак. Возможны и варианты спирали: например, зигзаг («Динамит» К. Редько, 1922). [илл. 110] Графема спирали тоже может быть осмыслена как механизм проникновения в невидимое, например, внутрь человеческого тела — такова сдвоенная композиция картины К. Редько «Число рождений» (1922), на которой сочетаются и спираль, и зигзаг, и поперечный срез (в левой части композиции), семантически сопряженные с представленной в правой части фигурой обнаженной беременной женщины. [илл. 111] Видимое становится пронцаемым для взгляда ученого и в его композиции «Эскиз лаборатории» (1923). [илл. 112]

3. Поперечные срезы.

Аналитический дискурс в репрезентации пространства обусловил возникновение большого числа графем, обозначающих (или читаемых как) его поперечные срезы, благодаря

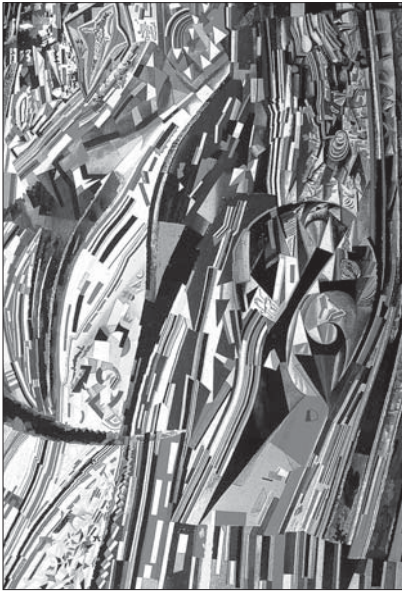


113. А. Лабас. В кабине аэроплана. 1928



114. А. Лабас. Приближающийся поезд. 1928

чему препарированное художниками пространство уподоблялось, например, материалу биолога, исследующего срезы тканей под микроскопом. Именно в качестве поперечного среза спирали можно прочесть вышеупомянутую композицию А. Родченко «Черное на черном». Аналогичного рода спираль в поперечном срезе можно обнаружить и в композиции Л. Поповой «Пространственно-силовая конструкция» (1920/21). Поперечное, словно вывернутое наизнанку пространство угадывается в картине М. Матюшина «Автопортрет Кристалл» (1917), на полотне К. Редько «Материнство» (1928), а также в фигуративных композициях 1920-х годов А. Лабаса, в которых представлен



115. П. Филонов. Без названия. 1929

торцовый срез движущихся на зрителя объектов: «В кабине самолета» (1928) и «Приближающийся поезд» (1928). [илл. 113, 114] Как вариант среза возникает мотив продольного среза, он характеризует ряд беспредметных композиций П. Филонова: например, картина «Без названия» (1929) с изображением, напоминающим продольный срез кристаллической решетки. [илл. 115]

Поперечные срезы имеют свою иконографическую семантику — в истории искусства им соответствуют торцовые развороты изображаемого предмета или человека. Особенно характерны такого рода композиционные приемы для барокко с его пристрастием к пересечению границ — в частности, границ пространственных, а также границ невидимого (скрытого) мира. Причем развитому барокко соответствует как бы возведенный в квадрат прием: торцовому развороту сопутствует рассечение поверхности с целью проникновения за пределы видимого (вспомним вышеупомянутую композицию Редько «Число рождений»). Квантование приема происходит постепенно. Так, на картине голландского

116. Рембрандт.
Анатомия доктора
Тюльпа. 1632



117. Рембрандт.
Урок анатомии
доктора Деймана.
1656

мастера Ван Миревельта «Урок анатомии доктора ван дер Мейера», написанной в 1617 году, препарированное тело расположено вдоль плоскости полотна. Но уже в 1632 году на знаменитом полотне Рембрандта «Анатомия доктора Тульпе» труп развернут торцом к зрителю. [илл. 116] И, наконец, в 1656 году на полотне того же мастера «Урок анатомии доктора Деймана» совмещаются обе формы срезов: лежащее ногами вперед рассеченное тело с рассеченными перед взором зрителя внутренностями представлено поперечно к передней плоскости картины. [илл. 117] Стремление к научному познанию природы человеческого тела совмещается здесь с трагическим переживанием преодоления невидимой границы между миром живых и мертвых. В этом произведении Рембрандт достигает максимальной для своей эпохи степени пространственного аналитизма, исполненного брутального гротеска.

Известно, что авангард многим обязан поэтике барокко, особенно по части пересечения различного уровня семиотических границ. В данном случае композиционно-иконографический прием унаследован в полной мере. Распространенность «графемы» поперечных срезов указывает на стремление художников авангарда к означиванию проникновения в невидимое посредством дескриптивного анализа по образцу естественнонаучной исследовательской практики.

4. Фракталы. Все вышеназванные формы и приемы комбинации в беспредметной живописи организуются наподобие фрактала — самоподобной геометрической фигуры, каждый фрагмент которой повторяется при изменении масштаба. Примером может служить все тот же П. Филонов. Самоподобием, хотя совсем в другом смысле, обладает и живопись позднего Малевича, возвратившегося к фигурации, но



118. К. Редько. Девушка с косой. 1924

уже на новой основе — на супрематических законах построения формы и цвета. Интересно, что ряд отказавшихся от беспредметности мастеров в своих фигуративных композициях продолжает оставаться верными все тому же принципу построения формы — тиражированной элементарной единице-графеме, развернутой на всю или большую часть сюжетной композиции: такова, например, картина К. Редько «Девушка с косой» (1924), где чешуйчатая структура платья персонажа и орнаментальная крона дерева на заднем плане предвосхищает все ту же современную компьютерную графику, основанную на алгоритме фрактала. [илл. 118] Топологические фракталы исторического авангарда имеют

предысторию в нарративных фракталах старых мастеров, например, композиции картины Д. Веласкеса «Менины», а также постисторию в геометрических лабиринтах графики М. Эшера или семантических фракталах композиций Р. Магритта.

Но есть еще одно основание для сближения научного дискурса с художественной практикой авангарда, и оно, вероятно, главное: и то, и другое в значительной степени обусловлено мифологическим складом мышления. Наука XX века пропитана мифологичностью (о близости науки и мифологии см.: [Иванов 1978]). Научные импликации в искусстве авангарда несут в себе явные мифологические значения. Оксюмороны в духе барочной риторики, проявляющиеся в сближениях большого и малого, выступают как принцип подобия макро- и микропространств в архаической картине мира. Проблема осмысления и способов описания гравитации восходит к первобытному космозису. В онтологизации зрения, в самой стратегии проникнуть в незримое реализуется одна из фундаментальных мифологических оппозиций *видимое/невидимое*, и коренится устремленность к протоформам, воспроизводящим миф о первоначале. Поэтому то, что было выше изложено относительно способов присвоения научного дискурса отдельными «графемами» живописи, можно переформулировать с точки зрения реализации в этих же формах мифологических значений.

Так, дискретная материя, образованная однородными элементарными частицами, выступает как один из основных принципов архаического мышления — принцип бриколажа (термин К. Леви-Строса). Спираль является одним из древнейших визуальных символов в самых разных культурах (см., например, знаки спирали на ритуальных статуэтках неолитической культуры Винча на Балканах), имеющих широкую семантику, которая базируется прежде всего на инициальном комплексе ритуальной практики. Спираль выступает и означающим световой энергии, уходящей корнями в древнюю солярную символику. Изображение электромагнитных волн в этом смысле является проявлением технологически усеченной мифологемы солнца. Композиции типа поперечного среза и практику фреймирования изображения можно соотнести с логикой партиципации в архаическом сознании. Поисками «нового перпендикуляра» был озабочен М. Матюшин, разрабатывающий свои синтестезийные практики, которые в духе мифологического синкретизма объединяли оптическое и звуковое начала художественного творчества. Моделью спирали, как известно, очень интересовался Эйзенштейн, применивший ее для построения глубинного кадра, при этом все свои новаторские разработки великий режиссер «сверял» с часами восходящего к мифологическому мышлению древнего по своей типологии подсознательного комплекса представлений [Иванов 1998: 143–380]. Фракталы выступают и как принцип тождественности макро- и микромиров в соответствии со все той же архаической логикой подобия и единства.

Примером индивидуального преломления принципов научного мышления сквозь призму мышления мифологического может служить исследовательский путь М. Матюшина. В своем «Справочнике по цвету. Закономерность изменяемости цветовых сочетаний (анализ исследования и его исторического контекста см.: [Тильберг 2008]) он в полной мере реализовал логику мифологического мышления в рамках научного дискурса. Об этом свидетельствует и его основанная на бинарно-третичных соотношениях система взаимодействия цветовых тонов, а идея цвета-посредника непосредственно напоминает описанную Я. Проппом функцию медиатора в сказочном сюжете [Пропп 1928]. Ученого-художника роднит с архаическими представлениями о мире и его исполненное древнего холизма желание проникнуть в невидимое посредством 360-градусного охвата зримого.

Таким образом, то, что представляется (или рационально формулируется самими мастерами) как позитивистское, ориентированное на исследование отношение к живописи как инструменту познания, имеет глубинную мифопоэтическую основу. Учитывая, что мифологическое мышление определяет любое художественное действие, спецификой авангарда стало наличие важнейшего опосредующего звена, выступающего в форме присвоения языка научного описания.

В ориентации на архаическое мышление выявляется связь авангарда с символизмом. Принципиальным отличием авангарда от символизма стала система референций: если план референций в символизме — объективизация невидимого, в авангарде — это проблематизация невидимого посредством автореферентности. Таким образом, стремящийся к позитивной достоверности рассказ о мире в беспредметной живописи авангарда — это демонстрация научного эксперимента глазами частичного наблюдателя как имплицитного зрителя и удвоенного «Я» автора. Именно внутренняя репрезентация демонстрирует присвоение изображением научного дискурса на основе схем мифологического мышления. Тем самым посредством искусства осуществляется разворот от науки к мифу. Рассказ как описание-творение (тавтологичность репрезентации) — это и есть экспликация такого рода поворота, поворота к строению космоса из хаоса. Зеркальная симметрия коммуникации типа «Я» — «Я'» сама по себе выступает отражением базисного принципа строения материи. И художественная практика исторического авангарда, особенно беспредметной живописи, выступила как мифопоэтический аллоформ этого принципа, что проявилось в словаре его «научных» высказываний.

Глава 3

СТРАШНОЕ В ЖИВОПИСИ: случай Павла Филонова

Н астоящий очерк задуман как опыт интерпретации живописи Павла Филонова в аспекте мифопоэтического комплекса культуры. Выдвигаемые здесь соображения следует рассматривать также в продолжение обсуждений мотивики *страха* в искусстве, начатых в предыдущей книге [Злыднева 2008a], а также в русской культуре в целом, представленных в материалах парижской конференции 2001 года [Семиотика 2005]. Разговор о *страшном* в позднем авангарде специфически связан и с проблематикой экспрессионистических тенденций в искусстве 1920-х годов, с деструкцией традиционных схем визуального повествования и выстраивания новых. Иконическую семантику живописи Филонова, его мифопоэтику характеризует как раз такая конструктивная деструкция — колебательное двухвекторное движение от настроения к стройности и наоборот.

Под мифопоэтическим подходом применительно к «тексту» живописи мы, как уже указывалось, понимаем анализ значений, реализуемых посредством синтаксической семантики в отвлеченном от предметности геометризме форм и композиций (названной нами планом выражения) в ее соотношении с предметно-изобразительной семантикой с выраженным денотатом (названной нами планом содержания). В настоящей главе содержится попытка описания формальной структуры произведений живописи в связи с мифопоэтическими смыслами, заложенным в визуальном рассказе. Именно на этом пути возможны и подходы, позволяющие описать модальность визуальной репрезентации, в данном случае — модальность (или состояние) *страшного*.

Проблема состоит в том, что *страшное* в живописи Павла Филонова интуитивно ощущается зрителем, однако почти никак не тематизировано, не имеет мотивной экспликации,

в отличие от массивного корпуса произведений позднего авангарда. Простое наблюдение показывает: в советской живописи конца 1920-х — начала 1930-х годов возникает большая волна произведений на тему *страшного*, они буквально захлестнуты ужасом. Их авторы, которые исповедуют различные художественные кредо, в массе своей относятся к младшему поколению представителей исторического авангарда (или их учеников) и, как правило, принадлежат к крылу маргинальной культуры, лежащему вне стремительно формирующегося крыла официальной идеологии. *Страшное* в его широком разнообразии проявлений возникает не только в искусстве, но и в литературе: достаточно вспомнить «Исследование ужаса» Липавского, «Случаи» Хармса, произведения Олеси и Зощенко, неоднократно исследовавшиеся именно в этом аспекте [Цивьян 2001: 72–91; Жолковский 1999]. Добавим к этому, что в трагикомедии Н. Эрдмана — пьесе «Самоубийца» (1928), которую собирався поставить В. Э. Мейерхольд, но ему запретили, имеет место высокая частотность лексем, производных от слова *страх* — оно употреблено 10 раз, а А. Н. Афиногенов в своей пьесе «Страх» (1931) содержит утверждение: «мы живем в эпоху великого страха». Возвращалось то состояние сознания, присущее иной, более ранней эпохе, когда, по выражению поэта, «открыть окно — что жилы отворить». Не менее внушителен корпус *страшного* в его самом разнообразном выражении и в изобразительном искусстве этого значимого рубежа десятилетий. Полотна целого ряда прекрасных мастеров конца 1920-х годов, развивавшие трагическую тему, в социальной катастрофе сталинского террора были подвергнуты массовому уничтожению — как властями, так и (по понятным причинам) самими авторами. Между тем многое, что оказалось утраченным, недавно было обретено заново — такая участь постигла, например, картины К. Редько [Злыднева 2008а: 263–274]. Интересно заметить, однако, что исторические реалии того времени еще не давали оснований для подобного рода суггестий: эпоха политических репрессий лишь назревала, буря в полной мере еще не развернулась. Т. е., можно сказать, что имеет место некий общий процесс продуцирования страха, обусловленный не столько (или не только) социальными причинами, сколько собственно художественными. Культура словно призывала катастрофу.

Полотна, репрезентирующие *страшное*, можно разделить на две большие группы по типу нарратива. Первый тип — это *рассказываемое страшное*, где страх как объект выявлен дескриптивно. Этот тип представлен рассказом на основе негативно-экзистенциальной топики, примером чего может служить полотно С. Лучишкина «Шар улетел» (1926, ГТГ), или с репрезентацией усеченной и/или демонизированной телесности: Ю. Пименов «Инвалиды» (1926, ГТГ), [илл. 119] Ф. Богородский «Инвалиды войны» (1930, ГТГ). К этой же группе можно отнести и топику страшного, использующую интертекстуальные от-

сылки: так, картина А. М. Глускина «Трагедия гуся» (1929) выступает своего рода парафразом полотна позднего Гойи «Натюрморт» (после 1823) с изображением уродливо скорченной тушки ошипанной птицы — метафоры плотского страдания (об этом подробнее см. во 2 разделе настоящей части этой книги). [илл. 66, 67] Показательно, что и на уровне паратекста (в названии) картины также нашло место обозначение трагедии. Ко второму типу нарратива можно отнести изображения, *рассказывающие страшно*, где страх как субъект выявлен экспрессивно. Этот тип представлен в живописи позднего К. Малевича (картины 1929–1932 годов: «Крестьянин», «Пейзаж с желтым домом», [илл. 120] его знаменитая «безлицая» серия и пр.), а также в различных манифестациях позднего экспрессионизма, включая негативный гротеск: ср., например, А. М. Глускин «На демонстрации» (1932); [илл. 121] В. Н. Садков



121. А.М. Глускин. На демонстрацию. 1932



119. Ю. Пименов. Инвалиды. 1926



120. К. Малевич. Пейзаж с пятью домами. 1928–1932

«Ночной город» (конец 1920-х годов); С. Я. Адливанкин «Первое мая» (1932) и мн. др., уже утраченные или разбредшиеся по частным собраниям полотна. Живопись Павла Филонова образует третий путь в визуализации *страшного*: в произведениях мастера середины 1920-х — начала 1930-х годов *страшное* лежит вне субъектно-объектных проекций рассказчика, репрезентировано формой, изоморфной структуре мифа, и актуализируется в рамках метанаррации. Рассмотрим этот тип нарратива более подробно.

На уровне иконографии (уровень плана содержания) для раннего Филонова характерно обращение к классической мифологии (так, один из его рисунков с темой оленя и охотника послужил поводом для написания Хлебниковым двух стихотворений [Парнис 2000]), к евангельскому преданию (картина «Трое за столом», 1914–1915), мотивике загробного мира (картина «Пир королей», 1912–1913), а также связанного с ним барочно-авангардного натюрморта типа *vanitas*, и теме разложения плоти (картина «Мужчина и женщина», 1912–1913). [илл. 122] Последнее из названных произведений опирается на традиционный «словарь» (иконографический набор мотивов) *страха*, в первую очередь включающий в себя тему смертной плоти («Головы» I, II, III, где голова постепенно превращается в череп) и расчлененной (и/или усеченной) телесности. Однако более характерным является то, что можно выявить только на глубинном, внутреннем уровне, а именно, имплицитная мифологичность мотива — мерцающая мифология, которая свойственна более поздним этапам его творчества и достигает кульминации в живописи конца 1920-х годов: она-то, на наш взгляд, и представляет наибольший интерес для исследования семиотики страха.



122. П. Филонов. Мужчина и женщина. 1912–1913

Мифопоэтика Филонова определяется архаическими стереотипами, лежащими в основании поэтики авангарда в целом, о чем много писалось в связи с семиотическими проблемами искусства ([Смирнов 1977; Иванов 1998] и другие работы), и проявляющимися

на уровне как плана выражения, так и плана содержания. Основу композиционного построения (условно сведем к нему план выражения) в живописи Филонова образует многократно тиражированный беспредметный элемент (бесконечно варьируемый по форме), который можно уподобить единице естественного языка (фонеме или морфеме). В процессе считывания изображения дискретная единица подвергается многоуровневой и циклической трансформации: из беспредметных частиц на основе их многократного повторения/варьирования складывается предметное изображение (голова или фигура человека, а также животного), которое членится на ряд других изображений, встраивающихся друг в друга или рядоположенных, а затем происходит обратный процесс — мозаичное целое апеллирует к части, распадаясь на первичные элементы. Архаический принцип замены целого частью налицо, встраиваясь в систему архаизмов поэтики изобразительного авангарда [Злыднева 2008а: 77–136].

Композиционное целое живописи Филонова выстроено в соответствии с принципом аструктуризации: здесь нет членения на передний и задний планы, верх и низ, центр и периферию. Эта однородная дискретная среда отмечена, между тем, наличием внутренней границы. Пограничность выражена принципом проницаемости формы (прозрачности) и взаимного наложения изображений аналогично тому, что мы наблюдаем в первобытном искусстве. Такого рода граница заставляет вспомнить композиционное устройство древнерусской (и византийской вообще) иконы и выступает как означающее внутренней точки зрения [Успенский 1995: 221–294]. Той же зрительной позиции изнутри наружу соответствует и выпукловогнутая волнообразно ритмизированная поверхность живописного полотна, где на иллюзию выпуклости приходится наиболее семантически значимые фрагменты формы: лица, тела, концентрированные энергетические сгустки, а вогнутые выступают означающими периферии. Вихреобразные энергетические фрагменты организованы по принципу уплотнения/разряжения пространства. Таким образом, в соединении текстов прерывного (дискретная единица формы, внутренняя граница) и непрерывного типов (пульсирующее пространство, двунаправленное движение частиц и целого формы) маркированным выступает первый член оппозиций внутреннее/внешнее, глубинное/поверхностное — т. е. внутреннее и глубинное доминируют. Акцент на внутренней точке зрения делегирует формообразовательные полномочия зрителю, моделирующему форму как интерактивную матрицу. Одна форма перетекает в другую при активном участии зрителя, которому вменяется вчитывание в форму собственных значений, чем в процесс метаморфоз вносится элемент непредсказуемости, информационного шума.

Семантика плана выражения проецируется на план содержания и в сочетании с внутренней точкой зрения определяет визуальную репрезентацию внутренней телесности, тела изнутри, того оргиастического и экстатического тела — используя терминологию В. Подороги, в котором реализуется архаический принцип единства микро- и макромиров [Подорога 1995]. Мотив органического роста сочетается с мотивом разложения плоти, что на уровне структуры формы выступает как антиномия нисхождения в восхождении. В идее двунаправленности нисхождения/восхождения живой материи прочитывается дионисийское начало, которое отсылает к комплексу мифопоэтических представлений символизма и прежде всего — к идее дионисийства Вячеслава Иванова. Дионисийство Филонова выступает как особенность видения художника в соответствии с его идеей органического развития формы наподобие эволюции органической материи, однако оно соответствовало и духу порубежной эпохи, совершившей эллиптический вираж в сторону символизма (о дионисийстве Филонова см.: [Злыднева 2008а: 275–284]).

Проникнутый дионисийством витализм Филонова уже был предметом анализа исследователей, подходивших к нему с позиций биологии и биоментальной креативности [Сергеев 2004] или с позиций биологического метаморфизма как «аналитической риторики» [Даниэль 2002]. Мифопоэтический аспект сообщает дополнительные значения и позволяет локализовать феномен одновременно и в контексте культуры первой трети XX века, и в пространстве текста культуры в семиотическом смысле. Оргиастичность материи, амбивалентно маркирующая и гибельность, и возрождение мира, которыми проникнута живопись мастера, внутренняя телесность, децентрированность — все это локализуется на той оси древнего ужаса, который выражен в пророческих словах Вячеслава Иванова, произнесенных им в канун русской революции 1917 года: «Страшен Дионис в России». Таким образом, *страшное* в живописи Филонова на уровне плана выражения корреспондирует с комплексом мифопоэтических представлений в русской культуре начала XX века и маркирует поворот позднего авангарда 1920-х годов к своему рода постсимволизму.

Есть и другие, еще более глубинные измерения мифопоэтики Филонова. Вихреобразное хаотическое движение, представленное на полотнах мастера, прочитывается и в коде начальных стихий. Если дионисийством отмечен хтонический мир Филонова, мифопоэтика земли, вертикальной оси семиотического пространства, то на оси горизонтальной дионисийский код трансформируется в код воды. Мотив воды возникает как мифопоэтическая проекция плана выражения в план содержания. Вода как исходный элемент мироздания актуализируется посредством мультиплицированной атомарности формы и волнообразной геометрии изобразительного синтаксиса,

перетекающей формы. Ритмическое колебательное движение однородной среды, со снятой пространственностью оппозицией верх/низ, при концептуальной акцентированности верха и низа нисходяще-восходящей материи, отсылает к так называемому океаническому комплексу, пренатальной среде и материнскому чреву. Мифопоэтический мотив воды у Филонова прочитывается в рамках того, что у В. Н. Топорова названо «морским кодом неморского сообщения» [Топоров 1995: 578]. Впрочем, в живописи Филонова можно найти и собственно морскую тему — корабли (картина «Запад и Восток», 1912–1913, и рисунок «Корабли», 1912–1913, оба произведения — в ГРМ) и причудливое пространство, где наверху плавают рыбы (картина «Рыбачья шхуна», 1913–1914, ГРМ). [илл. 123] Все это, учитывая мифопоэтическую инносказательность, подводный мир.

Возвращение к изначальному у Филонова выражено и в принципе инволюции, предполагающей обратное разворачивание часов биологического вида наподобие того, как время организовано в мифе: антропоморфные животные (звери с человеческими глазами и мордами) указывают на «озверение» человеческого рода, а цветы, разлагающиеся на призматические кристаллы, — на превращение органического в неорганическое, в минерал. В такого рода одушевлении животных и растений, с одной стороны, и низведении живых существ и растений к неорганическому началу — с другой, а затем в обратном циклическом разворачивании — превращении инволюции в эволюцию — звучит древний хор эзотерических метаморфоз.

Существенной для понимания поэтики Филонова представляется и система тропов, где главное место принадлежит фигуре амплификации (ср. «тиражированные» портреты композитора на картине «Пятая симфония Шостаковича», 1935). [илл. 124] Она определяет ту синтагматическую доминанту и экстатическую фугированность формы, ее ритмическое сжатие и расширение, которая обнаруживает параллелизм с процессами социального дискурса и напрямую выводит к риторике эпохи в целом, маятникообразному движению социально-политических процессов середины 1920-х годов. Есть и другие соответствия языка формы и социального контекста, прочитываемые в аспекте мифопоэтики. Так, морской код и принцип инволюции формы/



123. П. Филонов. Рыбачья шхуна. 1913–1914



124. П. Филонов. Пятая симфония Шостаковича. 1935

вида/материи, подводный мир имплицитно мифологему Атлантиды, которая ставит Филонова в главное русло катастрофического сознания эпохи (ср. тема Атлантиды в эмигрантской литературе [Хазан 2005]) и маркирует переход культуры в иную, поставангардную парадигму. Этому переходу и семантическому переносу по законам мифологического мышления соответствует состояние ужаса и тревоги. Т. е. социально-политический контекст, отмеченный чертами энтропии, явился претекстом, порождающим *terror antiquus* — тот древний ужас, изображенный на одноименной картине Бакста (1909), который послужил для

Вяч. И. Иванова поводом к рассуждениям в статье «Древний ужас», в числе прочего, о дионисийском компоненте христианства. Но в ответствии с колебательным возвратно-поступательным движением формы у Филонова, происходит и обратное движение — не столько отражение имеющих место преходящих исторических процессов (базирующихся на частичной памяти), сколько экстремическое предсказание-предвидение вечно возвращающейся катастрофы (наподобие всеобъемлющей памяти о катастрофе древней Атлантиды), приведение в действие ее пускового механизма.

Мифопоэтика превращений у Филонова выступает как оборотная сторона самоорганизующейся материи, представленной в живописи мастера. Движение от простого атомарного уровня к все более усложняющейся схеме с ее последующим возвращением к исходной позиции, можно уподобить самовоспламеняющейся знаковой системе (выражение В. Фещенко [Фещенко 2006]) в рамках синергетического процесса. По словам Николеты Мислер, у Фило-

нова «распад частиц приводит к взрыву». [Мислер] Можно сказать, что это один из тех взрывов, которые являются неотъемлемой частью развития культуры, чему посвящена последняя прижизненная книга Ю. М. Лотмана [Лотман 1992]. Самодообраивающаяся форма Филонова предполагает возрастающую сложность и, как следствие, непредсказуемость направления развития, обнаруживая сходство с процессами, описываемыми современной наукой в рамках теории динамического хаоса. Форма выступает как визуальная метафора ядерной реакции. Здесь оппозиция плотность/разряжение накладывается на оппозицию прерывное/непрерывное. Непрерывное — это визуальная репрезентация самоорганизующейся органической материи, циклическое движение нисхождения/восхождения; прерывное — это манифестирующееся во взрыве логическое продолжение самоорганизации и уплотнения среды с доминантой внутреннего (будь то точка зрения или заряд энергии). Как убедительно показал в своей статье «Форма страха» М. Ямпольский, разрыв телесности, который происходит в результате взрыва, есть форма страха, его означаемое [Ямпольский 2005]. Таким образом, порождаемый моделью Филонова страх произведен от мотива нестабильности, сопровождающего балансирование саморазвивающейся формы между полярностями жесткой детерминированности элементарной частицы и предельной свободы в ее тиражировании, а также в более широком культурном контексте, в плане содержания — между дискретным началом частичного, оторванного от законов вечности сознания человека нового времени, и противостоящим ему континуальным и свободным оргиастическим началом языческой древности, проросшим в дионисийстве христианства.

Как уже указывалось на страницах этой книги, слово «формула» в названиях картин Филонова, столь часто художником использовавшееся, настраивает зрительское восприятие на живопись как систему, саму себя описывающую (наподобие естественного языка), как своего рода проект визуальной репрезентации языка (см. главу «“Научный” дискурс беспредметной живописи» настоящей раздела). В этом свете становится более понятным интерес Филонова к языковым экспериментам, проявившийся в его поэме «Пропевень о проросли мировой» [Лекомцева 2007: 429–430]. Т. е., в случае Павла Филонова мы имеем дело с метанаррацией — с самоописывающим визуальным конструктом рассказа о *страшном*.

Во Введении настоящей книги указывалось, что в работах В. Н. Топорова мифопоэтическое понимается как граничность между хаосом и упорядоченностью. Страх Филонова иконически отмечает семиотическую границу между полюсами. Возвращение к символу как новая волна символизма в сочетании с радикализмом формы, унаследованным от исторического авангарда, породило мотивы *страшного*

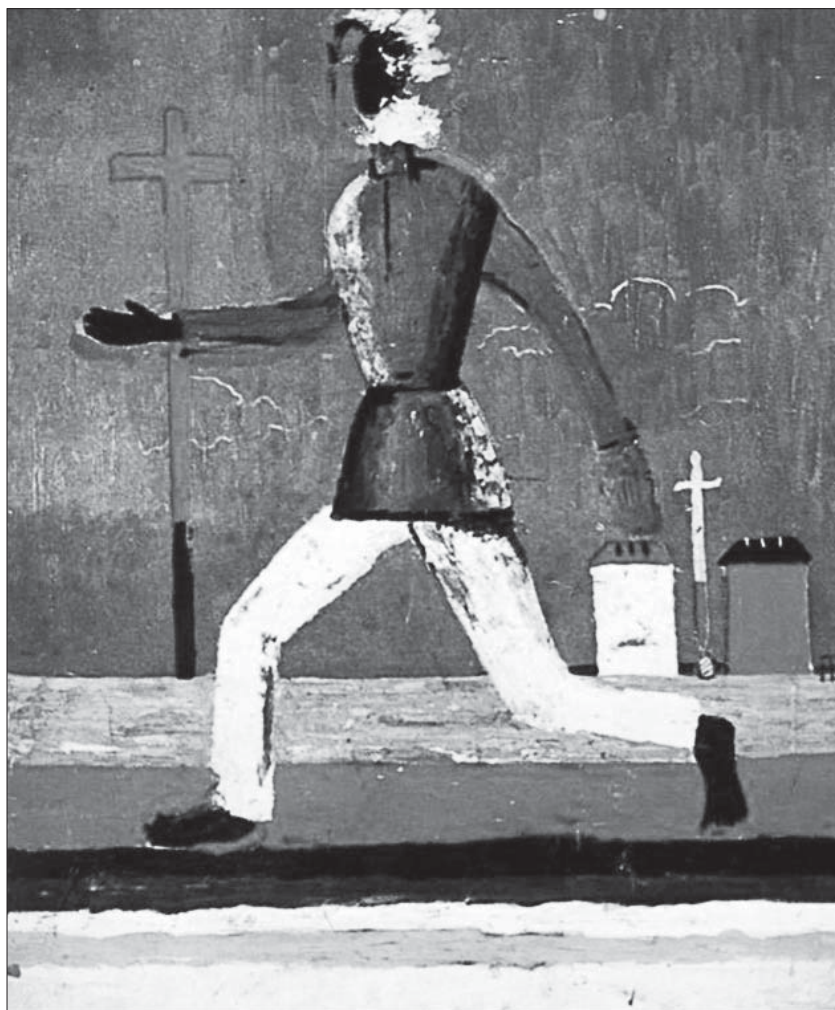
посредством предметно-фигуративной визуальной репрезентации. Т. е. *страшное* выступило как радикальность плана выражения, чистая форма разрыва, опрокинутая в мотивику. Мотив в данном случае стал эквивалентом формы. На смену беспредметности пришел негативный мотив — мотив *страха* как формула разрыва [Ямпольский 2005]. Таким образом, *страшное* в живописи позднего авангарда можно понимать и как след оргиастических проекций исторического авангарда в сочетании с новой волной символизма, и как глубинно идеологический модус формально-языкового эксперимента.

ГЛАВА 4

КУДА БЕЖИТ КРЕСТЬЯНИН: ЗАГАДКИ ПОЗДНЕГО МАЛЕВИЧА

Картина К. Малевича «Бегущий человек» (1932–1934, холст/масло, Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж) представляет известную сложность для интерпретации. [илл. 125] В настоящем очерке предложены возможные пути ее решения, которые опираются на анализ семантики и формальной организации произведения, а также его нарративной структуры. Задачей исследования является рассмотреть мифопоэтический уровень произведения, в творчестве позднего Малевича приобретшего особую значимость. Такого рода анализ позволяет продолжить и тему предыдущей главы — как собственно визуальными средствами, посредством самой структуры изображения-рассказа (а не описательно — например, посредством изображения плачущего ребенка или традиционной иконографии Страстей Господних) можно передать состояние, модальность. Обнаруживается и скрытый словесный компонент, который можно выявить посредством анализа мифологического пласта в «тексте» изображения.

Картина представляет собой плоскостную фигуративную композицию, разделенную на три плана. На первом плане изображена фигура бегущего человека, темный овал лица которого лишен каких бы то ни было черт. Судя по всему его облику и одежде, это крестьянин — босоногий (ноги, как и лицо, — черновато-землистого цвета) и бородатый, в темно-синей косоворотке и белых полотняных штанах. Второй параллельный план образует пейзаж с низким горизонтом — два дома, меч, упирающийся кончиком в некое подобие сферы-мяча и большой православный крест, все это на фоне сумрачного неба с летящими рваными облаками. Третий нижний ярус композиции образован разноцветными горизонтальными полосами, напоминающими схему



125. К. Малевич. Бегающий человек. 1932–1934

геологического среза земли, как ее принято изображать в школьных учебниках по географии. Доминирует сочетание красного, белого и черного цвета на фоне сгущенного ультрамарина. Драматический колорит создает напряженную, даже трагическую атмосферу.

Существующие интерпретации данного полотна, как правило, сводятся к социологическому объяснению, подчас страдающему вульгарностью (картина бедствующего крестьянина как реакция художника на политику властей по «раскулачиванию» сельских жите-

лей), или автобиографическому аспекту (трагический пафос полотна объясняют сложным периодом в жизни художника, когда закрыли Государственный институт художественной культуры в Ленинграде, которым тот руководил много лет, а также ухудшением общего политического климата в стране, а возможно, и предчувствием собственной близкой кончины). Существует и историко-стилистическая интерпретация полотна как интуитивного предощущения в творчестве мастера европейской волны позднего экспрессионизма. Во время посещения Берлина и других городов Западной Европы в 1927 году Малевич мог и вживую познакомиться с этими тенденциями.

Впрочем, подобная интерпретация не ставит задачи раскрытия смысла изображенного, а лишь отмечает общий модус выражения. Все эти объяснения вполне допустимы, однако лишены цельности и не удовлетворяют любопытства наивного зрителя, а именно — не отвечают на вопрос, кто изображен на полотне, почему и куда бежит этот человек и что означают странные разнородные элементы пейзажа на заднем плане. Но главное — не вполне ясен общий смысл произведения, его художественное послание.

Загадок здесь, действительно, множество, и едва ли мы сможем их все разрешить в этом коротком очерке. Начать с того, что картина принадлежит к позднему периоду творчества Малевича, когда в конце 1920-х годов произошел резкий и не вполне объяснимый перелом в живописной практике: от беспредметности супрематизма мастер перешел к фигуративным повествовательным композициям. С небольшой погрешностью последние можно объединить в несколько видов: это 1) постсупрематические, т. е., с элементами прежней беспредметности, портреты в стилистике итальянского кватроченто; 2) группа полотен, повторяющих досупрематические периоды творчества мастера, сознательно датированные значительно более ранним периодом (импрессионистские пейзажи, крестьянская кубистическая серия); 3) так называемая «безликая» серия (многофигурные композиции с персонажами, лишенными черт лица и этим напоминающими мишени в тире); 4) вполне «реалистические» портреты и автопортреты в духе соцреализма; наконец, 5) серия сюжетов с неподвижно стоящими во весь рост бородатыми мужиками на фоне условного пейзажа с низким горизонтом.

Рассматриваемая картина принадлежит к этому последнему, в художественном отношении по-особому яркому типу, отмеченному драматической экспрессией. В отличие от постсупрематических портретов (например, «Портрета Пуни», 1929–1932, ГРМ), здесь нет открытого цвета сплошной заливкой, напротив, колорит тоновый, выявлены живописная фактура и drobный мазок. Фигура человека на первом плане подчеркнута монументальна благодаря точке зрения снизу. Пейзаж фона настраивает на трагический лад посредством

контрастного цветового решения и мотивных экзистенциалов — одиноким, словно обезлюдившим домам в пустынном окружении и огромному кроваво-красному кресту.

Очевидно, что наряду с прочими фигуративными картинами позднего Малевича, данное полотно представляет собой метаповествовательную композицию автобиографического свойства, оперирующую различными кодами в функции означающих. Композицию следует рассматривать в ряду полистилизма позднего, фигуративного Малевича. Здесь представлены основные маркеры творческого пути художника: горизонтальными полосами земли иконически означает супрематизм, от которого мастер никогда не отказывался, беспредметностью отмечены и разноцветные плоскостные домики на горизонте, крест выступает как воспоминание об увлечении на раннем этапе (но и на позднем — об этом ниже) творчества поэтикой православной иконы, тема мужика отсылает к крестьянской серии, а «безлицовость» главного персонажа — к серии людей «мишеней».

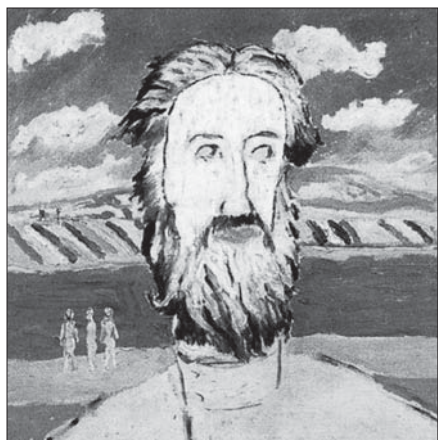
Однако, рассматриваемое полотно обладает отличной от других произведений данной группы особенностью: человек на первом плане изображен *бегущим*. Эта особенность бросается в глаза на фоне множества статуарных крестьян этого периода. Обратившийся в бег персонаж образует нарративное событие как взрывную точку прерванного процесса — стояния. Сюжет бега у Малевича больше нигде не встречается, если не считать родственного мотива скачек на картине «Красная конница» (1928–1932, ГРМ), имеющей ряд перекличек с анализируемым полотном, о чем речь пойдет ниже. Вопрос о том, почему стоявший как вкопанный мужик обратился в бегство, заставляет задуматься о характере иконографии.

Прежде всего, обращает на себя внимание направление движения бегущего человека — справа налево. Очевидно, что возвратившись к фигурации, которая в данном случае выступает как метафигурация, т. е. как игра с кодами миметического изображения, Малевич оперирует традиционными противопоставлениями, которые в рамках европейской письменной культуры предписывают зрителю чтение изображения слева направо. Нарушение привычного вектора движения имеет целью обострить восприятие мотива, привлечь внимание к фактору бега, т. е. движение персонажа маркировано. Кроме того, это движение несет значение реверсивности, возвращения назад. В бегущей справа налево фигуре человека имеет место сигнификат движения как такового.

Эксплицитная кинетика никогда ранее не являлась предметом внимания Малевича. Между тем, динамическое состояние формы интересовало Малевича всегда. Сущность движения раскрывается по-разному в его кубистических и алогических композициях, с од-

ной стороны, и в супрематизме — с другой. Если первые содержат в себе обычную для кубизма практику совмещения точек зрения на аналитически разложенный на части предмет, то в супрематизме движение представлено как космическое парение сбалансированных цветоформ, чья динамика ограничена рамками ноуменального мира. Супрематические композиции, в которых доминирует вертикаль, полны динамики. Правда, задача соотношения формы и цвета решалась в условной, далекой от физического мира среде, принципиально лишенной гравитации. Движение в супрематизме происходит в космическом, виртуальном пространстве. Так, в статье 1920 года «Супрематизм. 34 рисунка» Малевич утверждает: «...супрематизм устанавливает связи с Землею... соединяясь с пространством движущихся однолитных масс планетарной системы» [Малевич 1995: 188]. В поздние годы приверженность идее движения сохраняется, однако меняется ее характер. В эти годы она обусловлена возникшим у Малевича интересом к кино. В своих статьях 1925–1929 годов о кино (например, «Художник и кино» и «Живописные законы в проблемах кино») Малевич обращается к кинематографистам с пылким призывом проговорить на языке, внутренне присущем этому виду искусства, а следовательно, с призывом к выявлению кинетики как таковой [Малевич 1995: 283–306]. При этом художник еще и еще раз возвращается к опыту супрематизма, в статье 1928 года «Форма, цвет и ощущение» подчеркивая, что «наибольшее место в супрематическом искусстве занимает *динамическое ощущение* (курсив мой. — Н. З.)» [Малевич 1995: 320].

В постсупрематический период движение словно замирает. Позы персонажей постсупрематической портретной серии отмечены условностью застылых, как у марионеток, жестов. Между тем, в конце 1920-х годов у Малевича возникает эксплицитное движение, которое обретает мотивацию — появляется *ветер*. Он может носить скрытый или явный характер, часто выступая в опосредованной форме. Именно ветер заставляет отклониться в сторону бороды мужиков на многочисленных рисунках конца 1920-х годов, он отводит в сторону руку одного из персонажей картины «Крестьянин» (1928–1932), [илл. 126] вызывает появление облаков на небе (конечно, бегущих!), которые иногда принимают вид диагональных полос на небе, динамизирующих композицию («Крестьянка», 1928–1932) [илл. 127], заставляет дрожать (посредством вибрирующего контура фигур) озябшие тела купальщиков («Купальщики», 1929–1932). Характерно, что даже создавая авторские имитации импрессионистического периода, художник вводит в некоторые из пейзажей мотив сильного ветра, что напрочь отсутствовало в раннем цикле (ср., например, композиции 1907 и 1928 гг.). Ветер, помимо чисто экспрессивной функции, призван создать сюжетное обоснование



126. К. Малевич. Крестьянин. 1928–1932

контексте всей иконографии советского искусства продуктивного в творческом отношении периода конца 1920-х — начала 1930-х годов. Мотив движения в советском искусстве имеет идеологические проекции, выступая метафорой социального прогресса, а также художественные — как наследие кинематики авангарда, поэтики машинной цивилизации. Интересно, что искусство конца 1920-х годов встало на парадоксальный путь зрительной передачи механизированного движения движущихся транспортных средств посредством поперечных срезов: в живописи таких разных мастеров, как А. Лабас и Ю. Пименов, торцовые изображения движущегося транспорта выступают как знак дискретности, отсылающей к движению как концепту, т. е. аналитически (о поперечных срезах в связи с принципом дискретности см. главу «Научный» дискурс беспредметной живописи» данного раздела книги). Этому способствует и смазанный способ нанесения мазков, распыленный колорит, иконически вводящий знак времени: ср. картины А. Лабаса «Едут» (1928) или «Поезд идет» (1929) с картиной Ю. Пименова «Новая Москва» (1937). [илл. 128]

вырвавшемуся из плена условности движению, вывести его на поверхность реальности, дать скользить по ней взглядом, объективировать данный в нем опыт переживания физической «телесности». Бегущий человек в рассматриваемой картине, тем самым, выступает антропологической ипостасью стихии, указывая на скрытый мифопоэтический план.

Однако весь кинетический мотивный комплекс — движения, бега и ветра — у Малевича можно рассматривать также в



127. К. Малевич. Крестьянка. 1928–1932

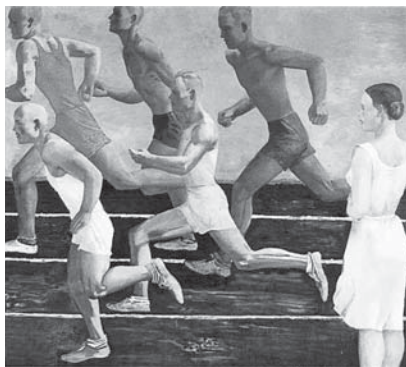
Иное с движущимися людьми. Мотивы ветра и бега в живописи конца 1920-х — начала 1930-х годов выступали в сопряженном виде. Движение тела, мотивированное сюжетом спорта, в частности бега, составляло предмет изображения таких разных мастеров, как А. Дейнека, С. Лучишкин, Эль Лисицкий. [илл. 129] Ветер ворвался в пейзажи А. Древина [илл. 130] и А. Тышлера. [илл. 78] Но не только в станковой живописи —



128. Ю. Пименов. Новая Москва. 1934

— мотивом ветра, словно вырвавшегося из поэмы А. Блока «Двенадцать», оказалось охваченным все искусство. Интересные сведения на этот счет приводит В. Лебедева: «В 1929 году Мейерхольд пригласил Тышлера оформить пьесу Ильи Сельвинского “Командарм-2”. “Мое основное ощущение, — сказал Тышлер режиссеру, — на сцене должен быть ветер. В декорациях должен быть ветер... Я хотел передать движение ветра минимальным количеством изобразительных средств. Это должна быть декорация атмосферы». Мейерхольд эту идею не принял, и они расстались. Но ветер — “декорация атмосферы” — с тех пор становится стержневой идеей тышлеровских картин и многих сценографических работ. (Другая театральная встреча с Мейерхольдом датируется 1939 годом — “Семен Котко”. Постановка не состоялась. Мейерхольд был арестован.)» [Лебедева интернет ресурс].

Если изображения забегов спринтеров или катания на лыжах можно было бы объяснить социальным заказом — установкой эпохи и властей на развитие физической выносливости (со всеми идеологическими коннотациями, отсюда вытекающими), то мотив ветра



129. А. Дейнека. Бегуны. 1934



130. А. Древин. Алтай. Сухая береза. 1930

объясним скорее эстетически, как стилистика экспрессионизма, не получившего развития на советской почве, однако давшего косвенные всходы, в частности, в виде фиксации «буйных» состояний природы в пейзажах (например, у уже упоминавшегося в этой связи А. Древина). Между тем, рассматриваемая композиция Малевича далека как от первого, так и от второго. Ее сугубо символистический строй не позволяет интерпретировать ее тем или иным внешним (по отношению к языковой материи живописи) образом. Интересно, однако, что художник при этом оперирует кодами эпохи, которые «прорастают» в семантике произведения независимо от характера мотивации в иконографии и изоморфны риторике эпохи благодаря именно своей кинематике.

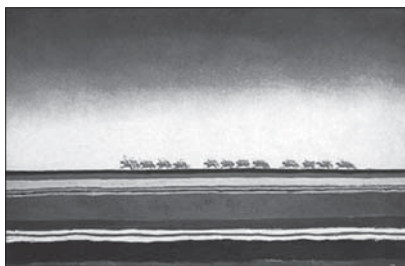
Перейдем к более детальному, синтаксическому анализу значимых элементов композиции в отношении к оппозициям *правое/левое* и *верх/низ*, а также колорита картины относительно архаической цветовой триады *красное/белое/черное*. Рассмотрим последовательность изобразительных «эпизодов». Направление бегущей фигуры справа налево предписывает чтение предметов второго плана также справа налево, т. е. по ходу движения главного персонажа. Элементы располагаются в следующем порядке: два дома без окон посреди пустыря, между которыми меч, вонзенный острием вниз в некий сферический предмет, а затем православный крест. На уровне формальной семантики предметы находятся между собой в перекрестном взаимодействии наподобие перекрестной стихотворной рифмы. Так, прямоугольники стен домов полностью идентичны и геометрически соответствуют перекрестиям меча с крестовидной рукояткой и креста, которые, в свою очередь, между собой также образуют аналогичный ряд. Триада цветов красное — черное — белое распределена между этими четырьмя элементами таким образом, что возникает комбинаторная целостность: красно-черный крест (верх/низ — здесь и далее) инверсированно соответствует черно-красному дому справа,



131. К. Малевич. Бегущий человек.
Фрагмент

а она, в свою очередь, соответствует распределению внутренних частей, где по той же схеме красно-белый дом перекликается с бело-красным мечом. К общей комбинаторике, кроме того, подключаются и трапециевидные кровли домов с тремя вертикальными полосками на каждой: на красной кровле — черные отметины, на черной — белые. [илл. 131] Тем самым, на разных регистрах

композиции разыграно числовое соответствие двойной парности и четверки как ее результата (прямоугольник, крест, трапеция, общее число элементов), а также тройки (триада цвета, вертикальные отметины на кровлях, триада вершин креста). Интересно, что то же сочетание троичности и четверичности встречаем в композиции вышеупомянутой «Красной конницы», где мчащиеся на далеком горизонте красные фигурки всадников распределены в три группы по четыре в каждой: 4×3 . [илл. 132]



132. К. Малевич. Красная конница. 1928–1932

Установив последовательность в разработке этой числовой схемы, рассмотрим семантический уровень изображения. Фигура $3 + 4$ в традиционной модели мира отмечает целостность мироздания, его космическую упорядоченность [Топоров 1982e]. В переплетении значений квадрата и треугольника можно усмотреть и мистицизм, который в эти годы привлекает внимание Малевича, и в данном случае он обращен к числовой мистике пифагорейства (об этом ниже). К архаической модели следует отнести и доминанту цветовой триады красное — черное — белое.

Не сбрасывая со счетов полисемантическую природу изображения как такового, можно попытаться также определить и символическое значение меча в конкретном контексте. Прежде всего, вспоминается игра слов *меч/мяч* в тексте А. Крученых к опере «Победа над Солнцем». В речи Злонамеренного читаем: «*мечи* сами лезут со страху в землю их пугает *мяч*». Показательно, что тема меча/мяча далее развивается в мотиве бегства: «...если неверный бежать поразит голову своего хозяина и будет он *бегать*...». Очевиден синонимический ряд мяч — голова — череп — солнце, в котором аллитерация *меч/мяч* встроена в развитие темы побежденного светила. Обращение к тексту оперы в картине Малевича может служить указанием на: 1) имплицитную вербальность нарративной структуры композиции и 2) супрематический фон семантики произведения.

Кроме того, учитывая направление движения справа налево, можно предположить, что крест является развитием темы меча со сферой, а последняя может быть прочтена в соответствии с барочной геральдикой, которую Малевич, как уроженец украинско-польско-белорусского пограничья, мог знать с детства: вертикально вонзенный в сферу меч означал воинское надгробие с коннотациями славы победителя, героической гибели, а также верховную власть и торжество духа. В этом случае его трансформация в форму

православного креста может означать переход светского в сакральное, исторического в мифологическое, наконец, мифологического в онтологическое. На факт трансформации указывает и изменение размерности крестообразной формы — от меньшего (меча) к большему (кресту) как более значимому и в знак повышения семиотического статуса предметных персонажей всего «рассказа». Таким образом, направление бега человека задано мифопоэтическими координатами: от безблагодатного пустого дома к человеческим страстям/воли к власти в виде меча и, в конце концов, к надчеловеческой искупительной жертве — кресту.

Тема креста постоянно возникает в живописи и, главным образом, в рисунках Малевича 1928–1932 годов. Причем крест по большей части соединен с изображением человека — кресту уподоблены лишенные лиц фигуры с широко расставленными руками или «портреты», где черты лица заменены крестом. На рисунке 1927 года красными православными крестами отмечены не только лицо, но и обе ноги, а также воздетые вверх руки фигуры. [илл. 133] Характерно, что крест у позднего Малевича семантизирован, т. е. наделен значением сакрального символа, в то время как многочисленные кресты супрематического периода этой семантики не несут. Близки по смыслу и ранние рисунки с изображением мужчины, вместо головы у которого — луковица церковного купола, она же воинский шлем (например, эскиз костюма воина к опере «Победа над солнцем»). [илл. 134] Указанием на крест как предмет ритуала, и притом православного, служит соединение его геометрики с мотивом распятия, а также наличие скошенной нижней перекладины на многих крестах. Уже на полотне 1921–1927 года «Супрематизм» (ГМА) на фоне красного овала изображен черный крест с той же характерной перекладиной внизу. Известно, что



133. К. Малевич. Фигура с крестом. Рисунок. 1927

выраженной форме, никогда не покидало творчества мастера. Неслучайно знаменитый «Черный квадрат» (1915) был им самим уподоблен иконе — и это уподобление стало общепринятым. Однако столь настойчивое «называние» креста как вполне определенного конфессионального символа в конце 1920-х годов можно уподобить визуальному заклинанию. Его следует рассматривать как значимый элемент в контексте всего позднего периода творчества, как поворот поэтики к индексально-символическому типу означивания изображения. Все это следует принимать во вни-

мание и при анализе данной картины: фигура центрального персонажа, помещенная между двумя крестами — мечом, как указанием на еще не состоявшееся сакральное событие, и собственно символом искупительной жертвы — лишает большой крест необходимости скошенной (т. е. исполненной динамики) перекладки как обязательного компонента православной символики, ведь идея динамики вводится мотивом бега главного персонажа.

Рассмотрим теперь композицию в отношении связи между противопоставлениями *верх/низ* и *белое/черное*. Нижняя зона картины противопоставлена верхней как колористически отмеченное активное начало, в котором, однако, доминирует средняя полоса черного, а также как зона условности

— зоне миметичности. Агентом соединения-сцепления, равно как и отталкивания-разъединения, этих зон является фигура бегущего — уже в силу ее зрительно доминирующего положения в композиции. Именно поэтому семантика фигуры и его атрибутов двойственна. Так, двойственностью отмечена окраска карнаций человека — его зачерненного лица и стоп, — которую поэтому можно прочесть в коде супрематизма, асемантически и как воспоминание о черноте «Черного квадрата», и одновременно в символическом коде, как указание на хтоническую природу персонажа. Черный цвет одной из полос «земли» и тела бегущего противопоставлены белому цвету его штанов, а также условной седине волос и бороды. Этим контрастом достигается высокая степень экспрессии изображения. Белое на темном фоне зрительно выступает как негатив фотопленки. Последний открывает и мифопоэтический слой значений: доминанта белого на черном воспринимается как отзвук символистской пляски смерти, а в сочетании с бегом-ветром — как столь излюбленный русскими символистами снежный вихрь, репрезентация смерти. Достаточно опять вспомнить строки А. Блока про ветер: *Черный вечер, белый снег / На ногах не стоит человек / Ветер, ветер / Во всем белом свете*, а также К. Бальмонта: *Я вихрь, я смерть, я страх*. Сгущенность контрастных цветовых сочетаний, особенно белого и черного, эмансипированных от своих предметных атрибутов, восходит, несомненно, к традиции символизма, которому авангард в России был изначально стольким обязан и который неожиданно вышел на поверхность художественной жизни на этапе противофазы исторического авангарда в конце 1920-х годов, соединившись с подспудным экспрессионизмом. Разумеется, можно говорить только об отзвуках,



134. К. Малевич. Эскиз костюма воина к опере «Победа над солнцем»

отдельных чертах символизма, проявившихся, в частности, в мотиве стихий. Мотив ветра у позднего Малевича является манифестацией этой противофазы авангарда, причем ориентированного — если за образец брать литературу — на поэтику второго поколения символистов с их приверженностью экстатическим культам. Обращаясь к Блоку, это пронизательно подметил в своем исследовании А. Ханзен-Лёве: «акцент делается на крутящем вихре, на круговых движениях... Здесь возвышенная пневматика соединяется с исключительно импульсивной дыхательно-телесной динамикой гностических или еретическо-сектантских экстатических культов» [Ханзен-Лёве 2003: 481].

Тема смерти в контексте мифопоэтики бега и ветра Малевича выступает как маркер мистериально-экстатического начала, которое восходит к традициям эллинических мистерий и герметизму. Казалось бы, что общего у главного предшественника авангарда с Древней Грецией. Между тем, Н. И. Харджиев сообщил автору этих строк, которой посчастливилось в 1980-е годы беседовать с ним, что художник в поздние годы очень увлекся Грецией и даже собирался туда отправиться, но этим планам не суждено было сбыться [Харджиев 2011]. Фраза Харджиева, кажущаяся на первый взгляд обрывочной и загадочной, получает неожиданный разворот и прояснение в ходе семантического анализа данного полотна. Реверсивное движение бегущего, эксплицированность самого бега в сочетании с числовой мистикой и хтонической символикой, вбирающей в себя слои христианской культуры и архаической экстатики, рождает образ дионисийских мистерий. Подспудная струя гностического знания, определив значимые направления культуры Серебряного века, двинулась и в век революции. Это то начало дионисийства, которым было отмечено и творчество такого отличного от Малевича мастера, как П. Филонов [Злыднева 2008а: 275–284]. Наконец, в текстах самого Малевича в эти годы читаем: «Новая церковь, живая, бегущая (курсив мой. — Н. З.), сменил настоящую, но превратившуюся в багажный, железнодорожный пакгауз» [Малевич 2000а: 130]. Под «новой церковью» подразумевается, конечно, поэзия и искусство авангарда в целом, освободившиеся от гнета «ветхой» традиции. Между тем, речь может идти и об экстатическом начале как мистериальном возвращении к истокам (особенно в свете реверсивности вектора бега), а также о мифопоэтическом комплексе посредничества между мирами.

Вопрос о том, куда бежит крестьянин, нельзя, очевидно, решить без ответа на вопрос, кто изображен на полотне. Версия архаической экстатики бега и всех других значимых элементов композиции дает почву для различных фантазий. Например, что бегущий на картине Малевича человек может быть Гермесом как некоторой ипостасью

Диониса: он объединяет верхний и нижний миры, реализуя хтоническую природу обновления. Тем более что на картине есть зримые атрибуты античного бога. Так, Гермес часто изображался в греческой вазописи бегущим, бег этого посланца богов — его наиболее естественное состояние. [илл. 135] В этом случае крест можно атрибутировать не только как христианский символ, но и как жезл Гермеса, а меч также возникает здесь не случайно (Гермес вручил его Персею, чтобы тот отрубил голову Медузе) — дополнительные признаки бога, через одного из своих древних соименников, языческого ясновидца Гермеса Трисмегиста, который предрек приход Христа и которому в Средние века приписывалось сочинение «Герметический корпус», положившее начало мистическому учению. Определенное пифагорейско-герменевтическое начало, обращенное к мистике, ясно прочитывается в произведении Малевича. О нем свидетельствует маркированная регулярность числовых обозначений, экзотическая стилистика, отголоски мистерии в сюжете, символическая фонированность предметного «комментария».

Как далеко могут простирается фантазии относительно главного персонажа? Бегущий человек может также воплощать представления о Касьяне, народном варианте Стрибога — низовом сакральном персонаже, противостоящем светлому Дажьбогу. Стрибог в славянской мифологии — бог ветров, олицетворение грубой мужской силы, хаотической стихии*.

Если связать героя картины Малевича со Стрибогом — изображение представится как сплошная анаграмма — в созвучии имен (Касьян и Казимир) и в расподобленной фразеологии визуальных символов («мечом и крестом» — как знак добытой в борьбе праведной победы на противнике — актуально звучит в переломный для судеб культуры период).

Вероятна и версия автопортретности этого персонажа. Метаповествование, оперирующее всеми кодами, которыми описывается творческий путь мастера, можно рассматривать как метафизический автопортрет-завещание художника. Известно, что Малевич создал множество автопортретов, большая часть которых приходится



135. Гермес. Роспись чернофигурной вазы. 500 г. до н.э.

* «Ветер, как взвихрение В. (воздуха — прим. Н.З.) большой мощи, сам по себе ассоциируется в мифологиях с грубыми хаотическими силами» [Мейлах 241].

именно на последний период его жизни. Интересно, что мотив бега возникает и в поэзии Малевича. Так, в его белом стихотворении «Я нанохуюсь в 17 верстах от Москвы» читаем:

*Так зачался я неустанный бег иду к опровержению
обеспеченности знаков смертию, потому касаюсь
всего выступающего на гладкой поверхности
но и гладкую поверхность шлифую быстринной
всего ритма каждый ритм разделяю цветом
и мчу себя сокрушая и выпрямляя.
Я стал тем, чем бывает ветер...*
[Малевич 2000а: 104].

Лирический герой стихотворения отождествляет себя с бегом и ветром (*Так зачался я неустанный бег... Я стал тем, чем бывает ветер*). Здесь же звучит и тема преодоления неизбежной гибели новым рождением (*иду к опровержению... знаков смертию... мчу себя сокрушая и выпрямляя*). Можно предположить, что анализируемое полотно в известной мере является визуальной проекцией поэтической образности, стержнем которой выступает рефлексивно-мечущееся «Я» художника.

Впрочем, автопортретная версия не отменяет предыдущей, мифопоэтической: хтонический полубог, шлепающий босыми черными ногами по пестрой палитре супрематической почвы, устремляется назад, к истокам, и тем самым участвует в циклическом перерождении своего художественного открытия, уже почти ставшего уделом прошлого. Сомнения в возможности повернуть время вспять и задают трагическую атмосферу полотна.

Все повествование построено на маятникообразном движении от утверждения (как памяти о супрематизме) к его разрушению сомнением, на вере в экстастику творческого подъема и гнетущем ожидании пропасти. Нарративная структура этого произведения показывает, что Малевич проделал удивительную эволюцию. Убедительна версия Курбановского, настаивающего на внутреннем параллелизме супрематизма Малевича и феноменологии Гуссерля [Курбановский 2006]. Однако трудно разделить мнение исследователя в отношении позднего творчества мастера, которое, по его мнению, сводится лишь к педагогической практике в выработке стилей. Внимательное «прочтение» данного полотна показывает, что от сверхиндивидуальной репрезентации имманентности художественного переживания Малевич переходит к повествованию, тематизирующему саму субъективность. Редукции страстей периода супрематизма Малевич противопоставил выраженную модальность субъекта. Колебательность плана со-

держания полотна соответствует его плану выражения, который весь построен не на *или/или*, как это было раньше — во времена «Черного квадрата», — а на градациях *больше/меньше*: об этом свидетельствует, например, переход от открытого цвета к тоновому колориту, от закрытой геометрической формы и асемантизма цвето-формальных отношений, свойственных беспредметному периоду, к нечеткому рваному контуру, линейности, свободе экспрессивного мазка и распределения цветовых масс при их семантической нагруженности.

Но главное — иконография. Мотив ветра осмыслен как модальность, и форма произведения этому вторит. Все значимые элементы синтактико-семантической организации композиции, ее экстатический мифологизм выстраиваются как визуальная репрезентация воли и желания. На фоне опыта супрематизма фигурация, подобная данной, выглядит как намеренное разрушение ожиданий зрителя, т. е. как своего рода минус-прием [Лотман 1998]. Видимо, дойдя в опыте супрематизма до нулевой точки цветоформы, до «дна» онтологии живописи в целом, художник, который никогда не отрекался от самой живописи*, двинулся дальше, в минус-пространство живописных реализаций. Такого рода семиотическое минус-пространство и представлено на картине «Бегущий человек». Супрематический эксперимент различим не только (и не столько!) в формальных «сигналах» супрематизма этой композиции, сколько в самой модальности произведения, реализующей внетекстовую обращенность к предшествующему опыту, к идее тупика репрезентации. Знаки мистериальности происходящего, сопровождаемые негативной семантикой — это форма проекции супрематизма самой живописи, по мысли художника, автономной при любых социальных условиях, ее символическая жизнь-после-смерти. И в этом видится главный ключ к смыслу произведения, парадокс его отрицающе-утверждающего пафоса, в котором столь явственно выступают мифопоэтические смыслы вечного возвращения.

Путь бегущего человека на картине Малевича ассоциируется со срединной частью мистерии жертвенного ритуала, движением к абсолюту [Мейер 1982]. Ницшеанство Малевича в его поздние годы трансформируется: от витализма Сверхчеловека он приходит к доминанте Вечного Возвращения с его принципом приращения нового (слепота как субъект нового зрения = про-зрения).

* Вслед за С. Миюшковичем можно сказать, что «suprematizam je prestao da bude (samo) slikarstvo, i postao teorija/filozofija, a da pri tom nije promenio svoju slikarsku supstancu» [Mijušković 2009: 89] («супрематизм перестал быть (только) живописью и стал теорией/философией, но при этом не изменил свою живописную субстанцию» (пер. мой. — Н. 3)).

Но одновременно — это и отказ от коммуникации*. Обнажая субъект движения в рамках мотива возвращения, Малевич противопоставит официальному нищезанству воли и власти Сталина и выступает на стороне неофициального нищезанства по одну сторону с Бахтиным, Шпетом, Булгаковым [Гройс 1992]. Его бегущий человек — разрушитель-обновитель жизни и искусства, «кочевник красоты», по Вяч. И. Иванову.

Существенна, между тем, языковая «подкладка» мифопоэтизма Малевича, и она корректирует и углубляет отмеченные выше нищезанские смыслы. Речь идет не только о фразеологизме *бег времени* (в данном случае — обращенный вспять) с его семантикой неумолимости вектора (невозможности возвращения и неизбежности утраты). В. Н. Топоров указывал на семантическую и этимологическую связь глаголов *дуть* и *бегать*: «Тема бега-убегания реализует себя в императивном модусе и безусловно связана с идеей движения, так сказать, у-дуй/у-беги. Главный агенс дуновения — ветер и как природное атмосферное явление, и как мифологизированный образ очеловеченного Ветра (**Ve-ter-*, суффикс активного деятеля), с которым по преимуществу и связано движение <...> дуть... но и бег, бегать... является в этом виде семантической фреквенталией» [Топоров 2005: 309]. Он указывал также и на родственность слов *дуть* и *бегать* слову *дым*: «от исходного корня с вокализмом е и.-евр. **dheu-* образуется широкий круг значений бегать, дуть, убегать из жизни в смерть и разлетаться в смысле пылить, дымить — **dheu-* с расширителем корня *-m*» [Там же]. Семантика «быстро рассеивающегося и оставляющего после себя гарь и горькое сознание крушения иллюзии. Все прошло как дым, скажет Тургенев...» [Там же: 311]. В. Н. Топоров настаивает на том, что *дуть* и *бегать* было для архаичного сознания единым значением. Те же значения различимы в мифопоэтической композиции Малевича. Бегущий человек как агенс ветра, но и дыма — не только автометаописание своего жизненного пути как номадического подвига, но и возвращение к истокам как смерти, как крушению иллюзий. И в первую очередь — иллюзий авангарда.

* По словам А. Ханзена-Лёве, «для органической природы и людей <...> вечное возвращение равнозначно затуханию коммуникации...» [Ханзен-Лёве 1999: 202].

ГЛАВА 5

«ВСЕ ВРУТ КАЛЕНДАРИ»: ОБ ОДНОЙ МИСТИФИКАЦИИ АВТОРСКОЙ ДАТИРОВКИ

В исследовании искусства нового и новейшего времени основной фокус внимания, как известно, обычно направлен на интерпретацию произведения, в отличие от старого искусства, основной проблемой изучения которого является атрибуция памятника, наряду с «рукой», кругом, школой устанавливающей дату создания произведения. Особая ситуация возникает в случае, когда в искусстве XX века мы сталкиваемся с фактом ложной авторской датировки. Задачи атрибуции и интерпретации накладываются друг на друга, и возникает проблема прочтения датировки как элемента текста, как художественного акта, т. е. своего рода «текста» произведения в аспекте прагматики. При этом могут выявиться скрытые мифологические смыслы, прежде исследователями не учитывавшиеся.

Мистификацию с датами можно считать одной из отличительных черт русской культуры XX века [Ланн 1930]. Игры с хронологией словно пытаются сбалансировать неигровое пространство трагедий, которые выпали на долю страны в этом столетии. Такова, например, скандально знаменитая историческая мистификация Г. В. Носовского и А. Т. Фоменко (например, [Носовский, Фоменко 2001]). На основании квазинаучных методов авторы, в частности, пытаются доказать, что история древнего мира была написана в Средние века, а буддизм возник в Византии. Налицо намеренный сдвиг хронологии, хотя ее создатели не признаются в создаваемой ими осознанной мистификации. Очевидно, в данном случае мы имеем дело с отзвуком той идеи допустимости смещения привычных ориентиров, в частности, по оси времени, которая была заложена еще в начале века.

В русском авангарде мистификация с датировками художественных произведений явилась составной частью

общей игровой поэтики, особенно характерной для ранних этапов и отдельных их представителей — в частности, неопрIMITивизма Ларионова, алогизма Малевича, кубофутуризма и т. п.* Очевиден обусловленный революционными потрясениями интерес к сдвигам времени в России после 1917 года, когда наряду с топонимическими переименованиями, имели место массовые смены фамилий и имен, а зачастую дат и автобиографий. Дата — имя временной вехи, равно как название города, улицы или имя человека — имя вехи пространственной. Между тем, в вихре перемен постепенно стала выкристаллизовываться и потребность в опоре на нечто постоянное. Как ни парадоксально, этим постоянным стало понятие времени.

Предметом настоящего очерка является интерпретация случаев ложной авторской датировки у позднего Малевича. Речь идет о так называемом «Позднем крестьянском цикле» — серии полотен 1929–1930 годов на тему сельскохозяйственных работ, главным персонажем которых выступает крестьянин (крестьянка), занятый уборкой урожая или другими работами в поле и на приусадебном участке [илл. 136, 137] Проблема состоит в том, что стилистически этот круг работ имеет много общего с крестьянским циклом раннего, кубистического периода 1912–1913 годов [илл. 138], который в творчестве мастера предшествовал его «алогизму» и



136. К. Малевич. На сенокосе. 1928-1929

последовавшему за ним супрематизму, и на многих полотнах конца 1920-х годов рукой автора проставлена именно эта ранняя дата. Интрига усугубляется тем, что современникам факт подложности датировок известен не был, а следовательно, значительна была (наряду с некоторыми прагматическими задачами) доля чистой игры — основное условие всякой мистификации.

В научной литературе сложилась традиция интерпретации этой мистификации в плане социально-исторической обусловленности и

* В оценке игровой хронологии авангарда автор выступает полемически по отношению к своим же собственным — в силу их эволюции — взглядам на проблему, изложенным в более ранней работе [Zlydneva 1996].

эстетических причин [Mijušković 1993]. Справедливо указывались и практические причины, среди которых — необходимость восполнения оставшихся за границей полотен в преддверии подготовки выставки в Третьяковской галерее и ряд других**. В ряде исследований было убедительно показано, что датированием своих работ более ранним временем Малевич добивался ухода от цензуры, ослабления давления со стороны общества, навязывавшего свои стандарты, что в те годы уже сильно тяготило мастера [Katsnelson 2006]. Символическим «выпадением» из времени художник достигал и возможности более гибкого эстетического маневра, испытывая очевидную потребность в переосмыслении собственного художественного опыта



137. К. Малевич. На жатву.
Марфа и Ванька. 1926



138. К. Малевич. Лесоруб. 1907

[Douglas 1978]. Однако имеющиеся точки зрения необходимо, на наш взгляд, дополнить еще одной — интерпретацией с позиций глубинного мифопоэтического компонента творчества мастера, а также в плане изменения общей парадигмы художественного процесса на рубеже конца 1920–1930-х годов, поворота позднего авангарда и творчества К. Малевича, в частности, к наследию символизма.

Связь исторического авангарда с барокко и романтизмом неоднократно отмечалась исследователями [Смирнов 1979]. Барочные обманки трансформировались в начале XX века в череду авангардных

** Об авторских датировках картин Малевича см.: [Баснер 2000: 15–27].

мистификаций. Мистификаторами выступали как участники радикальных начинаний в искусстве, так и их оппоненты. Предметами мистификации становились несуществующие сборники и пародии на футуристов. Известен и случай провидческой мистификации Михаила Ларионова в связи с ожидающимся приездом в Москву главы итальянских футуристов Маринетти: художник мистифицировал сотрудника радиостанции «Голос Москвы», «заявив ему в интервью, будто с приездом Маринетти произошел курьез — <...> он оказался в компании людей, ничего общего с футуризмом не имеющих... правдоподобность ларионовской мистификации превзошла все ожидания», ибо она полностью подтвердилась в реальной жизни спустя несколько дней [Крусанов 1996: 166].

Среди случаев мистификаций важное место занимают сдвиги датировок вперед у Хлебникова. Примером может служить следующее заявление поэта: «...мы с Крученых выпустили вместе “заумную гнигу” (*гнигу* — он обижался, когда ее честили “книгой”). Впрочем, неверно, что она вышла в шестнадцатом году. Крученых поставил шестнадцатый год, чтобы это была “гнига” будущего. А вышла она раньше, во всяком случае в работу все было сдано в четырнадцатом году, и писал я это до войны» (цит по: [Якобсон 2000: 85]). Имели место и хронологические обманки/сдвиги назад: так, знаменитый сборник «Садок судей» I в листовке «Пощечина общественному вкусу» 1913 года был отнесен к 1910 году, в то время как настоящая его дата — 1908 год. Последнее было сделано с чисто прагматической целью — чтобы обозначить новизну русского футуризма по отношению к футуризму итальянскому. Интересно, что в статье А. Крученых 1932–1934 годов приводится текст листовки со сноской: «Ошибка Д. Бурлюка: “Садок Судей” I вышел зимой 1909–10 гг.» [Крученых 2006: 135], в то время как у Маяковского сборник отнесен к 1908 году [Крученых 2006: 157].

Уместно предположить, что сдвиги в датировках и разговоры о них были обусловлены новым пониманием времени и опытом введения времени в структуру вневременного вида искусства — живописи: речь идет о четвертом измерении в двухмерном изображении, коим является время. В кубофутуризме введение временного фактора обосновывалось соображениями необходимости учитывать движение наблюдателя по отношению к предмету. В основу идеи четвертого измерения, как известно, были положены учения П. Д. Успенского и Г. И. Гурджиева, в частности, идея последнего о влиянии Луны на космическое развитие человека. Для нашей темы важно иметь в виду, что именно лунный календарь лежит в основе народно-сельскохозяйственной обрядности, в основе циклического ритуала.

Особенность и парадоксальность переживания времени авангардом состоит в сочетании цикличности и линейности как двух противоположных типов временной протяженности. Конец здесь посто-

янно сопряжен с началом (вспомним исполненную парадоксов книгу Л. Шестова «Начала и концы» (1908)). В числе парадоксов в переживании времени — авангардная мифологема *начала*, в которой связаны воедино линейные устремления в будущее открывателей новых миров и черты традиционной культуры, переносящие эти устремления в план ритуала инициации. Можно указать и на странности навязчивых воспоминаний представителей авангарда о передвижниках, которые, видимо, были общим местом для радикальных художников, некой точкой отсчета *старого* и *чужого* в противовес *новому* и *своему*. Так, в лекции Ильи Зданевича 1913 года заявлялось о близости футуристов передвижникам, которые — как и футуристы — понимали, что «настоящая культура, настоящее искусство только в деревне» (цит. по: [Крусанов 1996: 107]. Интересно, что к теме передвижничества часто обращался в своих теоретических трактатах и Малевич.

Закольцованность времени стала характерной чертой архаизмов авангарда. И свидетельств этому великое множество. Идея цикличности сквозит в словах И. Зданевича о том, что «мы последние варвары мира старого и первые нового» [Там же]. Она — в оксюморонности названия стихотворения Василия Гнедова «Грядущий конец» [Там же: 145]. Его «Поэма конца», представленная на вечере в «Бродячей собаке» (1913), являла собой своего рода нулевую точку звучащего текста — сопровождаемый эффектным жестом акт молчания декламатора [Там же: 159]. В своей знаменитой лекции «Грядущий день и искусство будущего», прочитанной в Тенишевском училище в октябре 1913 года, Николай Кульбин с особой силой выделил предикат *новый*: «В жизнь грядет *новый* (здесь и далее курсив мой. — Н. З.) человек, что знаменуется *новой* психологией детей, так непохожих на детей предыдущего поколения, *новыми* их способностями и дарованиями, и у *нового* человека должна быть *новой* жизнь, украшаемая *новым* искусством, строго гармонизирующим и с условиями этой *новой* жизни, и с психологией *нового* человека» [Кульбин 1913: 5] (цит. по: [Крусанов 1996: 156]). Между тем, новизна понимается Кульбиным не линейно, а как фрагмент бесконечного циклического повторения: «начало каждого столетия... сопровождается крупными мировыми событиями... на смену времен года влияет Солнце, на крупные же явления, *повторяющиеся* через продолжительные промежутки времени, могут влиять другие солнца, находящиеся вне нашей солнечной системы, но управляющие ею» [Крусанов 1996: 155].

Начальное постоянно семантизировано в связи с *конечным* и в трактате К. Малевича «Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика»: «Вся бесчисленность солнечных туманов несется во мраке, и мы со своею Землею, как пылинка в общей пыли миров, несемся в безумном вихре и до сих пор не можем установить, откуда и куда летим, зачем и какой смысл в этом *бесконечном вихредвижении*» [Малевич 1995: 256].

Очевидно, основания для смещения датировки цикла полотен художника следует искать именно в антиномическом переживании времени авангардом одновременно как цикличного и линейного, устремленного в будущее на гребне концепта новизны. Однако ситуация конца 1920-х годов в искусстве и некоторые черты личности мастера внесли в эту цикличность новизны дополнительные смыслы.

Сдвиг авторской хронологии в «Крестьянском цикле» — единственный пример сдвигов хронологии у Малевича. Эта стратегия встроена в свойство творческого мышления художника — его расположенность к смещениям описываемых событий во времени. Известно, например, что Малевич по-разному указывал даты своего рождения: 1878 (верная по последним данным) или 1879, 23 или 25/26 февраля. Красноречивым примером намеренного изменения датировки является надпись на обороте доски, которая послужила основанием для картины «Корова и скрипка», представляющая собой авторский комментарий: «Алогическое сопоставление двух форм "скрипка и корова" как момент борьбы алогизма с естественностью, мещанским смыслом и предрассудком. К. Малевич. 1911 год». Между тем, по авторитетному свидетельству А.С.Шатских, эта «доска обрела бессмертие в 1913 году на даче в Кунцево», а надпись имела целью утвердить изобретательский приоритет автора [Малевич 2000а: 12]. Другим случаем мистификации является датировка стихотворения Малевича «Художник» опять же более ранним сроком: по свидетельству А. Шатских, «дата 1913. Июль, поставленная после заголовка стихотворения, использована Малевичем для преднамеренного сдвига времени создания стихотворения на более ранний срок». Настоящая дата, согласно первому публикатору текста Тр. Андерсену, — 1915 год [Малевич 2000а: 167].

Очевидно, что интерес Малевича к перемене датировок — более глубинной природы, нежели честолюбивое стремление к первенству. Его следует рассматривать в контексте культуры авангарда в целом. Художник был не чужд интереса к календарным счислениям Хлебникова. 4 апреля 1916 года Малевич писал Матюшину: «Был у меня Хлебников, взял несколько рисунков для измерения их отношений и нашел число 317 и, кажется, 365» [Парнис 2000б: 177]. Время в сознании мастера было тесно переплетено с пространством. Будучи членом «Общества председателей Земного шара», художник называл себя председателем пространства. В свою очередь, Хлебников, опираясь на опыт Малевича, проецирует пространство на время. В статье «Голова Вселенной. Время в пространстве» он пишет: «В некоторых теневых чертежах Малевича, его друзьях черных плоскостей и шаров, я нашел, что отношение наибольшей затененной площади к наименьшему черному кругу есть 365. Итак, в этих сборниках плоскостей есть теневой год и теневой день. Я увидел снова в области живописи вре-

мя, приказывающим пространству» [Там же: 179]. В 1920 году Малевич признавал: «Дело, начатое Велемиром Хлебниковым, так же значительно, как значительна наука астрономия. Может быть, даже дело Хлебникова ближе касается нашего непосредственного календаря человеческого творчества, нежели отдаленные туманности вселенских дел» [Малевич 2000б: 183]. Интересно отметить, что слово *туманности* здесь отсылает к ряду высказанных в цитированной выше лекции Н. Кульбина соображений о туманностях, максимум которых переживает в настоящее время Солнце, и тесно переплетено с обрисованным им принципом возвратности *нового* [Крусанов 1996: 155]. Неслучайно идея повторения находит место здесь же в следующем пассаже: «Имея в виду человека, он просто на основании прошлого его движения, обстоятельств, определил судьбы его повторений. В “Досках судьбы” пытался начертить астрономический календарь прошлого, сегодняшнего и завтрашнего. Чтобы каждый в календаре нашел орбиту свою, включив себя в число колец мирового движения, чтоб в вихре, вне судьбы, вне рока состоять» [Там же: 182].

Представляется важным, что календарной мистификации у Малевича подвергается именно его «*Крестьянский цикл*». Факту семантики цикла применительно к сдвигам датировок раньше не придавалось значения, он не рассматривался прежде с точки зрения соотношения *тема/рема*. Между тем, тематика картин представляется очень важной в рассмотрении отправных точек мистификаций в хронологии, ибо она непосредственно выводит в исследование авангардом четвертого измерения живописи — времени. Известно, что в основе народного календаря лежит лунный календарь, он в традиционной культуре отражает тему крестьянского труда и жизни, и время здесь спроецировано на пространство — прохождение Луны вокруг Земли [Толстая 2002: 213]. Очевидно, в смещенных датировках «Крестьянского цикла» имплицирована ритуально-обрядовая семантика сельскохозяйственного цикла. Т. е. актом датировки Малевич реализовал ритуальную практику *обновления* через возвращение к *старому* аналогичному (прецеденту).

Возвращение к прежнему, как циклическое возрождение, является чертой, которой отмечено творчество многих художников в России рубежа 1920–1930-х годов. На уровне организации формы эта идея пронизывает, например, творчество Павла Филонова. Ряд его композиций этого периода организован как колебания между хаосом расколотого на куски мира и органическим порядком, космосом, и этому колебанию соответствует процесс возникновения мозаичной формы с последующим мотивом разложения и гниения плоти — это мистерия превращений, дионисийское соединение начал жертвы и жертвователя. В одушевлении животных (вспомним его собак и коров с «человеческими» глазами), растений и опредмечивании, как бы

мы сейчас сказали, «оцифровывании» людей в его бесконечных «формулах» репрезентаций звучит древний хор эзотерических мистерий с присущей им чередой метаморфоз (об этом см. 3 главу настоящего раздела книги).

Дионисийскими превращениями в это время отмечена и литература. Так, тема Диониса как мотив возвращения пронизывает произведение Андрея Платонова, начиная с романа «Чевенгур» и кончая более поздними рассказами «Река Потудань» и «Семья Ивановых». Одна из наиболее часто встречающихся в прозе Платонова конца 1920–1930-х годов словоформа «ветхий» с соответствующими дериватами, по-видимому, восходит к диалектному значению «ветхая, т. е. прошлогодняя трава», приводимому в словаре В. Даля, и это значение соответствует центральному концепту Платонова, описывающему прозрачность миров — истоньшению материи как признаку истинного существования [Злыднева 2006б: 30–41]. У писателя слово *ветхость* запускает семантический механизм циклического обновления жизни. Ту же *прозрачность* миров и ту же их обрабатываемость находим у Малевича. В этом контексте акт ложной авторской датировки может быть трактован как супрематическая акция обозначения *невидимых*, но постигаемых взаимной пространственно-временной проекцией миров. Супрематизм в форме ритуальной акции — это выход в незримое, в четвертое измерение, это мифопоэтическое обоснование календарных обманок, созданных художником.

Для более полного понимания смыслов последних важно отметить, что поздний «Крестьянский цикл» Малевича отмечен не только сдвигом датировок, но и автоцитатностью. Происходит возврат к кубическим и цилиндрическим рубленным формам в изображении крестьянских фигур. Кроме того, сохраняется тематика, связанная с циклическими полевыми работами. Сравним хотя бы названия: «Жница», «На сенокосе», «На жатву» в позднем цикле и «Жница», «Уборка ржи», «Лесоруб» в раннем. Временная дистанция между циклами составляет 16 лет. Т. е., имеет место циклическое круговращение темы и стиля, соответствующее цикличности лунного — народного календаря. Примечателен и тот факт, что темы обоих «крестьянских» циклов касаются преимущественно конца (или кульминации) аграрного цикла: жатвы или, по аналогии, рубки деревьев (ср. названия полотен: «Жница», «Уборка ржи», «Лесоруб» в раннем и «Жница», «На сенокосе», «На жатву (Марфа и Ванька)», «Жатва» в позднем цикле). Это пункт народного календаря, когда круговое движение достигает наибольшей полноты, задающей динамику перехода. В автоцитировании с мистификацией календаря событий своего творчества Малевич ритуально обосновывает переход к постсупрематизму.

В такого рода кольцевой рамочности автобиографии художника ясно звучит семантика погребальной обрядности. Последняя со всей

очевидностью проявилась в визуальном нарративе конца 1920-х годов с его эмблематичностью и склонностью к мотивам страшного [Злыднева 2007: 277–288], а также в фюнеральном коде, которым исполнена вся советская культура самого мрачного сталинского десятилетия [Паперный 1996]. Мотивам смерти в эти годы не были чужды и размышления Малевича, которые окрасились в мистические тона. По свидетельству Ивана Ключа, «мистика в супрематизме Малевича особенно ярко стала проявляться в последние годы его жизни» [Ключ 1999: 145].

В воспоминаниях И. Ключа содержится в этом плане интересный рассказ из жизни Малевича. Позволим себе привести его полностью. «Самая младшая дочь (якобы дочь Малевича от первого брака) умерла еще малым ребенком. Малевич рассказывал мне о похоронах этой дочери: жена с детьми в это время жила в Москве, жили бедно; он с ними не жил, они уже разошлись. Как-то он, проходя по 1-й Мещанской улице, встретил очень бедные похороны: несут в руках гроб ребенка, за гробом идет мать с двумя детьми. Ему стало ясно, что они хоронят младшую девочку. Внутри него как-то все окаменело, мысли остановились. Он, не узнанный, стоял, прислоняясь к стене, пока эта процессия похоронная не скрылась вдаль. Он очнулся, и мысль, как молния, пронзила его: дочь в гробу! За гробом жена, дети... Он, отец, пораженный, стоит у стены безмолвно, полубезумными глазами следит за проходящей мимо него скорбной процессией... “Как жаль, Иван Васильевич, что я не передвижник: тема-то, тема-то как для картины!”» [Там же].

Согласно А. Д. Сарабьянову, сделавшему комментарии к трудам Ключа, этот рассказ относится к мистификациям Малевича и имеет апокрифический характер, ибо этой дочери никогда не существовало — от первого брака у него было не трое, а двое детей — дочь и сын [Ключ 1999: 471]. Повествование имеет эстетическое и ритуально-мифологическое измерения. Эстетическое — упоминание о передвижниках — встраивается в парадигму начал авангарда (вспомним о лекции Зданевича, а также теме кружения в трактате Малевича, о которых речь шла выше). Но еще более примечательной представляется его мифопоэтическая составляющая. Налицо характерная для традиционного и народного сознания оксюморонность сочетания *младшая (новая) + смерть*. Заметим, что та же риторическая фигура лежит и в основе названия трактата «Бог не скинут».

Эта история — одна из его ритуальных акций, в состав которых входит и датировка «Крестьянского цикла».

В начале главы мы упоминали об обращенности к символизму позднего творчества Малевича. Следует оговориться: речь идет не о символизме в терминологическом смысле слова, а о символистичности образной системы, проявившейся и в мотивике, и в стилистике

произведений. Обращенность к символу характерна для эпохи рубежа 1920–1930-х годов в целом, так что Малевич встраивается в своеобразный нарративный неосимволизм, оппонирующий складывающемуся канону соцреализма, но глубинным образом с ним соприкасающийся. Для характеристики контекста достаточно вспомнить ряд произведений конца 1920-х годов таких разных по своим творческим устремлениям мастеров, как Лучишкин, Тышлер или проекционисты Никритин и Редько. Наряду с типологизированностью и экспрессивной интонацией персонажей позднего Малевича (укажем, например, на его полотна «Бегущий человек» или «Пейзаж с пятью домами», анализируемые в данной книге) ложная датировка позднего «Крестьянского цикла» с ее имплицированной семантикой лунного календаря, смерти и возрождения составляет элемент общей символистической направленности как его творчества, так и крупного сегмента новой фигурации советского искусства в преддверии серьезных потрясений. Повторением своего Крестьянского цикла Малевич символически ввел себя и свое творчество в «число колец мирового цикла», спроецировав практику супрематизма в поле жизнестроительства.

Глава 6

«МЕРЦАЮЩАЯ» ИТАЛИЯ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ XX ВЕКА

Известно, что на протяжении всего XIX века Италия оставалась Меккой для всех европейских художников, но особенно для русских. Средиземноморская природа и памятники архитектуры, благодаря итальянским мастерам, обретшим вторую жизнь во многих шедеврах отечественного зодчества (Успенский собор в Кремле, архитектура Петербурга и пр.), наследие античности и живопись Возрождения были не только предметом восхищения русских мастеров, а искусство — образцом для подражания, но и постоянным мотивом творчества. Можно было бы составить целый словарь итальянских реалий, отсылки к историческим стилям и авторским позициям, художественных примет Италии, которые в русской живописи различных направлений по-разному формировали целостные визуальные нарративы. Такой словарь выявлял бы итальянский «текст» в его эксплицитном выражении. Между тем, в данной главе нас интересует больше скрытый, имплицитный вариант итальянизмов в искусстве. Ушедший в скрытые пласты художественного пространства, итальянский тема соприкасается порой с вовсе не осознаваемыми авторами произведениями (не проявленными в «речи автора») уровнями текста, обнаруживая глубинную привязанность России к культуре Италии. Кроме того, такое подспудное существование мотива проливает дополнительный свет на свойства поэтики эпохи, которая отдает предпочтение косвенным отсылкам, неявным коннотациям и шифрованным сообщениям. Этой эпохой стало начало XX века в России — символизм и авангард. Мотив Италии в это время выступил как один из маркеров адаптации традиции на парадоксальной основе ее отрицания, а также превращения чужого в свое, преобразованное в соответствии с собственными утопическими проекциями. Иными словами, речь идет

об одном из случаев «прорастания» в тексте культуры «мерцающих» мифологических значений.

Одним из таких скрытых значений стала в русском и раннем советском искусстве XX века Италия. Разумеется, итальянский «текст» русского искусства в XIX веке и он же в XX веке — разные. Главным «лексическим» набором Италии как нарратива становятся иконографические и стилистические признаки формы, «цитаты», отсылающие или к искусству и архитектуре Древнего Рима, или к итальянской живописи XV–XVI веков. В XIX веке ренессансный мимезис служил целям академизма/романтизма/академического реализма: язык итальянского Возрождения присваивался посредством помещения его в позицию субъекта повествования. В случае же оспаривания академизма (например, в живописи передвижников или в раннем пленэризме) мотив Италии и итальянский компонент стиля полностью уходили с живописной сцены. В противоположность XIX веку, в XX веке итальянский «текст» русского искусства неоднороден. Он связан прежде всего с интертекстуальной составляющей поэтики, в которой европейский стиль изобразительного искусства нового времени, хранящий верность и оспаривающий идеалы античности (в том числе и римской) и итальянского Возрождения, а также его продолжение в антифазовых формах маньеризма и барокко, подвергается переосмыслению. Из субъекта, каковым он был в XIX веке, итальянский текст в XX веке превращается в объект, а знаки искусства старых мастеров Италии выполняют функции исторических персонажей в составе визуального повествования. Мотивы Италии, итальянского искусства претерпевают смещения привычных значений — в частности, посредством остранения стереотипов в контрастном контексте. Введение компонентов стиля Возрождения (отдельных его мастеров и т. п.) означивают мотивный корпус искусства Италии как особо сгущенное семиотическое пространство. Стилистические клише, связанные с искусством Возрождения или раннего барокко, метонимически отсылают в русском искусстве XX века к мотиву утраченного рая, к семантическим классификаторам верхнего мира, оспоренного — и потому часто инверсированного — в поэтике символизма и авангарда. Знаки римской античности и Возрождения XV–XVI веков выступают в составе того или иного типа целостности — стилистической, мотивной и пр. Примечательно, что итальянский «текст» русской живописи первой трети XX века эксплицирует его прагматику: не присвоение языка, а его рецепцию в качестве материала перевода и/или непереваемости. Он акцентирует точку зрения, выявляет метатекстуальность визуального нарратива в качестве доминанты. Таким образом, повторяем, итальянский «текст» в искусстве XX века выступает в роли маркера метатекстуальности.

Хотя образы Италии на рубеже веков и в советском искусстве 1920–1930-х годов (в период, предшествующий сложению канона соцреализма) сильно разнятся между собой, можно наметить некоторые общие особенности мифологического нарратива, очевидно, опирающегося на архаические стереотипы русской культуры в целом. Начнем — позволив себе инвертировать хронологию в духе поэтики XX века — с более поздних примеров, с советской эпохи, на ранних этапах еще сохранявшей преемственность художественного сознания по отношению к предыдущим эпохам.

Особенность обращения к мотивам, связанным с Италией в довоенную советскую эпоху — будь то пейзаж, история искусства или быт итальянского города, — часто состоит в виртуальности модуса, т. е. в том, что художники в большинстве своем никогда в Италии не были. Исключения составляют мастера старшего поколения, по разным жизненным обстоятельствам заезжавшие сюда или жившие здесь подолгу. Среди них — Николай Рерих, устроивший здесь две свои выставки, театральный художник Вера Ходасевич, Сергей Южанин, поселившийся в Италии еще в конце XIX века*. В творчестве тех мастеров, кто в Италии никогда (или почти никогда — Петров-Водкин был в Италии коротко в 1905 году проездом на пути в Африку) не был, выражена не тема Италии или итальянского пейзажа, итальянской художественной традиции и т. п., а мифологизированный образ обетованной земли, у каждого автора нашедший свою конфигурацию средств выражения. Последние обнаруживаются в стилистических цитатах, а также в иконографическом комплексе, который имплицитно содержит в себе указание на обобщенные и типизированные представления русских советских художников об Италии, часто пропущенные сквозь призму взгляда предшествующего столетия, однако наложенные на более близкий в прошлом опыт авангарда.

Мы сознательно опускаем проблематику, связанную с непосредственными контактами художников и рецепцией итальянского искусства на уровне поэтики (например, относительно футуризма конца 1910-х годов и приезда в Россию Маринетти, о чем много написано), останавливаясь именно на *мерцающем* режиме мотива. В живописи можно наметить три модели реализации итальянского текста: семантико-синтаксическую (К. Петров-Водкин, 1930-е годы), семантико-стилистическую (К. Малевич, конец 1920-х годов) и семантико-мифологическую (К. Богаевский, 1910–1920-е годы). Затем остановимся на воплощениях мотива в архитектуре.

* См. сайт, подготовленный славистами Милана, Пизы, Салерно и Венеции и содержащий важный материал по русской культуре в Италии: <http://www.russinitalia.it>



139. К. Петров-Водкин. 1918 год в Петрограде. 1920

В первом случае — случае К. Петрова-Водкина — реализуется семантико-синтаксический комплекс, описывающий пространственную модель итальянского Возрождения. Примером может служить полотно «1918 год в Петрограде» (1920, ГТГ), его «народное» название — «Петроградская мадонна», где фигура молодой матери с ребенком, недвусмысленно отсылающая к иконографии Богородицы, помещена на фоне аркады, которая

обобщенно воспроизводит модель ренессансных итальянских двориков. [илл. 139] Этот мастер оперирует иконографическими схемами искусства кватроченто и чинквеченто, а нарратив строит на основе правил сдвигов формы в пространственном восприятии — системе, разработанной в итальянском маньеризме. Последнее во многом обусловило разработанную Петровым-Водкиным теорию сферической перспективы, согласно которой пространственная конструкция присваивает признаки времени, соединяя в единой композиции эпизоды недавнего прошлого и имеющего результат в настоящем (см. об этом подробнее в главе 1 настоящей книги). На картине «Смерть комиссара» (1928, ГРМ) [илл. 3], передающей сюжет гражданской войны, последовательные эпизоды соединены в целостную композицию, объединенную круглящейся формой земной поверхности, которую видно одновременно с разных точек зрения. Возможность передавать изображение одновременно и сверху, и сбоку — один из аналитических механизмов визуальной метатекстуальности в XX веке — выступает как начало, в чем-то схожее, но по существу противоположное футуристическому принципу разложения формы на части. В отличие от кубизма и футуризма, используя принцип фрагментации формы, Петров-Водкин акцентировал новую целостность прежде раздробленных частей. В сферической перспективе Петрова-Водкина проявляется планетарное мышление, уже в силу своей космогонической семантики обнаруживающее обращение к семантике мифа.

В позднем творчестве мастера обнаруживаются прямые отсылки к евангельской теме в ее интерпретации традицией мастером, т. е. происходит сдвиг классического наследия в интерпретации мастера XX века к барокко: можно уловить сходство в трактовке персонажей на картинах Петрова-Водкина «Рабочие» (1926) и «Командиры РККА» (1932) и апостолов на картине М. Караваджо «Неверие Фомы» (1601–1602, Уффици, Флоренция). [илл. 140, 141] Данные крупным планом сумрачные



140. К. Петров-Водкин. Рабочие. 1926



141. М. Караваджо. Неверие Фомы. 1601–1602

лица и натруженные тела пролетариев/военных советского мастера очевидным образом содержат коннотации евангельского предания — благодаря плотной фактуре письма, типажу фигур, редуцированному колористическому решению, хотя и не оперируют традиционной иконографической атрибутикой. Другим примером может служить переключка с итальянскими мотивами в сюжете картины Петрова-Водкина «Землетрясение в Крыму» (1927), отсылающей к знаменитой картине К. Брюллова «Последний день Помпеи». [илл. 142, 143] Здесь возникает мифопоэтический след мотива страха и ужаса, глубинно отсылающий к античной теме разрушающей стихии и в символизме реализованный в 1908 году Л. Бакстом в его знаменитом полотне «Terror antiquus» (прокомментированному в известном эссе Вяч. И. Иванова). Показательно, что в данном произведении Петров-Водкин следует не столько отечественной традиции в представлении архетипического сюжета, сколько оперирует прямой отсылкой к помпейской живописи: об этом свидетельствует колорит картины (ультрамарин в сочетании с плотными охристыми тонами), ее композиция, напоминающая невысокий рельеф,



142. К. Петров-Водкин. Землетрясение в Крыму. 1927



143. К. Брюллов. Последний день Помпеи

угловатость статичных фигур. Здесь опять же нет прямых цитат или описательного развития сюжета. Однако формально-семантическая структура полотна организована на принципах активизации глубинной памяти культуры.

Таким образом, можно найти массу свидетельств прямого влияния на художника живописи итальянского кватроченто, маньеризма/барокко, а также живописи римского периода, однако существенна именно эта обращенность к целому, к мифопоэтическому осмыслению сферы как полноты мира, ср. мотив мифологического яйца, по своему значению эквивалентного мировому древу [Топоров 1982а], и Италии как ойкумены земного рая. Таким образом, влияние итальянского искусства на Петрова-Водкина следует описывать не столько как художественно-стилистическую перцепцию, сколько с точки зрения семантики и логики мифа.

Второй случай — творчество позднего К. Малевича. Художник использует мотив итальянского искусства как «вещь» — чистый конструкт и знак-индекс европейской традиции. Так, в серии портретов 1929–1932 годов («Автопортрет», «Портрет художника», «Портрет жены художника», «Портрет Пуни») возникает гибридная форма на основе стилистических цитат Высокого Возрождения (проработанная карнация, исторический костюм, головной убор, характерное для мастеров кватроченто соединение изображения головы в профиль с трехчетвертным разворотом торса, тоновый колорит) в сочетании с фрагментами супрематической композиции (открытый основной цвет — белый, красный, зеленый, основные геометрические фигуры — линия, треугольник, прямоугольник и т. п.). Ср., например, очевидно прототипическое сходство между «Портретом Пуни» и изображением герцога в двойном портрете «Герцог Федерико Монтефельтро и герцогиня Баттисты Сфорца» работы Пьеро делла Франческо (1465–1472,



144. К. Малевич. Мужской портрет (Н.Н. Пунин?). 1933



145. Пьеро делла Франческо. Герцог Федерико Монтефельтро и герцогиня Баттисты Сфорца. 1465-1472

галерея Уффици, Флоренция). [илл. 144, 145] В акцентированной жестикуляции кистей рук заметно также сходство между «Портретом жены художника» Малевича и «Портретом молодого человека» С. Боттичелли (1483, Лондонская национальная галерея). [илл. 146, 147] «Мерцающая» Италия в данном контексте выступает в форме клише историко-художественной традиции. Сближение супрематизма (открытый, конвенционально трактованный цвет, плоскостная композиция) с семантикой стиля Возрождения (в основном кватроченто) служит цели метаописания супрематического эксперимента в историческом контексте. В теоретических статьях позднего Малевича этот прием выступает как иллюстрация принципа прибавочного элемента в истории искусства: по признаку самого крупного художественного события, тектонического сдвига стиля в европейском искусстве, итальянское Возрождение XV–XVI веков и супрематизм XX века, по мнению автора, попадают в симметричную позицию — они описываются как имеющие равновеликое значение в культуре [Малевич 2003]. Тем самым, происходит семантическая деструкция текста традиции, предвосхищающая поэтику постмодернизма. Здесь мета-текстуальность доминирует: мерцающий мотив итальянского искусства служит цели остранения супрематического ядра композиции, а авторефлексия по поводу недавнего опыта исторического авангарда выступает в сочетании с нарочито показной апологией поэтических преобразований супрематизма, т. е. с точки зрения прагматики. Наконец, в «Тройном портрете» (1933) Малевича, где мастер переходит полностью к тоновой живописи, упраздняя всякий намек на супрематизм, очевидна стилистическая переключка с итальянским маньеризмом, в частности, с живописью Я. Понтормо (например, с изображением «Встреча Марии и Елизаветы», 1529, церковь Сан Микеле, Карминьяно). [илл. 148, 149] Очевидно, и это произведение русского мастера следует также читать как



146. К. Малевич. Портрет жены художника. 1933



147. С. Боттичелли. Портрет молодого человека. 1483



148. К. Малевич. Тройной портрет. 1933



149. Я. Понтормо. Встреча Марии и Елизаветы. 1529. Фрагмент

метатекст. Обратившись к завершающему этапу Возрождения, во многом оспаривающему результаты последнего, художник символически отметил состоявшийся в историческом авангарде сдвиг традиционной художественной системы, а также завершение опыта по резкому расширению сферы художественного.

Третий случай итальянского текста русской живописи XX века представлен своеобразной фантазмагорией, где в коде жанра природного пейзажа воссоздается миф о воображаемой Италии и архитектуре итальянского Возрождения *sub specie*. Этот случай представляется особенно интересным в избранном аспекте: творчество Константина Федоровича Богаевского (1872–1943), близкого друга М. Волошина, пейзажиста Крыма, этой древней «Киммерии», отмечено чертами утопического пассаизма, перекидывающего мост от частной «лексики» символизма к общей «модальности» поставангарда. В 1910-е годы Богаевский много работал как театральный сценограф, в частности, расписывал фоновые панно и театральные занавесы к

спектаклям. Поэтика завесы совпала с символистской устремленностью его творчества к семантизации невидимого в изобразительном искусстве. Сквозь эту призму просвечивающих миров и представлена Италия. В 1908–1909 годах Богаевский путешествовал по Европе, был



150. К. Богаевский. Итальянский пейзаж. 1911



151. А. Мантенья. Парнас. 1497

и в Италии, где знакомился с творчеством старых мастеров. Огромное впечатление на него произвело творчество Андреа Мантеньи. Об этом свидетельствуют не только пейзажи Крыма, написанные им в манере итальянского мастера (в частности, использован прием структурирования пространственной композиции светом), но и названия ряда картин — например, «Воспоминание о Мантенье» (1942, Феодосийская художественная галерея). Можно найти и прямые композиционно-сюжетные переключки с Мантеньей — так, на картине «Итальянский пейзаж» (1911) поросшая зеленью каменная аркада восходит к аналогичной аркаде на картине Мантеньи «Парнас» (1497, Лувр, Париж) [илл. 150, 151], а горный пейзаж на картине русского художника «Киммерийская область» (1907) близок ярусно-ступенчатым каменистым горкам на полотне итальянского мастера «Моление о чаше» (1455, Лондонская национальная галерея). Проявились в творчестве К. Богаевского и

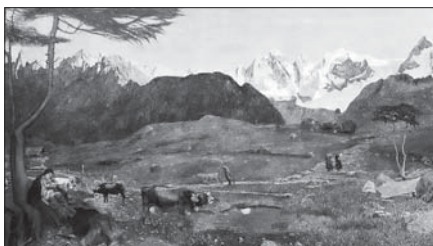
черты итальянского мастера совсем другой эпохи, а именно Дж. Сегантини (1858–1899), что сказалось в пуантилистской передаче светового луча (например, в картине К. Богаевского «Генуэзская крепость», 1907, ГРМ), которую можно сравнить с пейзажами итальянского мастера. [илл. 152, 153]

С точки зрения мерцающей мифологии интереснее, однако, полотна, в которых в изобразительной форме парафразируются элементы итальянской природы, причем они обретают вид фантастических построек, обращенных к античной и ренессансной традиции и типологически превосходящих

фантазии бумажной архитектуры И. Леонидова конца 1920-х годов. Так, на картине «Берег моря» (1907, ГТГ) горный пейзаж трактован как древнее циклопическое сооружение, благодаря чему в рамках мифологизированной архаики актуализируется оппозиция *природа/культура*. Кроме того, миф об Италии реализуется у Богаевского в формах стереотипов, унаследованных из русской живописи предыдущих периодов. Характерным примером последнего может служить картина Богаевского «Днепрострой» (1930): несмотря на отраженную в названии и составляющую содержание сюжета идеологическую заданность мотива, соответствующего уже советской эпохе, способ



152. К. Богаевский. Генуэзская крепость. 1907



153. Дж. Сегантини. Пейзаж



154. К. Богаевский. Днепрострой. 1930



155. А.П. Боголюбов. Лунная ночь.
Большой канал в Венеции. 1850-е годы

передачи огромной массы воды очевидным образом восходит к модели представления о Венеции, сложившейся в отечественной художественной практике прежних эпох (например, очевидно, типологическая близость с полотном русского мариниста середины XIX века А. П. Боголюбова «Лунная ночь. Большой канал в Венеции», 1850-е годы). [илл. 154, 155] Творчество К. Богаевского показывает, таким образом, что след Италии в искусстве начала и первой трети XX века проявляет себя не только как дополнительная грань русской культуры, но и как общетипологический признак мифопоэтического сознания в целом.

Мерцающую Италию можно обнаружить и в ранней советской архитектуре, где мотив проступает на этапе нового обращения

к символизму в архитектуре позднего авангарда конца 1920-х годов и сталинской поры. Часто между этими эпохами нет непреходимой границы, но итальянский текст складывается в разные модели. Доминирует эстетическая модель сталинской «красоты», опирающаяся на классицистические образцы [Гюнтер 2010], однако ренессансное наследие трактовано со сдвигом в сторону антиклассичности.

Первый, на кого следовало бы обратить внимание в этой связи — архитектор Б. М. Иофан. Окончив в 1911 году Одесское художественное училище, проработав два года в Петербурге в качестве помощника у архитекторов А. Таманяна и Д. М. Иофана, своего брата, Борис Иофан едет в Италию, где в Риме поступает в Высший институт изящных искусств, который заканчивает в 1916 году. Отдавая предпочтение классическому наследию, он начал работать в мастерской А. Бразини. Таким образом, мастер оказался вне новаторских течений итальянской архитектуры (футуристов и «Группы семи»). Вместе с тем, такие предпочтения невольно приближали его (на уровне сугубо профессиональных задач) к неоклассическому направлению. Возвращается Иофан уже в Советскую Россию в 1924 году, где одним из его главных проектов становится станция метро, первоначально названная «Спартакской» (нынешняя «Бауманская», 1944), в соот-

ветствии с популярным в советской стране персонажем древнеримской истории. В реализованном варианте на место предполагавшихся архитектором гладиаторов были поставлены статуи современников.

Совсем другой облик Италии предстает в творчестве архитектора А. С. Никольского. В 1910-е годы он учился в Италии, в 1924 году вернулся в Россию и стал крупнейшим представителем советского конструктивизма. Одним из его частично реализованных проектов явился гигантский стадион им. Кирова (1932–1953) на Крестовском острове в Ленинграде, «нечто вроде современного Колизея» с прилегающей территорией, предполагающей огромную искусственную насыпь, своего рода «архитектуру земли»*. Большая часть проекта архитектора осталась на бумаге — в записках и рисунках, а в новую эпоху к 2008 году от стадиона не осталось того немногого, что в свое время удалось построить. На Крестовском острове Никольский своеобразно продолжает линию, намеченную в живописи К. Богаевского, о которой шла речь выше. Он пытается в реальности создать образы фантастической архитектуры, апеллирующей к готике, которую он трактует в духе конструктивизма, а также к античным и ренессансным художественным и историческим реалиям Италии, которые осмысляются мифопоэтически. Утопическая проекция «мерцающего» итальянского текста выступила в творчестве этого архитектора как след перерожденного авангарда в сталинской России. Неслучайно свои башни, которые составляют главную часть композиции стадиона, он называл то столпами, то «кампаниллами».

Наконец, следует упомянуть и архитектора И. В. Жолтовского (1867–1959) — представителя неоренессансного и неоклассического направления в русском и советском зодчестве первой половины XX века. В исследовании этого направления Г. И. Ревзиным указывается, что в сталинской России «...в рамках классицизирующей эклектики неоренессансное направление было одним из основных» [Ревзин 1992: 114]. В 1910-е годы, а также позднее, в 1923–1926 годах, Жолтовский изучал архитектуру Италии и вдохновился произведениями Палладио, а позднее даже перевел на русский язык его трактаты. Идеям итальянского Ренессанса он остался



156. И.В. Жолтовский. Особняк Тарасова на Патриарших в Москве. 1907



157. А. Палладио. Палаццо Тьене в Виченце, 1550–1551

* Об этом незавершенном сооружении Никольского см.: [Явейн 1999].



158. И.В. Жолтовский. Дом на Моховой в Москве, 1934

верен до конца своей жизни. Среди наиболее известных его палладианских опытов — созданный в 1908–1912 годах на Патриарших прудах так называемый «особняк Тарасова», повторяющий в стилевом отношении Палаццо Тьене работы Андеа Палладио в Виченце. [илл. 156, 157] Жолтовский занимался также изучением пропорций в архитектуре и искусстве: он нашел производную функцию золотого сечения (528:472), которая вошла в теорию пропорции как «функция Жолтовского» [Ревзин 1992]. Однако для нашей проблематики интересны не столько факты прямой переключки с ренессансным итальянским наследием, сколько отступления от классической модели в сторону раннего или позднего, маньеристического периода Ренессанса. Последний явился образцом для знаменитого дома на Моховой в Москве [илл. 158], в котором Жолтовский использовал гигантский ордер лоджии дель Капитанио, определивший по-барочному форсированный рельеф фасада. Это перетолковывание наследия в сторону аклассичности (отступления от канона Высокого Возрождения в его позднюю эпоху) характерно и для последователей архитектора. Так, архитектор В. А. Щуко, как и Жолтовский, прошедший через опыт итальянского маньеризма во время своей поездки в Италию в качестве пансионера, почти повторил дом на Моховой в другом своем произведении — в построенном им доме Маркова на Каменноостровском проспекте в Петербурге. Эта классика без канона, акцент на пред- или пост-Возрождении, явилась следствием характерного для начала века романтического прочтения Возрождения через призму индивидуализма. Неслучайно (напомним об этом вслед за Г. И. Ревзиным) для Музея изящных искусств в Москве И. В. Цветаев в 1910-е годы заказывает копии кондотьеров — Коллеони и Гаттамелату — как наиболее характерные образы Ренессанса эпохи именно раннего Возрождения — кватроченто.

Смещения, уводящие от прямого цитирования в архитектуре и живописи Высокого Возрождения, а также цитаты уже смещенного стиля, каковым явился маньеризм, можно воспринять не только как стремление к более органической форме, но и как введение итальянской темы словно по касательной, в имплицитном варианте. Такого рода скрытая мифологичность не только не снижала, но и, благодаря своему размещению в глубинных слоях текста, в подспудной форме, наоборот, усиливала утопическую проекцию русского мифа о культуре, искусстве и самом образе мысли этой далекой солнечной страны.

Часть 2

МИФОПОЭТИКА
И МОДЕЛЬ МИРА
В ИСКУССТВЕ:
БАЛКАНЫ



РАЗДЕЛ 1

БАЛКАНСКИЕ ДРЕВНОСТИ

Глава 1
Меандр и балканская модель мира 219

Глава 2
К семантике парных изображений
в балканском надгробии 233

Глава 3
Шкембе-чорба: ориентальные
аспекты балканской телесности 243

Глава 4
Европа как утопический локус
в живописи «алафранга» 251

ГЛАВА 1

МЕАНДР И БАЛКАНСКАЯ МОДЕЛЬ МИРА

Балканская модель мира трактуется как единое пространство смыслов, определяемое отмеченной своей образом региональной картиной мира, в которой уникальное складывается из неуникальных элементов. Такого рода контекст был концептуально разработан на материале языка и литературы, а также ментальных стереотипов *homo balcanicus* [Топоров 1989; Цивьян 1990]. Значительно реже исследуется художественно-изобразительный аспект проявлений регионального типа мышления [Злыднева 1990; Злыднева 1991]. Между тем, визуальное начало, изобразительное искусство играют едва ли не ведущую роль в пространстве культуры Балкан. Значимость визуального кода для Балкан обусловлена полилингвизмом и многонациональным составом населения региона, где важнейшей составляющей коммуникационного процесса уже с древнейших времен стало изображение, преодолевающее барьеры языков и культурных/этнических страт. То обстоятельство, что Балканы в древности явились одной из колыбелей (наряду с Ближним Востоком) предписьменности [Иванов 1984; Иванов 2010: 506–515] является своего рода метафизическим указанием на то, как усиленно соединяются на этой территории зримое и мыслимое, как интенсивно сплавляются воедино элементы естественного языка и языка визуальных означиваний.

Разговор о балканских древностях мы начинаем с разговора о наиболее базовой изобразительной модели — орнаменте — и описания одного из самых универсальных его видов — меандра. В балканской модели мира (далее — БММ) меандр играет ключевую роль, поскольку для этого региона чрезвычайно значим и орнамент как тип изображения в целом, и глубинные связи этого конкретного его вида с архаи-



159. Меандр
древнегреческий

ческой мифологией. [илл. 159] Однако вначале необходимо предоставить читателю аналитический разбор структуры и семантики орнамента, его общие свойства.

Орнамент несет в себе двойственность семиотического статуса. С одной стороны, этот древнейший класс иконических текстов демонстрирует принцип

дискретности. В нем ясно вычленяется простейшая геометрическая структура композиции: семантическая единица, сводимая к основным геометрическим фигурам, симметрическая соподчиненность единиц в пространственном развертывании, наконец, общий ритмический рисунок, образующий регулярную метрическую систему. С другой стороны, принцип дискретности в орнаментальной структуре тесно переплетен с принципом непрерывности: визуальные символы доступны перцептивному восприятию, не сводимому к логическому или вербализуемому началу, а бесконечность ритма открывает доступ к разъятости экзистенциально пространства орнамента, к его безрамочности — или сверхрамочности, своего рода лиминальности, которая проявляется как скрытое свойство и неорнаментальных изображений. Можно сказать, что орнамент как визуальный знаковый комплекс соответствует наиболее глубинным пластам духовной деятельности человека, опираясь на диалогическое отношение между двумя полушариями человеческого мозга [Иванов 1978; Налимов 1978; Иванов 1998: 381–602].

В качестве текста непрерывного типа орнамент является неделимым знаком, знаком-текстом. Пространство такого *текста* однородно и образовано суммой мест, находящихся между собой в отношении эквивалентности. В качестве текста дискретного типа орнамент представляет собой систему иерархически соотношенных планов. Это план графически-образительный, доступный визуально-моторному восприятию; план символов, где семантическая единица представлена в виде пиктографического знака; план синтагмо-прагматических соответствий, в котором реализуется не-визуальная, близкая к музыке, идеальная природа эстетического переживания; наконец, космологический план, где царствует идея космического порядка и универсального ритма, торжествующего над хаосом и вместе с тем бесконечного движения, перерастающего в статику вневременности (вечности).

Низовой уровень материалов, множественен, исчислим и выявляет физический модус орнаментального изображения: характер графичности, связь с тектоникой предмета, на который он нанесен, поверхностью, материалом, индивидуальной манерой исполнителя (если речь не идет о канонических культурах). На этом уровне

статус наивысшей реальности получают рукотворные пласты орнаментальной ткани, те, в которых допустима «ошибка» в регулярной структуре, так называемый коммуникационный шум. На втором уровне, в плане символов, можно выделить семантическую единицу — иконическое значение, образованное убегающей вдаль перспективой символических значений. Стилизованные изобразительные мотивы лишь в ограниченном числе случаев отсылают свой ряд к главному протообразу, входящему в набор основных архетипов (изобразительных эйдосов). На этом уровне орнамент выступает в роли исторического источника: семантика орнаментальной «молекулы» представляет данные об этническом характере традиции, миграциях, межкультурных обменах и т. п. Часто эта «молекула» не имеет ясных коннотаций, например, в геометрическом орнаменте или в византийской плетенке, и тогда символическому осмыслению подлежит структура отношений между этими элементарными частями, т. е. их синтаксис.

На уровне формально-композиционном выявляются общие законы риторики орнамента. Это ключевой уровень, план синтагмо-прагматических соответствий. Определяющей характеристикой здесь является метрическая регулярность поля, которая состоит в бесконечности нанизывания основной семантической матрицы. От фигур тавтологического типа ее отличает неограниченность ряда, в котором отсутствует семантическая определенность предыдущего и последующего планов [Лекомцева 2007: 312–321]. Вместе с тем, в многократности повторения можно усмотреть близость орнамента к формулам так называемых горизонтальных медитаций, т. е. обрядовый субстрат. Ритуально-заклинательная медитативная формула, стоящая за орнаментом как изобразительной формой, едина, различно лишь ее смысловое наполнение в конкретной прагматической ситуации. Наконец, на наивысшем — космологическом уровне — орнамент суть символ освоения, т. е. семантизации пространства и времени, придания им глубинного смысла.

Передавая духовную субстанцию в форме бесконечного дления, орнамент обнаруживает свою глубоко метафизическую природу. Располагаясь на периферии целенаправленной человеческой деятельности, орнамент актуализирует автоматизированные слои сознания воспринимающего. Сочетание непрерывности и дискретности наводит на мысль, что здесь воплотился идеальный конструкт мышления, сближающего полюса и потому несущего в себе идею пограничья. Символизируя переживание предела, сам он предела не имеет, а имеет только протяженность, отграничение как принцип. В качестве отграничивающего, упорядочивающего начала, орнамент — это идеальный конструкт культуры. В бесконечности линейного ритма он хранит энергию общечеловеческой памяти.

Описанная структура орнамента обнаруживает необыкновенную близость структуре ритуала (о ритуале см.: [Топоров 1988]). Действительно, упорядочивающе-отграничивающая функция орнамента, заключенная в нем семантика граничности, медитативные коннотации в восприятии этого класса изображения, основанные на доминанте плана отношений (синтактики) в противовес постоянству плана значений (семантики) — все это находит соответствие в ритуальном комплексе традиционных культур. Можно сказать, что орнамент есть запись ритуала в визуальном коде.

Структурная близость орнамента и ритуала находит соответствие в их генетическом родстве. Орнамент — древнейший класс изображений. Он восходит к истокам осознания человеком оппозиций *жизнь/смерть, природа/культура, хаос/космос* и т. п. Трудно сказать, каким был первый орнамент: возможно, им следует считать вереницу камушков вокруг верхнепалеолитического захоронения, возможно, равномерные насечки на клыке мамонта, символизирующие древнейший оберег, или что-то иное. Во всяком случае, орнаментальная структура могла возникнуть тогда, когда в первобытных изображениях возникла присоединительная связь [Топоров 1972]. Именно она определила синтагматическую базу этого класса визуальных символов, а ведь акцент на синтагматике, как уже отмечалось выше, составляет доминантную основу этого класса изображений.

В архаические дописьменные времена орнамент имел дораздельную форму существования внутри синкретической связанности общей космологической картины мира древнего человека. Орнамент в собственном смысле слова можно вычленить в эту эпоху в форме натальной татуировки участников ритуального действия. Здесь орнаментальное изображение выступает в качестве средства пространственно-графического упорядочивания лица и тела, моделируя тело космическое и составляя неотъемлемый элемент ритуала как дела [Топоров 1988: 24; Тэрнер 1983]. В эту эпоху создание орнамента есть некое дело, коммуникативный акт, он примыкает к пердописьменности, являясь своего рода заклиниванием в визуальном коде. Нанесение орнамента на поверхности ритуальных сосудов (первоначально — участвующих в погребальном обряде) следует считать, как представляется, более поздними модификациями натальных татуировок (сосуд выступает сакральным субститутом тела). Ритуально-коммуникативную функцию такого рода орнаментов (на теле и на сосудах, обыкновенно ритуального предназначения) следует рассматривать в контексте проблематики взаимоотношений орнамента и ранней письменности.

Орнаментальные изображения на керамике верхнего неолита еще находятся в связанном состоянии и лишены ленточно-фризобразного ритмического развертывания. Часто поверхность сосудов заполняется геометрическим рисунком полностью, не оставляя пус-

тот. Здесь аниконическое начало целиком доминирует над иконической символикой. Сбалансированное отношение между орнаментом и изображением возникает в эпоху «мирового дерева». Комплекс ритуально-мифологических представлений о мире, появление письменности вызывают к жизни систему иконической символики и оттесняют орнамент на периферию изобразительного поля [Топоров 1980а]. На данном этапе своей ролью указателя на внехудожественную сферу орнамент обнаруживает сходство с принципами построения визуального «текста» в историческом авангарде России XX века*. Орнамент обретает ленточный характер в качестве рамки, обрамления. Помещенный на периферию изобразительного поля, орнамент усиливает свой синтагматический план, что оказывает обратное воздействие на сложение и упрочнение канонической системы изобразительных норм. В эпоху, когда письменность берет на себя роль визуально-графической фиксации сакрального языка, орнамент сохраняет лишь отдаленную связь с ритуалом, сближаясь по своей функции с молитвой. Впоследствии эту функцию принимает на себя все изображение в системе канонического искусства (например, византийская и древнерусская икона). Таким образом, ритуально-сакральная функция орнамента сохраняется, но как бы уходит вглубь семантики этой символической структуры. Примером может служить изобразительный фольклор**, хранящий память о магическом единстве вербально-визуального комплекса, но при этом разводящий в разные стороны собственно-обрядовый и аксессуарно-изобразительный сегменты своего ритуального инструментария.

Каждый конкретный вид орнамента в силу своей специфики и характера участия в процессе формирования историко-культурных смыслов выстраивает собственный понятийный ряд, формируя особый текст, который вступает с тем или иным культурным континуумом в собственные связи и отношения. Особенно высокий уровень индикативности свойственен такому виду орнамента, как меандр. На примере меандра мы рассмотрим мифологические смыслы, которые формальная структура орнамента порождает. Они относятся к наиболее древним слоям балканской художественной традиции и регионального менталитета.

* * *

* О метафизике орнамента и супрематизме см.: [Злыднева 1994: 19–44].

** Общепринятое обозначение жанра — изобразительный фольклор — содержит в себе внутреннее противоречие, которое заставляет нас употреблять это понятие с большой оговоркой. Нам представляется, что изобразительный код в фольклорном комплексе суть орнамент (исключение составляет проблема цвета, о которой в данной книге речь идет в разных плоскостях).

С точки зрения истории культуры меандр представляет собой обширное поле для разнообразных эвристических авантюр — прежде всего, в силу неоднозначности своего структурно-типологического статуса. Неоднозначность обусловлена тем, что меандр в качестве текста непрерывного типа и меандр в качестве текста дискретного типа располагаются в различных пространственных зонах культуры — зонах, не только не соприкасающихся между собой, но и противостоящих друг другу по существу. В первом случае меандр как текст сплошного знака, как текст-объект, в составе европейской культуры со времен греческой архаики стал универсальным символом культуры вообще, метонимически обозначив Европу и традиционное европейское искусство. Во втором случае меандр, как текст иерархически соподчиненных планов, как текст-субъект, воплотился в наиболее глубинных пластах балканской культуры, обнаружив свою генетическую связь с ритуалом. В первом случае он остался визуальнo-целостным организмом, во втором — превратился в структурный концепт, утратив перцептивную открытость, но актуализировав свою имманентную природу. В первом случае меандр — это продукт сознательных проекций носителей культуры, во втором — самопроецирующийся эйдос в том понимании этого слова, которое в свое время было использовано Э. Кассирером [Кассирер 2002]. Каковы же механизмы трансформации меандра в культуре и конкретно в БММ?

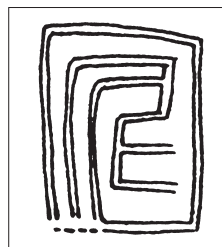
Рассматриваемый тип орнамента получил свое название, по всей видимости, еще во времена греческой архаики по реке Меандр, протекающей по территории нынешней Турции и имеющей чрезвычайно извилистое русло. Вместе с тем, обретение имени относится уже к очень позднему этапу существования этого геометрического символа, который, по сути, является, как уже говорилось вначале, символом универсальным. Последнее доказывается широчайшим распространением меандра по всему земному шару и огромным хронологическим разбросом его возникновения. Мы находим меандр в Древнем Китае, в доколумбовой Америке, в Северной Африке и Средней Азии, а также в орнаментике примитивных племен Австралии и Океании. Для темы данного исследования важно, что элементы меандра содержатся в знаках раннего балканского письма (см. соответствующий раздел настоящей главы). Очевидно, универсальность меандра в человеческой культуре обусловлена смысловой емкостью его геометрической структуры относительно универсальных космологических представлений.

Орнамент типа «меандр» представляет собой лентообразное, как правило, горизонтально ориентированное развитие темы изломанной под углом в 90° прямой. Семантической единицей является лабиринтообразный коридор, составленный из параллельных прямых. Единицы формы организованы в рядоположенную динамическую

композиционную систему, основанную на симметрии сдвига. Таким образом, схема меандра опирается на три основных структурных принципа: прямой угол, симметрию сдвига и ленточное развертывание тиражированного элемента. В древнегреческом орнаменте классической эпохи добавляется и четвертый принцип — равноудаленность параллельных отрезков, что не является обязательным для древнекитайского орнамента, а также орнамента североамериканских индейцев и орнамента древнеанатолийского, где допустимы периодические пересечения прямых и для которых характерен усложненный рисунок «лабиринта». Можно, видимо, утверждать, что принцип равноудаленности параллельных отрезков имеет отношение к сравнительно поздней модификации символа и отличает именно его европейскую, заложенную в античности, версию.

Древнегреческая природа меандра восходит к двум наиболее первичным и всеобъемлющим универсалиям визуальной символики — кругу и кресту, а если учесть векторную динамику изображений — и к змеевуку. Круг и крест как, соответственно, женское и мужское начала, а крест в круге — как единство мироздания, сакральный брак Земли и Неба, — определили конечные координаты формального генезиса меандра. Возможные переходы-стадии различимы в параллельной эволюции круга в спираль и далее в волнообразный змеевик, а креста — в свастику и лабиринтоподобный взаимный сдвиг рукавов в сторону образования ломанной под прямым углом линии*. Древнейший протомеандр в этом отношении — это ранненеолитический орнамент на керамике, имеющий вид параллельных, встречающихся под прямым углом линий, а также спиралевидных завитков в духе протоскифского (индоиранского происхождения) геометрического аниконизма [Раевский 1985]. [илл. 160]

Трудно указать точную прародину греческого меандра: здесь возможны и зороастрийские, — т. е. индоиранские, и среднеазиатские связи (мотив свастики как символ огня-солнца), а возможны и переднеазиатские или анатолийские контакты (спираль и ее распространение по всей территории развития скотоводства в Евразии) [EWA]. Более существенным представляется тот факт, что меандр, помимо неолитической культуры, начинает отчетливо прослеживаться на Балканском полуострове в крито-микенскую эпоху. В этот период можно проследить сложение отдельных структурных признаков меандра —



160. Меандр в культуре Винча

* Особый тип меандра можно усмотреть в восточной арабеске, где пересечение изломанных под прямым углом линий составляет ядро образительности.

змеевика, лабиринта и т. п., на основании которых можно говорить о возникновении протомеандра. Однако сложившейся формы меандр достигает лишь в IX–VIII веках до н. э., во времена древнегреческой архаики. В своем классическом варианте он надолго обосновался в греческой вазописи: вначале — геометрического стиля, а позднее — как декоративное обрамление черно-краснофигурных сосудов с развернутыми нарративными композициями в центральном фризе. В V–IV веках до н. э., в период расцвета древнегреческой цивилизации, меандр становится наиболее распространенным типом орнамента в живописи и архитектурном декоре, однако к



161. Д. Бурлюк. Лабиринт.
Ок. 1950-1960 (?)

концу эллинистической эпохи его частота в изобразительных комплексах постепенно снижается. В качестве символа художественной культуры меандр обретает новую жизнь сначала в робких, подспудных воспоминаниях об античности в Византии (см., например, византийские иллюминированные рукописи [Джурова 1981]), а позднее вспыхивает в живописи итальянского Возрождения, в европейском классицизме, неоклассицизме

прошлого столетия, в искусстве мастеров авангарда [илл. 161] и в наши дни, когда он порой становится предметом метаэстетических построений концептуалистов в неомодернизме*.

Нетрудно заметить, что меандр в качестве общеевропейского символа культуры и искусства появляется в особенно активной роли в те периоды и в тех пластах культуры, которые ориентированы в основном на аполлоническое начало. Можно предположить, что геометрическая природа греческого меандра обладает рядом черт, позволяющих идентифицировать этот тип орнамента с пифагорейско-платоническим комплексом представлений. Так, изоморфизм прослеживается в принципе равноудаленности точек параллельных линий, а также в тяготении общего абриса композиционной единицы орнамента к квадрату (ср. сакральное в системе пифагорейства число 4). Аполлоническое начало греческого меандра — это сама его форма как дескриптивный способ отнесения формы к мифологической картине мира.

* Имеется в виду творчество хорватского художника-концептуалиста Юлия Книфера (1924–2004) в творчестве которого с 1960-х годов предметом осмысления являлась исключительно тема меандра. Варьируя мотив этого орнамента в самых различных пропорциональных и масштабных соотношениях и живописных техниках (гравюра, масло, коллаж, фреска и т. п.), художник самим фактом монотемы создавал внеобъектное (концептуальное) поле эстетических построений как метахудожественной рефлексии, см.: [Maković 2002].

Вместе с тем, уже с самого начала распространения меандра в крито-эгейском ареале возник ряд мифопоэтических, нарративных интерпретаций семантики этого типа орнаментального изображения, который ориентирован на дионисийскую доминанту символа, его глубокую укорененность в доархаических и дораздельных способах существования различных видов ритуальных практик. Получившая наиболее широкое хождение интерпретация меандра в качестве криптограммы лабиринта связывает его семантику с мифологическим комплексом, отсылающим к сюжетам о царе Миносе. В известной мере здесь коренятся истоки и общекультурной символики меандра, коль скоро он становится визуально-графической моделью рассказа о блужданиях и победе Тесея в пещере-лабиринте, где живет страшное чудовище. Акцент здесь сделан на первых членах оппозиций *природа/культура*, *верх/низ*, *божественное/хтоническое*, *аполлоническое/дионисийское*.

Однако возможен и обратный ход связи изображения и мифологического сюжета — а именно, перенос на меандр темы мифологического персонажа — человека-быка Минотавра [Дюмезиль 1986]. В случае подобной трактовки меандра актуализируется хтоническое начало геометрических составляющих (змеевик, отсылающий к пресмыкающимся, спираль как руно и/или рога парнокопытного), а сам меандр предстает не столько как форма, сколько в качестве структурного концепта в записи визуального кода. Низовое, хтоническое начало меандра, акцентирующее его орнаментальность не в качестве упорядочивающей функции, а в качестве своего рода дурной бесконечности (ср. парадоксальное пространство в графике М. Эшера, тесноту лабиринтов в пространствах города у Достоевского, «нехорошую квартиру» с ее нелинейным метафорическим пространством в романе Булгакова и т. п.), позволяет провести прямые аналогии с обрядом инициации. Пиктограмму ритуала инициации в меандре можно усмотреть в уподоблении этого типа орнамента такому лабиринту, который подразумевает не столько движение к сакральному центру, сколько символику особо затрудненного пути. Меандр как визуальная формула преодоления преграды, границы, а следовательно, эксплицирующая семантику предела, открывается наиболее интересными своими гранями в аспекте проблемы мистерий.

В условиях традиционной культуры Балкан в ее наиболее древних формах проблема отношения орнамента к ритуалу заставляет обратиться к традициям мистерий, посвященных культу Митры. В этом случае в геометрической схеме меандра актуализируется свастика, сближающая балканский меандр с кругом символов индоиранского зороастризма. Однако меандр как структурный принцип, т. е. в связи с митраическими мистериями, провоцирует исследователей и на выводы иного характера. Если допустить возможность выделения

Митры из пары Митра — Варуна в относительно самостоятельную единицу высшего иерархического уровня мифопоэтической системы и закрепить за ним в качестве преимущественного значение «договора» [Топоров 1982в], а следовательно, перехода, границы, предела, то версия о ритуальной обусловленности балканского меандра митраическими мистериями получит дополнительные основания. С одной стороны, становится понятным, почему именно меандр зашифрован столь прочно в глубинах балканской культуры, а с другой стороны — подтверждается общее наблюдение над балканским менталитетом, в котором преобладает переживание граничности, предела, а стало быть, и орнаменталистичность мышления.

Конечно, реконструировать буквально соотношенность меандра с тем или иным ритуальным комплексом невозможно, но принципиальное наличие такого рода связи можно констатировать с большой долей уверенности и в, частности, при условии учета ее дионисийской составляющей. Интересный материал в этом отношении предоставляет лингвистика. В своей знаменитой статье о понятии «ритм» Э. Бенвенист связывает греческое слово *ρυθμός* в его первоначальном значении с понятием о пространственной фигуре, определенным расположением и соразмерностью элементов, чем доказывает тесную сопряженность в древнегреческом сознании идеи повтора именно с изобразительным искусством, т. е. с организующим пространство/форму, с действием, а следовательно, с ритуальным началом [Бенвенист 1974]. Ритм меандра как частный случай ритма орнаментального наделяется в балканской культуре тем значением «плоти», земной тяжести, которая, несомненно, отсылает к культу Митры, сакрализации солярной энергии с ее сакральным «телом» ритуальных обращений космической «плоти».

Генетическое родство меандра с традиционными балканскими мистериями дионисийского толка заставляет взглянуть на меандр с точки зрения заключенного в этом орнаменте деятельностного смысла [Топоров 1988: 24]. Можно сказать, что вычленившись из орнаментально-ритуального симбиоза древнейших дописьменных эпох, меандр обрел значение геометрического символа *par excellence*, сохранив, вместе с тем, свою структурно-концептуальную — собственно ритуальную — природу, которая не формально, а по существу связывает его с региональной традицией. Эта вторая природа меандра, сокрытый в нем смысл знака-действия, обрядовое значение получили развитие в низовой культуре Балкан, в балканском фольклоре.

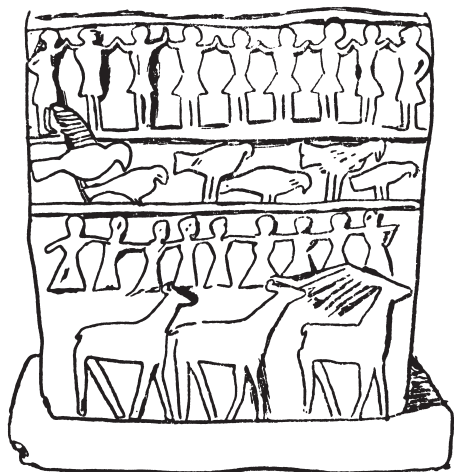
Следует заметить, что в качестве целостного геометрического символа, в качестве текста-знака, меандр встречается в произведениях народного искусства различных балканских — славянских и неславянских — народов (в вышивке, в резьбе по дереву и камню, росписи по керамике) довольно редко. Однако отдельные примеры все же име-

ют место. Так, в вышивках румын из Баната встречается своего рода укороченный меандр — орнамент, состоящий из спаренных семантических элементов [Опреску 1960]. Усложненный, с перекрестиями меандр сохранился в традиционном архитектурном декоре Турции и прилегающих к ней областей [Arseven 194-]. Скругленный, волнообразный протомеандр мы находим в шитье Далмации конца прошлого и начала нынешнего столетия [Bruck-Auffenberg о. J.]. В Западной Боснии меандр можно увидеть в орнаментике изделий, связанных из домашней шерсти [Pantelić 1984: 108]. В Греции мотив меандра встречается в керамических росписях, декоре крестьянского жилища, а также в архитектурном декоре городских домов — выродившаяся в форму китча память о великом древнем прошлом страны.

Гораздо чаще в народном искусстве можно встретить специфический набор структурных признаков меандра в разложенном виде. Региональной спецификой изобразительного фольклора всех балканских народов является особая ушаченность таких меандрических структурных элементов, как спираль (сербская керамика и вышивка), свастика (встречается повсеместно), центрированная плетенка (особенно популярна в резьбе по дереву у болгар и македонцев). Более древние образцы народного искусства яснее разрабатывают меандрические темы. Так, в сербских и боснийских надгробиях XIII–XIV веков (о стечках речь пойдет в следующей главе) весьма частным мотивом является не только свастика, но и похожие на меандр орнаменты с трилистником, а также орнамент с изображением танца. Впрочем, все эти геометрические символы распространены и у славян, а также

у других народов Европы [Ornamentik 1981]. Высокая частотность их на Балканах может служить лишь некоторым указанием на склонность региона к меандрическим формам.

Значительно более важным представляется тот факт, что глубинные формы существования меандра как структурной идеи в традиционной балканской культуре выявляются в основных принципах и фигурах самого распространенного в регионе народного танца — сербского и боснийского *коло*, болгарского *хоро*, греческого *хорб* (далее в названиях танца следуем его



162. Стечак. Надгробная стела с изображением танца «коло». 15 век

сербскому варианту). [илл. 162] Связь меандра с древними ритуальными танцами, в которых разрабатывается сюжет лабиринта, уже отмечался в исследованиях [Королева 1977; *Les danses* 1963]. Представляется весьма убедительной версия о древнебалканском, автохтонном происхождении коло [Младеновић 1973] и утверждение о наличии связи ритуальных танцев кукуеров с культом Диониса, что было унаследовано, по всей вероятности, от фракийцев и оказалось родственным орфическому Дионису, наделенному хтоническими функциями [Bianchi 1976]. При этом вне поля внимания ученых оставалась близость меандра именно хореографическому рисунку коло. Между тем, для характеристики балканских судеб меандра такого рода сопоставление имеет большое значение.

Геометрические принципы меандра ясно прочитываются в схеме движения ног, данной в проекции сверху. Танцующие описывают своими стопами лабиринтообразный извилистый путь, в котором имеет место и параллельный выпад вперед, и поворот на один шаг назад, и симметричный сдвиг композиции в противоположную сторону. Код меандра в древнебалканском танце указывает на непосредственную обусловленность этого геометрического символа ритуальной традицией региона. Напрашивается даже предположение, что классический греческий меандр, давший жизнь меандру как символу европейской культуры, ведет свое происхождение от автохтонной ритуальной практики, которая была воспринята и усвоена пришедшими на полуостров народами архаических эпох. Это не исключает и возможности одновременного привнесения меандра извне. Визуальные символы, в отличие от элементов естественного языка, не имеют строгой фиксированности своей прародины (об этом см., например: [Baltrušaitis 1981]). Во всяком случае, вполне вероятно, что меандр как универсальный символ был упрочен местной традицией, даже если он имел индоиранские и среднеазиатские корни.

Таким образом, судьбы меандра на Балканах обладают не столько двойственностью, сколько разноуровневостью своего генезиса. Меандр — классический символ — оказывается младшим братом меандра хтонического, однако братом-Иваном, не помнящим родства. Вместе с тем, старший меандр — меандр дионисийского типа — исполняет роль не только старшего брата, но и отца по отношению к меандру аполлоническому. В качестве набора структурных признаков он являет собой цельность предваряющего, более элементарного, но потому и более сильного типа, сакрального характера. Можно утверждать, что в своем собранном виде меандр, как принадлежность греческой классики, знаменует собой максимально профанный, удаленный от сакрального центра образ, и в этом виде он легко усваивается секуляризованным европейским сознанием нового времени. Наоборот, в своем диффузном, разложенном на части виде, при этом

необычайно сильном вследствие ритуальной обусловленности содержащегося в нем деятельностного начала, которое открывается в невидимом или иначе видимом, меандр отмечает предельно сакрализованый полюс бытия орнаментального изображения как конструкта. И, несмотря на то, что кровное родство с региональной традицией, казалось бы, должно отдалить меандр в его дионисийской ипостаси от универсальной символики, тем не менее, память о ритуально-мифологической функции наделяет этот тип орнамента онтологической энергией, а тем самым, сообщает ему универсальный, космологический масштаб.

Судьба меандра на Балканах проливает свет не только на генезис и сам механизм порождения универсальных визуальных смыслов символов в контексте региональной традиции, но и на проблему наследования ритуальной практики, записанной в невербальном коде. В связи с этим весьма интересной представляется проблема редукции развитого меандра как целостного знака-текста к простейшим геометрическим элементам, обнаруживаемым в современном фольклоре балканских народов, в народном искусстве. Процесс перехода меандра мифопоэтической эпохи в низовую культуру нового времени, который сопровождается упрощением геометрии этого символа и обнажением элементарных традиционных знаков (крест, круг, спираль), является процессом, зеркально противопоставленным процессу перехода от синкретического комплекса ритуальной практики неолита, который органически включает в себя систему визуальных знаков как форм действия, к разведению сфер собственно ритуала, вербального и визуального рядов в мифопоэтическую эпоху, когда меандр становится орнаментом как таковым. Иными словами, меандр архаической Греции образует как бы вершину треугольника, стороны которого опираются на хронологическую ось основания весьма широкого диапазона — от протоархаики к фольклору нового времени.

Между тем, эта симметрия между углами основания — формальная. По существу, важно учитывать различие, возникающее между отходом от первоначального синкретизма и превращением в иного рода синкретизм. В последнем случае, очевидно, следует говорить об упрощении, о редукции многосоставного визуального знака-текста не только как о примитивизации или уходе символа в медитативные толщи ритуального комплекса, но скорее об абсолютном («эйдетическом») воспоминании о временах архаики, выраженном в форме ритуализованного обращения к геометрической символике. Если во времена так называемого дораздельного существования вербальный знак был непосредственным носителем смыслодействия, в фольклорном пласте культуры он превратился в своего рода страдательный залог этого действия. Здесь он означает не столько свою активную включенность в ритуальный комплекс, который уже

утратил состояние тотальности, сколько автоматизированный след доархаического синкретизма — след, наделенный формой, но оторванный от ствола первоначального текста-ритуала по сути.

Меандр на Балканах воплотил в себе сложные пути регионально-художественного сознания и общих для всех балканских народов ментальных структур, которые вобрали в себя и наследие древнейшей автохтонной культуры, и плоды античной цивилизации, и свойства альтернативного русла европейских духовных маргиналий, пропущенных сквозь горнило самопознающего народного духа. Являясь универсальным геометрическим символом, меандр — это одновременно и важный индикатор своеобразия той культурной традиции, в контексте которой он реализует свою имманентную сущность.

ГЛАВА 2

К СЕМАНТИКЕ ПАРНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЙ В БАЛКАНСКОМ НАДГРОБИИ

Данная глава представляет собой опыт исследования отдельного памятника изобразительного искусства в контексте балканской культуры в целом. Сквозь призму особого единства слова и изображения, опирающегося на специфику мифологизированного балканского сознания, балканского «бриколажа»*, мы и рассмотрим один из памятников погребального искусства, тонкими нитями ритуальных практик и визуальных значений связанный со многими проявлениями *genius' a loci* этого культурного пространства.

В фокусе нашего внимания — надгробная стела из монастыря Св. Наума близ Охрида (Македония). [илл. 163] К настоящему времени нам не удалось найти ни ее описаний, ни публикаций в научной литературе. Снятая с неизвестного нам захоронения и неведомо откуда привезенная в монастырский дворик, она стоит здесь отдельно, прислоненная к одной из стен монастырских построек. Памятник отличается своеобразием стиля и иконографии, смысл которой не вполне ясен. Нет ясных ориентиров и для однозначной датировки стелы, которая представляет собой



163. Стела из монастыря Св. Наума. Охрид. Македония

* Первоначально принадлежавший К. Леви-Строссу, термин «бриколаж» был введен в научный оборот применительно к балканской модели мира в исследованиях Т. В. Цивьян [Цивьян 1990].

вертикально вытянутую плоскую плиту из песчаника с овальным завершением наподобие картуша. Последний позволяет отнести памятник к кругу барокко, однако хронологические рамки его могут быть весьма размыты (от раннего низового барокко XVI века, учитывая плохую сохранность камня, до архаизирующего барочного следа, простирающегося вплоть до XIX века).

Представленное на стеле визуальное сообщение обладает выразительной немотой: отсутствуют какие-либо знаки письменности и общепринятая христианская символика (в частности, нет креста); изображение, данное углубленным рельефом, отличается грубоватая примитивность стиля. Оно сводится к фигуративной композиции, на которой в обобщенной форме представлена пара животных, предположительно овца и баран (можно разглядеть ушки первой и завитые рога второго), расположенные один над другим в тесном соприкосновении (брюхо верхнего животного касается хребта нижнего). [илл. 164] Каких-либо аналогов иконографии данного памятника нам найти не удалось. Композиция рельефа может быть трактована как поза копуляции. В этом случае брачные игры животных открывают целую вереницу мифологических значений: от символики плодородия, в контексте погребальной символики выступающей как знак загробной полноты, свершившегося жизненного цикла, до космологического священного брака земли и неба, задающего универсальный масштаб прецеденту человеческого существования — жизни и смерти. Однако возможен и другой вариант прочтения композиции, не как копуляции, а в плане архаического типа перспективы, когда верхнее изображение условно репрезентирует более удаленный объект по отношению к нижнему. В этом случае на первый план мифологических значений выдвигается не столько священный брак, сколько жертвенность существ, ведомых на заклятие (различима перевязь на горле, единая на двоих, которая может как означать узду, так и являться символическим знаком единства пары). В случае трактовки композиции как рассказа о жертвоприношении изображение аккумулирует всю толщу соответствующих христианских и библейских символов, в частности, актуализируется



164. Стела. Фрагмент

ветхозаветный текст: «И сказал Господь Моисею, говоря: ...И скажи им: вот жертва, которую вы должны приносить Господу: два агнца однопородных без порока на день, во всеожжение постоянное; одного агнца приноси утром, а другого агнца приноси вечером» [Книга Чисел 28], — который обнаруживает изоморфизм с историей Ноя (собрание воедино

живого мира по парам), а также с новозаветной темой жертвенной гибели. Жертвенный мотив на погребальной стеле может символизировать вечное возрождение, а само захоронение с большой вероятностью следует атрибутировать как монашеское. Впрочем, как бы ни трактовать композицию, важно учитывать и собственно балканский локус памятника, меняющий акценты традиционных значений, не отменяя последних, но дополняя и модифицируя их.

За универсалиями погребальной семантики жанра, заданной мотивом перехода между двумя мирами, проступает уникальное: пастушеский текст как основной компонент балканской модели мира. Последний был концептуально разработан на примере румынской баллады «Миорица» [Цивьян 1990: 185–193]. Однако на изобразительном материале прочтение такого рода текста не может быть однозначным, коль скоро сама изобразительность полисемантична по своей природе. Впрочем, более или менее корректное приближение к конечному смыслу может быть достигнуто, на наш взгляд, посредством установления связи между семантикой и синтактикой, т. е. значением изобразительных символов и типом композиционной симметрии. Задача настоящего эссе состоит в анализе данного изображения в контексте иконографии парных изображений и в связи с бинарным кодом погребального обряда как варианта *rite-de passage*. Памятник рассматривается также в контексте определенных мотивных схем и архетипов, наиболее значимо проявившихся в балканской культуре.

Представляется принципиально важным рассмотреть памятник на фоне традиции надгробных изображений на Балканах. Среди последних ярким региональным своеобразием отличаются так называемые *стечки* (*stećci* — ед. ч. *stećak*), надгробные саркофаги и вертикальные стелы, относящиеся к кругу памятников XV–XVII веков и расположенные в основном на территории Боснии, Герцеговины, но также отчасти и южной Сербии, Болгарии, Македонии. Несмотря на изученность памятников с точки зрения датировки, иконографии и религиозного происхождения [Wenzel 1965; Bešliagić 1971a; Bešliagić 1971б], они все еще остаются во многом загадочными в плане трактовки смысла нанесенных на них изображений (в условиях малочисленности надписей визуальная составляющая доминирует). Стиль рельефов отмечен примитивизмом, однако иконография разнообразна: флора и фауна, геральдика, человеческие фигуры и части тела (рука), символические знаки (соляная символика, кресты и др.), ритуальные сцены (танец *коло*, охота и др.). Значения рельефов основаны на не всегда расчленяемом комплексе традиций античности, славянского язычества, христианства и ислама (некая аналогия балканскому «языковому» союзу в изобразительном искусстве). Семантика перехода передана в символических сценах с Великой Богиней, сюжетах ритуальной охоты, а также путешествий души в загробный мир (всадники,



165. Стечак с изображением птицы на коне. Босния. 14 в.



166. Парные изображения на стечках. Босния

птица верхом на коне и др.). [илл. 165] Особый интерес представляют сдвоенные изображения, актуализирующие семантику сакрального пограничья (порога, двери, окна, моста). [илл. 166] Последнее (пограничье) можно рассматривать как проявление специфически балканского «текста» культуры. Если все памятники погребального жанра на Балканах рассматривать единым блоком, то можно выделить несколько характерных типов симметрии, за каждым из которых закреплен определенный вид семантики, специфическое сообщение. Рассмотрим их поочередно.

Первый тип — центрально-осевая симметрия. Это наиболее древний тип сакральной композиционной схемы, отражающий дуальную организацию традиционного общества; в локальном контексте принцип дуализма является косвенным указанием на возможную принадлежность памятников манихейской традиции (богомилство на Балканах, боснийская церковь). Принцип парных изображений отсылает к древнейшим погребальным схемам сакрального предстания (достаточно в этой связи указать, например, на композиционные схемы в соответствующих фрагментах древнеегипетской пластики). Существует отчетливо выраженная корреляция между центрально-осевой симметрией и семантикой связи/перехода между мирами. Судя по всему, она является универсалией культуры [Vaagen 1985] и имеет отношение к представлениям о зеркальном противостоянии мира живых и мертвых, которое основано на семантике переворачивания в обрядах перехода [Топоров 1993; Толстой 1995]. Центрально-осевая симметрия реализует семантику порога, рамы, двери: не случайно буквальное повторение ряда сюжетов (охотник на оленя и стрелец) на стечках и рядом с проемами входов в пещерные храмы (в районе местечек Завала и Попово Поле в Герцеговине). Важно отметить, что *дверь* в балканской картине мира является одним из ведущих архетипических мотивов. Последний тесно связан с погребальной симво-

ликой и несет в себе универсальную сакрально-эротическую коннотацию [Фрейденберг 1978]. Знаменитые Микенские ворота в Греции в этой связи можно рассматривать как своего рода Пропилеи в историю балканского искусства: семантика древней крепости как зримой границы между *своим* и *чужим*, расположенным по ту и по эту сторону света, сакрализация этой границы в иератическом изображении двух симметрично развернутых друг к другу львиц на фронте портала и одновременное снятие семантики преграды, учитывая назначение проема-входа, — все это складывается в контрадикторную связанность *соединения/разъединения*, которая свойственна парадоксальной картине мира homo balcanicus с архаических времен. В рамках установления зависимости между ментальностью балканского человека и метафизикой регионального ландшафта, во многом определяемого морем, можно сказать, что горизонтальное развертывание центрально-осевого типа симметрии имплицитно мотив *воды*, морской стихии как схемы пересечения опасного пространства по горизонтали, отсылая к универсальной погребальной мифологии (пересечение вод сакральных рек загробного мира).

Второй тип симметрии можно назвать *симметрией за вычетом*, и он характеризуется маркированным отсутствием парности. На стечках этот вид основан на коде человеческого тела и представлен изображениями парных частей тела в усеченном виде, по отдельности — одна рука, один глаз. [илл. 167] Рука — древний тотивный символ, молитвенный знак-индекс (ср. стелы с изображением рук на еврейских надгробиях в знак восхваляющей молитвы *маццева*). На боснийских надгробиях рука, согнутая в локте с оружием, — знак насильственной смерти обитателя саркофага. Там



167. Стечак в Радмиле, Босния:
а) часть некрополя
б) прорись рельефа на стечке

же встречается и изображение глаза (ср. распространенность иконографии Всевидящего Ока в средневековой румынской живописи).

Принцип усеченной парности на Балканах разлит во времени. В XX веке этот принцип прослеживается в творчестве выдающегося скульптора, одного из зачинателей авангарда в европейской скульптуре Константина Бранкузи. Румын по происхождению, мастер, проведший большую часть жизни в Париже, сохранил верность глубинным национальным формам искусства, мифологии, духу региона, поэтому его творчество можно рассматривать в перспективе не только общеевропейской, но и балканской, со всеми свойственными региональному мышлению парадоксами. В его серии скульптур под названием «Муза» встречаем акцентированный мотив глаза, развернутый к зрителю таким образом, что возникает эффект одноглазия. Глаз в традиционной системе изобразительных знаков, как известно, сопряжен с мотивом яйца — форма, которой мастер отдал дань в своем творчестве, — как символа зарождения жизни, космоса, нового мира, а также эквивалентного мировому дереву [Злыднева 2002]. Оба мотива несут смысл оберега, т. е. магической защиты в сакральный период пересечения опасной границы. Принадлежность мотивов глаза и яйца в творчестве Бранкузи кругу изобразительных символов, описывающих балканскую картину мира, можно различить в их особо сильной позиции в составе изобразительного текста. Усеченная парность в мифологических представлениях имеет отношение и к негативной отмеченности объекта, его принадлежности к нижнему миру (ср. мотив Одноглазки в русских сказках). Последнее актуализировано в жанре балканского надгробия. В этом отношении показательно, что усеченная парность встречается в произведениях Бранкузи наряду с центрально-осевой симметрией. Последняя особенно ясно проявилась в мемориальных надгробиях из серии «Поцелуй», первое из которых установлено на кладбище Пер-Лашез в Париже и датируется 1909 годом. Встреча Эроса и Танатоса здесь обозначена посредством условного представления целующейся пары. Погребально-эротическая топика отмечает и «Ворота поцелуя» в мемориальном комплексе в Тыргу-Жиу (1937), украшенном выразительным рельефным орнаментом из сдвоенных долек окружности, что отсылает к платоновской идее воссоединения двух половин когда-то единой души. Акцентированная двойственность и ее маркированная усеченность сосуществуют в творчестве Бранкузи, который обобщает погребальную тему, выводя ее в план универсальной космологической символики: мотив перехода в мир иной трактуется сквозь призму переустройства мира на условиях всеобщей гармонии*.

* Более подробно о творчестве К. Бранкузи в связи с БММ см. в следующем разделе.

Наконец, третий тип — это центрально-осевая симметрия, однако развернутая относительно не вертикальной, а горизонтальной оси. Именно этот тип и представлен в рельефе рассматриваемой нами в данном исследовании надгробной стелы из Македонии. Если допустить, что здесь представлен акт копуляции, сюжет демонстрирует универсальный эротический компонент погребального текста, отсылающий к космогоническому циклу (переход от жизни к смерти с вовлечением семантики рождения/умирания) — именно то, что мы только что наблюдали у Бранкузи. Здесь, однако, существенной представляется конкретная изобразительная топика. Универсальная (преимущественно христианская) символика овцы как жертвенного животного в этой парной композиции выступает в усиленном варианте, имплицитно двойную (т. е. парадоксальную, основанную на выборе смерти по нравственным основаниям) жертвенность как семантическую доминанту балканской модели мира [Цивьян 1999]. При этом если в контексте региональной традиции иконография отсылает, как уже указывалось, к пастушескому тексту балканской модели мира, то вертикальная парность имплицитно моделирует *моста* как перехода между верхней и нижней стратами мифологического универсума.

Мотив моста в балканской модели мира тесно связан с локальными этиологическими мифами, представлениями о балканской земле с точки зрения крышки мира, т. е. об особо прочной связи неба со съжившимся гористым ландшафтом [Цивьян 1999: 25–43]. Есть и другое значение, зафиксированное во многих мифологических системах в индоевропейской традиции, — оно задано семантической близостью *моста* с *водой*: местонахождение стелы в непосредственной близости к Охридскому озеру заставляет вспомнить об архаическом представлении о подземных водах как нечистых. Сакральный переход в загробный мир через подземные воды в контексте балканской традиции имеет особенно глубинное значение: этот мотив непосредственно связан с идеей обновления жизни как инициации посредством воды [Цивьян 2008а: 280–285].

Изображение может иметь смысл не эротическо-космогонический, а сугубо погребально-переходный, если животное сверху рассмотреть как едущее верхом на нижнем. Аналогией выступает мотив птицы, оседлавшей оленя (рельеф на стечках) как символ переправки души в преисподнюю. Вспоминается и распространенный у славян сюжет змееборства на мосту, а также пахоты на змее [Бараг 1981]. Т. е. в дополнение к связке с мотивом *воды*, *мост* связан и со *змеем* как агентом нижнего мира, эквивалентом земли. Вертикальная парность отсылает к вертикальному образу мира, мировому дереву, в рамках балканской картины мира имплицитно одновременно и мотив гор, и мотив внутренних вод как способа передвижения по суше. Возникает типичное для БММ дублирование/совмещение противоположных признаков — *земля/вода, нижнее/верхнее, жизнь/смерть*.

Приведенные выше наблюдения над семантическими признаками балканской модели мира заставляют выйти за рамки собственно изобразительной материи. Они, в частности, отчетливо проявляются в литературе XX века. Так, мотив *моста* обнаруживает высокую значимость в творчестве Иво Андрича, где он несет в себе мифологические следы, а именно тему загробного перехода с эротическими коннотациями. В рассказе «*Мост на Жепе*» (1925) повествуется о строительстве моста через реку Жепа в Боснии искусным итальянским зодчим, которого пригласил боснийский везир и который нашел в этих местах свою погибель, непонятым и непризнанным. Рассказ изобилует разнообразными метафорами. Среди них обращает на себя внимание *оседлать реку как коня или женщину*. Характерна и двойственность в акцентировании/нарушении границы: девиз везира в рассказе, гласящий «в молчании надежность», выступает как знак непроницаемости границы между мирами, в первую очередь между миром молчаливого строителя моста и коренного населения, с которым у иностранного специалиста так и не устанавливается контакта (ср. роль акустического кода в нарушении сакральной границы в связи с голосом, преодолевающим расстояние по вертикали [Цивьян 2008а: 275]). В другом произведении Андрича — романе



168. Мост на реке Дрина, близ г. Вишеград (Босния). Архитектор Мимар Синан. 1571–1577

«Мост на Дрине» (1945) — мост является эквивалентом жизни как постоянной смены состояний и переходов, характерного для Балкан смешения культур. [илл. 168] В эссе того же писателя «Мосты» (1933) тема моста-перехода обрастает специфически балканской утопической интонацией: «*вся наша жизнь — переход, мост, края которого уходят в бесконечность и в сравнении с которым все земные мосты — лишь детские игрушки, бледные символы. А вся наша надежда на той стороне*» [Андрич 1976: 515]. Мост, таким образом, вводит мотив виртуального мира, означивая еще одно разделение/соединение в пространстве балканского космоса. Возвращаясь к рассказу «Мост на Жепе», отметим, что образ безымянного строителя моста соответствует древним представлениям о его жреческой функции (ср. этимологию слова **понтифик**). Здесь утопическая составляющая вертикальной оси мира указывает на проступающий сквозь универсальные значения уникальный балканский текст: «*Со стороны белой снежной, смело выгнутая арка казалась путнику одинокой и чуждой всему, что ее окружало, она поражала, как светлая мысль, случайно залетевшая сюда и запертая сомкнувшимся кольцом угрюмых и диких гор*» [Андрич 1976: 26]. Мост, таким образом, оказывается в позиции агента между мирами, где по отношению к традиционным ценностям возникает инверсия противопоставлений: чужое отмечено позитивно, как светлое, открыто-динамичное пространство (предикат *залетела* метафорически вводит мотив птицы) и начало духовной креативности (мысль), в то время как *свое* маркировано негативно, выступая как мрак, косность, замкнутое пространство. Характерно и то, что чужое отмечено как горизонтальное начало (полет по чужой местности), в то время как *свое* — сугубо вертикально. Присвоение локальным миром семантики вертикализма, как негативно отмеченной, наделяет мотив *моста* погребальными смыслами, отсылая его к комплексу мотивов, связанных с темой подземных вод.

Возвращаясь, наконец, к рассматриваемой стеле, следует сказать, что мотивы *двери* (как центрально-осевой симметрии) и *моста* (как симметрии относительно горизонтальной оси) в связи с балканской иконографией мемориального жанра проливают свет на проблему связи симметрической парности с семантикой погребальной обрядности, а также проясняют более общий вопрос о соотношении символа и визуального повествования. Рельеф из монастыря Св. Наума демонстрирует, как, благодаря эротическому компоненту погребальной символики, акцентирующему идею динамики жизненного цикла, переход через опасную границу переводится из пространственного кода в код временной. Последний акцентирован актом копуляции жертвенных животных, если принять такую трактовку композиции. Аналогичным образом географические реалии Балкан (море + горы + озера/реки) в качестве пространственной координаты

предопределяют, генерируют судьбу региона (в частности, маркированность краткой протяженности жизни в условиях постоянных войн) в качестве координаты временной. То же самое происходит и в собственно композиции охридского рельефа: статичное изображение становится визуальным нарративом (переход от пространственной доминанты к темпоральной как имплицированной вербальности), воспроизводящим один из элементов космогонического мифа в его проекции на балканский «текст» культуры.

ГЛАВА 3

ШКЕМБЕ-ЧОРБА: ОРИЕНТАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ БАЛКАНСКОЙ ТЕЛЕСНОСТИ

В предыдущих главах уже говорилось о том, что, располагаясь между Западом и Востоком в качестве зоны не только геополитического, но и культурного пограничья, балканская культура впитала в себя этнические стереотипы, характерные как для европейцев, так и для своих восточных, малоазийских соседей, переработав эту смесь в новое целое. В результате наложения пространственных противопоставлений, которыми во многом описываются особенности БММ, сформировалось характерное для этого региона переживание тела как сегментированного и трансформированного.

Одна из наиболее значимых категориальных пар в балканской картине мира — *внутреннее/внешнее* [Цивьян 1990: 137–165]. Эта оппозиция имеет корреляцию с оппозицией *свой/чужой*, чья универсальность распространяется и на Балканы. Вместе с тем, спецификой балканского региона можно считать то, что зоной преимущественной экспликации этих противопоставлений часто является человеческое тело. Телесный код в аспекте *внутреннее/внешнее* по многим основаниям можно считать ориентальным компонентом региональной традиции. Предметом настоящего очерка являются характерные для Балкан манифестации телесности в различных кодах культуры, которые в комплексе могут служить одним из путей дешифровки ориентального компонента балканской культуры.

Манихейские традиции, проникшие на Балканы с Востока и укрепившиеся здесь благодаря богомилам (их следы, как известно, находят в Болгарии, Сербии, Боснии и Герцеговине, а также в Хорватии), определили многие особенности картины мира балканского человека, и в первую очередь — понимание телесности. Телесное, определяемое в этих

верованиях дуализмом противостояния *дух/плоть*, занимало явно доминирующую позицию. Тело как граничная зона противоборствующих в мире сил само наделялось граничностью. Отсюда особая значимость *внутреннего* в балканской телесности, проявившегося в многочисленных случаях наложения тела *внутреннего* на *внешнее*, а также в расчленении тела как целого с акцентировкой все той же оппозиции. Проникновение *своего* в *чужое* посредством *овнутривания* тела восходит к архаическому топосу троянского коня. Можно считать, что этот мотив задал парадигму всей региональной традиции. Кроме того, тело на Балканах выступает в рамках мифологической традиции как агент организации всеобщего пространства в момент сотворения Космоса и идентифицируется с землей, как содержащее внутреннюю силу, дающую рост и разрывающую внешние границы. В связи с этим *внутреннее* свое тело часто служит в культуре региона знаком идентичности. Все это следует рассматривать в рамках универсалий, соответствия которым можно выявить и в общеславянских народных традиционных представлениях. Специфически балканским можно считать акцент на *внутреннем* в противовес *внешнему* телу, а также на векторе *изнутри наружу* в связи с телесностью, чем подчеркивается брутальность проявления такого рода инверсии.

Учитывая значимость визуального кода в балканской модели мира [Цивьян 1999], обратимся прежде всего к области изобразительного искусства. В югославянской, особенно сербской, живописи XX века мы находим множество примеров доминанты внутреннего по сравнению с внешним телом, его вывернутость наизнанку. Иногда этот мотив телесности опирается на аграрный код и отражает значимость традиционной культуры для балканского человека. Телесно-внутреннее как принадлежащее Матери-Земле в соответствии с архаическими представлениями демонстрирует картина «наивной» хорватской художницы Греты Печник «Земля» (1970): композиция представляет тело аналитически, в продольном разрезе, открывающем вид на недра Матери-Земли, буквально кишачие (от слова *кишки*) разнообразным людом и прочими земными тварями. [илл. 169] Та же тема телесной вегетации, но уже в сфере мужского тела, может быть прочитана на полотне сербского сюрреалиста Любы Поповича «Процветшие гениталии» (1961). [илл. 170] Изображение аллюзивно отсылает к иконографии распятого Христа, однако в соответствии с барочной карнавальностью реализует и семантику низовой телесности, в духе бахтинского раблезианства выплескиваясь *изнутри наружу* и разрывая границы *внешнего* тела.

Еще более яркой манифестацией балканской ориентальности в телесном коде является творчество сербского живописца Владо Величковича, который с конца 1960-х годов живет и работает в Париже, где снискал славу одного из ведущих современных живописцев. На его полотнах 1970–1980-х годов доминируют образы экстатического тела:

растерзанная, с рваным силуэтом и вывернутая наизнанку мужская фигура скручена в судорожном вихре и при этом словно распята на внетелесной сетке координат, наложенной поверх фигуры (изображение дано на фоне цифр и геометрических разметок). [илл. 171] Эта интериоризация тела показана с точки зрения истязаемой плоти, подвергающей испытанию собственные границы. В своей трехмерной органичности оно противопоставлено умозрительной и враждебной двумерности внешнего мира. Характерно столкновение экспрессии, исходящее от сгустка энергии, который ощущим в этой плоти со снятой кожей, с одной стороны, и невозмутимости позиции внешнего наблюдателя, возникающего как следствие эстетизации формы, — с другой. Представление тела лишено физиологичности, но эта препарированная плоть не отвлеченна, заставляя вспомнить близкие по духу экспрессивные полотна Френсиса Бэкона. Телесные метафоры В. Величовича, несомненно, содержат социально-политические коннотации, но при этом базируются на кодах БММ, в частности, внутрен-



171. В. Величович. Тело. 1997



169. Гр. Печеник. Земля. 1970



170. Л. Попович. Расцветшие гениталии. 1962

него тела как жертвенной телесности. Картина В. Величовича «Великое пугало» так же, как и в предыдущем примере, имплицитно тематизирует тему растерзанного тела Христа.

В творчестве другого видного сербского живописца 1970–1980-х годов Мичи Поповича мотивы телесности насыщены уже прямыми социальными аллюзиями. В годы титовской Югославии художник принадлежал к левой политической оппозиции (наряду с писателем Добрицей Чочичем и другими представителями сербской интеллектуальной и художественной элиты). Живопись М. Поповича — это вариант югославского соц-арта в духе сурового стиля: энергичная пастозная манера

с компонентами фотографии и элементами коллажа. Среди тем и персонажей — тяжкий быт югославских гастарбайтеров, спящие на скамейках бомжи, карточные домики как символ зыбкости федерации. Все это — метафоры социально-экономических проблем бывшей Югославии. Значительную роль в топике М. Поповича играет тема препарированного, претерпевшего насилие тела. Это, прежде всего, серия с брутальным изображением сцен публичного дома (аллюзия на политико-экономический курс тогдашнего руководства страны). Тело представлено также метонимически в виде натюрмортов — скромных закусок (читай: безработного трудяги) на газете с неизменным разрезанным пополам арбузом или дыней в качестве знака отверженной плоти. Триптих «Зачатие» демонстрирует тело беременной женщины как прозрачное для взгляда художника: внутренность его



172. М. Попович. Памяти Рембрандта. 1970-е

словно обнажена и виден плод. На картине «Памяти Рембрандта» мастер представил автопортрет с цитатой из живописи великого голландца: художник изобразил себя в виде мясника, который, стоя в окровавленном фартуке, держит в руках освежеванную говяжью тушу (напоминающую полотно Рембрандта). [илл. 172] Т. е. мастер принадлежит и истории (в данном случае — наследуя великое искусство), и препарировующей туши современности, он и жертва, и палач одновременно.

Другой пример — литературный, речь пойдет о новелле Иво Андрича «Туловище» (1937). Новелла принадлежит к серии рассказов от лица сквозного персонажа многих произведений Андрича фра Петара; этот католический монах из Сараева является, в частности, рамочным рассказчиком повести «Проклятый двор». Рассказ «Туловище» тоже построен как рассказ в рассказе. В миру фра Петар был оружейных дел мастером и часовщиком. Уже монахом, сосланный в Акру (Малая Азия), он был приглашен ко двору некоего челефи Гафиза, богатого турка, чтобы починить башенные часы. И там рассказчик видит страшное зрелище: жестокий владелец дворца превратился в полуживое обезображенное туловище. Мотив телесности возникает уже в самом начале: поросший лесом холм, на котором стоит дворец, сравнивается рассказчиком с чубом, а звуки чесмы во внутреннем дворе — с языком матери. Все повествование представляет собой картину непрерывного мерцания полярностей *свой* — *чужой*, и они отмечены все той же брутальной телесностью. Фра Петар работает

под присмотром слуги господина. Слуга олицетворяет пограничную зону между своим и чужим: «Он принадлежал к тем слугам в турецких знатных домах, о которых никто толком не знает, кто они, откуда родом <...> Отказавшись от своей веры, имени, от самой жизни своей, они в действительности управляют всеми, оставаясь неизменными, в то время как все вокруг них меняется: рождаются люди, умирают, женятся. <...> Такие-то вот рабы и чужестранцы, хитрые евреи и подозрительные потурченцы часто управляют господскими домами, потому что все в них перегорело <...>. И этот слуга... был именно таким домашним злодеем» [Андрич 1967: 214]. Таким образом, граничность персонажа по признаку рода, конфессии, матримониального статуса отмечена как зона зла и безжизненности, т. е. отрицательной телесности. Этот домашний злодей показывает фра Петару своего господина, калеби Гафиза, который представляет собой страшный обрубок – туловище, вынесенное слугами на мощный *внутренний* двор, — ни рук, ни ног, и даже лицо описано фигурой негации: «ни носа, ни глаз, ни губ, ни бороды, ни усов — все один сплошной шрам, затянутый тонкой кожей» [Андрич 1967: 215]*. Управляющий повествует историю Гафиза — потомственного имама, некогда грозного завоевателя восставшей Сирии. Жестокий усмиритель жег и крушил все на своем пути, его люди истребляли сирийцев как «зверей на водопое», и те прозвали его Огненным Гафизом. Божья кара нашла его в образе плотской любви к женщине-чужестранке: он влюбился в сирийку, поселил ее в своем гареме, доверился ей, а она устроила ему засаду, и мстители изрубили его тело. Бунт усмирили, но с тех пор Огненный Гафиз стал туловищем, живой колодой: «стоит не двигаясь и только покачивается и как-то странно кланяется» [Андрич 1967: 215].

Вспоминая расчлененное и интериоризированное (существенно, что обрубок-инвалид стоял во *внутреннем* дворе), но продолжающее жить тело турка, фра Петар рассказывает историю о знакомом христианине, которому счастливо удалось избежать отсечения руки турками. В концовке рассказа звучит вывод: «*таков турок... изруби его на части — каждая часть живет отдельно. И последняя частица тела движется и ползет в том же направлении, в котором двигался бы живой, целый турок. А крещеный человек как стекло: ударишь его раз, и он рассыплется на куски*» [Андрич 1967: 222]. Противопоставление *свой/чужой* как *внутреннее/внешнее* в телесном коде перемещается в план *целое/партиципированное* и порождает антитезу *крещеный/турок*. Причем негативная маркированность второго члена — *турок* — парадоксальным образом снимается утверждением о высокой витальности восточного человека в сравнении с балканцем-христианином. Разъятый на части, децентрированный, а точнее — иначе, *изнутри наружу*

* О семиотике шрама и мотиве шрама в русской литературе см.: [Буркхарт 2005].

центрированный мир Востока наделяется в глазах балканского славянина более высоким — в силу своей жизнеспособности — статусом расчлененного тела. Он отсылает к мифопоэтической традиции, к космическому телу и мифе о первочеловеке Пуруше, тем самым расширяя региональное до уровня всеобщего [Топоров 1983: 253].

Зоной наиболее выраженного акцентирования внутренней телесности является балканская кулинария. Она может рассматриваться как модель усиленного переживания пограничья в рамках телесного кода. В балканской кухне сплелись воедино Запад и Восток, средиземноморская культура и исламские традиции, так что собственно балканский субстрат может быть вычленен весьма условно. Однако рассмотренные в контексте мотива телесности в литературе и искусстве ряда балканских народов, кулинарные принципы балканской кухни обретают более строгие очертания — они маркируют границы бытования универсалий в поле региональных девиаций [Злыднева 2004б].

Характерной особенностью балканской кухни является ее очевидная ориентация на блюда, приготовленные из *внутренних* органов домашних птиц животных (курица, утка, говядина, телятина, баранина, ягнятина, козлятина и — для немусульманских народов — свинина), что может служить моделью ориентальной телесности на Балканах в кулинарном коде. Примеров еды из потрохов имеется большое множество как в мусульманских (Босния и Герцеговина, Турция, Албания), так и в христианско-православных (Греция, Сербия, Болгария) областях Балкан. Наиболее репрезентативно блюдо под названием *шкембе-чорба*, представляющее собой густую похлебку из рубленого говяжьего (или бараньего, ягнчьеого, телячьего, козлиного) желудка. Заимствованное у турок еще со времен Османской империи, это блюдо получило широкое распространение в Болгарии, Греции, мусульманских районах бывшей Югославии (есть арабские, а также среднеазиатские аналоги). Рецепт содержит элементы, реконструирующие кулинарную идеологию кочевников (древних тюркских племен): освежеванная туша делится на части, вначале съедаются внутренности, в условиях жаркого климата в наибольшей степени подверженные порче, что касается мяса — оно сохраняется благодаря многообразным техникам консервирования (вяленое у стремени всадника, копченое на дыму, высушенное на горячих камнях/солнце и т. п.).

Существует и много других блюд из разнообразных внутренностей. Среди кулинарных стратегий, опирающихся на внутреннюю телесность — кипрский специалитет *джирсафия*: рубленое мясо со специями, завернутое в жировую пленку стенки желудка, с последующим обжариванием на гриле. Приведем еще несколько рецептов, которые нам удалось обнаружить в греческой кухне. *Стомак долма*: в вареный желудок зашивают говяжье мясо, печень, сердце, легкие и жарят на противне. *Гардумба*: кишки, намотанные на палку и обжаренные на гри-

ле. *Сплинандер*: селезенка, зашитая в кишках и поджаренная на огне. *Кокареци*: печенка и сердце, а также кусочки легких вместе с луком и другими добавками жарят на шампурах, а потом обвивают кишками. *Магерица*: пасхальный суп из кусочков печени, легких, сердца с травами и рисом. *Сарма*: разрезанная вдоль и зашитая с травами внутри овечья или козлияная селезенка обжаривается на гриле. *Паца*: суп из говяжьих желудка, копыт и щек, можно делать также в виде холодца. *Мосхаро-кефани*: телячья голова вместе с мозгами варится в кастрюле, потом разрубается на части и охлаждается вместе с бульоном (некое подобие русского холодца). *Джиросарма*: печень, сердце с рисом, травами и большим количеством лука сначала варятся, а затем заворачиваются в жировую пленку желудка наподобие голубцов. Наконец, стоит упомянуть пирог с обжаренными на гриле кусочками печенки и почек, суп из овечьих и козлиных копыт, набор разнообразных потрохов на гриле (сербская *изнутрица на жару*) и многое другое, и тогда станет ясно, что поедание внутренностей имеет очевидную маркированность в БММ*.

Мифологическая отмеченность внутренних органов — потрохов — объясняет их сильную позицию в ряду других частей тела, участие в лечебной и заговорной магии, практиках предсказания и пр. Так что в данном случае собственно ориентальное на Балканах выступает как восходящее к древнеближневосточному, как глубинный слой бытового поведения, имеющий отношение к далекой архаике. Однако поедание внутреннего тела в качестве разновидности самопожирания, самоликвидации, есть акт семиотической нейтрализации телесности как высшего проявления телесной отмеченности. И в этом смысловом ключе *шкембе-чорба*, наряду с другими блюдами из внутренних органов, выступает как нечто порожденное балканской ментальностью, которой свойственно саморазрушение. Вспомним характерность для балканской модели мира мифа о Миорице, где в центре — образ покорной и осознанной жертвенности героя повествования [Цивьян 1990: 185–193].

В связи с поеданием внутренностей вспоминаются и специфические балканские телесные наказания людей, отличающиеся особой жестокостью, — например, насаживание провинившегося на кол — обычаи, восходящие, очевидно, к тюркскому средневековью. Многие народы в своей иступленной ненависти выкалывают врагам глаза, сжигают неприятеля заживо, снимают скальп, насилуют женщин враждебного племени. Однако балканскому ориентализму *par excellence* можно приписать страсть нанести ущерб *внутреннему телу* — кишкам, утробе. Тем самым внутренняя телесность как бы повышается в ранге, служа признаком идентификации как палача, так и жертвы.

* Об этих специалитетах балканской кухни автору поведал ее греческий коллега и друг, большой жизнелюб, профессор университета Аристотеля в Салониках Хараламбос Папастатис (1940–2012).

В связи с практикой казни *внутреннего тела* вспоминается эпизод повести «Епифанские шлюзы» Андрея Платонова. Там русский палач-гомосексуалист, по-своему расправляющийся со своей жертвой-европейцем, выступает как все тот же жестокий и дикий Восток. Уподобление России Азии содержится уже в первом абзаце повести — письме Бертрана: «Зришь ли ты, хотя бы умозрительно, местожителство своего брата в глубине азийского континента?» [Платонов 1995: 40] Главная сюжетная коллизия, которая состоит в реализации проекта Петра — сооружении гигантского канала «дабы превозмочь обширные пространства континента в Индию, в Средиземные царства и в Еуропу» [Там же: 41], — содержит вектор *изнутри наружу*, что многократно поддержано другими фрагментами текста (например, в синтагме «в венецианское окно бился пустынный морской ветер» противопоставление *Россия/Европа* основано на взаимно направленном движении (*ветер vs корабль*). В заключительной части усекновение главы (*аглицкого посланника* и — эвентуально — самого героя) поставлено в связь с заключением курицы (*куренка, цыплака*), а во фрагменте казни Перри наказание описывается телесной метафорой российского Оrients, мотивирующего изощренную жестокость наказания: «Скидавай портки... Я без топора с тобой управляюсь!» [Там же: 69]. Текст русской культуры как *чужой и азиатской* в глазах европейца трактован в форме усеченной телесности, отсылает к кулинарной практике и маркирован сексуальным насилием.

С азиатской Россией в связи с ее граничным положением на оси Восток — Запад «рифмуется» и балканская телесность. С позиций Европы, а также осмысления в рамках европейского сектора регионального самосознания, балканское тело чревато агрессией. Ориентализмы в балканской картине мира эксплицируют ее пограничье, побуждая его носителей преодолевать собственные ограничения, порой ценой физического самоистребления. *Внутреннее* тело как витальное тело расчлененного на части или как заимствованный у восточного *соседа/врага (своего-чужого)* обычай поедать внутренние органы, и среди них в первую очередь — органы пищеварения, предстает метафорой парадоксального менталитета *homo balcanicus*. В условиях сосуществования на одной территории многих языков и культурных традиций у носителей балканского менталитета возникала усиленная потребность в самоидентификации. Последняя проявилась в акцентировке *внутреннего* в противовес *внешнему*, что особенно очевидно выявилось в переживании телесности. Ориентализм форсированной интериоризации тела на Балканах выступает как утверждение *своего*, особенного, вплоть до самоисключения из «цивилизованных норм» европейского контекста.

ГЛАВА 4

ЕВРОПА КАК УТОПИЧЕСКИЙ ЛОКУС В ЖИВОПИСИ «АЛАФРАНГА»

С оображения В. Н. Топорова относительно системности Балкан заложили основу современных исследований региона в аспекте специфической «балканской модели мира». Среди прочего в них содержится мысль о том, что здесь «природа и культура “матрицируют” человека и типы его жизненной судьбы и опыта» и что «обратная сторона этого явления — интериоризация “человеческого” элемента в сферу природы и в мир культурных артефактов» [Топоров 1989: 23]. Проницательное наблюдение ученого приходит на ум при виде поразительного природного феномена на греческом острове Лесбос. Здесь высоко в горах на обширном склоне, некогда поросшем могучими деревьями, располагаются огромные пни и поваленные стволы — древние останки окаменелого леса. Это уникальное явление природы возникло 20 миллионов лет назад на этапе формирования основ экосистемы Эгейского региона. В результате вулканических процессов стволы деревьев превратились в кристаллические образования, минерализовались. Удивительную метаморфозу, произошедшую с органической материей, можно трактовать как метафору основной парадигмы культурного развития Балкан, согласно которой временная ось проецируется на ось пространственную. Неслучайно здесь же, на Лесбосе, в конце XIX века родился замечательный художник, мастер примитивной живописи Хаджимихаил Теофинос, в своем творчестве соединивший национальную традицию и зачатки европейского авангарда. Неслучайно и то, что здесь же, в городке Молинос (древняя Мифимна) на севере острова, в одном из домов первой трети XIX века обнаружены интерьерные росписи с «наивным» изображением городов, относящиеся к тому кругу памятников, феномен которых и составляет предмет рассмотрения данной главы.

Метафоричность окаменелого леса особенно применима к осмыслению ее носителями пространства, лежащего вне Балкан. В этом отношении показателен Запад: в отличие от Востока, переживаемого как *свое, внутреннее*, имеющего вектор *изнутри наружу* [Злыднева 2004б], Запад — *sub specie* Европа — обычно воспринимается балканским человеком как *чужое, внешнее, далекое*, в том числе удаленное по временной оси, причем вектор становится двунаправленным: *изнутри наружу + снаружи внутрь*. Известно, что в качестве европейской периферии Балканы в новое время переживали процесс активного ускорения своего цивилизационно-исторического развития с наложением нормированных европейской моделью фаз [Гачев 1964]. Но при этом периферия питала и центр, и главным образом, — как об этом свидетельствует рассматриваемое нами явление — посредством проекций своей «отприродной» ментальности. Европа как *чужое, прекрасное* (и страшное) *далекое* воспринималась при этом и как обетованная земля, принадлежащая *иному*, одновременно и *будущему*, и давно *прошедшему* времени, Золотому веку, равным образом отстоящему от *настоящего* как нулевой точки координат времени *своего*. Т. е. в новое время Европа попадает в средокрестие той «матрицы» в восприятии Балканами пространственно-временных отношений, где Запад предстает как утопический локус, и это выявляет одну из главных особенностей региональной модели мира.

Именно в таком виде исследуемый топос выступает в искусстве балканских народов конца XVIII — первой половины XIX столетий. Имеем в виду широкую изоглоссу стиля, прослеживаемого в настенных росписях интерьеров жилых домов в Болгарии, Греции и Македонии в период отхода изобразительного искусства от поствизантийского канона и начала активного освоения мастерами основ светской живописи. В это время обратная перспектива сменяется прямой, изображения обогащаются реалистическими деталями (чертами быта), человеческие персонажи обретают объемную плоть, цвет утрачивает условность. Но главное — возникают новые темы, формируются жанры. При этом часто возникают смешанные формы, где старое соседствует с новыми принципами поэтики и топиками, означивая рубеж эпох. Сама по себе пограничность этапа, который проходила культура, вызвала к жизни сплав форм, тяготеющих к соединению несоединимого — будь то пространство идей, сюжетов или способов построения художественного текста. Одним из таких средокрестий явился мотив *Европы*, послуживший и предметом, и агентом этих трансформаций.

Европейский топос получил развитие в характерной для Балкан интерьерной стенописи жилого дома, называемом живописью «алафранга», т. е. «во французском стиле» — от итальянского *alla franca* [ЕИИБ: 20]. «Алафранга» может трактоваться и расширенно — как определенный тип росписей, располагающихся не только в нишах, но

и в верхних ярусах стен, а также между окнами. Живопись отмечена чертами народного барокко — своеобразной фазы в развитии зарождающегося светского искусства на Балканах нового времени. Эта страница в истории искусства — явление, описанное и поднятое на щит самобытности эпохи национального Возрождения в Болгарии [Рошковска, Мавродинова 1985; Львова 1975], а также отмеченное историками новогреческого искусства [Полевой 1975; Moutsopoulos s. d.; Yergiodou-Kountoura s. d.]. Оно представляет интерес с точки зрения балканской модели мира как одна из сторон ментальности *homo balcanicus*, проявившейся в освоении языка европейского стиля, который демонстрирует специфическое и универсальное в балканском способе «перевода» европейских культурных кодов.

Живопись «алафранга» явилась провинциальным отголоском столичной моды в Османской империи на использование западноевропейских позднебарочных образцов иконографии и фигурации в живописном декоре интерьеров жилых домов, однако росписи могли располагаться и на внешних стенах жилищ. В метрополии живопись рассматриваемого стиля получила распространение с конца XVII века в памятниках так называемого «едирне иши», т. е. сделанного в городе Едирне (турецкое название Одрина, одного из главных центров империи, он же древний Адрианополь) или «одринского бичима» (одринской резьбы). Эта восточно-фракийская область прославилась декоративно-прикладным искусством, когда в османской культуре распространился стиль *лале*, очевидно, от турецкого *lala* (дядька, гувернер), т. е. западная культура приносилась в османскую элиту посредством европейских учителей — будь то буквально приглашенные из Европы гувернеры или мастера высшей квалификации, у которых перенимали опыт местные строители.

Стиль прикладных искусств был основан на заимствовании элементов европейской художественной модели: термин распространился на обозначение интерьерных росписей с сочетанием расцвеченного и позолоченного декора. Так стали украшаться, например, прежде монокромные резные деревянные потолки и традиционные для мусульманского Востока декоративные стрельчатые арки из штука, которые теперь парадоксально соединили в своем декоре восточный орнамент с пришедшими из европейского барокко многоцветными изображениями раскрытых раковин и коринфских капителей. Местные мастера приносили в царéградский стиль *лале*, отмеченный утонченной роскошью, наивную непосредственность талантливых автодидактов, обнаруживая чуткость одновременно в эстетической и мифопоэтической сферах. Локальным вариантом «одринского бичима» в Болгарии и Греции является живопись «алафранга». Она означала краткий период слияния локально-ремесленного примитива с европейской изысканностью.

Термин «алафранга» многозначен: помимо типа росписей интерьера, так в Османской империи называлась европеизирующая мода в одежде

и элемент архитектуры – небольшая полукруглая сводчатая ниша в стене или в углу комнаты, имевшая декоративное назначение. В ней помещались цветы, зеркало или росписи. Образцы росписей «алафранга» широко представлены в памятниках болгарских городов – домах зажиточных торговцев, часто греков, особенно в Пловдиве, Копривштице, Самокове, где активно развивалась торговля, а следовательно, культурные связи со столицей [Рошковска, Мавродинова 1985]. Такого рода росписи встречаются также и в Греции – в городах греческой Македонии и Фессалии (Кастория, Амбелака, Сьятиста), а также на островах близ турецкого побережья: помимо уже упоминавшегося Лесбоса (города Мифимна, Митилини), на Родосе и даже в Гераклионе на Крите. Располагаясь в архитектурно-декоративной конструкции одноименного названия, росписи акцентировали семантику окна: они часто были обрамлены нарисованной рамой, порой также с нарисованными занавесками по сторонам. «Оконность» сохранялась и тогда, когда роспись располагалась просто на стене в рамке, а не в углублении. Главное, что, подобно окнам, изображения были обращены к внешнему миру, открывая вид на живописные ведуты – архитектурные пейзажи.

Ведуты в живописи «алафранга» – не единственный мотив, но они представляют особенный интерес. Среди буколических пейзажей, цветочных орнаментов, полужанровых сенок, зверей и птиц, встречаются «портреты» реальных городов, и чаще всего Константинополя, однако нередки и изображения городов европейских (Петербург, Венеция, Стокгольм), что нашло выражение в соответствующих реалистических деталях. Например, Венеция узнается по ее каналам, а Петербург – по классицистическим зданиям с портиками и набережной реки: так украшен дом Степана Хиндлияна в Пловдиве. [илл. 173] Кроме того, изображения сопровождалась подписями с соответствующими топонимами (*Венеция, Петербург, Стокгольм*), идентифицирующими города по их имени. Однако еще больше городов вымышленных – безымянных и неопознаваемых, комбинаторных по своим элементам (город как собирательное понятие в виде «словаря» набора городской архитектуры: колоннады, эркеры, башни), а также заведомо фантастических. Например, в росписи в доме Лекон-



173. Росписи в доме Хиндлияна, г. Пловдив

вых в Панагюриште (Болгария) рядом со зданием вполне европейского вида по улицам разгуливают слон и верблюд. То обстоятельство, что последняя роспись приписывается итальянскому мастеру из Константинополя [Рошковска, Маврадинова 1985: 436] ничуть не меняет сути дела, ведь приезжий художник, видимо, старался угодить заказчику.

В представлении городов мастера следовали картографическим образцам или панорамным видам в рамках барочной традиции (так называемым «ландшафтам»). Изображение построено по орнаментальной модели, согласно которой все изобразительное поле заполнено относительно равномерно и регулярно. Кроме того, пейзажи сочетают в себе прямую и обратную перспективу, что особенно заметно в способе представления зданий (например, в росписи в доме Марчина в Самокове, мастер Христо Йовевич,

а также в доме Ослепкова в Копривштице), имеются признаки барочной эмблематичности в акцентировании отдельных деталей. [илл. 174] Так, в росписях Кастории часто встречается двуглавый орел в виньетке — наследие византийской культуры. В ковровом развертывании городских панорам господствует нарративный принцип организации композиции с обилием рядоположенных деталей: помимо фигурок людей среди зданий с портиками и эркерами, пирамидальных башен, бастионов с бойницами, маяков и минаретов, здесь находим множество видов кораблей и лодок, деревьев, цветов, птиц, рыб и зверей. Орнаментальный «рассказ» характерен для любого изобразительно-примитива, однако в случае Балкан



174. Роспись в доме Ослепкова в Копривштице: архитектурный пейзаж. 1856

эта поэтика поддерживается и принципом «пересказывания» — лингвистической категорией балканского языкового союза, в известной мере определяющей специфику региональной модели мира [Цивьян 1990: 151–165]. Таким образом, открывающийся из «окон» «алафранга» вид носит характер мироздания в целом, однако мироздания под знаменем наивного урбанизма, манифестирующегося в европоцентристской акцентировке сюжетов. Это мир как целое сквозь призму представления о Западе, о европейском городе.

Изобразительным источником для художников, расписывавших «алафранга» или другие части интерьера, чаще всего служили тиражированные издания: гравюры на меди, привозимые из османской столицы, с изображением городов. Этими источниками могли стать

личные впечатления, что случалось, впрочем, гораздо реже, учитывая географический разброс мотивов и принципы поэтики этого искусства. Но наиболее важным источником инспираций становились также виртуальные проекции балканских художников, влекомых к прекрасной *дали*. Таким образом, речь идет о проективной модели в представлении Европы. Последняя была для художников средоточием невоплощенной мечты, символом земли желанной и недостижимой.

Образ влекущей и недоступной *дали*, очевидно, стал своего рода контрапунктом балканской традиции в новое время — т. е. тем, чем в начале XX века для Балкан была Америка. В цикле рассказов сербского писателя 1960–1970-х годов Бранко Чопича «Несмирени ратник» («Неутомимый воин») образ Америки как *земли обетованной* трагифицируется: главный персонаж, простодушный крестьянин дядя Ниджо, возвратившийся из заморских путешествий, постоянно вспоминает о прекрасном *далеке* и потому становится мишенью насмешек со стороны своих приземленных односельчан. Однако в XIX веке *чужие* земли, простирающиеся к западу от *своей* родины, еще носили характер идеального конструкта и воспринимались на мифологически-эпической дистанции.

На уровне семантики утопическая составляющая росписей подтверждается обилием птиц в изображении городов. По частотности и по своей роли в композиции выделяется *аист/журавль* (это изображение встречается, например, в центральном памятнике болгарского Возрождения — доме Ослепкова в Копривштице, 1856), за которым в традиционной культуре славяно-балканского ареала закреплено значение *края света* и *далекой обетованной земли*, а также мотива превращенного в птицу человека, в частности, *паломника* [Гура 1997: 646–666]. [илл. 175] В комбинации со значением циклического возвращения (в соответствии со сменой времен года) этот мотив задает



175. Роспись в доме Ослепкова в Копривштице: дом с аистом на крыше. 1856

семантическую доминанту *благодатной дали*. Среди пейзажей, расстилающихся из «окон» стеновых ниш — распространенный мотив города у моря с кораблями и рыбаками, башней и собором. Примером может служить роспись в доме Аивациса в Кастории (Греция). [илл. 176] Здесь представлено условное изображение Константинополя с характерным мифопоэтическим сближением символа и реалии, при котором возникает временная проекция утопического локуса как мечта об эвентуальном возвращении грекам после захвата османами важнейшей части их родины, знака культурной идентичности.

Весьма примечательно, что ряд гравюр, служивших на Балканах образцами городских пейзажей, приходил из Западной Европы в тот исторический период, когда здесь возникла мода на все османское. Так, в женских головных уборах появились тюрбаны, интерьеры наполнились восточными арабесками росписей и ковровых убранных. Восток заявлял о себе и в элементах быта и мебели — например, в курении



176. Роспись в доме Аивациса в Кастории. Фотография Н.В. Злыдневой

кальяна или софах с множеством подушечек (об этой западной моде см.: [Кирсанова 1989: 238, 248]). Таким образом, балканские мастера зачастую пользовались отраженным источником — инверсией стиля. Прежде чем попасть на Балканы Европа проделывала путь в Османскую столицу, затем обратно к себе, обогащенная балканскими впечатлениями, а уж потом — через новый виток пути в Турцию — опять на Балканы. Т. е. в Европе была мода на все османское, а в Османской империи, наоборот, на европейское. Возникал эффект взаимного смотрения, как в зеркале с его принципом инверсированной идентификации, в который Балканы,

вследствие своего косвенного участия, внесли элемент виртуальности. Так, в одной из ниш дома Кратиса 1830-х годов в Мифимне на Лесбосе изображена одетая на новотурецко-европейский манер дама, заглядывающая в нарисованное «окно» снаружи: балканская периферия рефлектировала интерес к себе со стороны Запада, реализуя принцип двунаправленного вектора. [илл. 177]



177. Роспись в доме Кратиса в Мифимне на о. Лесбос. 1830-е годы. Фотография Н.В. Злыдневой

Подобного рода переворачивания отвечали «автопортретной» семантике виртуальных городов, где по закону утопии дальнее и ближнее сближаются, а пространственно-временные векторы направлены друг на друга (взаимообращаются). Балканский «автопортрет» города в стенных росписях середины XIX века можно трактовать как генетическую основу собственно портретного изображения. Синкретизм жанров способствует харак-

терное обрамление городского пейзажа, в частности, использование рисованных занавесов, унаследованных от византийских велумов, которые несли в себе смысл сакрального, идеалистического отстранения от натурального представления сцены. Акцентирование рамки, наряду с другими иллюзорными эффектами росписей (рисованными балюстрадами и пр.), выявляют семантику окна и — учитывая инверсивность этих визуальных текстов на разных уровнях — зеркала. Перед нами — и окно в Европу, и зеркало, в которое смотрится homo balcanicus на раннем этапе осознания своего места в европейской культуре.

Как известно, *окну в Европу* и *окну, в которое заглядывает Европа*, суждено было стать одним из наиболее креативных мотивов в русской литературной традиции нового времени [Неклюдова 1997; Цивьян 2000; Злыднева 2004а]. Живопись «алафранга» показывает, что мотив *окна в Европу* с точки зрения генерирования новых смыслоформ оказался продуктивным и для зон приграничных с Европой, в частности Балкан. Последнее свидетельствует о том, что в мотиве содержится универсальная составляющая. «Правильность» европоцентристской модели неоднократно подвергалась сомнению на протяжении последних нескольких веков с позиций иных культурных кодов. Заглядывание в окна европейского дома и прорубание окон в толще собственной инаковости не только приближало к Европе эту европейскую периферию, но и активизировало перемены в ее собственном языке культуры. *Око-глаз* в визуальном коде балканской традиции значило и пересечение опасной зоны: смотрение в окно не всегда несло в себе позитивное начало, оно зачастую содержало угрозу, направленность взгляда *снаружи внутрь* — агрессию [Цивьян 1999: 330–337]. Страшное чужое обнажало границы – рубежи, пределы, которые невозможно преодолеть и которые накладывали ограничения на сам балканский европоцентризм. Привлекательный и грозный бедами Запад, заглядывавший в окна «алафранга», манил и пугал одновременно.

Архитектурные пейзажи интерьерных росписей были одной из первых форм региональной самоидентификации: свое проступало здесь сквозь призму чужого. Рассмотренный в контексте культурной традиции, данный художественный феномен позволяет оспорить прочно сложившееся у искусствоведов мнение, согласно которому светский портрет в поствизантийском культурном ареале генетически восходит непосредственно к ктиторскому портрету. Исследуемый материал позволяет высказать предположение, что между изображением ктитора и собственно портретом иногда пролегает промежуточная зона. Балканская модель мира показывает, что толчок к развитию жанра портрета могли дать и архитектурные вехи «алафранга» [Злыднева 1991: 103–142]. Первые портреты появились на внешних стенах домов: представлены были владельцы данных домов, а их изображение выступало как знак собственности. Ранний портрет перенял все признаки «портрета»

города: изображение располагалось в толстой рисованной рамке, черты лица организованы перечислительно, отсутствовала иерархия частей, что уподобляло их композициям того же самого орнаментально-коврового развертывания, которое доминирует и в вышеописанной организации городского пейзажа.

Живопись «алафранга» повлияла на следующее поколение наивных мастеров, среди которых в начале XX века особое место занимает уже упоминавшийся в начале главы греческий художник Хаджимихаил Теофинос (H. Theophilos, 1873–1934). Искусство этого уроженца Лесбоса, божественного самоучки, своей бродяжнической судьбой и особым местом в культуре напоминает знаменитого грузинского мастера примитивной живописи примерно того же времени Нико Пиросмани. Подобно своему кавказскому собрату по цеху, Теофинос большую часть жизни скитался по стране и зарабатывал трактирными вывесками и картинками для интерьеров. Ими обоими заинтересовались профессионалы — сторонники радикальных перемен в искусстве XX века. Интересно, что живопись греческого мастера генетически восходит к «наивным» росписям, обнаруженным на том же острове в Мифимне.

Как у всякого наивного художника, у Теофиноса значима отдельная деталь-вещь. Она поднята на щит своим положением в композиционной иерархии, где часть и целое уравнены друг с другом — значимый принцип, который характерен будет позже и для основанной на методике поэтики авангарда. Архитектурные пейзажи в творчестве Теофиноса встречаются нечасто, однако следы визионерства, восходящие к «алафранга», прочитываются в композиционном приеме собирательности: занятые танцами или сбором урожая, даже ведущие военные действия, персонажи его картин представляют локальный мир в виде всеобщего гармонизированного мироздания, дома человечества. [илл. 178]

Связь с принципом перечислительной (кумулятивной) композиции наподобие ведут в живописи «алафранга» очевидна. В его творчестве утопический компонент региональной традиции органично перекидывает мост к европейской авангардной модели мира.



178. X. Теофинос. Сбор оливок

Отсюда и интерес к нему

«греческого европейца» Стратиса Терьяда (1897–1983) — знаменитого парижского мецената и издателя, в начале 1920–1930-х годов опубликовавшего на Западе многочисленные литографические серии Пикассо, Малевича, Гриза и Шагала. Этот Запад на Балканах — тема уже другого разговора, однако преемственность в представлении Европы сквозь призму идеализирующего сознания носителя балканской традиции весьма показательна.

РАЗДЕЛ 2

МИФОПОЭТИЧЕСКОЕ В БАЛКАНСКОМ ИСКУССТВЕ И ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

Глава 1

Южнославянский авангард
и балканская мифология 261

Глава 2

К. Бранкузи:
«*Поцелуй* — это мой путь в Дамаск» 269

Глава 3

Югославянский примитив
как модель поведения 281

Глава 4

Антропофлоризм
в живописи и поэзии на Балканах 293

Глава 5

Утопическое и архаическое
в поэме Гео Милева «Сентябрь» 303

Глава 6

О балканском спектре
в изображении и слове 316

Глава 7

Балканская Атлантида Дубравки Угрешич 329

ГЛАВА 1

ЮЖНОСЛАВЯНСКИЙ АВАНГАРД И БАЛКАНСКАЯ МИФОЛОГИЯ

Любой авангард по своей природе радикален, и в своих декларациях он решительно отмежевывается от прошлого. Между тем, независимо от интенций участников движения, прошлое проступает в скрытом виде, в виде отпечатавшихся в памяти культуры стереотипов мышления, в частности — мышления мифологического. Это особенно характерно для славянского региона, и в первую очередь для русского авангарда, неосознанно ориентировавшегося на архаические модели культуры. Глубинные пласты художественного сознания пришли в соответствие с поэтикой авангарда, определив установку на мифологему новизны в поисках выразительных форм, ритуал инициации в эпатазирующем художественном (и бытовом) поведении, демонологический корпус персонажей в литературе и искусстве [об этом см.: Злыднева 2008а: 77–136]. Еще более явно мифологическое мышление нашло отражение в искусстве южных славян первой трети XX века.

В рассмотрении явления, о котором пойдет речь, — а именно выходящего в Загребе и Белграде журнала «Зенит» авангардной ориентации — мифологический субстрат выражен в наименьшей по отношению к другим балканским явлениям литературы и искусства виде, однако тем оно показательнее, поскольку мы исходим из того, что культурное пространство Балкан как своего рода «текст» мифологично *par excellence*.

Следует учитывать, что существует три вида организации художественных текстов, будь то литература или искусство (в широком смысле — текстов культуры), исключая фольклор, которые ориентированы мифологически. Это, во-первых, примитив, т. е. опора художественной системы на срединный уровень культуры, где высокое и низовое сплав-

ляются воедино, образуя новое качество (таковы знаменитый югославский примитив XX века в живописи и скульптуре, таковы и гибридные формы в литературе, совмещающие школьную традицию и низовую культуру — например, творчество Джуры Якшича в XIX веке). Во-вторых, это непреднамеренная мифологичность, возникающая благодаря отчасти эстетической установке, но в большей мере — самой принадлежности автора БММ: примером может служить творчество Иво Андрича. Наконец, в третьих, это использование мифопоэтических кодов в искусстве XX века как осознанный прием: Крсто Хегедушич в социально ангажированной живописи 1930-х годов, Йордан Радичков и Милорад Павич в — соответственно — болгарской и сербской литературе 1970-х годов и более позднего времени. Однако мы предлагаем рассмотреть балканский авангард как лежащий вне этого списка — четвертый вид такого рода текстов: в нем региональная мифологичность возникает подспудно, не благодаря, а вопреки сознательной установке действующих лиц и исполнителей.

Действительно, одной из целей создателей журнала «Зенит» с подзаголовком «Интернациональный журнал искусства и культуры», возникшего на волне позднего авангарда 1920-х годов в ряду других журналов южных славян, было разрушение стереотипов «балканскости» в глазах левоориентированного западного сообщества, но при этом явные мотивы или неявные глубинные проявления собственно балканского не только не исчезали из практики художников и литераторов, но и парадоксальным образом акцентировались. [илл. 179] Журнал выходил с 1921 по 1926 годы вначале в Загребе, а затем в Белграде, и выпускался силами Любомира Мицича (1895–1971), авангардного поэта и критика, а также его брата Бранко Ве Полянскогo — художника и поэта. Журнал, как уже указывалось, был не единственным авангардным периодическим изданием на Балканах. Были и другие, такие как «Светокрет», «Дада Танк», «Dada Jazz», «DaDa-Jok», «Ut», «Путеви», «Сведочанства», «Хипнос», «Рдечи пилот», «Нови одер», «Танк», «Вечност», «50 у Европи», «Алманах Немогуће/ L'Impossible», «Надреализам данас и овде». Однако «Зенит» выступал как самый последовательный в плане реализации установки на интернациональное представительство авангардных мастеров южнославянского происхождения. Идея создания журнала возникла у его организаторов вскоре после образования Государства сербов, хор-



179. Журнал Зенит: обложка сдвоенного номера 17/18. 1922

Светокрет», «Дада Танк», «Dada Jazz», «DaDa-Jok», «Ut», «Путеви», «Сведочанства», «Хипнос», «Рдечи пилот», «Нови одер», «Танк», «Вечност», «50 у Европи», «Алманах Немогуће/ L'Impossible», «Надреализам данас и овде». Однако «Зенит» выступал как самый последовательный в плане реализации установки на интернациональное представительство авангардных мастеров южнославянского происхождения. Идея создания журнала возникла у его организаторов вскоре после образования Государства сербов, хор-

ватов и словенцев в 1918 году. В эти годы идея единения балканских народов воплощалась в организации совместных выставок и других мероприятий, а также в ориентации тематики произведений на события общей балканской истории: так, например, именно в эти времена был создан знаменитый «Косовский цикл» скульптур Ивана Мештровича, в те годы горячего поборника югославянского братства. Журнал был ориентирован на единство балканского представительства: помимо хорватов и сербов в публикациях и организуемых редакцией выставках участвовали болгарин Гео Милев, словенцы Аугуст Чернигой и Станислав Винавер, а также художники и поэты других национальностей — албанцы, венгры, румыны.

Журнал имел и широкие международные контакты. В нем печатались тексты и графика немецких экспрессионистов (Георг Гросс), итальянских футуристов (Маринетти и Аполлинер), французских авангардистов, чешских авангардных мыслителей (Карел Тейге). Непосредственным образцом для подражания стали как раз иностранная авангардная периодика — немецкий «Der Sturm» и русский журнал «Вещь», издававшийся в Берлине писателем Ильей Эренбургом и художником Эль Лисицким. Но поскольку «Вещь» вскоре после первых выпусков прекратила свое существование, «Зенит» стал своего рода ее продолжением, и потому издатели русско-берлинского журнала явились одними из главных иностранных застрельщиков югославянского издания. На страницах «Зенита» нашла отражение деятельность и многих других представителей русского авангарда, главным образом, имеющих отношение к тогдашнему Берлину, но не только. Среди имен наших соотечественников — Хлебников, Кандинский, Малевич, Маяковский, Крученых, Архипенко, Родченко, Шаршун, Шагал, Северянин, Луначарский. Один из сдвоенных номеров 1922 года (17/18) был целиком посвящен русской литературе и искусству тех лет, и Лисицкий создал для него конструктивистскую обложку (начавшись как журнал преимущественно экспрессионистской ориентации, журнал вскоре перешел на позиции конструктивизма).

Разнообразие голосов и направлений, представленных в журнале, соответствует эпохе первой половины 1920-х годов, когда культура авангарда уже осталась позади, а на арену вышли новые лица, и поиски стали носить все более технологический характер, т. е. журнал появился в момент наивысшей «точки бифуркации» авангарда. Характер времени пришел в резонанс с БММ, обнаружив соответствие ее парадоксальному сочетанию крайностей. Эклектичность программы журнала и его эстетическая всеядность могут быть прочтены в русле принципа балканского бриколажа — ассоциативного соположения разнородных фрагментов, складывающихся в новое целое. Однако хотелось бы отметить и более строгие указания на балканский мифологизм «Зенита».

Содержание номеров составляли тексты писателей и поэтов, информация о выставках, манифесты [Zenit 1983; Зенит 2008]. Наибольший интерес представляют манифесты самого Любомира Мицича. С одной стороны, они демонстрируют универсальность установок авангарда в целом, прокламируя разрушение старого во имя нового, витализм, антибуржуазность, ницшеанский эгоцентризм и эксперименты в области художественного языка. С другой стороны, отбор и акцентировка этих компонентов универсального складываются в региональную уникальность. Так, в числе оппозиций (*Христос / не Христос, Бог/скотина, вертикаль неба / горизонталь гроба*) мы встречаем здесь усиленные противопоставления *свой/чужой* и *внутренний/внешний*, возникающие как осознание различий между Европой и Балканами. Тема Балкан пронизывает многочисленные тексты, в явном или скрытом виде посвященные присущей культуре региона близости к земле и народной традиции, но также и к разрушительству, бунту с его негативной энергией. Последнее — тема бунта, войны, ниспровержения устоявшихся ценностей, характерная топика авангарда всех национальных изводов, — здесь приобретает специфику: не бунт против традиции, а бунт как своего рода традиция — наследуемая из поколения в поколение «горячая» культура. Характерная для авангарда формула ритуала инициации (*rite de passage*) обретает здесь характер регионального автоописания. Тем самым основополагающее свойство поэтики авангарда как поэтики оспаривания существующего, отрицания *status quo*, здесь парадоксальным образом возникает в позитивной форме: как утверждение этого статуса, взрывной характер которого присущ ему в силу самой природы региона, является неотъемлемым качеством динамических процессов, происходящих здесь постоянно.

В манифестах зенитизма содержались мотивы отделенности Балкан от Европы и преодоленного хаоса (воспоминания о недавней войне), акцентировался балканский локус, на балканских темах и реалиях создавался авангардный космогонический миф. Был сформирован и культурный герой-сверхчеловек в духе символистского ницшеанства. Мицич называет его *барбарогением* (в переводе на русский — *гением-варваром*): «Мы — югославские варвары. Полет, динамика идей, самосознание высоко нас возносит, нацеливает на далекое, вверх, к Зениту» (цит. по: [Protić 1967: 15], здесь и далее перевод мой. — Н. З.). Позднее Мицич опубликует свой роман под названием «Барбарогений — децивилизатор» («Варварогений — децивилизатор»). Главный лозунг зенитизма как авангардной акции — балканизация Европы во главе с гением-варваром региона. Под балканизацией Европы подразумевалась гибель старого света и привнесение новых идей с мистического Востока, новых сил и энергии, которую воплощал в себе свежий и мощный дух балканского *барбарогения*. В сдвоенном 17–18 номере Л. Мицич писал: «Зенитизм — это варварский, антикультурный, ди-

карский пролом с целью балканизации Европы». А в своем манифесте 1921 года основатель «Зенита» призывал рассматривать зенитизм в более широкой перспективе, нежели в рамках расплывчатой категории духа, и при этом напрямую апеллировал к терминологии русского авангарда: «Зенитизм — не само дух = четверта димензија» («Зенитизм — это не только дух = четвертое измерение»). В этом программа сербского авангардиста очевидным образом заимствует постулаты В. Хлебникова, А. Крученых, М. Матюшина, К. Малевича, опираясь на весь спектр идеологических источников авангарда, стремящихся к расширению духовной зоны человеческого обитания за счет внедрения в категорию пространства категории времени.

Примечательно соединение крайностей у Мицича. В своем манифесте он писал: «Зенитизм является позитивной энергией в воздвижении вертикали нового духа... Зенитизм — это и негативная энергия, потому что она тратится в неизбежной борьбе с духом многочисленных евнухов духа» (здесь и далее — перевод мой, *Н.З.*) (цит. по [Subotić 1983: 53]). Отсюда — противоречие: космологическое строительство при отождествлении всего ценного с хаосом и разрушением. Так, в стихотворении «Речи у простору» («Слова в пространстве») Мицич вопрошает: «Русија мајка хаоса / зашто је твоја тајна: Револуција?» («Мать Россия, почему твоя тайна — Революция?»). Негативный витализм и тяга к примитиву — разумеется, типична для всего авангарда. Однако в акцентировании принадлежности варварского гения именно Балканам трудно не углядеть специфики мифологического мышления в уже упомянутом стремлении к осознанию региона как изолированного локуса (вспомним исследования Т. В. Цивьян об «островном» типе сознания греческого поэта К. Кавафиса — одного из ярких носителей сознания в рамках БММ [Цивьян 2008б: 151–160]).

Балканский дух «островного» сознания участников зенитизма поддерживается и мифологемой пути. Слово *путь* содержится в названиях многих сопутствующих «Зениту» более мелких журналов авангардной ориентации — «Путеви» (Белград), «Ут» (в переводе с венгерского путь, журнал венгров Воеводины), «Нови одер». Семантика пути заключена и в этимологии слова *зенит*, восходящей, согласно словарю М. Фасмера, к соответствующему арабскому корню [Фасмер]. В этом свете представляется не случайным, что и одно из трех опубликованных в «Зените» в 1922 году стихотворений русского поэта Григория Петникова называлось «Пути, которые мы выбираем». Интересно, что и в наши дни у югославянских исследователей в связи с «Зенитом» неосознанно возникает образ пути: белградский искусствовед Ирина Суботич сравнила поведение представителей авангардной периодики того времени с поведением кочевников: «Эти журналы, по сути, были форумами авангардных движений, как разные проявления кочевнического поведения» [Subotić 1983].

Метафизика *пути* и *острова* зенитизма воплотились в отборе этим движением персонажей — в частности, в фигуре Эль Лисицкого как выражении граничности этого мифопоэтического сознания. Известный российский исследователь авангарда С. О. Хан-Магомедов определил Лисицкого как личность скорее интегрирующего, нежели генерирующего типа, отметив, тем самым, ее граничность [Хан-Магомедов 1990]. Действительно, Лисицкий выступил как посредник между локальностью традиций еврейского местечка и всемирностью революционного русского утопизма, между супрематизмом и конструктивизмом, рациональным и функциональным в архитектуре. Он вывел в третье измерение двумерные супрематические фигуры — так называемые проуны, обозначив тем самым своего рода пространственное пограничье, и предвосхитил переход от синтагматики авангардного текста к прагматике позднего авангарда. Наконец, выступив на арену художественной жизни в эпоху авангарда на излете (в 1925 году он писал своей жене: «Прошло экстатическое время революции» [Там же]), он был одним из тех, кто внедрил в авангардный дискурс иронию, означившую истоншение авангардной парадигмы и закат новаторской художественной формации. Возникает автопародия. Парадоксализм и граничность фигуры Лисицкого будто отлита по модели балканского авангарда (и зенитизма в частности) с его тягой к слиянию неслиянного. То неслучайное обстоятельство, что Эль Лисицкий принял активное участие в зенитизме, позволяет рассматривать этого мастера как своего рода автопортрет югославянского авангарда.

Негативный архаизирующий витализм зенитизма нашел выражение в названии дадаистического журнала, отпочковавшегося от «Зенита»: он был основан Бранко Полянским под названием «DaDa-Jok»*. В этом названии соединились принцип парадокса (абсурдистское *дада* и его отрицание как подтверждение абсурда в квадрате) и бриколажа (в соединении европейского *Dada* с турцизмом *Jok* — отрицательной частицей). Архаичности вторят и мотивы ритуального возвращения к истокам в текстах Мицича и Полянского: отрицание и утверждение как круговорот извечного возвращения — на материале отрицания и утверждения экспрессионистских или дадаистических принципов не только в «Зените», но и в журналах «DaDa-Jok» и «Dada Tank». Пафос негации и в «Зените», и в «DaDa-Jok» — сродни и парадоксальному балканскому негативизму с характерной темой

* Вторая часть названия, слово *jok*, по-турецки и в сленге по-сербски означает «нет», а *da* в сербском и хорватском означает «да». Таким образом, все название целиком можно перевести на русский как «Дада-нет» — своего рода оксюморон в минималистской форме.

добровольной жертвы, о которой писала Т. В. Цивьян, опираясь на семантику народной румынской поэмы «Миорица» [Цивьян 1990: 185–193], и которую мы уже не раз упоминали на страницах этой книги.

Своеобразное дионисийство (неслучайно основная ставка югославянских авангардистов делалась именно на русский авангард, унаследовавший принцип дионисийства от второго поколения символистов) проявилось и в рисунках, публиковавшихся на страницах «Зенита». В них — мифологическое слияние Европы и Крита, мотив хтонического женского существа (Гидры), то же в рисунке с включенными в изображение словами «zenitism — moi je suis l'esprit»: здесь и хтоническая мотивика, и андрогинные существа, и тема номадов, характерная для низовой балканской культуры. [илл. 180]

Таким образом, балканский авангард, сгруппировавшийся вокруг югославянского журнала «Зенит», является наглядным свидетельством того, как в БММ из универсального складывается уникальное. Иллюстрацией к этому утверждению может служить стихотворение, опубликованное в одном из номеров журнала «Зенит», которое принадлежит перу одного из его основателей — Бранко Б. Полянски. Приведем его полностью.

УСТАЈ

Дан је шакалово око

Зашто очи гладују за **мраком**

Дан је гладан барикада

Устај

Небо је лудакова кошуља

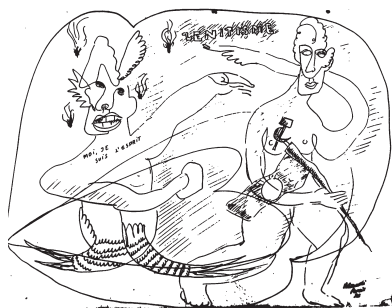
Велике **цесте** глођу **сунце**

Градимо **балканске** куле

Авај Европо

Друмови твоји пожелеле **Балканаца**

(«Восстань. День — это око шакала / почему глаза жаждут **мрака** / день хочет пожрать баррикады / восстань / небо — это рубашка сумасшедшего / большие **дороги** гложут **солнце** / мы строим **балканские** башни / привет, Европа / твои **пути** возжелают **балканцев**») (выделено мною — Н.З.).



180. Zenitism — moi je suis l'esprit.

Рисунок в журнале «Зенит»

В этом свободном по форме стихотворении присутствует вся балканская мифопоэтическая символика с ее космизацией мира в противопоставлениях тьмы и солнца, с акцентированием мотива пути-дороги (*цесте, друмови*), а также утопическим мотивом башни (*балканске куле*), оспаривающая приоритет неба в его сниженном, заземленном варианте (небо уподоблено рубашке безумца). Пафос — призыв к преоборению Европы дикой мощью молодого балканского племени, т. е. к разрушению европейской культурной традиции во имя авангардного обновления мира. Подобную мифологическую ориентацию зенитизма следует прочитывать как яркую манифестацию заложенного в БММ мифопоэтического потенциала.

ГЛАВА 2

К. БРАНКУЗИ:

«*ПОЦЕЛУЙ* – ЭТО МОЙ ПУТЬ В ДАМАСК»

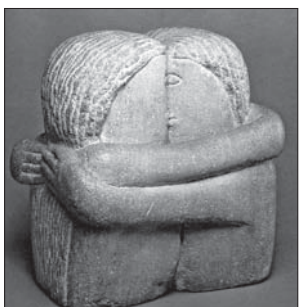
Данная глава посвящена теме эротики в аспекте мифологии — как универсальной, так и собственно балканской. Мы сосредоточим свое внимание на одном из центральных тем в творчестве выдающегося скульптора XX века, глубоко проникнутом мифопоэтической образностью.

«*Поцелуй* — это мой путь в Дамаск», — такое признание относительно одного из своих самых известных произведений, давших начало одноименной серии, сделал однажды Константин Бранкузи (Constantine Brancusi, 1876–1957) — основоположник принципов авангарда в скульптуре. «От буйного распутства неистовой жизни к тихому союзу любви и смерти, — милый путь в Дамаск...» — так характеризуется смысл этого образа, ставшего одним из ключевых в начале века, в рассказе Ф. Сологуба «Путь в Дамаск» (впервые опубликован в 1910 г.). Мотив Пути в Дамаск явился важной составной частью топики в литературе XX века [Цивьян 1971; Цивьян 1997]. Многие поэты символизма и акмеизма не только России, но и Европы, отдали дань этой теме. Путь озарений, который открывается в союзе любви и смерти, лежит в основе образности центрального произведения Константина Бранкузи, окунувшего в среду недавних символистов и новоиспеченных авангардистов в Париже начала века.

Речь идет о скульптуре «*Поцелуй*» 1909 года, установленной в качестве каменного надгробия на Монпарнасском кладбище в Париже. [илл. 181] Первая версия этого произведения была создана в 1907–1908 годах (известняк, Художественный музей, Крайова). [илл. 182] Она стала своеобразным знаком идентификации мастера и даже была воспроизведена на его визитных карточках. К теме поцелуя Бранкузи неоднократно возвращался и позднее — на всем протяжении творчества, развернув мотив в целую серию. Помимо



181. К. Бранкузи. Поцелуй.
Надгробие. 1909



182. К. Бранкузи. Поцелуй.
1907–1908

первой версии «Поцелуя», внутреннее время этого художника словно остановилось. Всю последующую жизнь Бранкузи разрабатывал ряд мотивов, набор которых оставался практически неизменным: Поцелуй, Колонна, Птица, Ново-рожденный, Мадемуазель Погань и др. Каждый из мотивов являлся малоизмененной реп-

названных, существует еще 3 варианта «Поцелуя»: 1916 (Филадельфийский художественный музей), 1923 (Национальный музей современного искусства, Центр Ж. Помпиду, Париж) и 1930 (дом Аренсберга, Голливуд) годов. Кроме того, мотив «Поцелуя» лег в основу семантики «Ворот Поцелуя», части мемориального ансамбля, построенного в 1937 году в городке Тыргу-Жиу на юге Румынии. [илл. 183] Рельефы «Ворот Поцелуя» воспроизведены и в «Пограничном Столбе» (1945, известняк, Национальный музей современного искусства, Центр Ж. Помпиду, Париж), который автор предполагал установить на послевоенной румынско-советской границе. Многократное обращение к мотиву «Поцелуя» знаменательно — оно свидетельствует о значимости темы для художника.

Впрочем, мышление сериями было вообще свойственно Бранкузи. Румын по происхождению, он большую часть жизни провел во Франции. В бурной творческой атмосфере Парижа межвоенного двадцатилетия этот мастер, оказавший впоследствии решающее воздействие на весь ход развития скульптуры XX века, держался особняком. С момента выработки своего творческого кредо, который пришелся на 1907–1908 годы, т. е. совпал с созданием



183. К. Бранкузи. Ворота Поцелуя. Тыргу-Жиу, Румыния. Фрагмент ансамбля. 1937

ликой первоначального варианта — различался только материал: известняк, бронза, мрамор, дерево.

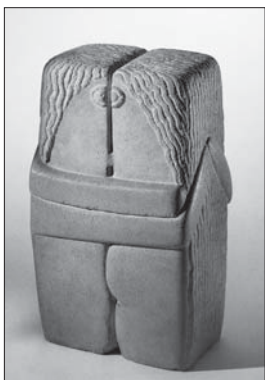
Свойственное темпераменту Бранкузи циклическое мышление отражало общую ориентацию искусства прошлого столетия на миф и архаику. Серийность в изобразительном искусстве стала ведущим принципом художественного процесса, в чем, в числе прочих веле-ний времени, которые продиктовал искусству индустриальный век, можно усмотреть и влияние кинематографа. В случае Бранкузи метод работы сериями опирается и на глубинные свойства природы мастера. Сосредоточенность на избранном мотиве — это путь озарений, бес-конечный путь к сокровенной сущности. Для Бранкузи магистральная ветвь этого пути пролегла через мотив поцелуя.

Первая версия «Поцелуя» 1907–1908 годов выполнена в известняке. Бранкузи впервые в своей творческой биографии применил здесь метод древних каменотесов — он высекал скульптуру непосредственно из каменного квадрата, минуя этап предварительных заготовок. Скульптура имеет облик монолита, из которого низким рельефом выступают очертания обнявшейся в поцелуе пары, данной в погрудном срезе. Постамент отсутствует, скульптура устанавливается непосредственно на экспонирующей плоскости. Формы тел целующихся нарочито упрощены и огрублены, детализировка сведена к минимуму: прорезь глаз и волосы трактованы в духе примитива. Несмотря на камерные размеры (28 × 26 × 21,5 см), скульптура эпически-монументальна: лапидарность мало расчлененного объема образована ясной зеркальной симметрией и четким противопоставлением вертикали (волосы и линия соединения тел) и горизонтали (сплетенных рук). Шершавая поверхность несет следы резца — скульптура рождается из блока на глазах у зрителя и при этом остается камнем, обломком скалы, фрагментом природы. Стилизованность и минимализм формы обнаруживают влияние П. Гогена со свойственной живописцу любовью к примитиву и являющуюся прямой антитезой «Поцелую» О. Родена (1898, мрамор, Музей Родена, Париж), где мотив разработан со всей виртуозностью миметического отношения к натуре. [илл. 184]



184. О. Роден.
Поцелуй. 1898

Именно это формально-композиционное решение легло в основу всех последующих разработок мотива. Так, по сравнению с первоначальным вариантом, в надгробии 1909 года добавлена только нижняя часть тел: плотно прижавшиеся друг к другу фигуры сидят на корточках, не нарушая монолитности объема. Это задает вертикальную доминанту композиции и лишает ее монументальности, сообщая скульптурной группе интонацию хрупкой незащищенности.



185. К. Бранкузи. Поцелуй. 1916

Версия 1916 года (58 × 35 × 25,9 см) ближе к первоначальному варианту: постамента нет, но фигуры даны в том же погрудном срезе. Хотя детали проработаны подробнее (обозначена женская грудь, выделены глаза-полукружья, вместе образующие циклопическое одноглазие скульптуры, а также губы-перемычка), в целом трактовка частей тела более условная, сильнее акцентированы грани прямоугольного блока. [илл. 185] С незначительными изменениями эта версия была повторена в «Поцелуях» 1923 и 1930 годов. Последние три реплики от первоначального образца и надгробия отличает большая отвлеченность и некоторая автоакадемичность, меньше ошутимы движения резца мастера. Теплота мате-

риала и чувственная непосредственность уступили место схематизму деталей и холодной классической проработке пропорций, приближающихся к классической пропорции — золотому сечению.

Дальнейшие разработки мотива коснулись области малой архитектуры, что соответствующим образом отразилось на формально-композиционных решениях. «Ворота Поцелуя» в Тыргу-Жиу, первоначально мыслившиеся как вход в общественный парк, в конечном варианте были передвинуты в его глубину и превратились из портала в самостоятельный объект. Нанесенный на них орнаментальный рельеф разрабатывает тему поцелуя в условно-схематичной форме, в виде аркады сжавшихся полутел, чему вторят и полукружья декоративных кругов на столбах. «Пограничный столб» 1945 года из белого известняка соединяет основные варианты мотива – надгробия 1909 и «Ворот Поцелуя» 1937 годов. Изображение сидящей на корточках целующейся пары представлено в низком рельефе и повторено на каждой из четырех граней столба, а на постаменте и в симметрично вторящем ему наверху многократно повторен тот же мотив в виде изящно прочерченного аркатурного пояса.



186. К. Бранкузи. Два Пингвина. 1911–1914

В формальном отношении мотив «Поцелуя» в творчестве Бранкузи не имеет аналогов. Лишь одна серия — «Пингвины» — приближается к «Поцелую» по признаку бинарности композиционной схемы: в скульптуре 1911–1914 годов «Два Пингвина» акцентированы два глаза, прижатые друг к другу наискось полутела, приземистые пропорции. [илл. 186]

В тематическом плане, напротив, «Поцелуй» является центральным, но далеко не единственным эротическим мотивом в творчестве Бранкузи. Более того, стихией эротики – от брутально откровенной сексуальной символики до сдержанной во внешнем проявлении, но по существу исполненной глубинной чувственности — буквально зачлестнуты все произведения мастера.

Здесь, впрочем, необходимо сделать оговорку. Важно учитывать, что чувственность присуща скульптуре как виду изобразительного искусства по самой ее природе. Произведение скульптуры рассчитано не только на зрительное, но и на тактильно-осозательное восприятие. В идеале скульптура должна быть ошупана пальцами, телесно сопережита зрителем. Скульптура разворачивается не только в пространстве, но и во времени, предполагая круговой обход (исключение составляет пластика архаических эпох), а время, необходимое для постижения скульптуры, — это время воображаемого (и эротического по своей природе) перевоплощения зрителя в телесную реальность скульптуры, актуализации этой реальности в пространстве «я»-тела, т. е. как бы чувственное переживание тела Другого, его «примерка» на себя.

Бранкузи остро осознавал специфику трехмерного изображения и в соответствии с авангардной поэтикой задавал тактильно-чувственные формы восприятия. Так, в 1916 году им была создана скульптура для слепых — овално скругленный блок мрамора был помещен в мешок с прорезями для рук*. Предполагалось, что посетитель выставки, на которой экспонировалось произведение, будет воспринимать его на ощупь.

Однако не только способ восприятия, но и семантика произведений мастера обнаруживала вовлеченность Бранкузи в стихию Эроса. В 1915 году было создано одно из самых смелых, с точки зрения цензуры, его произведений — «Принцесса Икс». Представляющая собой женский портрет абстрактного толка (чей именно, до сих пор точно неизвестно), скульптура имеет форму фаллоса. Бронзовая реплика «Принцессы Икс» (1920), будучи экспонированной на выставке Салона Независимых 1920 года в Париже, вызвала общественный скандал [Geist 1968]. «Это Женщина, обобщенный образ Женщины, — пытался оправдать себя скульптор. — Это вечная женственность Гете, сведенная к своей сущности». [илл. 187]

Откровенным эротизмом проникнуты и выполненные в дереве «Адам и Ева» (1921, Музей Гугенхайма, Нью-Йорк): органические формы,



187. К. Бранкузи.
Принцесса Икс.
1915

* См. свидетельство Анри-Пьера Роше [Григореску 1984: 85].

напоминающие элементы мужских и женских гениталий, создают вертикальную, почти абстрактную конструкцию, которая установлена на причудливом постаменте. Тема библейских первопредков решена в коде сексуальной символики. Начало человеческого рода как любовный акт, ритуальность этого действия — такой разворот традиционной темы был близок авангарду в силу его одержимости идеей новизны и при этом — обращенности к архаике. Понимание любви как Дела и Ритуала соответствует и материалу скульптуры: дерево не допускает предварительной стадии и делает эстетически значимым сам процесс создания произведения, сам ритуал творческого акта*.

Для Бранкузи Эрос обладал смыслом высшей сакральной ценности. В 1930-е годы мастер работал над проектом храма Индры, древнеиндийского верховного бога грома и молнии [Топоров 1980б]. Храм предназначался для индийского махараджи и первоначально предполагалось назвать его Храмом Любви, в связи с чем вся символика проекта была ориентирована на чувственно-мистическое, эротическое постижение божества**.

Таким образом, примеров обращения Бранкузи к эротическим мотивам – множество. Почему же именно «Поцелуй» означил опыт мистического озарения мастера — путь в Дамаск?

В ряду других решений эротической темы у Бранкузи «Поцелуй» имеет некоторые особенности. В формальном отношении в нем более сильно, чем в каком-либо другом произведении мастера, акцентирована бинарная символика, двоичность композиции, и при этом — ее единство. Соединенность двух половинок, несомненно, восходит к Платону, философией которого Бранкузи очень интересовался и отдал ей дань в своем творчестве. Дух идей Платона, как аполлоническое начало, отмечающее полюс гармонического равновесия, геометрического пуризма и упорядоченности пропорций, проявился в том, что скульптор часто использовал в своих произведениях уже упоминавшийся классический принцип золотого сечения, а наиболее совершенной формой считал шар и стремился пластически воспроизвести концепт его идеальной сущности. Бинарность отсылает и к архаической модели мира. Сведение формы к простейшему геометрическому телу (кубу или параллелепипеду), минимализм в разработке деталей, работа с камнем по образцу древних каменотесов — все это знаки самоидентификации Бранкузи с эпохой эпоса. Лапидарность языка Бранкузи прокладывала скульптуре XX века дорогу к авангардному принципу «нулевой степени письма», к примитиву, однако в отличие от кубистов, стремившихся проникнуть в изначальность формы посредством ее деструкции, разложения на простейшие составляющие,

* О ритуале в творчестве Бранкузи см.: [Злыднева 1991].

** Описание проекта см.: [Vach 1995].

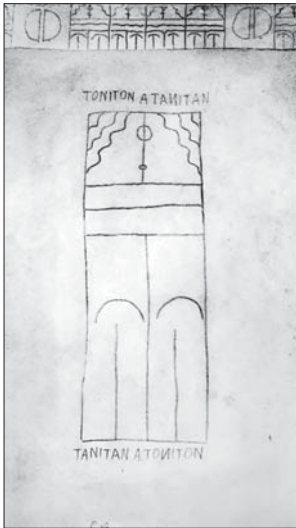
Бранкузи акцентирует неделимую целостность блока. В мотиве его «Поцелуя» целостность формы становится этическим качеством. Знаками целомудренной подлинности события служат первичность геометрических отношений (о числовой символике мастера см. ниже), природность материала и открытость рабочего метода.

Идея единства составляет ключевое звено и содержательного плана. Ни в одном другом из разрабатывавшихся Бранкузи эротических мотивов не звучит с такой ясностью антиномия Эроса: единство в двойственности. Неделимость влюбленных в «Поцелуе» Бранкузи вызывает ассоциации с персонажами близнечного мифа в архаических культурах. Прежде всего, приходят на память мифы о браке близнецов брата и сестры как символическая форма объединения двух мифологических противоположностей, а также мифы об андрогинных божествах древности, выступавших как демиурги-перволюды. Как известно, в архаическом обществе близнецов считали наделенными сверхъестественной силой, а их культ связывали с символикой плодородия [Иванов 1980а]. И потому мотив сбывавшихся в «Воротах Поцелуя» преобразован в форму прорастающего семени***.

Слившиеся в поцелуе на Монпарнасском кладбище углублены в себя, их эротизм лишен экзотичности — влюбленные больше напоминают персонажей надгробных стел, нежели любовной драмы. В самом деле, «Поцелуй» Бранкузи несет на себе печать мемориальной символики. Эрос и Танатос соединены здесь в соответствии с классическим прообразом мотива.

На этот аспект темы ясно указывает и идея, легшая в основу проекта храма Индры – прорись двойной капители «Ворот Поцелуя», однако вся остальная семантика отсылает к погребальной символике. Так, храм был рассчитан на посещение только одним человеком, в его пространственном образе акцентирована тема *пути* (вспомним номадические образы Балкан в зенитизме, описанные в предыдущей главе), а помещение входа отделено от центральной алтарной части мрачным, неосвещенным водоемом. Предполагалось, что посетитель вплавь, через темные воды, будет добираться к сакральному центру — источнику света и спасения. Символика тьмы и света, переправы через водную преграду и сама затрудненность пути в проекте храма правомерно трактовалась исследователями как модель инициации [Bach 1995]. Однако нетрудно усмотреть здесь и идею сакрального Эроса-Танатоса. Существенной представляется символика не столько *rite-de-passage*, сколько собственно погребального обряда. В рисунке 1935–1937 годов «Поцелуй» на связь эротического мотива с мотивом смерти намекают слова: рисунок сопровождают симметричные надписи, варьирующие гласную основы «та(о)нат» — Тонитон и Танитан. [Илл. 188]

*** Наблюдение принадлежит Д. Григореску [Григореску 1984: 146].



188. К. Бранкузи. Поцелуй.
1935–1937

Прочтение мотива «Поцелуя» у Бранкузи в мемориальном ключе становится еще более убедительным, если вспомнить, что именно «Поцелуй» как надгробие имел в виду автор, когда говорил о своем пути в Дамаск. Это единственное надгробие в творчестве мастера, если не считать мемориального ансамбля в Тыргу-Жиу, где, впрочем, центральное место опять же занимает тема любви («Ворота Любви»). В могиле, на которой установлено надгробие Бранкузи, покоится прах молодой женщины — Татьяны Рачевской (очевидно, русской по происхождению), совершившей самоубийство вследствие несчастной любви. Связь эротической темы поцелуя с темой смерти и комплексом представлений, отсылающих к символам погребальной обрядности, получила в данном случае окказиональное обоснование.

В качестве надгробия «Поцелуй» 1909 года следует основным формально-композиционным законам мемориального жанра: здесь налицо монументализм и лапидарность выразительных средств, иератичность композиции. Последнее связано с первым и особенно значимо. В основе монументальности любого мемориала лежит принцип зеркальной симметрии по отношению к центральной вертикальной оси. Все великие культуры древности, основанные на культе предков, воспроизводили эту схему: зеркальная симметрия лежит в основе гробниц и рельефов Древнего Вавилона и Египта, она определяет композицию римских надгробий, пронизывает искусство Востока. Зеркальная симметрия сама по себе может служить признаком, знаком-индексом, по которому в той или иной культуре различима ее проникнутость мемориальными смыслами. Так, в тоталитарных культурах XX века зеркальная симметрия выступает как закон композиционной организации не только в живописи и архитектуре [Паперный 1996], но и в литературе (ср. парность положительных и отрицательных персонажей в произведениях советского соцреализма, а также принцип парности, распространившейся по всему полю культуры конца 1920-х годов*).

* О принципе парности в литературе и искусстве 1920–1930-х годов на примере творчества Платонова и Петрова-Водкина см.: [Злыднева 2008a: 225–236].

Конечно, Бранкузи не принадлежит культуре, ориентированной на мемориальность. Иконография его произведений отражает авангардную преданность идее начала, а не конца или инобытия, о чем свидетельствуют такие циклы и отдельные скульптуры, как «Прометей», «Новорожденный», «Начало мира», «Яйцо», «Адам и Ева». Вместе с тем центральное произведение, обозначившее символический путь мастера в Дамаск, обнаруживает причастность к мемориальной символике. Очевидно, причину этому следует искать в характере мышления мастера и в той традиции, духом которой, вне зависимости от сознательной установки, проникнуто его творческое «Я».

Мышление Бранкузи глубоко мифологично. На это указывает иконография произведений, преимущественно обращенная к греческой мифологии, а также мифам архаических цивилизаций. На это указывает и тип переживания времени — цикличность в разработке тем, отсутствие эволюции стиля. Наконец, об этом свидетельствует и пластический язык мастера: открытость метода как самоценности процесса труда (дело как ритуал), поиски геометрической первоосновы материального мира, приверженность органическим формам.

Мифологизм Бранкузи — свойство его индивидуальности и знак принадлежности веку, проникнутому любовью к мифу. Все крупнейшие мастера XX столетия, исторический и послевоенный авангард, отдали дань времени Золотого века, архаическим и примитивным культурам, расширяя посредством символов ушедших цивилизаций современное поле художественных означиваний. Однако у Бранкузи мифологизм имел и более глубокие корни — он во многом определялся родиной мастера, Румынией, и шире — Балканами.

Повторим то, что уже несколько раз акцентировалось в данном разделе: *genius loci* Балкан несет в себе дух архаики. Эти земли, лежащие на периферии Европы, которые испокон веков служили связующим звеном между Западом и Востоком, через которые с античных времен проходили племена и народы и где они испокон веков сосуществовали на маленькой территории, порой мирно уживаясь, а порой стремясь потопить друг друга в крови, — эти земли до сих пор пропитаны мощным энергетическим зарядом, где жизнь и смерть слиты воедино. Ситуация бесконечных миграций, столкновений или просто соседства различных культур, языков, верований, череда войн и бедствий, выпавших на долю обитателей Балкан на протяжении многих поколений, — все это определило отношение балканских народов к историческому времени как к веренице повторяющихся испытаний, где прошлое реальнее настоящего, и к пространству как к плотной, сгущенной среде стяжения героических усилий по выживанию. Исторические события здесь облеклись в плоть мифа, а повседневные представления проникнуты колоритом архаики. И как следствие — особое отношение к смерти. В качестве маркированного

члена оппозиции *жизнь/смерть* она определила специфический дух региона, который можно было бы назвать мемориальным. Неслучайно одно из самых своеобразных явлений культуры Балкан — средневековые боснийские стечки, о которых речь шла в предыдущем разделе, — принадлежат именно к мемориальному жанру.

Никогда не забывая о своем румынском происхождении, Бранкузи избегал прямых обращений в своем творчестве к мотивам румынского фольклора. Однако балканский мифологизм проявился на глубинном уровне — в типе мышления мастера, в его склонности к парадоксальной логике и архаической символике. «Поцелуй» 1909 года является тому наглядным доказательством. Эрос и Танатос, слитые здесь воедино в соответствии с парадоксальностью мифа, определили и высочайшую чувственность этого произведения, и его верность памяти мемориального жанра.

Так почему же путь в Дамаск? Очевидно, дело не ограничивается внешней стороной сюжета, формально-композиционным и стилистическим решением произведения. Бранкузи насыщает каменный блок с изображением целующейся пары глубокой эзотерикой. Она — в числовой символике пропорций.

Нумерологической символикой наделены все произведения мастера. Выше говорилось о золотом сечении, в котором решены «Ворота Поцелуя». Но не только к законам греческой классики обращался мастер. Уподобляясь древнему жрецу, он оперировал и очень архаичными числовыми символами. Излюбленное мифологическое число Бранкузи — 12. Это символ универсума (об универсально числовой символике здесь и далее см.: [Топоров 1982e: 629–631]). Число 12 широко использовано в ансамбле Тыргу-Жиу (12 тумб вокруг «Стола молчания», 12 секций «Ворот Поцелуя» в ширину). Лежащее в основе пропорций «Ворот Любви» отношение $1 : 2 : 3 : 4$ — это древнейшая последовательность $a + 1$: сумма первых четырех чисел дает 10 (священный Тетрактис, символ бесконечности: основа Природы и первичный образ Бога). Та же последовательность и число 10 лежат в основе пропорций в проекте храма Индры. Маркированным является и число 40 — важнейший символ календарной обрядности с доисторических времен [Фролов 1974]. Наиболее часто Бранкузи оперирует числами 3 и 4 — древнейшими, еще с эпохи неолита, нумерологическими знаками мужского и женского начал. А если учесть, что именно на Балканах возникла европейская неолитическая культура и найдены первые на континенте элементы предписьменности, слитые с орнаментом (см. первую главу первого раздела второй части), укорененность эзотерики Бранкузи в традициях региона станет еще более очевидной.

Однако особое внимание Бранкузи уделял числам 1 и 2 — этим, с точки зрения архаического понимания, еще не вполне числам

[Топоров 1982e]. Единичное и парное у Бранкузи выходит за рамки платоновской символики нашедших друг друга половинок, хотя и во многом вдохновлено ею, учитывая, что авангард во многом наследовал символизм XIX века, насквозь проникнутый духом платонизма. Единица и двойка лежат в основе центральных произведений мастера. О символике парности речь уже шла. Следует только добавить, что принцип двоичности композиции выступает у Бранкузи и безо всякого сюжетного обоснования: двоичны каменные тумбы-сиденья вокруг «Стола молчания» в Тыргу-Жиу, сложенные из двух половин шара [илл. 189]; двоится диск «Рыбы», отражаясь в своем полированном постаменте (1922)



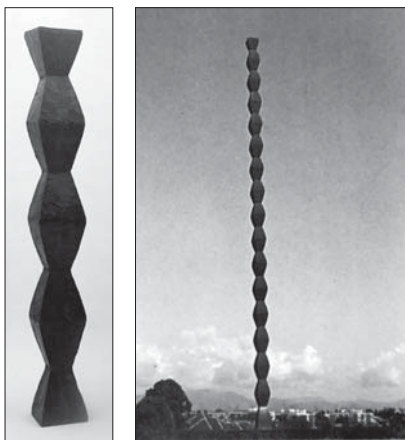
189. К. Бранкузи. Стол молчания. 12 тумб. 1937



190. К. Бранкузи. Рыба. 1922

диск «Рыбы», отражаясь в своем полированном постаменте (1922) [илл. 190]; раздваивается деревянный постамент «Жар-Птицы». И такого рода скрытой парности можно отыскать еще немало примеров. Интересно отметить, что особенно ярко принцип парности проявляется в тех случаях, когда возникает отступление от него.

Проблема отсутствующего члена как усеченной парности тесно связана у Бранкузи с символикой единицы. Она воплощена в «Бесконечной колонне», которая, подобно «Поцелую», образует целый цикл скульптур — от первой модели в дереве (около 1918 года) до отлитой из стали «Бесконечной колонны» 1937 года в Тыргу-Жиу. «Бесконечная колонна» представляет собой вертикальную конструкцию, составленную из удлиненных призм, которые соприкасаются друг с другом малыми основаниями. Число призм варьируется в разных версиях «Колонны» от 5 до 30. Ритмизованное напряжение взметнувшегося вверх столба усилено легким сдвигом призматических элементов конструкции вокруг вертикальной оси. [илл. 191a, 191b] Единичность «Колонны» подчеркивается множественностью связанных с ней символов, среди которых главный — это воплощение *axis mundi*, оси мира или Мирового Дерева, основы строения мироздания в архаической традиции.



191. а) К.Бранкузи. Колонна. 1918; б) К. Бранкузи. Бесконечная колонна. 1938

Сакральный смысл «Поцелуя», очевидно, может быть понят только в контексте всего творчества мастера, всей системы его означиваний, и в первую очередь — в связи с символикой «Бесконечной колонны». «Колонна» и «Поцелуй» существуют в диалоге: единство, сотканное из множественности, — в «Колонне», и единство, созданное парой, — в «Поцелуе», взметенность ввысь как проявление способности к творческому порыву — в «Колонне» и интимность чувства — в «Поцелуе», бесконечность божественной сущности — в «Колонне» и сакральность божественного акта — в «Поце-

луе». И «Колонна», и «Поцелуй» — обе серии несут в себе метафору внезапного озарения высшим смыслом — пути в Дамаск. «Колонна» и «Поцелуй» слились воедино в последней версии «Поцелуя» — в «Пограничном столбе». Эрос как граница жизни и смерти и одновременно как устремленность к преодолению физических преград завершает развертывание мотива [Топоров 1987]. С другой стороны, граничность определяет одно из главных свойств балканской картины мира*. Таким образом, Эрос Бранкузи почвенен — он окрашен в тона породившей Бранкузи земли и наделен всеми качествами этого парадоксального пространства.

Так почему же путь в Дамаск? Очевидно, именно эта антиномичная пограничность эротики «Поцелуя», с ее обращенностью к смерти в не меньшей степени, чем к жизнетворению, для Бранкузи была наделена силой разрывать пелену конечности человеческого существования. Именно лежащий на грани миров «Поцелуй», а не «Колонна», как зримая бесконечность, способен открыть горизонт и обозначить путь — путь к бесконечному. Только путь имеет значение. Вспоминаются слова русского писателя, бесконечно далекого от проблем Балкан, но, как и носители балканской традиции, проникнутого мифопоэтизмом, — Андрея Платонова. В одном из писем к своей жене он писал: «Три вещи поразили меня в жизни – дальняя дорога... ветер и любовь» [Платонов 1988]. Думается, это мог бы написать и Константин Бранкузи, этот великий европейский скульптор балканского происхождения.

* Помимо того, что уже было сказано о принципе граничности в связи с балканским менталитетом на страницах этой книги, см.: [Злыднева 1991: 45–77]

Глава 3

ЮГОСЛАВЯНСКИЙ ПРИМИТИВ КАК МОДЕЛЬ ПОВЕДЕНИЯ

Выстраивание поведенческого сценария на Балканах проявляется в тех кодовых системах, которые в картине мира региона обладают наиболее высоким семиотическим статусом. Устойчивая тенденция артикулировать поведенческие роли в визуальном коде может быть прослежена вплоть до наших дней. При этом Балканский регион дает пример ритуализованного, проникнутого мифологическими кодами поведения художника, открывающего путь к анализу его произведений с точки зрения не семантики и синтактики, как это делалось в предыдущих разделах книги, а прагматики.

Предметом рассмотрения в настоящей главе является живопись «наивных» — югославянский примитив XX века, главным образом, в лице представителей знаменитой Хлебинской школы в Хорватии. Речь идет о группе непрофессиональных, т. е. самодеятельных, не получивших специального художественного образования, крестьянских художников во главе с Иваном Генераличем, (Ivan Generalić 1914–1992) большинство которых происходит из хорватского села Хлебине. Их творчество получило известность в предвоенные годы, а в последующие десятилетия вовлекло в свою орбиту искусство сербских и македонских мастеров, затем к живописцам присоединились скульпторы-самоучки. Яркое и самобытное явление, югославянский примитив неоднократно привлекал к себе внимание как художников, так и искусствоведов. Материал, как правило, анализировался с точки зрения стилевой новации и эстетического послания, содержащегося в этом по-детски непосредственном восприятии мира «наивными» мастерами. Однако традиционными для искусствоведения проблемами формы и сюжета подобное рассмотрение зачастую и ограничивалось.

В настоящем исследовании предлагается иной ракурс анализа. В фокусе зрения — реализованная средствами изобразительного искусства специфическая модель поведения. Иными словами, явление югославянского примитива рассматривается с точки зрения культурных ролей, «отпечатавшихся» в прагматике произведений. Анализ «наивной» живописи и скульптуры интересно поставить в связь с вербальным рядом — записями устных высказываний самодеятельных художников по поводу своего искусства и жизни вообще. Картины самодеятельных мастеров, эти визуальные слепки региональной модели мира, в избранном ракурсе проливают свет на ряд важнейших свойств балканского менталитета.

Как известно, примитив является типологически устойчивым видом поэтики, характерным преимущественно для искусства Нового времени, т. е. покрывает в европейском искусстве исторический диапазон длиной в пять веков — с XVI столетия по настоящую пору. Периодически возникая в рамках различных художественных формаций и эпох, он располагается в пограничной зоне, которая пролегает между высоким, профессиональным, авторским искусством с одной стороны, и низовым, фольклорным, коллективным — с другой. В судьбах искусства XX века примитив сыграл особо значимую роль, выступив как зримое воплощение принципа «нулевой степени письма». Свободный от «школьной» традиции и профессиональной рефлексии, высвобождающий до- и внекультурные слои сознания и тем самым преодолевающий репрессию культурных конвенций, он ферментировал поэтику исторического авангарда, раздвинув семиотические горизонты понятия художественности.

В землях южных славян (сербов, хорватов, словенцев) в начале XX века художественный процесс носил диффузный, подчас незрелый по отношению к европейской «норме» характер, что выразилось в компрессии стилей, наложении фаз по мере реализации общих для эпохи типов поэтики. Как мы видели на примере зенитизма, югославянский авангард не существовал в чистом виде: он выступал в амальгаме разнообразных течений 1920-х годов. Его социальный фон был пропитан леворадикальной политической риторикой. Именно на волне этого местного варианта авангарда и был открыт мир югославянского примитива. Это художественное явление и его «открытие» стало следствием «хождения в народ» в 1930-е годы группы социально-радикально настроенной художественной интеллигенции во главе с Крсто Хегедушичем (Krstó Hegedušić), профессиональным художником из загребского художественного объединения «Земля». Эта группа искала подпитки своим левым, экспрессионистским и сюрреалистически ориентированным исканиям. Однако в ту пору факт выхода хлебницев на сцену художественной жизни было скорее достоянием узкого круга интеллектуальной элиты — не случаен

интерес к этой проблематике со стороны выдающегося хорватского писателя М. Крлежи (Miroslav Krleža). Его интерес к хорватскому «Брабанту» как сельской идиллии ушедших времен, проникнутой духом пейзажей Брейгеля, литературно воплотился в произведении «Баллады Петрицы Керемпуха» — поэме, стилизованный язык (кайкаквский говор) и сюжет которой воспроизводят патриархальную Хорватию, карнавальную атмосферу XVI века и героику в духе Тиля Уленшпигеля [Flaker 1982: 158–159]. Выбор писателя, сам акт его обращения к поэтике непрофессионального творчества, стал своего рода авангардным жестом. Гестуальность, т. е. акцентировка поведенческого модуса, свойственна и самой природе «наивного» искусства.

По-настоящему популярным во всем мире искусство югославянских «наивных» художников стало уже после войны — в другом культурном контексте, а в 1950-е годы пережило свой коммерческий «бум». Между тем, к концу века «наивность» хорватских и сербских художников-самоучек в значительной мере утратилась: в наши дни среда служителей искусства не скрывает своего скепсиса по отношению к этой живописи, расценивая ее как китч. «Примитивизм» обрел свойство ролевого поведения вполне профессиональных мастеров, вставших на путь легкого бизнеса. Однако именно благодаря своей парахудожественности (эстетической редуцированности), эта квазинаивная продукция, эксплуатируя зрительные и поведенческие стереотипы среднего класса, порой обнажает инварианты БММ, «балканизмы» ее носителей. Последние служат отличительным признаком (знаком-индексом) этой живописи в ряду современного примитива других стран (например, современного польского примитива или искусства так называемых «художников воскресного дня» во Франции и США).

Характерные свойства поэтики в примитиве различных регионов несут в себе черты региональной ментальности, определяясь моделью культуры, на которую тот или иной примитив опирается. Так, польский примитив XX века изысканно литературен (мастер Никифор), восточнославянский (например, украинский) очень близок к изобразительному фольклору, африканский подчеркнута декоративен (орнаментален), американский примитив 1920–1930-х годов основан, главным образом, на творческой деятельности лиминальных групп, — например, искусство афроамериканцев несет черты африканского художественного ареала; произведения французских художников ориентированы на национальную школу живописи и парафразируют высокое искусство. Балканский примитив и его частный случай — примитив югославянский — тоже отмечены яркой самобытностью, которая коренится как в специфике самого этого искусства, так и в художественной традиции региона.

В отличие от своих европейских сородичей югославянский примитив очень прочно укоренен в балканской почве. Он пронизывает

всю вертикаль традиции — от эллинизма до наших дней, создавая на пути своего развертывания уникальные в мировой истории искусств явления (например, уже не раз упоминавшиеся стечки). «Наивная» живопись югославянских мастеров XX века имеет и специфические корни. Она восходит к народным иконам на стекле, распространенным в альпийских областях Европы, а также по всему балканскому ареалу, особенно на территории нынешних Словении, Хорватии и Румынии. Традиционная техника этих икон, во многом обусловившая своеобразие хорватского примитива, предполагает переведение рисунка с бумаги на стекло (в зеркальном отображении), а затем раскрашивание прориси гуашью, темперой, маслом с обратной стороны. Под действием лучей, проходящих через стекло, изображение на-



192. И. Генералич со своими работами.
Фотография Д. Йовановича

деляется светоносной энергией, храня память о средневековых витражах. Так в 1930-е годы писали родоначальники хорватского примитива — жители села Хлебине Иван Генералич, Франьо Мраз (Franjo Mraz) и Мирко Вириус (Mirko Virius). [илл. 192] Позднее картинки создавались и на холсте, и на картоне, и в подражание православной иконе — на грунтованной деревянной доске.

Между тем, югославянский примитив укоренен в балканской почве не только по своей технике, но и в функционально-эстетическом отношении. Специфика

его состоит в том, что примитивные картинки открыто нарративны. Это окно в мир, а мир и сам представлен как заглядывающий в окно. Иными словами, в изображениях доминирует описание, и при этом описываемый мир описывает одновременно и сам себя. И снова, как и в случае с примитивом отдаленной исторической эпохи, живописью «алафранга», возникает аналогия с категорией пересказывания — одной из определяющих грамматических особенностей балканского языкового союза [Цивьян 1990: 151–164]. По аналогии с языком в балканском и, в частности, югославянском примитиве можно различить сближенность имени и глагола на основе субъективности высказывания. Если под именем в этой живописи подразумевать всякое портретное изображение, а под глагольность — представленное на полотне действие, то категория пересказывания как рассказ в рассказе высвечивает основные коммуникативные стратегии художника. Это касается прежде всего такой важной семиотической оппозиции,

особенно значимой для Балкан, как *свой/чужой*. Станет ясно, почему бодливая корова на полотне И. Генералича подмигивает зрителю [илл. 193], а копошение баб, полощущих в реке белье, так трогательно-комично. Ведь это повествование художника, отмечающего свою сопричастность к данному событию или персонажу, вовлечение чужого (зрителя) в свое (художническое). Таким образом, специфическая нарративность примитива обуславливает то обстоятельство, что культурные стереотипы в наивном искусстве югославянских художников проявляются прежде всего в предикативно-акцентированной мотивике, которая реализует свое



193. И. Генералич. Красная корова. 1954

значение в прагматике: а именно, картина прочитывается с точки зрения позиции автора в отношении к изображенному, к внешнему референту и к воспринимаемому изображению зрителю-односельчанину.

Среди мотивов доминируют жанровые сцены крестьянского быта (мини-рассказы), меньше картин на мифологические темы и сюжетных парафразов профессионального («высокого») искусства в его разнообразии жанров (портрет, натюрморт, пейзаж, батальные сцены). Общий рефрен произведений — утопическая мотивика обретенного рая, идиллического счастья крестьянина-труженика на лоне природы, в близости к матери-земле, но не менее значимы и иронически-шуточный модус, показывающий точку зрения самого художника на изображаемое им, а также самоирония. Наиболее распространенные темы — сельскохозяйственный и жизненный цикл (обработка земли, сбор урожая, сельская ярмарка, времена года и природные стихии,



194. И. Генералич. Под деревом

календарные обряды, свадьбы, крестины, похороны), сельские невзгоды, радости, заботы (наводнение, пожар, свежевание свиньи, собирание хвороста), а также атрибуты сельской жизни и народной мифологии (петух, подсолнух — соляные символы; корова/бык, конь — знаки плодородия). [илл. 194] Нарративность проявляется также в анекдотичности сюжета и в обращении к стереотипическим сценариям *homo balcanicus*, атрибутам персонажей его космоса, будь то типы этнического поведения, половых и/или социальных ролей. Так, цыгане показаны непременно в пути, женщина в хозяйственных хлопотах



195. М. Станиславлевич. Мать. 1967

по дому, мужчина в строительной деятельности, отражающей космогонический характер его предназначения, а домашняя скотина и куры наделены характером наподобие своих хозяев, и все это артикулировано в специфически-балканских пространственно-временных кодах.

Балканская самость реализуется в разнообразных формах. Прежде всего, картины «наивных» мастеров активизируют мифопоэтические функции изображения, тем самым указывая на роль художника как сопричастного демиургическому акту. Мотивы и стиль примитивных мастеров различны, однако ряд мотивов обнаруживает устойчивую повторяемость. К ним, в частности, относится вертикальный образ мира как архетип мирового дерева, а также мотив матери-земли, которая и рождает, и дает приют мертвым (скульптуры П. Смаича (P. Smaić), Д. Алексича (D. Aleksić)). [илл. 195] Значимость архетипа Великой Богини, которым отмечена культура Балканского региона с архаических времен, общеизвестна [Цивьян 1990: 87–89; Gimbutas 1989]. Эта тема у Г. Печник (G. Pečnik) разворачивается как изображение Матери-Земли, откровенно разверзшей свои недра [илл. 169], или на картинах И. Рабузина (I. Rabuzin) как земля-невеста в представлении весны, а кроме того, в форме изображения земли как сосуда или сжатой земли-ежа*. [илл. 196, 197, 198] Характерная для крестьянского сознания космоизация мира находит у И. Рабузина выражение в формуле «я = дом = мир»: дом в чаше



196. И. Рабузин. Беременная. 1960-е



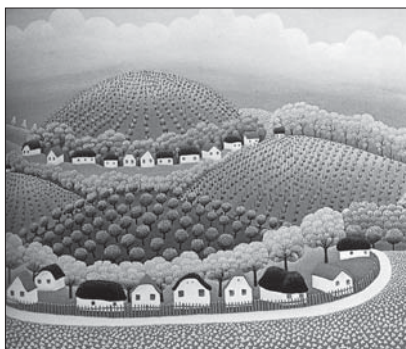
197. И. Рабузин. Привет миру. 1960-е

* Ср. формулу «земля — еж» в динамической картине мира на Балканах [Цивьян 1999: 25–29].

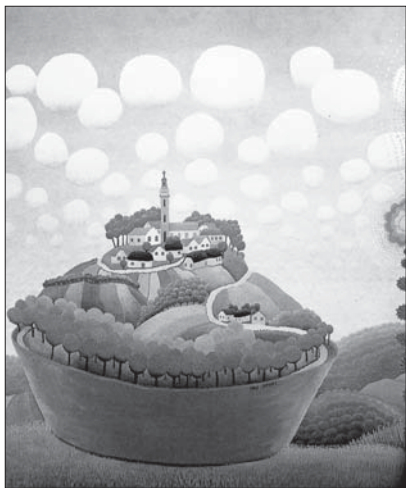
земли-мира, а также условно изображенные холмы, покрытые многократно повторенным элементом древесно-цветочного орнамента трактованы как утверждение единства в многообразии. Его подчиненные строгому ритму композиции прочитываются как формула тождества дискретного и непрерывного начала в строе и ритме мира. [илл. 199]

Космизация *дома-мира* влечет за собой и осознание космогонического характера творчества.

Для самодеятельных мастеров характерно уподобление занятий живописью крестьянскому труду (ср. стихотворение сербского сельского поэта С. Митича: *Стой, быстроногий / дай напиток волам / весь день мы пахали / Они — землю / я небо*) (перевод мой — Н.З.) [Цветник 1967]. В эту типичную для традиционного менталитета схему встраиваются характерные балканские сценарии поведения. Так, ролевым характером отмечена живопись И. Генералича, а также «наивный» маньеризм М. Ковачича (М. Kovačić). Эта живопись отмечена поэтикой именованности, реализуя ролевой сценарий «мы — крестьяне», и такой мэсседж составляет риторическую базу изображения. Не случайно рефрен «*ми смо селџаци*» («мы — деревенские»), имея в виду не только сферу занятий, но и оценочное значение «просто-



198. И. Рабузин. Виноград. 1967



199. И. Рабузин. Мой мир. 1962

людины», звучит во всех устных рассказах И. Генералича. Именем определяется акт живописи, но, кроме того, оно обуславливает сакрализацию хозяйственной деятельности, жизни вещей, и потому изображение крестьянского быта возводится в высшую степень бытийственности. В картинах крестьянских живописцев реализуется семантический перенос «именование как восхождение к жизнедеятельности».

Впитавшее в себя сущностные свойства фольклора, произведение «наивного» мастера само становится функцией сакрального акта. Например, изображение иногда

выступает в роли заговора на благополучие и тем самым реализует свою культурную роль артефакта. Особенно примечателен в этом отношении рассказ И. Генералича о создании им картины «Похороны Штефа Лачека» [Tomasević 1973]. Желая однажды отомстить своему назойливому односельчанину за то, что тот постоянно отвлекал художника своими советами от работы, мастер написал картину, где изобразил его похороны; снимок произведения был напечатан в газете, и художник в назидание показал ее «виновнику» сюжета. Реакция последнего была неожиданной: живой и здоровый прототип картины искренне развеселился, ведь согласно представлениям носителей народной культуры, изображение живого человека в образе мертвеца — хорошая примета. Здесь реализована характерная для традиционной культуры инверсивная модель, которая часто применяется в заговорах на благополучие. Аналогичны и другие истории создания картин: они являются частью перцепции зрительного образа/изображения. Вербализация визуальной наррации превращается тем самым в метанаррацию. Таким образом, происходит пересечение = обозначение интермедиальной границы. В коде *homo balcanicus* этот принцип можно возвести к схеме «все во всем», в чем реализуется многоязыкость региона, полиморфизм культуры Балкан, в которой имеет место не только соположенность разнородных явлений, но и спрессованность разных регистров речевой реальности, которая стоит за этими явлениями. Визуальным аналогом подобной компрессии можно считать изображение земли как малой родины, родного села на полотнах Рабузина: земля сжимается до размеров цветочного горшка, но при этом означает весь космос в целом, локальное и всеобщее сближаются, превращаясь в емкий знак-символ. [илл. 199]

В живописи «наивных» явно проступают и другие характерные черты балканской модели мира. К ним относятся, например, уже упоминавшаяся на страницах этой книги тема пути и роль путника (по горизонтали и по вертикали), в которых реализуется типичная для регионального мышления схема неподвижности в движении — преодолеть путь, оставаясь на том же самом месте [Цивьян 1999]. В этой связи следует упомянуть номадическую модель жизненного пути известного греческого «наивного» художника Теофилоса (Theophilos), о которой шла речь в связи с живописью «алафранга». Повторимся: этот мастер первой трети XX века реализует идею творческой деятельности как движения по горизонтали. Выходец с острова Лесбос, он провел жизнь в путешествии по Греции, где, подобно Пиросмани, писал картины по случаю, делал на заказ вывески, расписывал подушки, стены домов и интерьеры. И хотя данный пример не имеет прямого отношения к югославянскому искусству, с точки зрения балканских универсалий он очень показателен.

Среди мастеров хорватского примитива тему движения в пространстве наиболее последовательно разрабатывает Матия Скурени (Matija Skureni), большинство полотен которого посвящено преодолению пути, будь то лирическое описание цыганского скитальчества или мотивы железной дороги. Характерно при этом, что кинетика на картинах Скурени непременно сопряжена со статикой: движение мчащихся навстречу друг к другу паровозов взаимно гасится, а цыгане бредут по дороге в плоскости, параллельной поверхности картины, напоминая персонажей театра марионеток, и потому не удаляются от зрителя, оставаясь на прежнем месте. [илл. 200] Этот парадоксализм неподвижного

движения сродни мотиву лабиринта, который — как мы выяснили на примере меандра (см. соответствующую главу предыдущего раздела) — играет столь существенную роль в балканской модели мира [Цивьян 1999: 143–166]. Изобразительной «записью» лабиринта, своего рода рассказа о нем, на концептуальном уровне



200. М. Скурени. Цыганская свадьба. 1966

может служить и фронтальное — а потому подчеркнуто статичное — изображение шагающего/стоящего путника на полотне «Бродяга» сербского живописца Джордже Шияковича (Д. Шијаковић).

Особенно интересно, как стереотипы культурного поведения *á la homo balcanicus* проявляются в устных высказываниях «наивных» художников. К ним прежде всего относится легенда «мне никто не показывал, как писать картину» — фраза, переходящая у этих мастеров из уст в уста. Несоответствие такого утверждения действительности очевидно: всем известно, что к предшественникам первого поколения «наивных» — жителям села Хлебино — не раз приезжал из Загреба их «открыватель» профессиональный живописец К. Хегедушич. Мастер учил их основным приемам живописи по стеклу, технике масла на полотне, показывал репродукции Питера Брейгеля, влияние которого, к примеру, на И. Генералича у специалистов не вызывает никаких сомнений [Бихальи-Мерин 1959]. Последующие поколения — сын И. Генералича Растко Генералич, а также Мио Ковачич, Ласич и др., как правило, учились у старших или получили художественное образование. По всей территории бывшей Югославии возникали колонии самодельных художников, музеи, дилерские сети. Быть «наивным»

стало для этих мастеров основным источником дохода. Однако в утверждении «мне никто не показывал, как писать картину» сквозь призму коммерчески обусловленного стремления обозначить себя в круге примитива как ходовой товар, различима и идея локальной самодостаточности: в нем звучит постулат о самостийности таланта, самодостаточности их мира. Мы опять же встречаемся здесь с полуостровным балканским космосом, отделенным от соседней Европы, с идеей пограничья, чрезвычайно значимой в плане отгороженности региона от внешнего чужого пространства.

Еще более значима подобная семантика для внутренней структуры балканского менталитета, который во многом определен длительным сосуществованием на одной территории многообразных народов, языков и конфессий. Такое осознание внутренней граничности своего мира для балканского человека определяет и ситуацию, когда в процессе самоидентификации происходит отнесение себя к *чужому* и *далекому* с целью еще больше утвердиться в *своем* и *близком*. Характерен в этом отношении рассказ Фрэнко Мраза об искусстве канадских эскимосов: в их поэтике и лиминальном социальном статусе художник усматривает сходство с югославянским примитивом и его создателями [Tomasević 1973]. Несмотря на очевидную натянутость такого сравнения, он переносит на эскимосов все локальные проблемы югославянских «наивных» мастеров, связанные с рынком, отношениями с коллегами-профессионалами, статусом в художественной жизни и т. п. Можно предположить, что маргинальность эскимосов импонирует хорватскому живописцу именно в силу глубоко заложенной в его сознании идеи граничности мира.

Сама деятельность югославянских мастеров в рамках «наивного» искусства очень характерна для балканского менталитета: принцип граничности как одной из составляющих региональной модели мира соответствует здесь граничности как центральному свойству поэтики примитива. В плане последней особенно показательная проекция примитива на балканизмы поведенческого сценария в аспекте эстетической редукции. Черная вдохновение из низового, маргинального слоя художественной продукции — такого как открытки, китч, произведения массовой культуры, — «наивные» мастера в своем творчестве предельно сближают денотаты с «текстом реальности». Профессиональное искусство становится для них своего рода сверхреальностью. Эта типичная для примитива эстетическая аберрация определяет восприятие искусства со стороны носителей «наивного» языка. Характерны, например, впечатления И. Генералича от Парижа [Tomasević 1973]. По признанию мастера, выехавшего за границу уже в зрелом возрасте в 1950-е годы, т. е. во времена социалистической Югославии, в зону его внимания попадают наиболее клишированные, эстетически стертые знаки художественности — Мона Лиза,

Эйфелева башня, а также восточноевропейские стереотипы представлений о западной жизни — парижские клошары, нищие художники под мостом и т. п. Среди этого потока тенденциозных штампов в своем рассказе о Париже Генералич останавливается на самом сильном из своих впечатлений: его поразило изображение покойного на холсте неизвестного (Генераличу) мастера в Лувре. «Как живой лежит!» простодушно восклицает художник. Эта эстетическая редуцированность восприятия соответствует «наивной» картине мира мастера и могла бы быть отнесена также и к множеству самодеятельных художников самых разных стран. Однако в случае Генералича данная перцептивная «спрямленность» — это и дань балканскому двуединству, заложенному в региональном менталитете. Имеется в виду свойственная балканскому человеку ритуализованность отношения вещи и действия, направленная на воссоздание высшего порядка, с одной стороны, и прагматическая сниженность артефакта (собственно эстетического в художественном произведении), который часто сведен к хозяйственной функции, — с другой. Вещь и действие как картина и сам процесс ее создания выступают в своем единстве.

Интересно, что данное двуединство проявилось, — правда, уже совсем на другом уровне художественного мышления и в другом культурном контексте — у профессионала, выдающегося скульптора XX века К. Бранкузи, чье творчество, как мы пытались показать в одной из предыдущих глав, столь же выразительным образом отразило балканскую модель мира. Напомним, что основоположник авангарда в скульптуре, Бранкузи (румын, т. е. балканец, по происхождению и европеец, парижанин, по месту, где он прожил всю творческую жизнь, и по статусу в историко-культурной иерархии) постоянно обращался в своем творчестве к архаическому примитиву (искусство эскимосов, африканских народов и т. п.), а также к румынским народным промыслам. Между тем, сфера его деятельности и балканский примитив XX века разделены между собой наподобие параллельных миров. Сторонник органичной формы и «природного» эстетического чувства, Бранкузи, между тем, никак не может быть заподозрен в симпатии к массовой продукции. Среди проявляющихся у него балканизмов поведенческие сценарии не играют существенной роли. Возникающий у Бранкузи эпатаж (например, история с экспозицией в парижском салоне абстрактного женского портрета, недвусмысленно отсылающего к фаллическим символам) целиком располагается в зоне авангардной поэтики. Однако, в ряде случаев, — например, в случае «Скульптуры для слепых» (1916) — он обнаруживает типично бал-

канскую парадоксальность*. Еще более замечательно с точки зрения балканской модели мира свойственное его произведениям балансирование на грани реальности (в представлении скульптурного объекта как предмета хозяйственного назначения, — например, ножа, гребня и пр.) и символа. В этом соединении открывается приверженность мастера ритуалу, традиционному мышлению, естественным образом редуцирующему эстетический план. Неслучайно Бранкузи так любил дерево — материал, хранящий непосредственный след руки мастера. Дело и ритуал спаяны у него в одно целое, и в этом можно увидеть отдаленную переключку с творчеством «наивных» мастеров и их восприятием мира.

Сравнение Бранкузи с югославянским примитивом, звучащее нелепо с точки зрения нормативной истории искусства, допустимо, по крайней мере, в одном смысле: оно дает возможность еще раз оценить высокую степень неоднородности балканского культурного пространства. Через несколько десятилетий после своего возникновения в 1930-е годы на волне авангардных исканий, творчество «наивных» заняло позицию полярной противоположности (и противопоставленности) по отношению к авангарду, однако осталось верно ему в аспекте прагматики, в значимости акта творчества как жеста. Вместе с тем, разыгрываемые в рамках деятельности «наивных» художников поведенческие сценарии *homo balcanicus* описывают антиномии того локуса, который породил это явление.

* Как уже указывалось в предыдущей главе, эта скульптура представляет собой мешок, в который помещен некий трехмерный объект, предназначенный для ощупывания руками. Парадоксальность состоит в контаминации кодов — зрительного и тактильного.

ГЛАВА 4

АНТРОПОФЛОРИЗМ В ЖИВОПИСИ И ПОЭЗИИ НА БАЛКАНАХ

Мотив прорастающей растениями человеческой плоти, который мы назвали *антропофлоризмом*, в искусстве опирается на одну из главных культурных универсалий — циклическое обновление жизни и имеет уходящие глубоко в архаику корни. В живописи, графике и скульптуре он порождает гибридный трансформ изображения, в котором человеческое тело (как правило, обнаженное) изображено сросшимся с растениями (цветами, травами, деревьями). Эта преобразующая реальность метаморфоза может носить различный характер в соответствии с типом синтагматики (композиции): 1) наложения (например, женское лицо в бутоне цветка, согласно схеме $A = B$); 2) соположения (например, женское тело и цветы, согласно схеме $A + B$); наконец, 3) гибридного совмещения (буквальное прорастание — например, руки-стебли, согласно схеме $A \times B$). Данные композиционные типы можно уподобить синтаксису естественного языка, реализующему различные связи частей речи: составные элементы композиции (тело и его части, растения) выступают в функции именных членов, а характер их объединения в целое — сказуемых. Кроме того, все изображительное «высказывание» в целом можно рассмотреть под углом зрения риторики: соединения компонентов образуют тропы — сдвиги-переносы значений. Так, первый случай может быть сопоставлен с прямым переносом типа метафоры, второй — со сравнением наподобие эпитета, а третий — с соединением несоединимого по типу оксюморона.

Смысл такого рода композиций и единичных изображений может быть освоен в контексте традиции и памяти жанра, поскольку подобные изображения имеют между собой внутреннюю связь, реализующую горизонтальные (схожие внутри данной традиции на синхронном ее срезе)

или вертикальные (питающиеся от прежних эпох) связи. Их следует читать не только в плане стилистической и/или иконографической типологии, как это происходит в традиционном искусствоведении, а как единый текст, что предполагает выход за рамки отдельного произведения и рассмотрение системы значений в их комплексе и общекультурном контексте.

Мотив можно рассматривать как визуальную параллель проявлению вегетативного кода в фольклорных текстах и мифологических комплексах литературных текстов. Разумеется, типология гибридных существ в мифологии не исчерпывается схемой *человек — растение*. В мифологии не менее (а то и более) распространены зооморфные гибриды типа русалок и кентавров, а также персонификации стихий и природного окружения — воды, гор/камней и т. п. Между тем, для искусства балканских народов на большом протяжении истории именно мотив *антропофлоризма* является одним из центральных. Это связано с тем, что, как уже не раз говорилось в этой книге, профессиональное искусство на Балканах проникнуто фольклорным началом, а сознание носителей балканской модели мира (далее — БММ) — мифопоэтическим типом восприятия окружающей действительности. Ведущую роль здесь играет дионисийский комплекс, соединяющий средиземноморскую традицию с протодревнегреческими и древнеславянскими мистериальными культами, которые наложились на земледельческие верования южных славян. Мотив проявился в литературе и искусстве с древнейших времен, от неолита и античности — до искусства барокко и Нового времени. В искусстве последнего столетия данный мотив особенно ярко воплотился в примитиве, который, как было показано в предыдущей главе, особенно значим для Балкан. На нем — «наивном» искусстве XX века — мы остановимся опять, на этот раз попытаюсь применить лингвистические понятия к «тексту» живописи.

В этом очерке мы намерены предложить классификацию синтагматики и семантики мотива в их взаимосвязи, с целью показать, как различные формы фитоморфизации и контаминации растительного и телесного кодов в искусстве проявляют уникальное сквозь универсальное в Балканском регионе. При этом встает проблема вычленения единицы изобразительного синтаксиса. Очевидно, его низшим (базовым) уровнем, т. е. изобразительной лексемой, можно считать соединение растения и тела в пределах одной формы как части композиции (например, процветшие гениталии). К следующему уровню, который можно уподобить простой синтагме в естественном языке, можно отнести соположение растения и фигуры человека в пределах единой композиции. Предметно мотивированным сюжетом может служить композиция с изображением женщины в саду, однако мотивации может и не быть (случай соединения в пределах отвлеченной

композиции цветов и женщины). Наконец, высший уровень предполагает учет визуального контекста, в котором существует определенный тип изобразительности – контекста творчества отдельного мастера, художественной формации или традиции. При этом могут пересекаться границы произведения, вида искусства, жанра.

Таким образом, предлагая опыт приложения лингвистических понятий к анализу изобразительного текста, от визуального аналога сдвоенной морфемы, который проявляется в гибридном соединении растения и тела, мы перейдем к более общим уровням изобразительного высказывания: синтагмам, сверхсинтагмам и сложному синтактико-семантическому единству, отсылающему к крупным смысловым блокам. Целью такого рода приложения понятий является показать, что в художественном изображении уникальное в БММ проявляется наиболее явным образом на уровне гипертекста, в частности, в рамках региональной традиции, т. е. как широкое соположение мотивов на большом историческом отрезке, что можно уподобить формированию значений на уровне сверхфразового единства в вербальном тексте.

Важно иметь в виду особую распространенность растительного кода в сочетании с мотивом телесности именно на Балканах (о мифологических проекция балканского гербария в связи с одористическим кодом см.: [Цивьян 2008а: 221–227]. Исследователями, в частности, отмечалось наделение детей именами с растительной семантикой (сохраняющей связь с денотатом), что исторически связано с защитной и продуцирующей магией имени: *Невена, Ясмина, Цветан* и т. п. [Толстая 2008]. Следует отметить и доминирование женского кода растительной темы на Балканах, что обусловлено архаической составляющей менталитета, ориентированного на сельскохозяйственный цикл. По принципу дополнительного распределения в добавление к женской теме ведущим мотивом выступает и архаический «маскулинный» мотив мирового дерева.

Укорененность растительной темы в искусстве региона мотивирована не только семантикой, но и ориентированной на архаические формы синтагматикой изобразительного мышления носителя БММ: важно учитывать орнаментализм балканского визуального нарратива, в котором ведущую роль играет регулярно организованное поле тиражированного элемента. Линеарно-точечный, графичный характер растительной изобразительной топики располагает к орнаментализму самого широко типа. Ленточные орнаменты средневековых западноевропейских и византийских иллюминированных рукописей, архитектурный декор каменных западных соборов и резные деревянные иконостасы в восточнохристианской традиции — лучшее тому доказательство. Однако необходимо учитывать пронизанность всего искусства региона принципом орнаментализма, что проявляется не только в средневековом и/или народном искусстве, но и в искусстве Нового

времени, часто «обремененного» чертами барочного примитива (см. первую главу второй части этой книги). Изобразительные композиции как исторического, так и современного примитива, вызванного к жизни расширением семиосферы авангарда, целиком определяются орнаментализмом: как и орнамент, они подчиняются принципам регулярного и равномерного заполнения поля (с отсутствием пространственной иерархии в композиции) однородным тиражированным элементом. Таким образом, визуальная поэтика примитива совпадает с композиционным типом орнамента, а последняя семантически определяется доминантой преимущественно растительной топики. Тем самым, синтагматика и семантика примитива и мотивов процветшей плоти образуют поле взаимного притяжения вплоть до наложения.

Непосредственным поводом для обращения к теме антропофлоризма послужила картина сербского живописца, представителя неосюрреализма 1960-х годов, Любо Поповича «Расцветшие гениталии» (1962), представляющая собой визуальную метафору плодородия на базе традиционной христианской иконографии. [илл. 170] Тело прикованного к кресту страдающего мученика представлено в виде вегетирующей (прорастающей растениями) и гротескно деформированной плоти. Трактровка явно восходит к дионисийскому комплексу мифопоэтических представлений и христианской топике. В наиболее общей форме этот мотив воссоздает комплекс архетипических представлений о мировом дереве [Топоров 1982б]. Между тем, сквозь мотив древа-креста проступает и пласт дохристианских, порождающих фитогибридных персонажей и антропофлористских мифологических представлений, что характерно именно для БММ. В этой связи представляется не случайным обращение выдающегося хорватского скульптора XX века Ивана Мештровича (1883–1962) к дереву как материалу. В серии рельефов о земной жизни и страданиях Христа (капелла Каштелет в



201. И. Мештрович. Рельефы на темы страданий Христа. Капелла Каштелет. 1950-е

Сплите, 1950-е) дерево выступает в метафорической роли, отсылая одновременно и к теме креста, и к теме древа жизни, что соответствует, с одной стороны, символистической направленности программы мастера, прошедшего в юности школу венской сецессии, а с другой — опирается на пласт мифопоэтических представлений автора. [илл. 201] Уместно в этой связи опять упомянуть и о К. Бранкузи (о мифопоэтике Бранкузи в контексте БММ см. отдельную главу настоящей книги). Его творчес-

тво также отмечено метафорическим осмыслением дерева как материала: в серии скульптур под общим названием Торс (скульптуры изображают состоящее из цилиндров разной длины фрагментированное тело) он задает своего рода инверсию мотива процветшей плоти, создавая в дереве условный образ геометризированной плоти с «отрубленными» членами. [илл. 202] Многоосевая композиция этих скульптур воскрешает память о персонаже древнеиндийской мифологии, первочеловеке Пуруше, чьи части растерзанного тела, разброшенного по всем сторонам света, образована Вселенная.

Возвращаясь к картине Л. Поповича следует указать, что ее вербальной параллелью может служить творчество одного из самых переводимых на европейские языки сербского поэта Васко Попа (Васко Попа, 1922–1991), который в 1960–1980-е годы также обратился в своей поэзии к наследию сюрреализма, проникнутого фольклорными мотивами. В его лирическом цикле «Далеко в нас» («Daleko u nama») в описании эротических сцен доминирует вегетативный код:

*Pod očnim kapcima
Spavaju ti ljubičice
Pretvaram se sav u sunce
Nad tvojim ružnim snom
Otvaraš mi širom
Sve prozore na čelu
Berem za tebe bele
Lokvanje iz moje krvi
Daješ zeleno lišće
Mome stablu od pepela*
(цит. по: [Serbo-Croatian poetry])

(«У тебя под веками / спят фиалки / весь превращаюсь в солнце / над твоим страшным сном / широко распахиваешь мне / все окошки на лбу / собираю для тебя белые / кувшинки из моей крови / а ты дашь зеленую листву / моему стволу из пепла», подстрочный перевод здесь и далее мой. — Н. З.).

Литературные примеры можно было бы умножить за счет западных соседей. Так, хорватский поэт Добриша Цесариич (Dobrica Cesarić, 1902–1980) в стихотворении «Когда я буду травой» создает образ человека-растения, опираясь на фольклорную традицию ритуального оплакивания в форме предполагаемого обращения к живым самого усопшего в речи лирического субъекта:



202. К. Бранкузи.
Торс подростка.
1917–1922

*Možda će onda bolje da bude
 Kada se jednoga dana preselim
 U crve i u zemne grude.
 Ljuljat ću se u travama veselim,
 Mjesečinom i suncem poliven,
 Rasitnjen i dobro skriven.
 Ništa mi neće ostat od uma,
 Nijedna misao mrtvoga duha;
 Ja neću imat ni uha ni sluha,
 Da slušam tišinu svojega šuma.
 Ako me kada stanu i kosit,
 Neće mi bola nanijeti kosa —
 Jedini teret koji ću nosit
 U novom životu biti će rosa.*
 (цит. по: [Serbo-Croatian poetry])

(«Может быть будет лучше / когда однажды я переселюсь / в червей и комы земли. / Буду качаться на веселых травах / купаться в лучах луны и солнца / рассыпанный и хорошо укрытый / ничего у меня не останется от ума / ни одной мысли в мертвом духе / не будет у меня ни уха, ни слуха / чтобы слышать тишину своего шума. / А если меня когда-то начнут косить / коса не причинит мне боли / единственным моим грузом / в новой жизни станет роса»).

Замещение мотива живого человеческого тела с его эротическими коннотациями увядшим растением как знаком смерти развивает в своей лирике (стихотворение «Серенада») и выдающийся сербский поэт и прозаик, большую часть жизни проведший в эмиграции, Милош Црняньски (1893–1977):

*Čuj, plače mesec mlad i žut.
 Slušaj me, draga, poslednji put.
 Umreću, pa kad se zaželiš mene,
 ne viči ime moje u smiraj dana.
 Slušaj vetar sa lišća svelog, žutog.*

*Pevaće ti: da sam ja ljubio jesen,
 a ne tvoje strasti, ni članke tvoje gole,
 no stisak granja rumenog uvenulog.*

*A kad te zamnom srce zaboli:
 zagrlj i ljubi granu što vene.
 Ah, niko nema časti ni strasti,
 ni plamena dosta mene da voli:*

*No samo jablanovi viti
i borovi pusti ponositi.
No samo jablanovi viti i borovi pusti ponositi*
(цит. по: [Serbo-Croatian poetry])

(«Прислушайся, плачет месяц молодой и желтый. / Послушай меня, дорогая, в последний раз. / Я умру, и когда ты захочешь меня, / не зови меня по имени при свете дня. / Слушай ветер увядших желтых листьев. // Он напоет тебе: что я любил осень, / а не твою страсть и не твои обнаженные руки, / а крепкие объятия увядших румяных ветвей. // И когда у тебя по мне заболит сердце: / обними и поцелуй увядающие ветви. / Ах, ни у кого нет в избытке ни чести, ни страсти, / ни пламени, чтобы меня любить: // Но только позволь яблоням виться / и лесам гордиться, / Но только яблоням виться и лесам гордиться позволь»)

Эти примеры из поэзии XX века показывают, насколько для самых разных югославянских поэтов значим фольклорно-мифологический слой в сложении общей семантики их текстов. Основной используемый ими троп — замещение-метафора, который реализован на базе вегетативного кода.

В изобразительном искусстве также можно наметить древнейшую традицию отождествлений человеческого тела с растением. Такого рода гибрид — женщина = цветок как древнейший символ плодородия, — встречается уже в балканском неолите [Gimbutas 1989]: орнамент в виде кустистых растений покрывает зоны гениталий женских фигурок из глины. [илл. 203]. На фигурках богинь, найденных на Минойском Крите, растительными мотивами также украшена низовая телесная зона — пышные длинные юбки их обладательниц. У средневековых славян, особенно в областях, соприкасающихся с западным миром, тема человеческого тела как проросшего дерева — дерева жизни — составляет значимую часть иконографии, основанной на иллюстрациях языческого пантеона. Так, украшенная рукоятка архиепископского посоха XV века из Новгорода представляет фигурку Велеса в виде буквы Ж (идеограмма дерева). Руки и ноги, превратившиеся в ветви, корни, стволы дерева — частый фольклорный мотив в народной вышивке, а также возрожденческой резьбе по дереву в Болгарии и Македонии: при этом зооморфные и антропоморфные мотивы переплетаются между собой.

Мотив сращенности человека с растением (гибрид) в искусстве нового и более позднего времени весьма распространен. Так, он активно разрабатывался в европейском маньеризме: примером может



203. «Богиня змей»
из Кносского дворца
на Крите, 1600 г. до н. э.



204. Дж. Арчимбольдо. Портрет императора Рудольфа II в образе Вертумна. 1590

служить портретная серия Дж. Арчимбольдо (1527–1593), в которой изображения лиц портретируемых персонажей составлены из комбинации фруктов и овощей (например, «Портрет императора Рудольфа II в образе Вертумна», 1590, Замок Скокlostер, Стокгольм). [илл. 204] Позже эта линия проявилась в западном барокко, усвоенном южными славянами, в частности, сербами Воеводины, где доминировало венгерское население. Женская телесность в контексте растительного мира (буквально — среди растений) стала одним из ведущих мотивов в европейском и русском символизме. Можно назвать имена англичанина О. Бердслея и русских художников круга «Мира искусства» в графике (Л. Бакст), а также живописцев — М. Врубеля («Девочка на фоне персидского ковра», 1886; «Сирень», 1900), В. Борисова-Мусатова (например, «Дама в синем», 1902; «Женщина в саду», 1903), Б. Кустодиева («Три дамы на террасе», 1903). [илл. 205, 206, 207] В творчестве названных мастеров прорастание плоти обуславливает интерференцию орнаментального фона в изображение плоскостных, орнаментально трактованных женских фигур. Из символизма мотив вегетации тела переключивается в ранний авангард и то, что его питало, например, в примитивистскую живопись Таможенника Руссо во Франции начала XX века, а позже, в межвоенное двадцатилетие, возникают переклички и с другими регионами европейского примитива, особенно югославянского.



205. М. Врубель Девочка на фоне персидского ковра. 1886

206. М. Врубель. Сирень. 1900



207. В. Борисов-Мусатов. Дама в синем. 1902

На Балканах изображение цветов как метафоры женских гениталий в композиции, где растения обозначают их место на женском теле, встречаем в живописи мастеров хлебинской школы и у других «наивных» хорватских и сербских художников. Аналогичное русскому модерну перетекание цветочного орнамента в человеческую (преимущественно женскую) фигуру находим в живописи примитива. Так далматинская художница Матия Станичич, непроизвольно подражающая наивным детским рисункам, пишет картины с изображением женщин, окутанных цветочными орнаментами («Женщина с цветком»).

Другой мастер, хорват Матия Скурени, обращается к теме проросшего ветвями мужского торса, а также женщины-цветка. [илл. 208, 210]. Особенно ярко мотив проявился в творчестве хорватского мастера примитива Ивана Рабузина. В раннем творчестве мастера соположение женской фигуры и растения еще вполне механическое: на картине «Женщина, собирающая подснежники» растение и человек еще отделены друг от друга. Однако позднее возникает все большая интеграция изобразительных элементов. В его картинах «Желание», «Беременная», «Королева цветов» растения сначала опоясывают контур, а затем пронизывают внутреннюю зону



208. М. Скурени. Промех. 1962



209. И. Рабузин. Королева цветов. 1966

тела женских персонажей, а также расширяют мифологическую семантику до обобщенной метафоры матери-земли — поэтического переноса-отождествления тела с почвой. [илл. 209] Аналогичным образом в примитивной скульптуре Милана Станисавлевича (М. Станисављевић) «Мать», а также в «Сам себя рождает» возникает персонификация рожаящей земли. Универсальный мотив дерева жизни используется и «наивным» скульптором Петаром Смаичем (P. Smaić). Между тем, у Рабузина семантика проросшей



210. М. Скурени. Акт с цветком. 1970

плоти земли получает еще большее развитие, и возникает космоизация мотива: цветок в руках девушки становится солнечным светилом, а процветшая плоть — метафорой Вселенной: картины «Девушка с солнцем», «Привет миру». [илл. 197, 211].

Таким образом, в типологии гибридного изображения человека-растения можно наблюдать последовательное расширение единицы изобразительного синтаксиса: от единичной изобразительной «лексемы» — к сложному смысловому блоку, что можно уподобить движению от морфемы к сверхфразовому единству в синтаксической системе высказывания в естественном языке:

- сложное слово: человек-растение;
- высказывание-синтагма: человек + цветок (<женщина + цветок> доминирует над <мужчина-хтоническое существо + цветок>);
- сверхсинтагма (фраза): земля-роженица + цветок;
- сверхфразовое единство: **внутренне**/внешнее (с акцентом на первый член) + прорастание.



211. И. Рабузин.
Девушка с солнцем. 1961

При этом возникают и существенные сдвиги в семантике. Согласно исследованию С. А. Сидневой, в фольклорных сюжетах о превращении людей в растения важным становится аксиологический аспект [Сиднева 2009: 151]. В отношении визуального нарратива аксиология мотивики выражается в укрупнении масштаба метафоризации. Происходит расширение мифологической семантики: от мотива единичного тела как древа — к мотивному комплексу самозарождающейся жизни в ее космологическом измерении.

Из сделанных наблюдений следует: «мерцающая» мифология (в данном случае — явленная в форме мотива прорастающей плоти) может адекватно прочитываться лишь на уровне крупных мотивных комплексов, а именно в контексте широкого поля иконографических параллелей и в конечном итоге — региональной традиции в целом.

ГЛАВА 5

УТОПИЧЕСКОЕ И АРХАИЧЕСКОЕ В ПОЭМЕ ГЕО МИЛЕВА «СЕНТЯБРЬ»

Творчество Гео Милева принадлежит к числу наиболее ярких страниц болгарской литературы XX века. Исполненная страсти и контрастной образности поэзия этого автора не перестает привлекать внимание исследователей самой разной направленности — от историков литературы до исследователей болгарского авангарда. Противоречивость поэта под стать противоречивости балканской модели мира. Данный очерк является попыткой очертить региональную мифопоэтику этого болгарского певца революции в связи с негативным пафосом его творчества, находящем в этом сегменте множество параллелей с русской культурой, а также устойчивыми визуальными стереотипами региона.

Для российского читателя, полагаю, будет не лишним напомнить основные вехи жизненного пути поэта. Гео Милев — это псевдоним, а настоящее имя — Георги Милев Касабов. Он прожил недолгую, но очень яркую жизнь. Родился в 1895 году в семье учителя, рано начал писать и переводить поэтов с немецкого, французского, русского и украинского языков. После получения образования в Софийском университете путешествовал по Европе. В годы войны был на фронте, получил ранение, лечился в Германии, где сблизился с кругом немецких экспрессионистов. С этого времени начинается активная литературная и общественная деятельность Гео Милева — он издает сборники своих стихов, пишет пьесы, эссе, организует литературно-художественные журналы («Везни», «Пламък»). Его творчество проникнуто авангардным витализмом и мотивами антиурбанизма, протестом по отношению к социальному неравенству, бунтарством против традиции. Поэт знал и ценил русскую и советскую поэзию (переводил Блока, Маяковского, Есенина). За левизну своей активной социально-политической позиции

и антибуржуазную пропаганду Гео Милев в 1925 году был арестован и погиб в застенках софийской полиции.

Литературное творчество Гео Милева рассматривалось в Болгарии и за рубежом в контексте пролетарской поэзии, в контексте поэтики авангарда, в связи с содержащимися в нем элементами символизма, экспрессионизма, в связи с историко-типологическими параллелями с рядом явлений в немецкой и французской литературах. Внимание исследователей часто привлекали и проблемы типологических схождений творчества Гео Милева с русской поэзией — с творчеством Блока и Маяковского, что и неудивительно: это те поэты, которых он, как известно, хорошо знал и переводил. Он также переводил Верхарна, Верлена и других французских и немецких поэтов.

Существующие в болгарском литературоведении подходы к сравнительному изучению творчества Г. Милева представляется важным дополнить и его рассмотрением в сравнении с русской культурой и искусством того же времени. Особенно интересные перспективы обнаруживает контекст мотивов катастрофизма, в частности, негативной топики русского искусства, понимаемого широко — как художественной культуры, включающей в себя литературу наряду с другими видами изобразительного искусства, в том числе живописью. Применительно к России речь может идти о времени позднего авангарда, т. е. о переломной эпохе конца 1920-х — начала 1930-х годов, когда происходила существенная трансформация исторического авангарда: в области живописи возникла проекция радикализованного плана выражения, в частности, беспредметной формы, на план содержания, задав начало новой, гротескной фигурации. По аналогии с живописью в литературе возник интерес к черному юмору, антиутопии, инверсированному обращению к литературной традиции, в ряде случаев на основе подчеркнуто затрудненного стиля в языковом плане (орнаментальная проза). В целом эпоху русской культуры этого времени можно рассматривать в аспекте негативной топики, когда характерными признаками нового типа мироощущения, во многом роднящими этот период с символизмом, стали мотивы смерти, апокалипсическая символика, фюнеральный (погребальный) код. На страницах этой книги нам уже приходилось писать о том, что в изобразительном искусстве в это время возродилась традиционная иконография натюрморта *vanitas* (И. Машков, А. Осмеркин), на уровне композиции обнаруживающая память жанра, который обращен к наиболее трагическим событиям евангельского предания, например, к Тайной вечере (Г. Рублев, С. Никритин) и Апокалипсису (Р. Семашкевич), семантика ритуала погребения часто определяла глубинные смыслы полотен К. Петрова-Водкина (см. главы первой части). Напомним также, что в литературе необычайную значимость приобрели мотивы страха и гибели. Достаточно упомянуть книгу Л. Липавского

«Исследование ужаса», топику телесного ущерба и смерти в текстах Д. Хармса, а также разнообразные фобии и трагические коллизии в произведениях Ю. Олеси, М. Зощенко, М. Булгакова, Вс. Иванова, чтобы в сознании выстроилась целая кавалькада разнообразных форм и способов представления *страшного* и *смерти* в вербальном художественном выражении.

Эта обостренная трагичность мотивов, акцентированная катастрофичность в переживании жизни и мира, были обусловлены поворотом позднего авангарда (как в России, так и в Центральной Европе) к своего рода новому символизму, память о котором не затухала на протяжении всего пути развития исторического авангарда, но актуализировалась в поэтике авангарда на его финальной стадии. Несимволистская волна позднего авангарда напрямую апеллирует к экспрессионизму 1920-х годов, в чем обнаруживается генетическое родство двух направлений в развитии европейской культуры: интересно, что ведь и истоки экспрессионизма в 1910-е годы были связаны именно с символизмом. Теперь же на новой стадии — противозаказе исторического авангарда — в сторону тех же самых истоков возник разворот, обозначивший завершенность большого цикла художественного развития: от символизма к авангарду и экспрессионизму, и снова к символизму — уже преображенному в ходе трансформаций.

В известной степени такого рода черты времени объединили русскую культуру с тем, что происходило на Западе. Особенно интенсивные связи с западной культурой в 1920-е годы были налажены в Берлине, где русские художники и писатели встретились не только со своими немецкими коллегами, прошедшими через опыт раннего экспрессионизма, но и с другими центрально-европейскими деятелями искусства — швейцарскими неодадаистами, чешскими авангардистами, южнославянскими «варварогениями». Последние представляют для нас особенный интерес, ибо скрывающийся за этим самоназванием лидер югославянского авангардного движения зенитизма и основатель журнала «Зенит» Любомир Мицич был одной из тех ферментирующих процесс взаимодействия различных страт и национальных вариантов авангарда 1920-х годов фигур, которые способствовали вовлечению Гео Милева в интернациональный контекст. Болгарский поэт активно включился в деятельность, развернувшуюся вокруг авангардной периодики. В 1923 году он сотрудничает с «Зенитом» в деле подготовки международной художественной выставки. В номере 26–33 за 1924 год содержалась информация о болгарском журнале «Пламък», издававшемся по инициативе Г. Милева. В этом журнале была опубликована поэма Гео Милева «Сентябрь», а в номере 7 за 1925 год помещена гневная обвинительная статья Любомира Мицича против режима болгарского правительства, повинного в гибели поэта. Как уже указывалось в предыдущих главах книги, в «Зените»

публиковались поэты и художники многих центральноевропейских стран, а также Советской России. Последняя была представлена литератором Ильей Эренбургом и художником Эль Лисицким, издававшими в 1923–1924 годах в Берлине журнал «Вещь». Гео Милев, который в эти годы тоже жил в Берлине, оказался в гуще событий, невольно отреагировав своим творчеством на происходящее вокруг, причем русский компонент берлинской среды этого времени, очевидно, занимал далеко не последнее место в ряду привлекавших внимание болгарского поэта событий культурной жизни.

Поэзия Гео Милева начала 1920-х годов, и особенно его поэма «Сентябрь», может быть рассмотрена как реакция на поздний авангард в его русском изводе — реакция, отразившая наиболее существенные черты этого разнородного художественного явления. Оставляя в стороне основную тему поэмы — описание реального исторического события, народного восстания, а также основные черты поэтики произведения, достаточно полно исследованные в болгаристике, — мы остановимся на проявившихся в тексте чертах негативной топики в связи с взаимодействием с русской литературой, преимущественно современной автору. В фокусе внимания — три аспекта организации художественного материала в поэме: негативная топика, содержащаяся в этом произведении апокалипсическая семантика и формальные способы репрезентации указанных мотивов, обнаруживающие мифопоэтический компонент. Последний соотносим как с русской культурой, так и с моделями сознания, характеризующими принадлежность поэта к балканскому культурному ареалу.

Исследователями уже не раз отмечались имеющие место в поэме Гео Милева «Сентябрь» отсылки к двум знаменитым поэмам русской литературы XX века — «Двенадцати» А. Блока и «Войне и миру» В. Маяковского, главным образом, в плане содержащегося в них романтического мотива богоборческого бунта с соответствующими мифологическими коннотациями. Польская исследовательница Й. Свецка отмечает в произведении болгарского поэта противоречивое соединение утопической идеи создания человека новой, пацифистской этики с бунтарским пафосом дикаря в ниспровержении традиционных идеалов [Sujecka 1996]. А российский литературовед В. Николаенко в связи с поэмой Гео Милева отмечает: «Нечеловеческая мука и нечеловеческая ярость превращают описание Сентябрьского восстания в своего рода богоборческий миф, а мифологическая поэтика взрывает традиционный стих и традиционную логику сюжета» [Николаенко 2008: 381]. В аспекте мотивики бунта произведение рассматривается и болгарским исследователем Э. Сугаревым [Сугарев 2005]. В плане реализации мотивов низвержения текст поэмы можно описать рядом фундаментальных оппозиций *верх/низ, жизнь/смерть, свет/тьма*, где акцентируется второй член — *низ, смерть, тьма*. Налицо актуализа-

ция хтонической топики — низовой стихии, мира земли, телесности, загробной жизни. Так, рай опрокидывается на землю, обретая новый локус и тем самым новое качество пространственно-временных связей — на смену идеальному прошлому приходит «реальное» (т. е. со снятыми культурными коннотациями) настоящее:

*По небесните мостове
Високи без край
С възгета и лостове
Ще снемем блажения рай
Долу
Върху печалния
В кърви обялния
Земен шар
(цит. по: [Милев 1975–1976])*

(«По небесным мостам / бескрайне высоким / веревками и ломами / низвергнем блаженный рай / вниз / к печальному / залитому кровью / земному шару», здесь и далее подстрочный перевод мой. — Н. З.)

Известно, что хтоническая топка (персонажи загробного мира и демонологические символы) была характерна для исторического авангарда: достаточно упомянуть поэму А. Крученых «Мирсконца», произведения В. Хлебникова («Леший и вила» и др.), не раз отмечавшийся исследователями скрытый фюнеральный код поэтики Маяковского [Вайскопф 1997]. Кульминация нарратива поэмы — трижды повторенный мотив низвержения Бога. Мотив сбрасываемого идола особенно явственно проявился в паралитературе русского авангарда, текстах-автокомментариях художников, — например, в статье К. Малевича «Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика» (1920). Уже в самом названии этой статьи содержится конфликт смыслов, определяющий негативную семантику. Парадоксальное богоборчество авангарда актуализирует языческие корни православия, и в этой связи не скинутый Бог Малевича отсылает к мотивике древних идолов, циклическому возвращению из мертвых, традиции символистского дионисийства, получивших в свое время развитие в поэзии и статьях русского поэта-символиста Вяч. И. Иванова.

Мотив поверженного идола восходит к демоническому символизму, которому Г. Милев сполна отдал дань в своем более раннем творчестве. Глубинная проникнутость творчества мастера фольклорными мотивами уже отмечалась исследователями [Горчева интернет-ресурс]. Косвенным указанием на то, что в рассматриваемом тексте речь идет не столько о богоборчестве, сколько о борьбе с идолами, является, в частности, художественное наследие Г. Милева, который был не только поэтом, но и рисовальщиком: а именно, карикатуры на

воплощение ненавистного поэту политического режима — болгарского царя Фердинанда, на рисунке представленного в виде каменного изваяния. В таком уподоблении ясно просматривается отсылка к пушкинской теме и поэме «Медный Всадник», аллюзиями на которые был проникнут русский символизм.

Однако еще более важно отметить отсылку к русскому авангарду парадоксальных инверсий поэмы Гео Милева. Скинутому Богу противостоит рай, низвержению сакрального — вознесение профанного, что сопровождается и инверсией времени: в райском мире воплощенной утопии сентябрь превращается в май, чем нарушается (и/или утверждается через парадокс) традиционный вектор сельскохозяйственного цикла. В контексте парадоксальных инверсий акт скидывания идола-бога также содержит потенциал инверсии: в экстатическом движении по вертикали (*вверх/вниз*) значимо само это движение. Вертикаль отсылает к телеологической идее авангарда с ее утверждением движения вверх, моделью которого является проект «Башни III Интернационала» В. Татлина, а также и многие другие спирали, которыми отмечены метафоры «оптимальной проекции» (термин А. Флакера [Флакер 2008]). Мифологический план поэмы задается прямыми отсылками к персонажам античной истории и героического эпоса: Ахиллу, Гекубе, царю Агамемнону и Приаму с прямой цитатой из знаменитого зачина поэмы Гомера: «*Гнев, о богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына*» («*Музо, възпей она пагубен гняв на Ахила*»). Социальные потрясения Болгарии тех лет переносятся в эпоху древних богов, представленных в разнообразных мифологиях мира — Зевса, Ра, Йеховы, Индры, Саваофа и других, к которым взывает поэт, требующий ответа-возмездия: *отговаряй!* («отвечай!»). Однако более значим скрытый план мифологии, открывающийся на уровне фундаментальных оппозиций и семантики движения *вверх/вниз* и отсылающий к глобальным мифопоэтическим моделям, в частности, к идее мирового древа — центральному мифологическому символу нашей цивилизации [Топоров 2010]. Опрокинутое на землю небо содержит в себе традиционную мифологическую семантику сакрального брака, так что в пафосе низвержения различимы и совсем иные, обращенные к архаическому ритуалу и манифестирующие принадлежность поэта к сильному фольклорному компоненту региональной традиции ноты.

Динамическому — предикативному — началу в поэме «Сентябрь» противостоит начало статическое, именное. Среди риторических фигур важное место принадлежит анафоре, введенной в виде каталогизации имен:

*Из тъмни долини
– преди да се съмне
из всички балкани*

из дебри пустинни
 из гладни поля
 из кални паланки
 села
 градове
 дворове
 из хижи, колиби
 из фабрики, складове, гари
 хамбари
 чифлици
 воденици
 работилници
 юзини
 заводи...

(«Перед рассветом / со всех Балкан / из диких пустынных районов / с голодных полей / из грязных поселков / сел / городов / с дворов / из хижин / избышек / с фабрик, складов, вокзалов / из амбаров / поместий / с мельниц / из мастерских / с электростанций / заводов»)

и далее, где приведены два каталога профессий, противостоящих друг другу по социальному признаку *рабочий народ / интеллигенция*, причем интеллигентские профессии переданы посредством частицы отрицания (*не/а*), т. е. негативно:

хора на черния труд
 с безглаголно търпение —
 (не гени
 таланти
 протестанти
 оратори
 агитатори
 фабриканти
 въздухоплаватели
 педанти
 писатели
 генерали
 съдържатели
 на локали
 музиканти
 и черносотници)
 А
 селяци
 работници
 груби простаци

*безимотни
неграмотни
профани
хулигани
глигани
– скот като скот.*

(«народ-чернорабочие / с бессловесным терпением / (не гении / таланты / протестанты / ораторы / агитаторы / фабриканты / воздухоплаватели / педанты / писатели / генералы / содержатели / местных музыкантов / и черносотенцы) / **А** / крестьяне / рабочие / грубые простолюдины / неимущие / неграмотные / профаны / хулиганы / кабаны / — сущий скот»)

В поэме имеется и множество других «каталогов» — многие из них основаны не только на имени, но и на предикате. В именном построении, разумеется, вспоминаются строки А. Блока: «*Ночь. Улица. Фонарь. Аптека*». Однако подобное перечисление — каталогизация признаков и имен — встречается и позднее, а именно в русской литературе абсурда 1920-х годов, в частности, в поэзии Д. Хармса (например, детское стихотворение «44 веселых чиж»), а также в творчестве А. Введенского и Н. Заболоцкого. В литературе XX века прием каталогизации выступает как знак утраты референта: посредством акцентирования синтаксиса, т. е. горизонтальной структуры, возникает семантика деиерархизации ценностей. Анафорическая риторика утверждает именной, т. е. пространственный, статический образ мира, но при этом посредством однородных членов — тиражированности элемента — гасит и почти устраняет референт, порождая образ дезонтологизированного бытия. В своей книге «Беспамятство как исток» М. Ямпольский пишет о том, что подчиненный серийному принципу мир Хармса — это «дурной мир», где «жизнь становится ничем не ограниченной прогрессией: потенциальной бесконечностью» [Ямпольский 1998: 343, 344]. Каталогизация служит означиванием уничтожения времени, посредством чего передается состояние особого ужаса [Липавский 2005].

Нанизывание однородных членов предложения в первой части поэмы «Сентябрь» имеет целью утвердить визуальный статус мира наподобие живописи примитива, где в композиции господствует принцип перечисления равнозначных деталей изображения. Стилистика «наивной» живописи во многом определила поиски исторического авангарда, а также легла в основу новой фигурации середины 1920-х — начала 1930-х годов, хранящей память о периоде конструктивизма, когда ритмика машинной конструкции подчиняла себе форму. Эти новые тенденции в живописи не могли быть незамеченными Гео Милевым во время его пребывания в Берлине, тем

более что они неизбежно должны были опираться на проникнутую низовыми формами искусства национальную традицию, даже в профессиональном творчестве опирающуюся на обращенную к ним поэтику примитива.

Серийно-перечислительному разворачиванию мира в первой части поэмы противостоит его экстатическая динамика в последней части, где на смену горизонтальной модели приходит вертикальная: *вниз/вверх (долу/горе)*. Это отчетливо артикулированное противопоставление имеет, вместе с тем, общий знаменатель: оно направлено на ликвидацию времени. Если в начале — в каталогизированной экспозиции сцены будущих событий время не присутствует *еще*, то в конце его нет *уже*. Если в начале имеет место *ночь*, в конце — вечный *день*, а вековая злоба «мертвой утробы» земли трансформируется в весну, блаженный рай, распростертый над окровавленной землей, над которой уже не властно время. Настоящее превращается в осуществленное по пророчеству философов и поэтов будущее, т. е. рассказ о невинной жертве превращается в утопическое видение с акцентом на профетическом «ще бде» («будет»).

Очевидна интертекстуальная составляющая смыслового ядра произведения, т. е. отсылка концовки поэмы Гео Милева к многоуровневой семантике образа Иисуса Христа в поэме А. Блока «Двенадцать». Вместе с тем, утопический топос поэмы «Сентябрь» можно рассматривать и в контексте балканского утопизма в целом. В отечественной филологии уже предпринимались попытки сопоставления мотива безвинной жертвы и ее утопической проекции в балканском фольклоре с парадоксальной космологией Хармса [Цивьян 2008а: 228–234]. Полагаю, что произведение болгарского поэта в избранном нами аспекте анализа может быть поставлено в тот же ряд. Амбивалентность этого утопизма, его тесная связь с дистопией выступает и как свойственный экспрессионизму прием сближения крайностей [Сугарев 1988], но при этом и раскрывает иные смыслы, прочитываемые только в контексте русского поставангарда.

Последнее выявляется в формальной организации мотива *страшного* и через поэтику *катастрофы*, которую нельзя целиком свести к наследию европейского экспрессионизма и которой, как уже говорилось, в значительной мере отмечены русское искусство и литература середины — второй половины 1920-х годов. На постсимволистский компонент поэтики Гео Милева исследователи в последнее время все больше обращают свое внимание [Димитрова 2001]. Однако апокалипсическое видение мира здесь не только обнаруживает согласие с региональной традицией, но и вписывается в контекст русской литературы. Гео Милев в зеркале русского позднего авангарда проявляет себя как поэт катастрофического предчувствия в его мифопоэтическом изводе.

В плане концептуализации страшного и негативной топики, реализованной в произведении болгарского поэта, интересно сравнить поэму «Сентябрь» с живописным произведением советского художника Климента Редько «Восстание» 1926 года*. [илл. 39] Произведения созданы примерно в одно время, посвящены близким темам (социальному бунту, революции), но главное — обнаруживают поразительную близость с точки зрения формально-смысловой структуры.

К. Редько (1897–1956) принадлежал к младшему поколению авангардистов. Он прошел через опыт беспредметности, исповедуя созданную им теорию «электроорганизма», которая была направлена на изучение природы электрической энергии средствами живописной формы. Однако в середине 1920-х годов в творчестве Редько произошел внезапный поворот к фигурации, результатом чего и стало названное произведение. Многофигурная композиция этой картины подчинена геометрической схеме, исполненной динамики: в основе лежит ромб, образованный вереницами вооруженных бойцов, моторизованных колонн, военных музыкантов, вытянувшихся по периметру ромба, от боковых сторон которого лучами в центробежном направлении расходятся другие группы народных участников великого действия. В центре композиции — активно жестикулирующий вождь восстания, В. И. Ленин (о его жестикуляции, при которой руки напоминают стрелки часов, нам уже приходилось писать на страницах этой книги), в окружении своих портретно-узнаваемых соратников: здесь и Сталин, и Троцкий, и Крупская, и Орджоникидзе. Экзальтированная поза вождя соответствует крайней степени напряжения, выраженного в драматическом колорите: черное с красным. Вся картина построена на контрастах — центростремительного и центробежного движений, анонимности и документальности, — в крайней своей точке передающих противостояние космоса и хаоса. Трагичность героической патетики усиливается благодаря фону, который образован сетью городских окон, напоминающих тюремные стены (одно из них расположено над головой вождя) или апокалипсические соты. Мотив Апокалипсиса имплицитно в памяти жанра: Ленин как вождь-демиург, помещенный в центре ромба, вызывает ассоциации с иконографической схемой Спаса в силах, изображающей Христа на Страшном Суде. Совпадают и расходящиеся в стороны лучи. Показательные совпадения состоят в замещении сакрального персонажа фигурой революционера-богоборца, апокалипсических коннотациях негативной топики, а также контрастном колорите.

Мифопоэтические проекции картины удивительным образом перекликаются с поэмой Гео Милева, обнаруживая типологическую

* Более подробно о картине К. Редько см.: [Злыднева 2008а: 263–274].

близость двух авторов, принадлежащих к разным национальным традициям и работающих в различных видах искусства. Не только богоборческий миф болгарского поэта, описанный динамически противопоставлениями, находит соответствие в организации полотна русского художника, но и принцип каталогизации поэмы «Сентябрь», описанный выше, образует параллелизм с тиражированным элементом окна и множественностью толпы, ритмически организующих композицию картины. Тожественны и нарративные схемы: повествование от лица действующего персонажа в поэме (авторитарный автор, субъектное повествование) совпадает с нарративным принципом в форме обратной перспективы на картине, где жест Ленина (указывающего правой рукой налево) можно идеологически *правильно* понять только встав на точку зрения «внутреннего» зрителя — того самого субъекта, кто чудесным образом обретается в пространстве самого полотна-рассказа, как в иконе. Но главное — совпадает суггестивный, насыщенный трагическим смыслом тон, задающий атмосферу краха индивидуума, будь то профетическое «заговаривание будущего» болгарским поэтом или полное скрытого драматизма предчувствия катастрофы у русского живописца.

В плане формальных особенностей, а также их соответствий плану содержания, представляется интересным сравнить цветовой код картины и поэмы. Колористическая композиция картины К. Редько и лексика, описывающая цвет и свет в поэме болгарского автора, обнаруживают поразительное сходство: живописное полотно основано на драматическом сочетании красного, черного и желтовато-белесого, и ту же комбинацию в обозначении цвета обнаруживает литературный текст.

Лексико-статистический анализ текста поэмы показывает, что первым по степени частотности выступает черный цвет — слово *черен* и его производные, а также семантические варианты обозначения черного в форме существительного *мрак* (*мрак*, *мрачен*) и прилагательного *темный* (*тъмны*, *потъмнеха*) употреблены 12, а вместе с расширением *ночь*, имплицитирующим (т. е. подразумевающим) тьму — 19 раз. Предикат *черный* относится к слову *руки* и народу в целом (*черни ръце* — 3 раза), характеристике тяжелого физического труда (*черния труд*); предикаты *темный* и *темнеть* относятся к Балканам (*Балкана тъмнеше*, *тъмни балкани*) и пейзажу региона (холмы, долины); «мрак» и «ночь» сопряжены с именными формами *смерть*, *утроба*, *гроб*, *ад*. В этом отношении показательна первая строка поэмы, в свернутом виде содержащая в себе всю семантическую программу: «*Нощ ражда из смртна утроба*» («Ночь рождает из своей смертной утробы»). Настоящее время создает картинную статичность зачина, в ходе развития повествования переходящую в бурную динамику.

Последняя в цветовом коде использует в качестве механизма активизации второй по частотности цвет — *красный* (и его синонимический вариант *пурпурный*): употреблен 7 раз. Красный имеет единственное, но очень активное семантическое расширение в форме существительного *кровь* и его однокоренных вариантов в форме прилагательных и причастий (*кровавый, окровавленный* и пр.). Многократное повторение слов с корневой основой *кръв* (кровь, 12 раз) создает экспрессивное динамическое напряжение, а лексическая валентность, которую кровь и красный цвет образуют со смертью, ночью, мраком (например, в словосочетаниях *окървавени трупи; смърт, убийство и кръв*) отождествляет красный с черным, делает эти два цвета функционально эквивалентными на лексико-семантическом уровне текста.

Наконец, третий цвет — *желтый* — встречается только 1 раз в связи с описанием пейзажа (*есенни жълти гори*), однако его расширение можно усмотреть в назывании *света, солнца, блеска, пламени, огня, пожара* (14 раз), где желтый выступает как заместитель белого. Желто-белая часть спектра поэмы подвергается омонимическим обыгрываниям (светоносное и свет как мир), а мотив света космизируется до уровня солнца. Синонимические ряды с красным можно усмотреть в функциональном параллелизме лексем *кровь* и *огонь*, отсылающих к традиционной семантике, при этом инверсируется традиционное соположение оппозиций *горячее/холодное* и *жизнь/смерть*, как отсылающее то к первому, то ко второму члену: *кровь* в поэме Гео Милева выступает как признак *горячего*, т. е. *огня*, но при этом относится к зоне *смерти*. В отличие от отношения эквивалентности с красным, бело-желтый образует с черным противопоставление, реализуя связи с лексемами *жизнь, восход, рай* (*воля за светъл живот, светли рай* и т. п.). Наиболее показательны антонимические пары, образующие оксюмороны и усиливающие контрастность свето-цветовых сочетаний: «*нощта се разсипва във блясъци*»; «*мрак и блясък / и гракаци гарвани ято...*» («ночь рассыпается в проблесках»; «мрак и блеск / стая каркающих воронов...»). Залитый кровью земной шар, скидываемый долу, наряду с отмеченным пространственным противопоставлением *верх/низ*, в цветовом коде порождает, напротив, синонимию: *кровь = земля как красное = черное*. Тем самым, образуется сложная ткань постоянных противопоставлений при одновременном параллелизме-уравнивании.

Оксюмороны и синонимические отношения между всеми манифестациями цвето-светового кода связывают триаду *черное — красное — белое* (= желтое) в единое целое. Сочетание двойственности (в цветовых эквивалентах и противопоставлениях) и тройственности (в перекрестных сочетаниях внутри триады *черное — красное — желтое*) восходит к древнейшим культурным слоям числовой символики

[Топоров 1982e], описывающей полноту мироздания. Это та целостность, которая проявилась и как главная цветовая триада в индоевропейских языках [Гамкрелидзе, Иванов 1984], где в цветовом коде получили означивание три главных составных части мира: земли (черный), человеческой плоти (красный) и неба (белый) [Тэрнер 1983]. Архаизм цветообозначения в поэме можно рассматривать как проявление принадлежности болгарского поэта к комплексу представлений, чаще всего неосознанных, отсылающих их носителей к БММ, где древние слои культуры актуализируются на всех уровнях культуры современной, в разнообразных манифестациях менталитета обитателей региона [Цивьян 1990]. Но об этом — в следующей главе.

Возвращаясь к картине К. Редько в связи с поэмой Гео Милева, можно сказать, что антиномичность образа представленного на полотне восставшего народа — и героя, и демона, — может быть понята на широком фоне авангардной традиции, поставангардного и неосимволистского контекста русской культуры, а также экспрессионистской волны, пришедшей из Германии. Последнее существенно и для Гео Милева, на родственности поэтики которого экспрессионизму настаивают многие болгарские литературоведы [Сугарев 1988]. Цветовой код поэмы показывает, что экспрессионизм Г. Милева опирается на его принадлежность к культуре региона с ее архаическими корнями. Однако, как показывает типологическое исследование мотивов, не следует недооценивать влияния на болгарского поэта и русской культуры, порой непосредственного, а порой и на уровне типологического схождения, преодолевающего не только пространство, но и видовые границы художественного творчества.

ГЛАВА 6

О БАЛКАНСКОМ СПЕКТРЕ В ИЗОБРАЖЕНИИ И СЛОВЕ

В предыдущей главе о Гео Милеве мы в числе прочего коснулись архаической цветовой триады, определившей, наряду с другими особенностями поэтики, важные «улики» принадлежности поэта к БММ. В настоящей главе речь о цвете как резервуаре мифологических представлений в живописи и литературе Балкан пойдет намного шире. Интересно выявить «грамматику» балканского спектра в связи с архаическими представлениями носителей региона. Не избежать сравнений цветовой семантики в изобразительном искусстве с тем, как цвет представлен в языке.

Цветобозначение в вербальном тексте определяется словарем естественного языка, и оно количественно ограничено, будучи задано определенным механизмом словообразования в том или ином языке. Напротив, варианты цветобозначения в «тексте» живописи неисчислимы — они практически безграничны, потому что следуют за оптической безграничностью цветоразличения природного механизма — глаза. Между этими полюсами конечности и бесконечности пролегает зона, в которой осуществляется семиотическая интерференция: вербальный и визуальный коды приходят во взаимодействие и как бы обмениваются функциями. Так, в живописи существует два самых общих принципа цветовой референции — основной, открытый цвет (он реализует чередование оппозиций в составе универсальной культурной триады черный/белый, черный/красный, белый/красный) и тоновая живопись, основанная на градуальности, описываемой оппозицией *более/менее*. Первый принцип используется в поэтике примитива, канонической живописи (иконы), в детском рисунке — т. е. в области, которая апеллирует к архаической поэтике, воспроизводит структуру традиционного мышления в колористическом коде. Тоновая живопись

принадлежит сфере профессионального искусства Нового времени. Первый способ обозначения цвета тяготеет к вербальному полю (он в принципе конечен). Наоборот, когда литература начинает описывать цвет в категориях *более/менее* (в частности, освещения), она обращается к изобразительному типу означивания, к визуальному коду, имплицитно его.

Очевидно, что в балканской традиции доминирует архаический тип означивания цвета посредством универсальной триады, и искусство и литература XX века — этому подтверждение. В вербальности триады проступают мифопоэтические смыслы, обращенные к глубинному пласту до-словесного в словесном и до-изобразительного в изобразительном. Таким образом, цветообозначение образует ту зону нарративно-дескриптивной стратегии, где вербальный и визуальный «тексты» образуют самую широкую «вилку», т. е. расходятся друг от друга дальше всего. Это расхождение определяется различной природой вербального знака, с одной стороны, преимущественно символического, и визуального, иконического *par excellence* — с другой. Различие состоит, главным образом, в несовпадении пространства денотата (сферы означаемого): в случае вербальности именование отсылает главным образом к статической сфере означивания пигмента, а в случае визуального — к процессуальному, т. е. к означиванию действия (и восприятия) световых волн. Цвет в живописном произведении — результат многофакторного процесса, в котором следует учитывать физические свойства отражения краски, тоновые модуляции в пределах одного мазка и в соположении двух разных тонов, взаимодействующих в общей колористической композиции, ежесекундно меняющееся освещение полотна в условиях конкретного восприятия, наконец, индивидуальные особенности зрительного аппарата воспринимающего, его психологическое состояние (в целом и в данный момент), а также уровень зрительской компетентности, необходимой для активизации историко-культурных коннотаций цветового означивания. Именно с этими факторами связано то обстоятельство, что словарь вербального цветообозначения конечен (при всей вариабельности в различных языках [Вежибцкая 1996]), а «словарь» визуального цветообозначения практически безграничен и лимитирован только индивидуальными и общими параметрами зрительного аппарата человека. Так что говорить о словаре цвета в случае живописи вообще невозможно. Цветообозначение для живописи лежит в иной плоскости организации текста — его следует рассматривать в связи с проблемой модальности визуального нарратива. Действительно, колорит живописного произведения служит, главным образом, для рассказа-описания *состояния*, в том числе психологического состояния как одной из форм характеристики точки зрения автора/персонажа (о прямом и косвенном повествовании

в визуальном нарративе см. одну из глав первой части настоящей книги), а все способы наложения цвета в классическом искусстве репрезентируются в рамках градаций, в частности, уже упомянутой оппозиции *более/ менее*.

Помимо этого описание цвета регулируется оппозициями по признаку отношения к свету — *светлое/темное*, по признаку способа наложения краски — *основной/тоновый*, по признаку расположения в спектре — *красный/зеленый* и т. д.; по признаку ассоциации по звуковому тону — *глухой/звонкий*; по признаку обнаружения пигмента — *открытый/закрытый*; по признаку отношения к основе — *прозрачный/непрозрачный*; по признаку наложения краски (мазка) — *пастозный/лессировочный*; по признаку психологического состояния — *энергичный/вялый*. Таким образом, здесь образуется зона пересечения разных кодов — светового, пространственного, звукового, включающих широкий спектр факторов психо- и нейрофизиологии.

Тем не менее, на уровне отдельной традиции можно выявить доминирование того или иного типа колорита в качестве основного, проследить корреляции со словарем естественного языка. При этом следует иметь в виду, что колорит определяется таким способом только в форме максимально приближенной к основному открытому цвету, что имеет место в примитивных культурах (использующих растительные пигменты и красители, технологически не предполагающие смесей и наложения). Поэтому речь может идти преимущественно о тех регионах, в которых высокая подпитывается из недр низовой, традиционной, народной культуры, постоянно оплодотворяется фольклорно-мифологическими истоками, определяется ими. Таковым представляется цветовой словарь в искусстве Балкан. В случае доминанты основного цвета модальность также сохраняет свою значимость, однако выступает в предельно спрямленной, упрощенной форме — не в градации *более/мнее*, а как выражение основных «страстей» — воли, желания, страдания. Они проявляются в контрастном сближении крайних частей спектра, а также в использовании открытого цвета, который можно определить одним словом — красный, синий, зеленый и т. п.

На материале изобразительного искусства и литературы балканских народов XX века можно выделить несколько основных операционных семантических моделей, описывающих специфический балканский спектр. Все они соответствуют структуре архаического мифологического мышления и в совокупности воссоздают единое пространство особого стяжения смыслов в рамках общности балканской культуры.

Первая модель характеризуется операцией ментального переноса значения цвета, закрепленного за референтом — пространственным объектом в «тексте реальности», с расширением семантики:

цвет трансформируется в свет. Примером такого рода метафорического переноса может служить серия К. Бранкузи «Птица» 1910–1920 годов (о Бранкузи в контексте БММ см. главу настоящего раздела). [илл. 212] Этот выдающийся основатель европейской скульптуры XX века, румын по происхождению, впитал глубинный дух региональной балканской традиции. В своем творчестве он часто прибегает к пространственно-цветовой синестезии и производит семиотическую контаминацию цвета-света-формы. При этом происходит мифологическое осмысление цвета/света и его носителя. В рассматриваемой серии Бранкузи разрабатывает мотив вертикальной оси мира, создавая вытянутый вверх клиновидный полуабстрактный предмет, который отдаленно напоминает взметнувшееся ввысь пернатое создание. Материал нескольких авторских реплик — полированная бронза, — своим золотистым блеском парафразируя мотив сакрального свечения золотых мозаичных фонов византийского искусства, связывает воедино птицу как метонимию небесного верха, духа и т. п. с желтым цветом как сравнением-обозначением сакрального света. Неслучайно первое в серии произведение, еще наименее отвлеченное по форме, названо «Майестра» — в румынском фольклоре так называется волшебная птица с огненными перьями.

Мифологическое осмысление птицы в контексте соляной символики (золото как свет солнца) характерно также для мастеров хорватского примитива в живописи XX века. Известно, что генетически хорватский примитив связан с распространенной в альпийских областях Европы народной традицией живописи по стеклу, цветовой эффект которой обусловлен светом, проходящим через стекло, на которое нанесена темперная краска. Это еще одна форма — не метафорическая, а индексально-оптическая — превращения цвета в свет. Иван Генералич (1914–1992), основатель школы хорватского примитива, писал не только на стекле, но и на полотне, но мыслил теми же категориями *цвета/света*. В одном из своих наиболее известных произведений он изображает петуха — этот символ света, связанный в народной традиции с соляной символикой, солнцем, огнем, пожаром, и потому на полотне преобладает красный цвет («Петух», 1966). Однако еще более показательным изображением красной коровы на лугу («Красная корова», 1954): открытый локальный цвет сплошной заливкой на фоне противоположного по спектру зеленого, плоскостная фигура животного, застывшего в агрессивной позе, отсылает к архаическому комплексу представлений о красном как крови, земле,



212. К. Бранкузи.
Птица в полете. 1924

хтонической энергии. [илл. 193] Петушиный бой в картине болгарского художника И. Мрквички, представляющего бытовую сценку кровавой сельской забавы балканских крестьян, также помещен в интенсивно-теплый (мыслящийся, т. е. тяготеющий к вербальному обозначению, как красный) колорит. Характерно, что изображение сценки закидывания палками петуха (карнавальное развлечение английских подмастерьев XVI–XVII веков) на гравюре английского художника У. Хогарта получило наименование, отнесенное к той же самой модальности (страстям), о которой мы говорили выше: «Первая степень жестокости» (1751).

Вторая модель лежит в сфере чисто живописного синтаксиса и оперирует оксюморонным сближением противоположных стихий света/тьмы с соответствующим контрастом черного и красного. Этот цветовой аккорд, являясь наследием романтическо-символистского дуализма мира, проходит через весь XX век живописи балканских художников и маркирует региональный тип



213. Э. Муртич. Серия «Война». 1980-е

цветообозначения и колористических предпочтений. Мощные всплохи широких черных и красных полос на огромного размера абстрактных полотнах хорватского живописца Эдо Муртича (1924–2006) определяют его серию «Война»: цветовой код заставляет здесь вспомнить о трагических событиях: межнациональном военном конфликте начала 1990-х годов на землях бывшей Югославии. [илл. 213] Если для



214. В. Величкович. Из серии «Жизнь человека». 1980-е

Муртича сближение черного с красным выступает как нарративная аллюзия, то для современного сербского мастера, уже много десятилетий живущего в Париже, Владо Величковича, этот контраст надеден символизмом в режиме «мерцающей» мифологии. В своих фигуративных полотнах 1980-х годов этот живописец обращается к мотиву экстатической телесности, страдающей плоти: изображения сгустков окровавленной телесной массы на фоне черных дверных проемов, лестниц или отвлеченного фона соответствуют тяготеению к низовому, хтоническому, к инверсии телесности (см. главу о телесном коде в БММ). [илл. 214] Обращение к этим моти-

вам сопряжено с нарушением границы внешнего пространства и активизацией второго члена противопоставлений *внешнее/внутреннее, светлое/темное, закрытое/открытое*.

Следует отметить роль черного цвета в балканской модели мира в целом. Так, помимо топонимов, отсылающих к семантике черного — *Црна Гора* (сербское название Черногории), *Черномерец* (район в Загребе), имеется и ряд данных антропонимии — *Гара* (имя женского персонажа в романе И. Андрича), *Црноевичи* (род в Сербии) и пр., а также лексики, относящейся к ряду болезней и названий животных и растений (*црни пришт* — сибирская язва, *црни лук* — лук репчатый, *црнокруг* — гадюка). В ряде случаев доминирует обусловленная магической практикой и народными поверьями негативная отмеченность семантики, связанной с болезнью и/или пресмыкающимися. Можно предположить, что контраст черного с красным в живописи выступает как семиотический способ визуализации черного цвета, отмеченного трагедией и смертью.

Контраст черного и красного выступает как нарушение границы символического пространства и в беспредметной живописи черногорского живописца Петера Лубарды (1907–1974), который первым в Югославии начале 1950-х годов осуществил в своем творчестве полный отказ от соцреалистического канона и поворот к авангардной поэтике. Особенно характерно полотно «Кони» (1954) с условным изображением двух вставших на дыбы коней: геральдическая — архаическая по своему типу — композиция помещена на ярком красном фоне, а контуры животных выделены черным. [илл. 215] В сущности, случай П. Лубарды — это уже переход к следующей модели.



215. П. Лубарда. Красный конь. 1957

Третья модель опирается на архаическую цветовую триаду *черное — красное — белое* и выступает как мифологическое описание в цветовом коде полноты мира. Примером может служить семантика цвета в поэме болгарского поэта и художника Гео Милева «Сентябрь» (1924), на которой мы остановились подробнее в предыдущей главе настоящего раздела. Архаизм цветообозначения в поэме можно рассматривать как проявление принадлежности болгарского поэта к комплексу представлений, отсылающих их носителей к БММ. Пример архаической триады можно продемонстрировать в живописи экспрессионистической направленности широкого диапазона: в раннем сербском модернизме начала XX века — в живописи Надежды Петрович, а в

послевоенной абстракции экспрессионистского толка — в творчестве уже упоминавшегося хорватского живописца Эдо Муртича.

Наконец, есть и четвертая модель. Она основана на наиболее интересной логико-семантической схеме, поскольку характеризует парадоксализм носителей БММ. Модель состоит во взаимном наложении цветообозначений, в результате которой возникает «ложное» цветовое определение. Оно, в частности, предполагает наличие двойной референции — обозначение цвета в режиме модальности (для характеристики состояния субъекта) и в плане традиционной коннотации цвет = свет (для характеристики состояния видимого объекта). Такого рода двоякости характерны для примитива или гибридных форм культуры, но могут быть обнаружены и в высокой литературе. Для примера обратимся к проявлениям цветообозначения в текстах выдающегося хорватского писателя Мирослава Крлежи (1893–1981), особенно к его дневниковому травелогу «Поездка в Россию. 1925» [Крлежа 2005]. Интересно отметить, что в дневниковой прозе современника Крлежи и его «земляка» по региону, писателя Иво Андрича (имею в виду его записки «Знакови поред пута»), цветообозначение практически отсутствует, и лишь изредка встречается обозначение *света/тьмы*.

Разумеется, отнести М. Крлежу целиком к типичным представителям Балкан невозможно: его профессиональное становление происходило в среде австро-венгерской культуры рубежа веков, проникнуто духом европейской литературы и отмечено чертами экспрессионизма. Однако это произведение содержит ряд характерных черт, позволяющих рассматривать его в контексте БММ. В частности, через все описание поездки проходит фундаментальное разграничение *своей/чужой*, отнесенное к первым членам оппозиций *мы/они*, *здесь/там*, *сейчас/тогда*. Автор постоянно обращается к сравнению советской России 1920-х годов и Хорватии этого времени, пребывавшей, на его взгляд, в захолустье, на основе противопоставления *молодой (новой)/старый*. Смысл этих проекций — в создании утопического модуся. Хотя писателю в это время были свойственны левые политические взгляды, ему совсем не все нравится в новой Москве и окрестностях, однако он мысленно выстраивает позитивную проекцию настоящего в будущее, в которой балканская глубинка идентифицируется посредством низового пространства (грязь, косность) и реверсированного времени (параллелью к возвращению в воспоминаниях служит описываемая атмосфера отсталости населения). Мотивы нищеты и инертности сознания и косности на фоне идеи прогресса — это не столько выражение социальной критики и идеологических стереотипов, сколько мотив безвинной жертвы наподобие Миорицы, занимающий — как уже неоднократно указывалось — в балканском сознании столь важное место. Дополнительным указанием на балканский тип коннотаций этих мотивов является цвет.

Цвет в описании впечатлений рассказчика-путешественника играет активную роль, выступая как символический маркер пространства и времени, при этом переплетаясь с другими кодами. Одной из разновидностей цветообозначения у Крлежи является принцип синестезии. Интересно, что с самого начала повествования рассказчик связывает с цветом не только звуковой код, как это обычно бывало во времена авангарда, которому Крлежа не чужд, но и одористический, чем эксплицируется телесность, низовое начало, обращенное к плоти земли, столь характерной для архаизмов БММ. Запах и цвет сопрягаются у Крлежи в восприятии настоящего, они же хранят память о прошлом, о родине. Цвет у Крлежи строго семантизирован. В родовом обозначении цвет наряду с запахом становится одним из ведущих экзистенциалов: *Оттенки цвета и запаха относятся к тайнам жизни... что такое... жизнь человека, как не комплекс красок и запахов* (129, 130 — здесь и далее страницы приведены по: [Крлежа 2005]). И возвращаясь в воспоминаниях к своему нищему балканскому детству, восклицает: *Дьявольски печальное сочетание красок, запахов и звуков!* (131). Впрочем, с оппозицией *дети/взрослые* связаны и оппозиция *основной цвет/оттенков, природная одаренность/мещанское убожество: Дети — великие волшебники ароматов, красок и звуков... они гениально одухотворяют цвета и запахи* (134), в то время как «для взрослого красота — проблема нюанса» (135).

Проезжая на пути в Россию разные европейские страны, рассказчик, подобно мифологическому герою, проходит через ряд испытаний цветом, наиболее яркое из которых описано в главе «Кризис живописи», метафорически переносящей критическое отношение к современным течениям в искусстве на социальную сферу и указывающей на разлад культуры и общества. Колористическая гамма распределяется между двумя психологическими крайностями: бесцветная унылость и/или примитивная пестрота. Однако этот контраст резко изменяет свою семантику в советской (красной) России. Первые впечатления отмечены драматически негативно: при въезде в Москву рассказчик «вдохнул воздух печали» (138), ибо здесь доминирует траурное *черно/белое (дама в черном... мужчина с черной бородой... белый гроб... <рассказчик> пригвожден грузом черного цвета и жирных запахов... от тяжких запахов и мрачных красок душа сжимается, как жабры у рыбы, попавшей в грязную воду* (138–139)). Это сочетание столь же метафорически сменяется на красный и золото в сочетании с мотивом света в первое московское утро путешественника при посещении Кремля: *сколько золота, сколько красок...!* (143). Красным окрашены в его восприятии стены и башни Кремля, флаг в руках пионеров, площадь (как топоним), лампочки над Сенатом. Языковое и оптическое сливаются в единство символическо-иконического означивания. Далее разыгрывается триада *черного — белого — красного*, в котором

пространственное и временное означивания контаминируются наподобие цвета и запаха (белые стены Успенского собора, белизна выцветших фресок как знака давности), а красно-черный колорит икон выступает как знак святости и мученичества.

Красное — черное — белое репрезентируют внутреннюю проекцию homo balcanicus, опираясь на все ту же архаическую цветовую триаду, поэтому рассказчик оценивает их положительно: «контрасты этой патетичной и по-русски пестрой палитры примитивны, но весьма эффективны» (147). Неслучайно колорит Москвы воспринимается рассказчиком как ожившая в своей беспокойной симультанности картина Брейгеля (144) — очевидно, имеется в виду картина Питера Брейгеля Старшего «Охотники на снегу» (1565, Музей истории искусства, Вена), которую копировали и мастера хорватского примитива (в частности И. Генералич). Таким образом, память о балканском культурном пространстве выступает фоном московского цветового спектра.

Интересно, что когда Крлежа описывает свою родину, воссоздает genius loci Адриатики, прошлое окрашивается дополнительными цветами: зеленым и синим как цветом мечты. Однако этот весенний колорит на фоне коммунистической России сразу же погружается в дистопическую низину: *Все мы питаем одни и те же иллюзии: что из наших старых грязных заливов, где в зеленой воде плавает мусор, можно отправиться туда, где открываются светлые горизонты пространства, где все кристально чисто и залито солнечными лучами* (241), но человек движется, как лавина... красок и звуков, и его тоска — всего лишь один из пестрых обманов, одно из кажущихся проявлений реальности (243). Таким образом, пестрота коммунистического державного Кремля становится у Крлежи проекцией извечной цветовой триады, а та, в свою очередь — проекцией утопического балканского сознания, которое перерастает свои региональные рамки и трансформируется в универсальный культурный символ у-места и у-времени.

ГЛАВА 7

БАЛКАНСКАЯ АТЛАНТИДА ДУБРАВКИ УГРЕШИЧ

Мы кончаем вторую часть книги тем, с чего начали: с общего описания Балкан как региона, сочетающего в себе уникальность универсального, а также региона, пропитанного духом архаики, скрытой мифологии. На этот раз речь пойдет о нашей современнице — хорватской писательнице, живущей и работающей в Европе, Дубравке Угрешич (р. 1949). Ее романы и эссе переведены на многие языки мира, в том числе и на русский. В произведениях Д. Угрешич отразилась противоречивая природа балканского мифопоэтизма, основанного на специфической, присущей только этому локусу, связи природы и культуры.

Балканский ландшафт как естественный природный рельеф рассматривался в современной гуманитарной науке в качестве фактора, определившего менталитет и культуру региона [Топоров 1989]. Разнообразие природных условий, отразившихся в ландшафте Балкан — горы и долины, реки и изрезанная линия морского побережья — все это соответствует пестрому многоголосию культур и конфессий населяющих регион народов, издавна сосуществующих на небольшой территории. Одновременно балканский ландшафт исследовался и в качестве результата цивилизационной деятельности населяющих Балканский регион народов (этруски). Подобная размещенность ландшафта в зоне взаимодействия природы и культуры — в его двубраженности — заставляет рассматривать естественный рельеф региона как зеркало происходящих здесь художественных событий.

Одно из основных свойств балканского пространства — его граничность: разнообразие ландшафта на сравнительно небольшой территории акцентирует сам переход — от гор к долинам, от побережья к морской глади. Граничность определила и свойство балканского менталитета: разнообразие

наций, языков и конфессий раскрывает себя также в модусе границы, т. е. как столкновение-переход, соположенность разного, единство *своего* и *другого* через осознание несхожести. Значим сам стык и шов — будь то горный перевал, кромка земли, иноязыкий сосед. Эту граничность можно прочесть и в разворачивании ландшафта во времени, в своего рода темпоральном ландшафте. История балканских народов — это котел непрерывных войн и перемирий, внезапно возникающих и столь же внезапно исчезающих государств. В плане осмысления человеческого существования значимость границы на Балканах проявляет себя в особой ориентированности культуры региона на фюнеральный код. Погост, кладбище, мемориальный ансамбль воплощают идеи границы — между мирами живых и мертвых, между прошлым и будущим. Неслучайно столь большой интерес исследователей уже многие десятилетия прикован к таинственным по своему происхождению средневековым стечкам, о которых речь шла в одной из предыдущих глав — надгробным стелам, которые находятся, главным образом, в Боснии и Герцеговине, этом средоточии балканской граничности этнокультурного ландшафта. А в XX веке именно в Югославии возникла уникальная ландшафтная мемориальная архитектура Богдана Богдановича (1922–2010), проникнутая глубоким мифопоэтизмом и снискавшая общеевропейское признание. Идея границы в сознании балканского человека проявляет себя и в его склонности к автодеструкции, примеров чего в новейшей истории Югославии несть числа. Настоящий очерк и посвящен такой деструкции — предчувствию гибели страны, актуализации модели Атлантиды на Балканах посредством художественной интуиции.

Граница как особенность балканского ландшафта, а также принцип автодеконструкции, нашли отражение не только в произведениях архитектуры, но и в литературе. Наиболее яркий пример — роман Дубравки Угрешич «Forsiranje romana-reke» [Ugrešić 1989] (в русском переводе: «Форсирование романа-реки» [Угрешич 2002]). Этот роман метатекстуален, его текст описывает сам себя, и потому особенно прозрачен для исследования носителя балканской ментальности. Мы проанализируем одно из свойств этой ментальности, — переживание ландшафтной границы (в данном случае — реки и ее метафорического переноса) как способа самоидентификации, находящего в конечном итоге выражение в нейтрализации крайностей пограничной зоны и, как следствие, в самоликвидации.

Действие романа происходит на международной писательской конференции в Загребе, куда приезжают, среди прочих, литераторы из социалистических стран, в частности из СССР. В ироническом, игровом ключе описываются разные судьбы и разные типы отношений между собратьями по перу, любовные связи, политические коллизии. Изображение «успешных» функционеров от литературы дано

гротескно. Горькая авторская усмешка определяет и описание бедолаг из соцлагеря, вырвавшихся за границу – среди них есть и непризнанные таланты, и откровенные неудачники. Линии романа сплетаются в квазидетективную историю, что подвергает иронии не только персонажей и стоящие за ними геополитические реалии, но и сам литературный жанр, а также писательское ремесло в целом.

Произведение построено в соответствии с канонами постмодернизма: имеет место дезавтоматизация приема, интертекстуальная орнаментика, иронический модус. Роман принадлежит к жанру произведений о литературе, его метатекстуальная структура ярко выражена. Композиция — рамочная. Основное повествование происходит на международном литературном симпозиуме в Загребе. Нарративная структура романа полиморфна. Здесь нет единой сюжетной линии, имеет место ироническое (в том числе с элементами самоиронии) обыгрывание ментальных стереотипов среды. Произведение насыщено интертекстуальными аллюзиями, легко узнаются реальные прототипы заградской литературной братии. Повествование обрамлено метатекстуальной рамкой — фрагменты «дневника» рассказчика с введением «реальной» жизни, — например, описания бесед автора с Юрием Михайловичем в дни их встречи на Кубе.

План выражения в романе доминирует и задан экспликацией конструкции. Среди прочих дезавтоматизированных приемов выделяется фигура перечисления, основанная на сумме однородных синтаксически-нарративных членов. Роман построен как множество каталогов — их число в романе достигает 35. Мир литературы и того, что лежит за его пределами, представлен как гиперкаталог. Каталогизируется все — не только вещи, но и жизненные ситуации и литературные коллизии. Каталогизированы писатели (живые и мертвые), элементы быта (продукты питания и предметы обихода), жизненные ситуации (от видов смертей до исчезновения рукописей). Коллаж каталогов обнаруживает неоднородность: в едином пространстве повествования соединены каталоги-перечисления, назывательные каталоги (список писателей на конференции), каталоги-объекты (например, в своих любовных свиданиях одна из пар персонажей руководствуется каталогом сексуальных поз). Перечисления составлены — грамматически и логико-семантически — из однородных членов, объекты и предикаты встречаются в равном отношении. Количество компонентов в перечислении в среднем составляет 10–15, наиболее длинные превышают 30, минимальное число — 7. Таким образом, поэтику произведения можно назвать поэтикой каталога. Характер каталогизирования и стоящие за ним смыслы в романе Д. Угрешич являются фокусом нашего анализа, ибо они отсылают к принципу автодеструкции как свойству балканского менталитета, который (принцип), в свою очередь, опирается на мотив границы,

сюжетно обусловленный в романе реалией ландшафта — рекой и ее метафорическим осмыслением — романом.

Прием каталогизации мы уже видели на примере поэмы Гео Милева (см. пятую главу настоящего раздела). Его формы и функции здесь схожи с тем, что используется болгарским поэтом, потому что Д. Угрешич хорошо знает литературный и художественный авангард (она много лет участвовала в международном проекте «Понятийник русского авангарда», организованном Загребским университетом, см.: [Pojmovnik]) и во многом опирается на его опыт. Как и в случае с Гео Милевым, фигура перечисления, снижая семантический статус каждой отдельного элемента ряда, является риторическим эквивалентом деиерархизации ценностей. Это выражено в словах центрального inferнального персонажа романа — литературного шпиона Флагуса, — в его идее о том, что *унификация способствует установлению тотального контроля* со стороны литературного менеджмента (ср. рассуждения о власти «organizer'a» в американском быту, а также об уподоблении *жизнь = супермаркет* в англоязычном романе-эссе Д. Угрешич «Have a Nice Day» [Ugresic 1995]. В металитературном коде идея деиерархизации соответствует идее доминанты ремесла в литературе, господства Сальери, комбинаторики приема.

Гиперкаталог — фигура перечисления — находит выражение в паратопологической модели, в мотиве географической карты — последняя упомянута 10 раз. Ключевой мотив — карта Америки, забранная, как картина, в рамку и уподобленная мороженому, которое лижут лучи света, падающие в окно. Карта, уравнивающая страны и континенты (*все мы пешки на шахматной доске жизни!*, здесь и далее пер. мой, приводится по Ugrešić 1989 — Н. 3.) вводит мотив полиглотизма как тождественности всех языков. Неслучайно и язык подвергается каталогизированию: например, название романа одного из персонажей, хорватского писателя, переведено на восемь языков. Неупорядоченная множественность языков имплицитно вводит мотив Вавилонской башни. Последняя выступает в иронически сниженном виде, в эротическом коде — как ряд эвфемистических определений мужского детородного органа: «золотой палец» (название романа), «висюлька» (половой член персонажей), колбаса (эпизод посещения писателями колбасного завода). «Телесность» башни соответствует и стереотипному обыгрыванию омонимичности лексемы «язык», ср. параллелизм: солнце лижет карту — любовница касается языком своего партнера (*мой язык помнит холодящую гладкую поверхность пуговицы...*).

Многоязычие как условие некоммуникативности и гетерогенности пространства находит выражение в акцентированности границ. Мотив-концепт *граница* относится к числу наиболее значимых в романе. Наиболее важные повороты сюжета связаны с пересечением границы между Западной и Восточной Европой — нелегальным пе-

реездом на Запад советского писателя Трошина, перевозом через границу рукописи чешским писателем и т. п. Мотив пересечения границы государственной соединен с мотивом опредмеченной границы — двери, окна, зеркала, часто встречающихся в тексте. Так, акцентирована стеклянная стена (расподобленная идиома «железный занавес»); дверь концептуализирована как «порог» — перед ней ждут, в ней останавливаются, к ней прислоняются, чаще всего — стучат в закрытую дверь; окно выступает как разъединяющая стена/зеркало: *В темном стекле (окна. — Н. З.) он долго смотрел на собственное отражение*; окно концептуализировано в рамках расподоблений интертекстуально: *закрыв окно, мой приятель Ненад сказал: Началась новая эпоха* (ср. у Пастернака: «Открыть окно — что жилы отворить»).

Мотив *границы* выстроен в романе в соответствии с постмодернистским принципом деконструкции — пересечения границы самого текста, семитической границы в построении литературного дискурса. Это пересечение обнаруживает себя в слиянии речи нарратора с речью конкретного автора — в мотиве радикулита, от которого страдает писательница, а также в «документальном материале» (в воспоминаниях о Ю. М. Лотмане, портретах реальных персонажей загребского литературного мира). Коллаж документа и фикции построен по принципу матрешки, как фрактал. При этом сам прием подвержен ироническому остранению: неслучайно матрешка неоднократно упоминается в романе — она является знаком-индексом обыгрывания стереотипа принадлежности к «национальному».

Мотив пересечения государственной границы и связанные с этим трудности — различные запреты и опасности (перевоз рукописи, листовок и т. п.) — повышается до уровня экзистенциала введением в повествование мотива смерти, которая настигает советского писателя-невозвращенца Трошина. В иронически сниженной форме контаминация пересечения границы между странами, политическими лагерями с переходом между жизнью и смертью выражена в эротических катарсисах одной из героинь романа — секретарши Ванды. В этом персонаже близость Эроса и Танатоса обнаруживает себя в широком смысле: *Когда умирали общественные деятели, Ванда, в силу благородства натуры, не могла не отождествлять себя с ними, и единственное, что ей было доступно (помимо того, чтобы самой покончить с собой!) — это пройти через сладостный катарсический туннель так называемой малой смерти.*

Роман насыщен смертями. Он открывается случайной смертью испанского писателя, приехавшего на Загребские литературные встречи. В процессе развития повествования гибнут: русский писатель Трошин, хорватский министр культуры, писатель Флобер. Смерть подана и в эвентуальном модусе — все ждут, что чех, у которого украли рукопись его гениального романа, покончит с собой. Поле смертей

расширено виртуальным образом — в коллекции случаев смерти писателей от несчастного случая, которую представляет собравшимся Флагус (аллюзия на «Мертвые души», тем более что сам Флагус напоминает Чичикова). Каталог смертей писателей от несчастного случая выступает как знак дегероизации и демифологизации созданного массовым сознанием образа писателя, как демонтаж историко-литературной иерархии. Содержащийся в романе гротескный список нелепо погибших писателей дополняет и не менее гротескный перечень погибших рукописей, что, несомненно, воспринимается как парафраз Булгакова. Фотографии писателей на постере съезда напоминают фото газетных некрологов.

Одна из главных причин смерти — акт перехода через границу: государственную в случае невозвращения Трошина, временную в случае министра, водную — в случае испанского писателя Жозе Рамона Эспесо. Последний случай вводит тему смерти как дезорганизующего начала в случае сопряженности ее с границей (перечисление осложнений, которые влечет за собой смерть иностранца). Особое место занимает тема самоустранения — от самоубийства до демонтажа собственного Эго. Объекты, подвергающиеся в романе разрушению многочисленны: физическое бытие писателя, собственное «Я» художника, миф о гениальной литературе, распад вещи (= фрукта) как страны (Куба), зримого облика (профессор Л. на пляже), картина Де Кирико (уподобленная Кубе) как демонтажу — бомба. Иконическим знаком распада-катастрофы служит картина П. Пикассо «Герника» (к разочарованию рассказчика от автора — оказавшаяся черно-белой, а потому «нереальной»).

Между тем, распад и исчезновение, как правило, лишены пафоса. Сообщение об аварии в Чернобыле намекает на грозящую глобальную катастрофу, но чередуется с сугубо бытовыми дневниковыми записями. Деградация и исчезновение напоминают тающее мороженое — они возникают в любовном объятии, происходят в процессе принятия пищи. Городской пейзаж можно стереть, опустив жалюзи на окне, а лицо — включив дворники автомобиля. Чужое «Я» можно унижить «моральной деградацией»: так выглядит месть критику писательниц, насмеявшихся над его мужским телесным достоинством. Коллективное «Я» «своих» подвергнуто опасности кастрации: обилие похоронных бюро и салонов парикмахерских в городе (в таком сопряжении иронически обыгрывается идеологема «кастрации» нации). Нейтрализовать «Я» можно пересечением государственной границы, как это сделал писатель Трошин, или бросившись в воду, как об этом мечтает неудачник Пипо.

Мотив погружения в воду, а также воды как таковой, акцентирован в романе. Повествование насыщено сценами как реальной, так и воображаемой гибели в воде: испанский писатель умирает в бассей-

не; в коллекции критика-шпиона Флагуса — четыре смерти от воды; незадолго до собственной смерти Трошин вспоминает анекдот о человеке, бросившемся с моста; министр в своих мечтаниях «спаривается» со своей подругой «лососихой» Вандой в теплой заводи «до тех пор, пока не начинается распад их тел»; «тонут» в болоте отечественной провинциальности хорватские классики; в стиральной машине гибнет гениальная рукопись чеха, а ее автор погружается «в отчаяние как в живой песок». Обыгрывается соответствующая идиоматика (один из персонажей «искал взглядом воображаемую соломку»). Впрочем, гибель в воде — вожделенна, как и любое пребывание в ней. На лицах писателей — выражение водолазов, люди здесь плавают в быте как темно-зеленая трава в грязной бутылке, машины «плавают» по улицам Гаваны. Персонажи романа в мечтах ныряют и плывут на другой берег, покидая пределы внутренней идентичности, устраиваются в Калифорнии учителями по подводной охоте, перевернув бинокль (аллюзия на роман Ю. Олеши «Зависть»), «плавают» («как в аквариуме») взглядом по кухне, наконец, простокупаются в море. Мотив воды и ныряния закреплен и за рассказчицей в пространстве рамки, где ее речь опять же неотличима от речи автора. Рассказчица описывает, как она ныряет в бассейне, вспоминает, что в доме Хемингуэя в Гаване ее больше всего привлекает его ванная, и завершает «дневниковый» фрагмент и весь роман в целом записью о том, как друзья дарят ей часы, главным (и абсурдно бесполезным) достоинством которых является их водонепроницаемость.

Тема воды, таким образом, сопряжена в романе с мотивом границы и тем самым эксплицирует мифологические смыслы (вода как эквивалент жизни/смерти, как мифологические воды Стикса). Кроме того, мотив *воды* в романе отсылает к женской теме, а последняя — к теме самоидентификации автора. Ясно проглядывает тема карамзинской Лизы, преломленная сквозь литературную традицию 1920-х годов (особенно значима в этой связи фигура Л. И. Добычина). Литературные аллюзии этим не исчерпываются. Помимо уже отмеченных выше Гоголя, Пастернака, Олеши, Добычина — здесь обэриуты, Вагинов, Хлебников, Битов, концептуалисты (Кабаков, Пригов, Сорокин), Эрика Йонг, Набоков, Милан Кундера. Скрытые цитаты основаны на обыгрывании стереотипа — ситуации или литературного мотива. Стереотип является объектом цитирования, отсылая к поэтике обэриутов. Он составляет ядро характеристики персонажей. Стереотип как экспликация стертого штампа выступает знаком деиерархизации литературных мотивов. В тексте, описывающем глобальное разрушение иерархии, при котором даже мотив акцентированной границы является знаком ее отсутствия, возникает нейтрализация оппозиций. Здесь все уравнено, все подлежит обезличивающему перечислению-каталогизированию. Между тем, имеются

и исключения. Именно эти исключения «выдают» принадлежность автора: демонтаж каталогизирования имеет ограничения, заданные балканской моделью мира.

Рядоположенной каталогизации не подвержено только пронизывающее весь текст противопоставление *большое/маленькое*, а также связанная с ним оппозиция *они/мы*. *Мы* — маленькое, неполноценное, *они* — большие и хорошие, то, к чему следует стремиться. Эта оппозиция — единственное, что привносит в нарративный ландшафт романа движение. Положение рассказчика можно определить как взгляд (или движение) изнутри маленького — наружу к большому (вспомним мотив аквариума, развиваемый в романе). Таким образом, выстраивается еще одна скрытая оппозиция — *внутреннее/внешнее*. Движение и стагнация, его отсутствие как источник страдания обозначены в начале романа, в авторской рамке (ключевая метафора романа — радикулит, который является следствием недостатка движения), и еще раз — в качестве постоянного и от многократного повторения утрачивающего смысл, т. е. абсурдистски дезавтоматизированного рефрена — в конце рамочного пространства. *Маленькими* предстают в романе: «моя страна», Загреб (неоднократно), собирательное «мы», парк в Загребе, писатели, женские трусики, «малая» (периферийная) литература, Малая Бронная, Маленький Принц Сента-Экзюпери, эротический экстаз («малая смерть»), комната (внутреннее пространство), бинокль, орнитологический справочник, экран, хороший человек, цензурное задание редактору, жизнь, сдвиг (как литературоведческий термин), серпы и молоты (рисунки на пластиковом пенисе), плакат на Брайтон Бич и фотография на нем, прием на писательском симпозиуме, рыба, тело, человек. Семантика *большого* в романе гораздо менее значима. К *большому* относятся: гипсовые лебеди, которыми торгуют мексиканцы; памятник Маяковскому в Москве, цены в Югославии, ящерица варанус, рассказы, заголовок о Фасбиндере в газете, листы бумаги, коллекция драм, зверь (фигуративно), комната старика, роман, сэндвич, сиамский кот.

Очевидна асимметрия — перевес *малого* над *большим*. Мир, относящийся к *салому*, обнаруживает несравненно большую гомогенность по сравнению с миром *большого*. *Малое* — это отечество, Загреб, женское, литературное, «свое», внутреннее, в то время как *большое* — чужое и внешнее. Кроме того, *малое* чаще встречается в «несвязанном» виде, в то время, как *большое* чаще всего выступает как часть противопоставления *большой/маленький*: *большой* Маяковский vs ничтожные (= *маленькие*) «мы», *большие* цены vs низкие (= *маленькие*) зарплаты, *большой* роман vs короткая (= *маленькая*) жизнь. Наконец, ясно очерчен вектор — *из маленького в большое, из ничтожного в значимое*. Очевидна идентификация авторского «Я» с мотивом *малого* и *ничтожного*. Очевидна также и интенция — кинетическая

заряженность малого «Я». Концепт последнего можно рассмотреть в плане центробежной устремленности в пересечении-форсировании границы между *малым своим* и *большим чужим*, стремлении преодолеть разрыв между *внутренним* и *внешним*.

Значимость противоположения *внутреннего* *внешнему* в БММ неоднократно обсуждалась в трудах Т. В. Цивьян [Цивьян 1990: 137–165; Цивьян 2008а: 171–196]. В данном случае интересно, как непреднамеренно происходит экспликация этой оппозиции в мотиве пересечения границы — от *малого внутреннего* к *большому чужому*. Очевиден результат этого пересечения: в насыщенном смертями романе при пересечении самой значимой для внутреннего «Я» автора границы возникает наиболее существенный результат — нейтрализация противопоставления. Нейтрализация кодирует самую жесткую форму ухода от жизни — самоубийство. В романе, помимо обыгрывания провинциального менталитета — постоянной темы Д. Угрешич, — одновременно читается и второй уровень — тема пересечения границы от *своего* к *чужому* как форма самоубийства, так как эта граница непроницаема.

Переход через границу *мы/они* чреват опасным погружением в воду, при котором *свое* грозит быть навеки захороненным во *внутреннем*. Однако в подводном мире, откуда смотрят *маленькие мы*, *свое* перестало быть актуальным. Актуальность приобретают теперь осколки былой цивилизации, плавающие по поверхности *чужого*. Нейтрализация *своего* и *чужого*, пересечение границы между ними как чреватое смертью выступает средством экспликации *внутреннего «Я»* регионального менталитета. Роман Дубравки Угрешич — это описание Балкан как ушедшей в морские пучины Атлантиды и предсказание судьбы Югославии. Непреднамеренное предсказание автора, попытка вывести мифологическая константу судьбы составляет характерное свойство балканского времени, которое в БММ течет вспять — проецирование прошлого в будущее. Демонтаж в романе Дубравки Угрешич является специфически балканским демонтажом — он изоморфен топологии и судьбам региона.

БИБЛИОГРАФИЯ

I Кор. 13: 12

Альфонсов 1964 — *В. Н. Альфонсов. Заболоцкий и живопись // В. Н. Альфонсов. Слова и краски. СПб., 2006*

Андрич 1967 — *И. Андрич. Туловище / Пер. И. Голенищева-Кутузова // И. Андрич. Проклятый двор. Повести и рассказы. М., 1967.*

Андрич 1976 — *И. Андрич. Избранное. М., 1976.*

Аренс 1990 — *Л. Аренс. О Максимилиане Александровиче Волошине и его жене Марии Степановне // Воспоминания о Максимилиане Волошине. М., 1990.*

Аренс интернет-ресурс — *Л. А. Аренс. О Максимилиане Волошине и его жене Марии Степановне // http://maxvoloshin.ru/my_house*

Бараг 1981 — *Л. Г. Бараг. Сюжет змееборства на мосту в сказках восточнославянских и других народов // СБФ. М., 1981. С. 160–188.*

Барт 1997 — *Р. Барт. Camera lucida. Комментарий к фотографии. М., 1997.*

Баснер 2000 — *Е. В. Баснер. Живопись Малевича из собрания Русского музея. (Проблемы творческой эволюции художника) // Казимир Малевич в Русском музее. СПб., 2000.*

Бахтин 1965 — *М. М. Бахтин. Франсуа Рабле. М., 1965*

Бахтин 1979 — *М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979.*

Бел, Брайсен 1996 — *М. Бел, Н. Брайсен. Семиотика и искусствознание // Вопр. искусствознания. 1996. № 2. С. 521–559.*

Белый 2005 — *А. Белый. Поиск «нового зрения»: скрытый спор Заболоцкого с Пушкиным // «И ты причастен был к сознанию моему...»: Проблемы творчества Николая Заболоцкого. М., 2005. С. 43–67.*

Бенвенист 1974 — *Э. Бенвенист. Общая лингвистика. М., 1974.*

Бихаљи Мерин 1959 — *О. Бихаљи Мерин. Уметност наивних у Југославији, Београд, 1959.*

Бобринская 2003 — *Е. Бобринская. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003.*

Бобринская 2006 — *Е.А. Бобринская. Русский авангард: границы искусства. М., 2006.*

- Богатырев 1971 — П. Г. *Богатырев*. Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
- Бодрийяр 1995 — Ж. *Бодрийяр*. Система вещей. М., 1995.
- Бодрова 2004 — А. Ш. *Бодрова*. Традиционный костюм коренных народов Сибири как отражение эмпирической ментальности // Вестн. ТГПУ. Вып. 4 (41). Гуманитарные науки. Томск, 2004. С. 85–90.
- Боулт 1989 — Дж. Э. *Боулт*. Франциско Инфантэ — это художник парадокса. Каталог выставки «Francisco Infante from Moscow» International Images Ltd., Севикли, США, 1989.
- Борисова, Каждан 1971 — Е. А. *Борисова*, Т. П. *Каждан*. Русская архитектура конца XIX — начала XX века. М., 1971.
- Брагинская 1980 — Н. В. *Брагинская*. Календарь // Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1. С. 612–615.
- Буркхард 2005 — Д. *Буркхард*. Шрам. Археология литературного мотива // Телесный код в славянских культурах. М., 2005. С. 68–79.
- Вайскопф 1997 — М. *Вайскопф*. Во весь Логос. Религия Маяковского. Москва; Иерусалим, 1997.
- Вежбицкая 1996 — А. *Вежбицкая*. Обозначение цвета и универсалии зрительного восприятия // А. *Вежбицкая*. Язык. Культура. Познание. М., 1996. С. 231–291.
- Виноградова 2000 — Л. Н. *Виноградова*. Народная мифология и мифо-ритуальная традиция славян. М., 2000.
- Волошин — Волошин Максимилиан Александрович — русский поэт // Библиотека «Русская планета» [Электронный ресурс]. URL: <http://lingua.russian-planet.ru/library/mvoloshin.htm#paint>
- Волошин 1909 — М. *Волошин*. История моей души. 1909 г. [Электронный ресурс]. URL: http://www.maxvoloshin.ru/history_soul_09/
- Волошин 1912 — М. *Волошин*. Константин Богаевский. // Атлантиды». 1912. № 6. [Электронный ресурс]. URL: www.tanais.info/art/bogaevskyab2.html.
- Волошин 1914 — М. *Волошин*. История моей души. 1914 г. [Электронный ресурс]. URL: http://www.maxvoloshin.ru/history_soul_14/
- Волошин 1970 — Волошин о самом себе // Пейзажи Максимилиана Волошина. Л., 1970.
- Воскобоева 2008 — Е. А. *Воскобоева*. Семантика продукта (Н. Заболоцкий и Н. Олейников) // Кормановские чтения. Вып. 7: Ст. и материалы Межвуз. науч. конф. к 25-летию памяти проф. Б. О. Кормана (Ижевск, апрель 2008) / Ред.-сост. Д. И. Черашняя. Ижевск, 2008. С. 190–193.
- Гамкрелидзе, Иванов 1984 — Т. В. *Гамкрелидзе*, Вяч. Вс. *Иванов*. Индоевропейский язык и индоевропейцы. В 2 т. Тбилиси, 1984. Т. 2.
- Гачев 1964 — Г. Д. *Гачев*. Ускоренное развитие литературы. М., 1964.
- Гачев 1999 — Г. Д. *Гачев*. Космософия Балкан // В поисках «балканского» на Балканах: Балканские чтения — 5: Тез. и материалы симпозиума, [Москва, 1–3 марта 1999 г.]. М., 1999. С. 63–64.
- Герасимова интернет-ресурс — А. *Герасимова*. Заболоцкий и Рабле. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.umka.ru/liter/950417.html>

- Горчева интернет-ресурс — *М. Горчева*. Елегичен авангард (вариацията «Гроб» от «Иконите спят» на Гео Милев между литературни предходници и естетически експеримент) // Литературен клуб [Электронный ресурс]. URL: <http://www.litclub.com/library/kritika/maya/grob.html>
- Григореску 1984 — *Д. Григореску*. Брынкуш. Бухарест, 1984.
- Григорьев 1979 — *В. П. Григорьев*. Поэтика слова. М., 1979.
- Григорьева 2004 — *Е. Г. Григорьева*. Образование смысла в натюрморте // Лотмановский сборник. М., 2004. С. 786–805.
- Григорьева 2005 — *Е. Г. Григорьева*. Эмблема. Очерки по теории и прагматике регулярных механизмов. М., 2005.
- Гройс 1992 — *Б. Гройс*. Ницшеанские темы и мотивы в Советской культуре 30-х годов // *Бахтинский сборник. Вып. 2. М., 1992. С. 104–126.*
- Гура 1997 — *А. В. Гура*. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997.
- Гуревич 1972 — *А. Я. Гуревич*. Категории средневековой культуры. М., 1972.
- Гюнтер 2010 — *Х. Гюнтер*. О красоте, которая не смогла спасти социализм // Новое литературное обозрение. 2010. № 101. С. 13–31.
- Гюнтер 2012 — *Х. Гюнтер*. По обе стороны утопии. М., 2012.
- Даниэль 2002 — *С. М. Даниэль*. Сети для Протея. Проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. СПб., 2002.
- Деготь 2008 — *Е. Деготь*. Каталог выставки «Борьба за знамя. Советское искусство между Троцким и Сталиным». М., 2008.
- Десятерик 2007 — *Д. Десятерик*. Борис Михайлов – гений мест. Беседа с Б. Михайловым // Искусство кино. 2007. № 6.
- Джурова 1981 — *А. Джурова*. 1000 години на българска рукописна книга. София, 1981.
- Димитрова 2001 — *Е. Димитрова*. Изгубената история. Аспекти на митологичното и историчното в българската поезия от 20-те години на XX век (Гео Милев, Никола Фурнаджиев, Николай Лилиев, Атанас Далчев). София, 2001.
- Дурылин 2006 — *С. Н. Дурылин*. В своем углу. М., 2006.
- Дюмезиль 1986 — *Ж. Дюмезиль*. Верховные боги индоевропейцев. М., 1986.
- ЕИИБ — Энциклопедия на изобразителните изкуства в България. София, 1980. Т. 1.
- Жегин 1970 — *Л. Ф. Жегин*. Язык живописного произведения. М., 1970.
- Жолковский 1999 — *А. К. Жолковский*. Михаил Зощенко: поэтика недоверия. М., 1999.
- Жолковский 2006 — *А. К. Жолковский*. Блистающие одежды. Об одном литературном мотиве // *Вопр. литературы*. 2006. № 4. С. 221–236.
- Заболоцкий 1928 — *Н. А. Заболоцкий*. Рыбная лавка // *Н. А. Заболоцкий*. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965. С. 210–211.
- Зенит 2008 — *Зенит*. Часопис. Фототипско издание. 1921–1926 гг. Загреб; Београд, 2008 [Электронный ресурс]. URL: <http://digital.nb.rs/zenit/micic.html>
- Злыднева 1979 — *Н. В. Злыднева*. Природа и миф в мемориалах Богдана Богдановича // *Советское славяноведение*. 1979. № 6. С. 62–74.
- Злыднева 1982 — *Н. В. Злыднева*. Творчество Ивана Генералича // *Советское славяноведение*. 1982. № 4. С. 71–82.

- Злыднева 1990 — *Н. В. Злыднева*. 'Homo balcanicus' u delu Konstantina Brankusija // Moment: Časopis za vizuelne medie. 1990. № 19. С. 105–111; № 20. С. 99–105.
- Злыднева 1991 — *Н. В. Злыднева*. Художественная традиция в пространстве балканской культуры. М., 1991.
- Злыднева 1992 — *Н. В. Злыднева*. К интерпретации некоторых изображений на боснийских надгробиях XIV–XV вв. // Балканские чтения — 2. Симпозиум по структуре текста. Тез. конф. М., 1992. С. 42–46.
- Злыднева 1994 — *Н. В. Злыднева*. Метафизика орнамента и супрематизм // Russian Literature, XXXVI–I, 1 July 1994. P. 123–130.
- Злыднева 1999 — *Н. В. Злыднева*. «Поцелуй» — это мой путь в Дамаск» (эротическая тема в творчестве К. Бранкузи) // Искусствознание. 1999. № 2. С. 574–582.
- Злыднева 2001 — *Н. В. Злыднева*. Фигуры речи и изобразительно искусство // Искусствознание. 2001. № 1. С. 30–143.
- Злыднева 2002 — *Н. В. Злыднева*. «Поцелуй» — это мой путь в Дамаск // Национальный Эрос и культура. В 2 т. М., 2002. Т. 1. С. 461–480.
- Злыднева 2004а — *Н. В. Злыднева*. Мотив «окно в Европу» А. Платонова и С. Клычкова // A szo elete. Tanulmányok a hatvaneves Kovacs Arpad tiszteletére. Budapest, 2004. P. 158–168.
- Злыднева 2004б — *Н. В. Злыднева*. Шкембе-чорба: ориентальные аспекты балканской телесности // Доклады российских ученых. IX конгресс по изучению стран Юго-Восточной Европы (Тирана, 30.08–03.09.2004). СПб., 2004. С. 112–120.
- Злыднева 2006а — *Н. В. Злыднева*. К проблеме балканской телесности // Wiener Slawistischer Almanach. 2006. № 57. Festschrift für Hans Gunther. S. 253–260.
- Злыднева 2006б — *Н. В. Злыднева*. Мотивика прозы Андрея Платонова. М., 2006.
- Злыднева 2007 — *Н. В. Злыднева*. Опять рассказали страшное: об одной картине Климента Редько в свете эмблематической нарратологии 20-х годов // «На меже меж голосом и эхом». Сб. ст. в честь Т. В. Цивьян. М., 2007. С. 277–288.
- Злыднева 2008а — *Н. В. Злыднева*. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М., 2008.
- Злыднева 2008б — *Н. В. Злыднева*. Русский художественный авангард и славянская мифология: мифопоэтика хтонического // Письменность, литература и фольклор славянских народов / XIV Международный съезд славистов (Охрид, 10–16 сентября 2008 г.) / отв. ред. А. М. Модован. Доклады российской делегации. М., 2008. С. 442–453.
- Злыднева 2009 — *Н. В. Злыднева*. «Страшное» в живописи позднего авангарда // Авангард и идеология: русские примеры. Белград, 2009. С. 521–531.
- Злыднева 2010а — *Н. В. Злыднева*. Неумолкаемое слово акварелей Максимилиана Волошина // Наше наследие. 2010. № 95. С. 130–139.
- Злыднева 2010б — *Н. В. Злыднева*. Руска ликовна авангарда и словенска митологија // Летопис Матице Српске. Нови Сад, 2010. Књ. 485. Св. 4. С. 641–650.
- Злыднева 2010в — *Н. В. Злыднева*. Экфрасис в «Путешествии в Армению» Мандельштама: проблема референции // Исследования по лингвистике и семиотике. Сб. ст. к юбилею Вяч. Вс. Иванова. М., 2010. С. 572–579.

- Злыднева 2011а — *Н. В. Злыднева*. Куда бежит крестьянин // Текст славянской культуры. Сб. к юбилею Л. А. Софроновой. М., 2011. С. 329–341.
- Злыднева 2011б — *Н. В. Злыднева*. Мерцающая мифология: мотив часов в живописном нарративе // Текст и подтекст. Поэтика имплицитного и эксплицитного. Материалы междунар. конф. М., 2012. С. 477–486.
- Злыднева 2011в — *Н. В. Злыднева*. Одежда и время: мотив ветхой одежды как палимпсест // Коды повседневности в славянской культуре: еда и одежда. СПб., 2011. С. 547–556.
- Злыднева 2011г — *Н. В. Злыднева*. Стихотворение Н. Заболоцкого «Рыбная лавка» и его изобразительные контексты // Коды повседневности в славянской культуре: еда и одежда. СПб., 2011. С. 443–455.
- Злыднева 2011д — *Н. В. Злыднева*. «Художник» К. Малевича: стихотворение versus картина // Художник и его текст. Художник и его текст. Русский авангард: история, развитие, значение. Сб. науч. ст. к 80-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. М., 2011. С. 79–87.
- Золян 1988 — *С. Т. Золян*. «Свет мой, зеркальце, скажи...» (К семиотике волшебного зеркала) // Зеркало. Семиотика зеркальности. Тр. по знаковым системам. Тарту, 1988. Т. 22. С. 32–44. (Ученые зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 831.)
- Иванов 1967 — *Вяч. Вс. Иванов*. Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят на слоновых...» // Тр. по знаковым системам. Тарту, 1967. Т. 3. С. 156–171. (Ученые зап. Тарт. ун-та. Вып. 198.)
- Иванов 1978 — *Вяч. Вс. Иванов*. Чет и нечет. М., 1978.
- Иванов 1980а — *Вяч. Вс. Иванов*. Близнечные мифы // Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1. С. 174–176.
- Иванов 1980б — *Вяч. Вс. Иванов*. Глаз // Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1. С. 306–307.
- Иванов 1984 — *Вяч. Вс. Иванов*. Древнебалканская культура и письменность // Балканские исследования. Вып. 9. М., 1984. С. 5–14.
- Иванов 1998 — *Вяч. Вс. Иванов*. Эстетика Эйзенштейна // *Вяч. Вс. Иванов*. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 1998. Т. 1. Знаковые системы. Кино. Поэтика. С. 143–380.
- Иванов 1998а — *Вяч. Вс. Иванов*. Нечет и чет. Асимметрия мозга и динамика знаковых систем // *Вяч. Вс. Иванов*. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 1998. Т. 1. Знаковые системы. Кино. Поэтика. С. 381–602.
- Иванов 2000 — *Вяч. Вс. Иванов*. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 2000. Т. 2. Статьи о русской литературе.
- Иванов 2007 — *Вяч. Вс. Иванов*. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 2007. Т. 4. Семиотика культуры, искусства, науки.
- Иванов 2008 — *Вяч. Вс. Иванов*. Доклад в Институте славяноведения РАН. Июнь 2008.
- Иванов 2010 — *Вяч. Вс. Иванов*. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 2010. Т. 7. Книга 1. Из истории науки. С. 278–301.
- Исупов интернет-ресурс — *К. Г. Исупов*. Зеркало [Электронный ресурс]. URL: <http://culture.niv.ru/doc/culture/encyclopedia-xx-vek/166.htm>
- Кандинский 1919 — *В. В. Кандинский*. О точке // Искусство. 1919. № 3.

- Кассирер 2002 — Э. Кассирер. *Философия символических форм*. В 3 т. М.; СПб., 2002.
- Кекова 2007 — С. В. Кекова. Анализ стихотворения «рыбная лавка» // С. В. Кекова. *Мироощущение Николая Заболоцкого: опыт реконструкции и интерпретации*. Саратов, 2007. С. 100–103.
- Кирсанова 1989 — Р. М. Кирсанова. *Костюм — вещь и образ в русской литературе XIX века*. М., 1989.
- Клюн 1999 — И. В. Клюн. Казимир Северинович Малевич. Воспоминания // И. В. Клюн. *Мой путь в искусстве*. М., 1999.
- Книга Чисел 28 — Книга Чисел 28// *Ветхий Завет. Книга Чисел*.
- Ковач 1994 — А. Ковач. *Персональное повествование*. Пушкин, Гоголь, Достоевский. Frankfurt am Main, 1994.
- Королева 1977 — Е. А. Королева. *Ранние формы танца*. Кишинев, 1977.
- Костеневич 2005 — А. Г. Костеневич. «Дриада». Генезис и смысл картины Пикассо // *Вестн. истории, лит., искусства. Отд-ние ист.-филол. наук РАН*. М., 2005. Т. 1. С. 118–131.
- Крлежа 2005 — М. Крлежа. *Поездка в Россию. 1925* / Пер. Н. М. Вагаповой. М., 2005.
- Крусанов 1996 — А. В. Крусанов. *Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор)*. В 3 т. СПб., 1996. Т. I. *Боевое десятилетие*.
- Крученых, Хлебников 2008 — А. Крученых, В. Хлебников. *Слово как таковое // Футуризм — радикальная революция. Россия–Италия. К 100-летию художественного движения*. М., 2008. С. 199–203.
- Крученых 2000 — А. Крученых. *О Велимире Хлебникове*. Публикация А. Е. Парниса // *Мир Хлебникова*. М., 2000. С. 128–146.
- Крученых 2006 — А. Крученых. *К истории русского футуризма. Воспоминания и документы*. М., 2006.
- Кульбин 1913 — Лекция Н. И. Кульбина // *Петербургские ведомости*. 1913. № 341. 27 октября.
- Курбановский 2006 — А. А. Курбановский. Малевич и Гуссерль: Пунктир супрематической феноменологии // *Историко-философский ежегодник 2006*. М., 2006. С. 329–336.
- Курсите 2009 — Я. Курсите. *Свои вещи в чужом пространстве // Балто-славянские культурные связи*. Сб. ст. Рига, 2009. С. 456–465.
- Кусков 1993 — С. Кусков. *Палимпсест постмодернизма как «сохранение следов традиции» // Вопр. искусствознания*. 1993. № 2–3. С. 213–225.
- Ланн 1930 — Е. Л. Ланн. *Литературные мистификации*. М., 1930.
- Лахманн 2009 — Р. Лахманн. *Дискурсы фантастического*. М., 2009.
- Лебедева интернет-ресурс — В. Лебедева. *Театральность Александра Тышлера [Электронный ресурс]*. URL: <http://www.russiskusstvo.ru/authors/Lebedeva/a1094/>
- Лебедева 1993 — И. Лебедева. *Лирика науки — «электроорганизм» и «проекциионизм» // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915–1932*. М., 1993. С. 185–193.
- Левин 1988 — Ю. И. Левин. *Зеркало как потенциальный семиотический объект // Зеркало. Семиотика зеркальности. Тр. по знаковым системам*. Тарту, 1988. Т. 22. С. 6–24. (Ученые зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 831.)

- Лекомцева 2007 — *М. И. Лекомцева*. Устроение языка. М., 2007.
- Липавский 2005 — *Л. Липавский*. Исследование ужаса. М., 2005.
- Лисицкая-Кюпперс 1975 — *С. Лисицкая-Кюпперс* (сост.). Эль Лисицкий (Воспоминания и письма) // Зодчество. Вып. 1 (20). М., 1975. С. 152–164.
- Лотман 1973 — *Ю. М. Лотман*. Каноническое искусство как семиотический парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки: М., 1973. С. 16–22.
- Лотман 1976 — *Ю. М. Лотман*. Художественная природа русских народных картинок. // Народная гравюра и фольклор в России XVII-XIX веков: (К 150-летию со дня рождения Д.А. Ровинского). Материалы научной конференции (1975). М., 1976.
- Лотман 1992 — *Ю. М. Лотман*. Культура и взрыв. М., 1992.
- Лотман 1998 — *Ю. М. Лотман*. Структура художественного текста // *Ю. М. Лотман*. Об искусстве. СПб., 1998. С. 14–285.
- Лотман 2000 — *Ю. М. Лотман*. Семиосфера. М., 2000.
- Лотман 2002 — *Ю. М. Лотман*. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002.
- Лоцилов 1998 — *И. Е. Лоцилов*. Автопортрет Велимира Хлебникова 1909 года: к вопросу о границах личности поэта // *Studia Russica Helsingensia et Tartuensia VI*. Проблема границы в культуре. Тарту, 1998. С. 155–183.
- Лоцилов 2003 — *И. Е. Лоцилов*. «УвиДАвшие НЕбо стаДА»: О классическом и неклассическом источниках стихотворения Н. Заболоцкого «Гроза» // *Вестн. Том. гос. пед. ун-та. Сер.: Гуманитарные науки (Филология)*. Томск, 2003. Вып. 1 (33). С. 40–43.
- Лоцилов — *И. Е. Лоцилов*. Три заметки о Велимире Хлебникове. [Электронный ресурс]. URL: http://avantgarde.narod.ru/beitraege/bu/il_stada.htm.
- Львова 1975 — *Е. П. Львова*. Изобразительное искусство в Болгарии эпохи национального Возрождения. М., 1975.
- Малевич 1995 — *К. Малевич*. Собр. соч. в пяти томах. М., 1995. Т. 1.
- Малевич 2000а — *К. Малевич*. Поэзия / сост., публ., вступ. ст., подгот. текста, коммент. и прим. А. С. Шатских. М., 2000.
- Малевич 2000б — *К. С. Малевич*. В. Хлебников // *Мир Велимира Хлебникова*. М., 2000. С. 183.
- Малевич 2003 — *К. Малевич*. Собр. соч. в пяти томах. М., 2003. Т. 4.
- Мандельштам 1994 — *О. Э. Мандельштам*. Собр. соч. в 4 т. М., 1994.
- Маркова 2008 — *Л. А. Маркова*. Наука и искусство — из хаоса (Ж. Делёз) // *Л. А. Маркова*. Человек и мир в науке и искусстве. М., 2008. С. 264–282. Матф. 4: 19
- Мейер 1982 — *А. А. Мейер*. Заметки о смысле мистерии (Жертва) // *А. А. Мейер*. Философские сочинения = *A. A. Meyer. Oeuvres Philosophique*. Paris, 1982. P. 99–158.
- Мейлах 1980 — *М. Б. Мейлах*. Воздух // *Мифы народов мира*. М., 1980. Т. 1.
- Мельников 2007 — *Л. Мельников*. Загадка Малевича // *Природа и человек (Свет)*. 2007. № 1. С. 34–35.
- Милев 1936 — *Г. Милев*. Въспоменателенъ сборникъ. София, 1936.

- Милев 1975–1976 — *Г. Милев*. Съчинения в 3 т. София, 1975–1976.
- Михайлов 2007 — Борис Михайлов — гений мест. Беседу ведет Д. Десятерик // Искусство кино. 2007. № 6.
- Михайлова 2004 — *К. Михайлова*. О семантике странствующего певца-нищего в славянской народной культуре // Язык культуры: семантика и грамматика. М., 2004. С. 138–156.
- Михеев 2007 — *М. Ю. Михеев*. Дневник как эго-текст (Россия, XIX–XX вв.). М., 2007.
- Младеновић 1973 — *О. Младеновић*. Коло код јужних славена. Београд, 1973.
- Можейко 2001 — *М. А. Можейко*. Идентификации кризис // Постмодернизм. Энциклопедия. Минск, 2001.
- Налимов 1978 — *В. В. Налимов*. Непрерывность против дискретности в языке и мышлении. Тбилиси, 1978.
- Неклюдова 1997 — *М. С. Неклюдова, А. Л. Осоват*. Окно в Европу: Источниково-ведческий этюд к «Медному всаднику» // Лотмановский сборник 2. М., 1997. С. 255–272.
- Николаева 2012 — *Т. М. Николаева*. Введение // Ключи нарратива / Отв. ред. Т. М. Николаева. М., 2012.
- Николаенко 2008 — *В. В. Николаенко*. Милев Гео // Энциклопедический словарь экспрессионизма. М., 2008. С. 380–381.
- Носовский, Фоменко 2001 — *Г. В. Носовский, А. Т. Фоменко*. История новой хронологии. М., 2001.
- Опреску 1960 — *Г. Опреску*. Народное искусство Румынии. М., 1960.
- Орфеј 1963 — Орфеј међу ш(ль)ивама. Антологија савремених српских песника са села / Сост. Д. Витошевић и Д. Ерић, Крагујевац, 1963. С. 106–107.
- Осоргин 1990 — *М. Осоргин*. Вещи человека. Рассказ // *М. Осоргин*. Сивцев Вражек. Роман, повесть, рассказы. М., 1990. С. 453–456.
- Панова 2003 — *Л. Панова*. Космология в поэтическом языке О. Мандельштама // *Л. Панова*. Мир, пространство, время в поэзии Осипа Мандельштама. М., 2003. С. 99–101.
- Панофски 2004 — *Э. Панофски*. Перспектива как «символическая форма». М., 2004.
- Паперный 1996 — *В. Паперный*. Культура Два. М., 1996.
- Парнис 2000а — *А. Е. Парнис*. О метаморфозах мавы, оленя и воина: к проблеме диалога Хлебникова и Филонова // Мир Хлебникова. М., 2000. С. 637–695.
- Парнис 2000б — *А. Е. Парнис*. Хлебников и Малевич: В поисках значимых элементов. М., 2000.
- Петров-Водкин 2000 — *К. Петров-Водкин*. Пространство Эвклида. М., 2000.
- Петровская 2003 — *Е. Петровская*. Борис Михайлов: аффект времени // *Е. Петровская*. Антифотография. М., 2003. С. 47–76.
- Петровская 2010 — *Е. Петровская*. Теория образа. М., 2010.
- Платонов 1988 — *А. Платонов*. «Однажды любившие». Письма // *А. Платонов*. Государственный житель. М., 1988. С. 575–579.
- Платонов 1990 — *А. Платонов*. Чевенгур // *А. Платонов*. Впрок. Проза. М., 1990. С. 18–373.

- Платонов 1995 — А. Платонов. Епифанские шлюзы // А. Платонов. Взыскание погибших. М., 1995. С. 40–69.
- Подорога 1995 — В. А. Подорога. Феноменология тела. М., 1995.
- Полевой 1975 — В. М. Полевой. Искусство Греции. Новое время. М., 1975.
- Полонская 1926 — Е. Полонская. Прощальная ода // Ковш: Литературно-художественный альманах. М.–Л., 1926. Кн. 4. С. 133–135.
- Поповић 1976 — М. Поповић. Видовдан и часни крст. Београд, 1976.
- Поспелов, Илюхина 2005 — Г. Г. Поспелов, Е. А. Илюхина. Михаил Ларионов. М., 2005.
- Прокофьев 1983 — В. Н. Прокофьев. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре нового и новейшего времени. М., 1983. С. 6–28.
- Пропп 1928 — В. Я. Пропп. Морфология сказки. Ленинград, 1928.
- Раевский 1985 — Д. С. Раевский. Модель мира в скифской культуре. М., 1985.
- Раппопорт 2002 — А. Раппопорт. Человек без определенного места // Художественный журнал. 2002. № 42. <http://xz.gif.ru/numbers/42/bez-mesta/>
- Ревзин 1992 — Г. И. Ревзин. Неоклассицизм в русской архитектуре начала XX века. М., 1992.
- Речник 1984 — Речник српскохрватског книжевног и народног језика. Београд, 1984. Књ. XII.
- Ридный, Кривенцова 2008 — Н. Ридный, А. Кривенцова. Борис Михайлов: Концептуализм для меня — это аналитическая программа // Художественный журнал, 2008, № 70.
- Рошковска, Мавродинова 1985 — А. Рошковска, Л. Мавродинова. Стенописен орнамент. София, 1985.
- Семиотика 2005 — Семиотика страха. Сб. ст. / Сост. Н. Букс и Ф. Конт. Париж; М., 2005.
- Сергеев 2004 — К. В. Сергеев. «Биологическое пространство» эстетического объекта: Павел Филонов и «биология развития» // Культура и пространство. Славянский мир. М., 2004. С. 111–141.
- Сиднева 2009 — С. А. Сиднева. Превращения в древнегреческих легендах о происхождении растений // Переходы. Перемены. Превращения. Балканские чтения 10. Тез. и материалы. 31 марта — 2 апреля 2009 года. М., 2009. С. 151–156.
- Сироткин 2003 — Н. С. Сироткин. Поглощение и извержение. Еда, женщины, денги, музыка и смерть // «Странная» поэзия и «Странная» проза: Филологический сборник, посвященный 100-летию со дня рождения Н. А. Заболоцкого. Новейшие исследования русской культуры. Вып. 3. Е. А. Яблоков, И. Е. Лоцилов. М., 2003. С. 70–85.
- Сироткин 2005 — Н. Сироткин. О методологии исследования авангардизма, или семиотические отношения авангардизма к действительности // Семиотика и авангард: Антология. М., 2005. С. 33–42.
- Ситникова 2008 — В. Ситникова. Эта непонятная живопись, или Зачем нас обманывают художники? // Искусство. 2008. № 9.

- Смирнов 1977 — *И. П. Смирнов*. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977.
- Смирнов 1979 — *И. П. Смирнов*. Барокко и опыт поэтической культуры XX века // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979. С. 335–361.
- Соколов 1994 — *М. Н. Соколов*. Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков. М., 1994.
- Сорока — Григорий Васильевич Сорока (Васильев) (1823–1864). [Электронный ресурс]. URL: <http://nearyou.ru/soroka/Soroka0.html>
- Софронова 2010 — *Л. А. Софронова*. Мифопоэтика раннего Гоголя. М., 2010.
- Спивак 2010 — *М. Л. Спивак*. А мозг отправьте по адресу... М., 2010.
- СРС — Сербскохорватско-русский словарь / Ред. И. И. Толстой. М., 1970.
- СС — *М. Бронуэн, Ф. Рингхэм*. Словарь семиотики / Пер. с англ. М., 2010.
- Степанов 2004 — *Ю. С. Степанов*. Протей. Очерки хаотической эволюции. М., 2004.
- Сугарев 1988 — *Е. Сугарев*. Българският експресионизъм. София, 1988.
- Сугарев 2005 — *Е. Сугарев*. Бунтът на Гео Милев // Гео Милев през погледа на литературната история и критика. София, 2005.
- Сурат 2003 — *И. Сурат*. Смерть поэта. Мандельштам и Пушкин // Новый мир. 2003. № 3. С. 155–173.
- Тильберг 2008 — *М. Тильберг*. Цветная Вселенная: Михаил Матюшин об искусстве и зрении / Пер. с англ. М., 2008.
- Толстая 2002 — *С. М. Толстая*. Календарь народный // Славянская мифология: Энцикл. слов. М., 2002. С. 212–214.
- Толстая 2005 — *С. М. Толстая*. Символический язык одежды // Славянская традиционная культура и современный мир. Сб. материалов научной конференции. Вып. 8. М., 2005. С. 42–53.
- Толстая 2008 — *С. М. Толстая*. «Человек живет, как трава растет» // *С. М. Толстая*. Пространство слова. Лексическая семантика в общеславянской перспективе. М., 2008. С. 338–346.
- Толстой 1995 — *Н. И. Толстой*. Перевооруживание предметов в славянском погребальном обряде // *Н. И. Толстой*. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1995. С. 213–222.
- Топоров 1972 — *В. Н. Топоров*. К происхождению некоторых поэтических символов. Палеолитическая эпоха // Ранние формы искусства. М., 1972. С. 7–104.
- Топоров 1980а — *В. Н. Топоров*. Изобразительное искусство и мифология // Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1. С. 482–488.
- Топоров 1980б — *В. Н. Топоров*. Индра // Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1. С. 533–534.
- Топоров 1982а — *В. Н. Топоров*. Древо мировое дерево // Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2.
- Топоров 1982б — *В. Н. Топоров*. Крест // Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2. С. 12–14.
- Топоров 1982в — Топоров 1982в — *В. Н. Топоров*. Митра. Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2. С. 157–158.
- Топоров 1982г — *В. Н. Топоров*. Река // Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2.

- Топоров 1982д — *В. Н. Топоров*. Рыба // Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2. С. 391–393.
- Топоров 1982е — *В. Н. Топоров*. Числа // Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2. С. 629–631.
- Топоров 1983 — *В. Н. Топоров*. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 227–284.
- Топоров 1987 — *В. Н. Топоров*. Понятие предела и *Ерос* в платоновской перспективе // Античная балканистика. М., 1987. С. 107–118.
- Топоров 1988 — *В. Н. Топоров*. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 7–60.
- Топоров 1989 — *В. Н. Топоров*. Балканский макроконтест и древнебалканская энеолитическая цивилизация (общий взгляд) // Материалы к VI Международному конгрессу по изучению стран Юго-Восточной Европы. София, 30 авг. — 6 сент. 1989 г.: Лингвистика. М., 1989. С. 3–24.
- Топоров 1992 — *В. Н. Топоров*. Еще раз о фракийском всаднике в балканской и индоевропейской перспективе // Образ мира в слове и ритуале. М., 1992. С. 3–32.
- Топоров 1993 — *В. Н. Топоров*. Об индоевропейской заговорной традиции (избранные главы). IV. Об одной группе сербохорватских заговоров (Еще раз об идее возвратности) // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Заговоры. М., 1993. С. 3–103.
- Топоров 1995 — *В. Н. Топоров*. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.
- Топоров 2005 — *В. Н. Топоров*. Дуть и бегать: семантика и этимология // Антропология культуры. М., 2005. Вып. 3. С. 307–324.
- Топоров 2010 — *В. Н. Топоров*. Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы. М., 2010. Т. 2.
- Тынянов 1924 — *Ю. Н. Тынянов*. Проблема стихотворного языка. Л., 1924.
- Тышлер 1998 — *А. Тышлер*. Моя краткая биография // Каталог выставки А. Тышлера. М., 1998. С. 30–33.
- Тэрнер 1983 — *В. У. Тэрнер*. Символ и ритуал. М., 1983.
- Угрешич 2002 — *Д. Угрешич*. Форсирование романа-реки. Пер. с хорватского Л. Савельевой. М., 2002.
- Успенский 1995 — *Б. А. Успенский*. Семиотика иконы // *Б. А. Успенский*. Семиотика искусства. М., 1995. С. 221–294.
- Фарыно 1974 — *Е. Фарыно*. Семиотические аспекты поэзии о живописи // *Russian Literature*. 1979. № 7–1. С. 65–94.
- Фарыно 2005 — *Е. Фарыно*. Предметный мир (общие положения) // PRO=3A 3. Предмет (материалы к обсуждению). Смоленск, 2005. С. 7–10.
- Фасмер 1986 — *М. Фасмер*. Этимологический словарь русского языка. М., 1986. Т. 1–4 [Электронный ресурс]. URL: <http://vasmer.narod.ru/>
- Фатеева 2007 — *Н. А. Фатеева*. Интертекст в мире текстов. Контрапункт интертекстуальности. М., 2007.

- Фещенко 2006 — В. Фещенко. *Autopoetica*, или Об одной языковой особенности творческого сознания // Гуманитарная наука сегодня: материалы конференции / Под ред. Ю. С. Степанова. М., 2006. С. 116–137.
- Флакер 2008 — А. Флакер. Живописная литература и литературная живопись. М., 2008.
- Флоренский 1995 — П. Флоренский. Иконостас. М., 1995.
- Фрейденберг 1978 — О. М. Фрейденберг. Въезд в Иерусалим на осле // О. М. Фрейденберг. Миф и литература древности. М., 1978. С. 491–531.
- Фрейденберг 1997 — О. М. Фрейденберг. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
- Фролов 1974 — Б. А. Фролов. Числа в графике палеолита. Новосибирск, 1974.
- Хазан 2005 — В. Хазан. О некоторых метафорах страха в русской эмигрантской литературе // Семиотика страха. Сб. ст. / Сост. Н. Букс и Ф. Конт. Париж; М., 2005. С. 280–308.
- Ханзен-Лёве 1999а — А. Ханзен-Лёве. Мухи — русские, литературные // Утопия чистоты и горы мусора (*Utopia czystości i góry śmieci*). *Studia Litteraria Polono-Slavica*. 4. Warszawa, 1999. С. 95–132.
- Ханзен-Лёве 1999б — А. Ханзен-Лёве. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999.
- Ханзен-Лёве 2001 — А. Ханзен-Лёве. Русский формализм. М., 2001.
- Ханзен-Лёве 2003 — А. Ханзен-Лёве. Мифопоэтический символизм. Система поэтических мотивов. СПб., 2003.
- Хан-Магомедов 1990 — С. О. Хан-Магомедов. Новый стиль, объемный супрематизм и проуны // Лазарь Маркович Лисицкий. 1890–1941: Каталог выставки. М., 1990. С. 35–42.
- Харджиев 2011 — Николай Иванович Харджиев об авангарде. Интервью 1987 года (публ. Н. В. Злыдневой и С. Миошквича) // Художник и его текст. Русский авангард: история, развитие, значение. Сб. науч. ст. к 80-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. М., 2011. С. 368–384.
- Цветник 1967 — Цветник српских сельака песника. Београд, 1967.
- Цвигун 2008 — В. К. Цвигун. Метафора и метонимия как риторические модели русского авангардизма 1910–1930-х гг. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Калининград, 2008.
- Цивьян 1971 — Т. В. Цивьян. Заметки к дешифровке «Поэмы без героя» // Тр. по знаковым системам. Тарту, 1971. Т. 5. С. 255–277. (Ученые зап. Тарт. ун-та. Вып. 284.)
- Цивьян 1978 — Т. В. Цивьян. *A — iδ — < *n-uid — и рефлексы этого образа на Балканах // Античная балканистика 3. Языковые данные и этнокультурный контекст Средиземноморья. Предварительные материалы. М., 1978. С. 53–55/
- Цивьян 1990 — Т. В. Цивьян. Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1990.
- Цивьян 1997 — Т. В. Цивьян. Заметки к дешифровке «Поэмы без героя» // Из круга работ Московской семиотической школы. М., 1997. С. 739–762.
- Цивьян 1999 — Т. В. Цивьян. Движение и путь в балканской модели мира. Исследования по структуре текста. М., 1999.

- Цивьян 2000 — *Т. В. Цивьян*. Интерьер петербургского пространства в «Пиковой даме» Пушкина // *Slavica Tergestina*. Художественный текст и его гео-культурные стратификации / Ed. M.-Ch. Pesenti, M. Da Miciel, P. Deotto, M. Norman, I. Verč. Trieste, 2000. VIII. С. 191–202.
- Цивьян 2001 — *Т. В. Цивьян*. Семиотические путешествия. СПб., 2001.
- Цивьян 2008а — *Т. В. Цивьян*. Язык: тема и вариации. Избранное. В 2 кн. М., 2008. Кн. 1. С. 280–285.
- Цивьян 2008б — *Т. В. Цивьян*. Язык: тема и вариации. Избранное. В 2 кн. М., 2008. Кн. 2.
- Цивьян 2008в — *Т. В. Цивьян*. Об одном случае «семантической омонимии» в русской лингвокультурной традиции: часы 1 и часы 2 // *Кирпичики*. Сб. к 65-летию С. Ю. Неклюдова. М., 2008. С. 520–526.
- Цивьян 2009 — *Т. В. Цивьян*. Spīguļojošā mitoloģija baltu-slāvu pasaulē — Мерцающая мифология в балто-славянском универсуме // *Baltu un Slāvu kultūrkontaktu — балто-славянские культурные связи*. Rīga, 2009. С. 11–19; 296–304.
- Цивьян 2012 — *Т. В. Цивьян*. Вещь / предмет / беспредметность (поэма Андрея Егунова) // *Концепт вещи в славянских культурах*. М., 2012.
- Шишкин 1998 — *А. Шишкин*. К литературной истории русского симпозиона // *Русские пиры*. Альманах «Канун». СПб., 1998. С. 17–22.
- Шкловский 1990 — *В. Б. Шкловский*. Путь к сетке // *В. Б. Шкловский*. Гамбургский счет. М., 1990. С. 475–479.
- Шмид 2001 — *В. Шмид*. Заметки о парадоксе // *Парадоксы русской литературы* / Ред. В. Маркович, В. Шмид. СПб., 2001. С. 9–16.
- Шмид 2003 — *В. Шмид*. Нарратология. М., 2003.
- Явейн 1999 — *О. И. Явейн*. Александр Никольский // *Архитекторы об архитекторах*. Ленинград — Петербург. XX век. СПб., 1999. С. 13–45.
- Якобсон 1987 — *Р. О. Якобсон*. Футуризм // *Р. О. Якобсон*. Работы по поэтике. М., 1987. С. 414–420.
- Якобсон 2000 — *Р. О. Якобсон*. Из воспоминаний // *Мир Велимира Хлебникова*. М., 2000. С. 83–89.
- Ямпольский 1996 — *М. Ямпольский*. Демон и лабиринт. М., 1996.
- Ямпольский 1998 — *М. Ямпольский*. Беспмятство как исток (читая Хармса). М., 1998.
- Ямпольский 2001 — *М. Ямпольский*. О близком (Очерки немиметического зрения). М., 2001.
- Ямпольский 2005 — *М. Б. Ямпольский*. Форма страха. // *Семиотика страха*. Сб. ст. / Сост. Н. Букс и Ф. Конт. Париж; М., 2005. С. 339–355.
- Archi 2008 — *A. Archi*. The soul has to leave the land of the living // *Journal of Ancient Near Eastern Religions*. 2007. Vol. 7. № 2. P. 169–195.
- Arseven 194- — *C. E. Arseven*. Les arts decoratifs turcs. Istanbul, 194-.
- Baaren 1985 — *T. P. van Baaren, P. Kvaerne*. Tibet Bon Religion. Leiden, 1985.
- Bach 1995 — *F. T. Bach, M. Rowell, A. Temkin*. Constantin Brancusi (1876–1957). Philadelphia, 1995. P. 268–271.

- Baltrušaitis 1981 — *J. Baltrušaitis*. Le Moyen Âge fantastique. Paris, 1981.
- Baltrušaitis 1984 — *J. Baltrušaitis*. Anamorphoses ou Traumaturgis opticus. Paris, Flammarion, 1984.
- Baudrillard 1991 — *J. Baudrillard*. Le système des objets. Paris, 1991.
- Bešlagić 1971a — *Š. Bešlagić*. Stećci. Kataloško-topografski pregled. Sarajevo; Zagreb, 1971.
- Bešlagić 1971b — *Š. Bešlagić*. Stećci i njihova umjetnost. Sarajevo, 1971.
- Bianchi 1976 — *U. Bianchi*. The Greek mysteries. Leiden, 1976.
- Bobryk 2011 — *R. Bobryk*. Martwa natura. Gatunek, motyw, kompozycja. Siedlce, 2011.
- Bruck-Auffenberg — *N. Bruck-Auffenberg*. Dalmatien und seine Volkskunst. Wien, Schrell, o. J.
- Cesarić 1984 — *D. Cesarić*. Slap. Zagreb, 1984.
- Chandler — *D. Chandler*. Semiotics for beginners. [Электронный ресурс]. URL: www.Aber.ac.uk/media/.../S4B/semiotics.html
- Chlebnikov 1986 — Velimir Chlebnikov (1885–1922): Myth and Reality / Ed. by W. G. Weststeijn. Amsterdam, 1986.
- Collins 1992 — *D. Collins*. Anamorphosis and the Eccentric Observer // Leonardo. 1992. Vol. 25. № 1–2.
- Douglas 1978 — *Ch. Douglas*. Malevich's Painting. Some Problems of Chronology // Soviet Union. 1978. № 5.
- Eco 1986 — *U. Eco*. Mirrors. Iconicity: Essays on the Nature of Culture // Festschrift für Thomas A. Sebeok. Tübingen, 1986.
- EWA — Ornamentation // Encyclopedia of World Art. New York, 1965. P. 831–850.
- Enciklopedija — Enciklopedija naivne umetnosti sveta. Beograd, n. d.
- Flaker 1968 — *A. Flaker*. «Zenit» i sovjetska književnost // «Mogućnosti», Split. 1968. № 9–10. S. 1216–1228.
- Flaker 1982 — *A. Flaker*. Poetika osporavanja. Zagreb, 1982.
- Flaker 2009 — *A. Flaker*. Ruska avangarda 2. Književnost i slikarstvo. Zagreb, 2009.
- Flaker 2011 — *A. Flaker*. Autotopografija. Vol. 1–2. Zagreb, 2009.
- Geist 1968 — *S. Geist*. Brancusi: A Study of the Sculpture. New York, 1968.
- Gimbutas 1989 — *M. Gimbutas*. The Language of the Goddess. New York, 1989.
- Golubović 1983 — *V. Golubović*. Eksperiment Zenita // Zenit i avangarda 20-h godina. Beograd, 1983. S. 33–48.
- Gombrich 1978 — *E. H. Gombrich*. Das Stilleben in der europäischen Kunst. Zur Ästhetik und Geschichte einer Kunstgattung. Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst. Frankfurt am Main, 1978.
- Greif 2006 — *P. Greif*. Symbolarium. 2006 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.symbolarium.ru/symbolarium/sym-uk-cyr-i/i/izobilie.htm>
- Hansen-Löve n. d. — *A. Hansen-Löve*. Die Kunst ist nicht gestürzt. Das suprematische Jahrzehnt // Kazimir Malevic. Gott ist nicht gestürzt. München, n. d. S. 255–469/
- Katsnelson 2006 — *A. W. Katsnelson*. My Leader, Myself? Pictorial Estrangement and Aesopian Language in the Late Work of Kazimir Malevich // Poetics today. 2006. № 27 (1). P. 67–96.

- Kolstrup 1998 — *S. Kolstrup*. Semiotics of visual communication // The semiotics of multimedia. The Leonardo Program, 1998.
- Les danses 1963 — Les danses sacrées (Anthologie). Paris, 1963.
- Lester 2006 — *P. M. Lester*. Syntactic Theory of Visual Communication. 2006 [Электронный ресурс]. URL: <http://commfaculty.fullerton.edu/lester/writings/vis-comtheory>
- Maković 2002 — *Z. Maković*. Julije Knifer. Zagreb, 2002.
- Mijušković 1993 — *S. Mijušković*. Ka slikarstvu «novog lika» ili prerusena paradigma «starog realizma». Povodom Malevičevog poznog slikarstva // Projekat. Novi Sad, 1993. № 1. S. 10–19.
- Mijušković 2009 — *S. Mijušković*. Prva «poslednja 'slika'». Beograd, 2009.
- Mikhailov 1998 — *B. Mikhailov*. Unfinished dissertation. Zurich; Berlin; New York, 1998.
- Moutsopoulos s. d. — *N. Moutsopoulos*. Grece // L'Architecture Traditionnelle des Pays Balkaniques. Athenes, s. d. P. 347–406.
- Ornamentik 1981 — Ornamentik der Volkskunst in Europa. Leipzig, 1981.
- Pantelić 1984 — *N. Pantelić*. Narodna umetnost Jugoslavije. Beograd, 1984.
- Pojmovnik — Pojmovnik ruske avangarde / Ur. Flaker. Zagreb, 1984–1993. Vol. 1–9.
- Protić 1967 — *M. Protić*. Treća decenija. Konstruktivno slikarstvo // Jugoslovenska umetnost XX veka: Treća decenija. Konstruktivno slikarstvo. Beograd, 1967. S. 7–40.
- Rječnik 2004 — Hrvatski enciklopedijski rječnik. Zagreb, 2004.
- Serbo-Croatian poetry — Serbo-Croatian poetry. Translations [Электронный ресурс]. URL: <http://sites.google.com/site/projectgoethe/>
- Shimmering 2008 — Shimmering avant-garde. Amsterdam. 2008. [Материалы конф. Russian Literature. Amsterdam, 2008].
- Simpson 1999 — *P. H. Simpson*. Cheap, Quick & Easy: Imitative Architectural Materials, 1870–1930. Knoxville, 1999.
- Sonesson 1988 — *G. Sonesson*. Methods and Models in Pictorial Semiotics. Lund, 1988.
- Sonesson 1997 — *G. Sonesson*. Mute Narratives. New Issues on the Study of Pictorial Texts // *Interart Poetics. Acts of the Congress «Interart Studies: New Perspectives»*, Lund, May 1995. Amsterdam; Atlanta, 1997. P. 243–252.
- Subotić 1983 — *I. Subotić*. Zenit i avangarda dvadesetih godina // Zenit i avangarda 20-h godina. Katalog izložbe. Beograd, 1983. S. 49–78.
- Sujecka 1996 — *J. Sujecka*. Obraz wielkiej przemiany w poezji bulgarskiej (1918–1925). Warszawa, 1996.
- Tomasević 1973 — *N. Tomašević*. Naivci o sebi. Beograd, 1973.
- Tupitsyn 1998 — *M. Tupitsyn*. Photography as a Remedy for Stammering // *B. Mikhailov*. Unfinished dissertation. Zurich; Berlin; New York, 1998. P. 218–220.
- Ugrešić 1989 — *D. Ugrešić*. Forsiranje romana-reke. Zagreb, 1989.
- Ugresic 1995 — *D. Ugresic*. Have a Nice Day. New York, 1995.
- Užarević 1995 — *J. Užarević*. Treće oči ili o granicama vizualnosti // Vizualnost. Zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća. Zagreb, 1995. S. 79–90.
- Wenzel 1965 — *M. Wenzel*. Ukrasni motivi na stećcima. Sarajevo, 1965.

- Yergiodou-Kountoura s. d. — *E. Yergiodou-Kountoura*. Vernacular Art in Macedonia // Modern and Contemporary Macedonia. History, Economy, Society, Culture. Thessaloniki, s. d. Vol. 1. Macedonia under Ottoman rule. P. 308–325.
- Zenit 1983 — Zenit i avangarda 20h godina. Katalog izložbe. Beograd, 1983.
- Zlydneva 1996 — *N. Zlydneva*. Tjelo u avangardnim igrama // Ludizam. Zargebački pojmovnik kulture 20. stoljeća. Zagreb, 1996. S. 77–84.
- Zlydneva 2010a — *N. Zlydneva*. Hrana u sovjetskom slikarstvu 20-ih godina s aspekta tanatoloskoga koda // Hrana od gladi do prejedanja / J. Vojvodić. Zagreb, 2010. S. 233–242.
- Zlydneva 2010b — *N. Zlydneva*. «Svi kalendari lažu»: o jednoj mistifikaciji autorskoga datiranja u avangardi // Kalendar / J. Vojvodić. Zagreb, 2010. S. 49–60.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Принятые сокращения:

ГМИИ – Государственный Музей Изобразительного Искусства
им. А.С. Пушкина. Москва.

ГЭ – Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург.

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея. Москва.

ГРМ – Государственный Русский Музей. Санкт-Петербург.

х/м – холст/масло.

б.д. – без даты.

м.н. – местонахождение неизвестно.

Часть 1

Мифопоэтическое в визуальном повествовании: русский авангард

Раздел 1

«Язык» и «речь» художественного изображения

Глава 1

Время как слово в живописи позднего авангарда

1. А. Решетников. Опять двойка. 1952, х/м ГТГ.
2. И. Репин. Не ждали. 1888, х/м. ГТГ.
3. К. Петров-Водкин. Смерть комиссара. 1928, х/м, ГРМ.
4. Х. Гольбейн Младший. Послы. 1533, х/м, Лондонская Национальная Галерея.
5. Г. Федотов. Завтрак аристократа. 1849-1850, х/м, ГТГ.
6. Э. Мунк. Крик. 1893, х/м, Национальная галерея, Осло.
7. К. Малевич. Купальщики 1929–1932, х/м, ГРМ.
8. Неизвестный автор. Происшествие 1937, х/м, ГТГ.
9. К. Петров-Водкин. Новоселье. 1936, х/м, ГТГ.

Глава 2

Косвенное повествование в визуальном: мотив зеркала

10. Советский плакат «Не болтай». 1930-е гг.
11. С. Дали. Невольничий рынок с явлением исчезающего бюста Вольтера. 1940, х/м, Музей Сальватора Дали, Сент-Питерсберг.
12. Г. Сорока. Отражение в зеркале. 1840-е гг., х/м, ГТГ.
13. З. Серебрякова. За утренним туалетом. Автопортрет. 1909, х/м, ГТГ.
14. И. Машков. Зеркало и череп. 1919, х/м, ГРМ.
15. Ф. Инфантэ-Арана. Серия «Зеркала». 1980-е гг.
16. Б. Михайлов. Из серии «Case history». 1980-е гг.

Глава 3

«Письмо» и «речь» в живописном цикле Михаила Ларионова

17. М. Ларионов. Зима. Из цикла «Времена года». 1912, х/м, ГТГ.
18. М. Ларионов. Весна. Из цикла «Времена года». 1912, х/м, ГТГ.
19. М. Ларионов. Лето. Из цикла «Времена года». 1912, х/м, частное собрание.
20. М. Ларионов. Осень. Из цикла «Времена года». 1912, х/м, Национальный музей современного искусства, Центр Жоржа Помпиду.
21. Календарь сапотексов времени доколумбовой Мексики.
22. а) «Парижанка». Фрагмент фрески Кносского дворца, Крит, 15 в. до н.э.
б) М. Ларионов. Весна. Из цикла «Времена года». Фрагмент.
23. М. Ларионов. Солдатская Венера. 1912, х/м, ГРМ.
24. М. Ларионов. Отдыхающий солдат. 1911, х/м, ГТГ.
25. М. Ларионов. Маня-курва. 1920-е, бумага, карандаш, ГТГ.
26. М. Ларионов. Череп и птица. Иллюстрация к поэме А. Блока «Двенадцать». 1920.
27. М. Ларионов. Надписи на полотнах из цикла «Времена года». Фрагмент картин «Весна» и «Осень».
28. О. Розанова. Дама пик. Из цикла «Игральные карты». Б.д., м/х, Ульяновский областной художественный музей.
29. М. Ларионов. Весна. 1912, х/м, ГРМ.
30. М. Ларионов. Осень счастливая. 1912, х/м, ГРМ.

Глава 4

Натюрморт Георгия Рублева «Письмо из Киева» как анаграмма

31. Г. Рублев. Письмо из Киева 1930, х/м, ГТГ.
32. Г. Рублев. На даче 1929, х/м, ГТГ.
33. Г. Рублев. Ликбез. 1930, х/м, ГТГ.
34. С. Адливанкин. Трамвай Б. 1922, х/м, ГРМ.
35. М. Ларионов. Натюрморт с письмом. 1920-е, х/м, ГТГ.

36. Г. Рублев. Сталин, читающий газету Правда. 1933. ГТГ.
37. Г. Рублев. Фрагменты картин «Сталин, читающий газету» и «Письмо из Киева».
38. Н. Бухарин. Портрет Сталина. Шарж.
39. К. Редько. Восстание. 1925, х/м, ГТГ.

Глава 5

Нарратив городской окраины в фотографии Бориса Михайлова:
к проблеме модальности изображения

40. Б. Михайлов. Из альбома «Неоконченная диссертация».
41. Б. Михайлов. Из альбома «Неоконченная диссертация».
42. Б. Михайлов. Из альбома «Неоконченная диссертация».
43. Б. Михайлов. Из альбома «Неоконченная диссертация».
44. Б. Михайлов. Из альбома «Неоконченная диссертация».
45. Б. Михайлов. Из альбома «Неоконченная диссертация».
46. Б. Михайлов. Из альбома «Неоконченная диссертация».
47. Б. Михайлов. Из альбома «Неоконченная диссертация».

Раздел 2

Искусство versus литература

Глава 1

Два «Художника» К. Малевича: стихотворение и картина

48. К. Малевич. Художник. Автопортрет 1933, х/м, ГРМ.
49. Ю.М. Лотман. Автопортрет-шарж. Архив.
50. М. Ларионов. Сарайчик. Начало 1900-х. х/м, частное собрание.
51. И. Клюн. Автопортрет с пилой. 1914, х/м, Астраханский художественный музей им. Б.М. Кустодиева. Астрахань.
52. К. Малевич. Автопортрет. 1908, х/м, ГРМ.
53. К. Малевич. Работница. 1933, х/м, ГРМ.
54. С. Боттичелли. Портрет мужчины с медалью Козимо Медичи Старшего (Автопортрет?). 1474, х/м, Галерея Уффици, Флоренция.
55. А. Дюрер. Автопортрет. 1500. Старая Пинакотеха, Мюнхен.
56. Портрет Роберта Флада. Гравюра 17 века.

Глава 2

Танатос и фигура литоты в натюрморте 1920-х

57. З. Матвеева-Мостовая. Девочка с миской. 1923–1925, х/м, ГРМ.
58. П. Кончаловский. А.Н. Толстой в гостях у художника. 1940, ГРМ.

59. А. Ставровский. Женщина в красном. 1933, х/м, м.н.
60. Л. Штеренберг. Тетя Саша. 1922–1933, х/м, ГТГ.
61. К. Петров-Водкин. Селедка. 1918, х/м, ГРМ.
62. М. Ларионов. Рыба. Конец 1920 – начало 1930-х, бумага, гуашь, ГТГ.
63. И. Иванов. «Даешь изящную жизнь!». Конец 1920-х., х/м, собрание И.Я. Лучковского, Харьков.
64. К. Петров-Водкин. Новоселье. Фрагмент.
65. С. Никритин. Суд народа. 1934, х/м, ГТГ.
66. а) С. Глускин. Трагедия гуся. 1929, х/м, частное собрание.
б) Ф. Гойя. Натюрморт. 1830-е, х/м, Старая Пинакотекка. Мюнхен.

Глава 3

«Рыбная лавка» Н.Заболоцкого и ее изобразительные контексты

67. Ф. Снейдерс. Рыбная лавка. ок. 1640. Эрмитаж.
68. В. Щербаков. Плоды земные. 1925, х/м, ГТГ.
69. С.Л. Закликовская. Старый и новый быт. 1927, х/м, ГРМ.
70. А. Чирков. Хлебы. 1925, х/м, ГТГ.
71. З. Серебрякова. Корзина с сардинами. 1930, х/м, частное собрание.

Глава 4

Экфрасис в «Путешествии в Армению» Мандельштама: проблема референции

72. В. Ван Гог. Ночное кафе в Арле. 1988, х/м, Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хевен.
73. В. Ван Гог. Пейзаж в Овере после дождя. 1890, х/м, ГМИИ.
74. А. Матисс. Семейный портрет. 1911, х/м, ГЭ.
75. К. Писарро. Бульвар Монмартр в Париже. 1897, х/м, ГЭ.
76. П. Пикассо. Старый нищий с мальчиком. 1903, х/м, ГМИИ.
77. А. Озанфан. Графика на черном фоне. 1928, х/м, ГМИИ.
78. А. Тышлер. Махновцы. 1929, х/м, ГТГ.
79. П. Филонов. Голова III. 1930, х/м, ГРМ.
80. А. Осмеркин. Натюрморт с черепом. 1921, х/м, ГРМ.

Глава 5

Живой камень в акварелях Максимилиана Волошина

81. М. Волошин. Акварель. Середина 1920-х, Галерея Мамонтовых, Москва.
82. М. Волошин. Акварель. Середина 1920-х, Галерея Мамонтовых, Москва.
83. М. Волошин. Акварель. Середина 1920-х, Галерея Мамонтовых, Москва.
84. М. Волошин. Акварель. Середина 1920-х, Галерея Мамонтовых, Москва.

Раздел 3

Мерцающая мифология в авангарде

Глава 1

Часовой циферблат и солярная символика

85. В. Маковский. Первый фрак. 1892, х/м, ГТГ.
86. Советский плакат 1920-х гг. Бьем по лжеударникам.
87. А. Самойловских. Начало моей жизни. Трубниковский переулок. 1934, х/м, ГТГ.
88. С. Лучишкин. Координаты живописной поверхности. 1924, х/м, ГТГ.
89. О. Розанова. На улице. 1910-е, х/м, Слободской краеведческий музей.
90. О. Розанова. Сон игрока. 1910-е, х/м, Самарский художественный музей.
91. В. Степанова. Плакат: Будущее – наша единственная цель. 1919.
92. В. Степанова. Плакат: Изучайте старое, но творите новое. ок. 1919.
93. А. Родченко. Газетный киоск. 1919, бумага, карандаш, гуашь, акварель, лак, собрание семьи А.М. Родченко и В.Ф. Степановой.
94. С. Дымшиц-Толстая. Компас. До 1919, х/м, песок, веревка, алюминий, краска, Самарский художественный музей. Самара.
95. В. Стржеминьский. Счетчик. Ок. 1919, дерево, масло, шнур, керамика, металл, Самарский художественный музей, Самара.
96. А. Родченко. Пространственная конструкция № 12. 1920/21, фанера, лак. Реконструкция, 1970-е. Собрание семьи А.М. Родченко и В.Ф. Степановой.
97. К. Вялов. Красное шэфство. 1932, х/м, ГТГ.
98. Х. Герант. Танцовщица. 1918, х/м, музей изобразительных искусств Южной Ютландии, Тёндер.
99. Й. Чапек. Башенные часы. Литография. Иллюстрация к книге: V. Reunek. *Ruby supiny*. 1922.
100. С. Дали. Постоянство памяти. 1931. х/м, Музей современного искусства, Нью-Йорк.
101. М. Шагал. Часы 1914, х/м, ГТГ.
102. М. Шагал. Ритм жизни бесконечен. 1930–1939, х/м, м.н.
103. М. Шагал. Часы с синим крылом. 1949, х/м, ГТГ.
104. К. Петров-Водкин. Тревога. 1934, х/м, ГТГ.

Глава 2

«Научный» дискурс беспредметной живописи

105. К.К обро. Подвесная конструкция. 1921. Оргстекло, дерево, металл, эпоксидная смола, Музей искусств, Лодзь.
106. А. Тышлер. Цветодинамическое напряжение в пространстве. 1924, х/м, Частное собрание, Москва.

107. А. Родченко Обложка киножурнала «Радиослушатель». 1929, Собрание семьи А.М. Родченко и В.Ф. Степановой, Москва.
108. А. Родченко «Черное на черном» . 1918, х/м, ГРМ.
109. А.Г. Петрицкий. Костюм к опере Д. Пуччини «Принцесса Турандот», Государственная опера, Харьков. 1928, бумага, карандаш, Частное собрание, Германия.
110. К. Редько. Динамит. 1922, х/м, Арт Компани Лимитед, Собрание Георгия Костаки, Германия.
111. К. Редько. Число рождений. 1922, х/м, бумага, темпера, РГАЛИ, Москва.
112. К. Редько. Эскиз лаборатории. 1923, бумага, тушь, акварель, белила. РГАЛИ, Москва.
113. А. Лабас. В кабине аэроплана. 1928, х/м, ГТГ.
114. А. Лабас. Поезд идет. 1929, х/м, Частное собрание.
115. П. Филонов. Без названия. Фрагмент. 1923, х/м, ГРМ.
116. Рембрандт. Анатомия доктора Тульпа. 1632, х/м, Маурицхейс, Гаага.
117. Рембрандт. Урок анатомии доктора Деймана. 1656, х/м, Рейксмузеум, Амстердам.
118. К. Редько. Нина. Девушка с косой. 1929, х/м, ГРМ.

Глава 3

Страшное в живописи: случай Павла Филонова

119. Ю. Пименов. Инвалиды. 1926, х/м, ГТГ.
120. А. Глушкин. На демонстрацию. 1932, х/м, частная коллекция.
121. К. Малевич. Пейзаж с пятью домами. 1928–1932, х/м, ГРМ.
122. П. Филонов. Мужчина и женщина. 1912–1913, бумага, х/м, ГРМ.
123. П. Филонов. Рыбачья шхуна. 1913–1914, х/м, ГРМ.
124. П. Филонов. Пятая симфония Шостаковича. 1935, х/м, ГРМ.

Глава 4

Куда бежит крестьянин: загадки позднего Малевича

125. К. Малевич. Бегущий человек. 1932–34 Национальный Музей современного искусства, Центр Жоржа Помпиду, Париж.
126. К. Малевич. Крестьянин. 1928–1932, х/м, ГРМ.
127. К. Малевич. Крестьянка. 1928–1932, х/м, ГРМ.
128. Ю. Пименов. Новая Москва. 1934, х/м ГТГ.
129. А. Дейнека. Бегуны. 1934. ГРМ.
130. А. Древин. Алтай. Сухая береза. 1930, х/м, ГТГ.
131. К. Малевич. Бегущий человек. Фрагмент.
132. К. Малевич. Красная конница. 1928–1932, х/м, ГРМ.
133. К. Малевич. Фигура с крестом. 1927. бумага, тушь, ГРМ.

134. К. Малевич. Воин. Эскиз костюма к опере «Победа над солнцем». 1913, бумага/акварель, тушь, карандаш. ГРМ.
135. Изображение Гермеса на древнегреческой чернофигурной вазе. 500 гг. до н.э. Лувр.

Глава 5

«Все врут календари»:

об одной мистификации авторской датировки

136. К. Малевич. На сенокосе. 1928–1929, х/м, ГТГ.
137. К. Малевич. На жатву. Марфа и Ванька. 1926, х/м, ГРМ.
138. К. Малевич. Лесоруб. 1907, х/м, Стеделийк музеум, Амстердам

Глава 6

«Мерцающая» Италия в русском искусстве XX века

139. К. Петров-Водкин. 1918 год в Петрограде. 1920, х/м, ГТГ.
140. К. Петров-Водкин. Рабочие. 1926, х/м, ГРМ.
141. М. Караваджо. Неверие Фомы 1601–1602, х/м, Музей Уффици, Флоренция.
142. К. Петров-Водкин. Землетрясение в Крыму. 1928, х/м, ГРМ.
143. К. Брюллов. Последний день Помпеи. 1930–1933, х/м, ГТГ.
144. К. Малевич. Мужской портрет (Н.Н. Пунин?). 1933, х/м, ГРМ.
145. Пьеро делла Франческо. Герцог Федерико Монтефельтро и герцогиня Баттисты Сфорца. 1465–1472, Галерея Уффици, Флоренция.
146. К. Малевич. Портрет жены художника. 1933, х/м, ГРМ.
147. С. Боттичелли. Портрет молодого человека. 1483, Лондонская Национальная Галерея.
148. К. Малевич. Тройной портрет. 1933, х/м, ГРМ.
149. Я. Понтормо. Встреча Марии и Елизаветы», 1529, церковь Сан Микеле, Карминьяно. Фрагмент.
150. К. Богаевский. Итальянский пейзаж. 1911, х/м, ГТГ.
151. А. Мантенья. Парнас. 1497, х/м, Лувр, Париж.
152. К. Богаевский. Генуэзская крепость, 1907, х/м, ГРМ.
153. Дж. Сегантини. Альпийский триптих. Жизнь. 1898–1899, х/м, Музей Сегантини. Санкт-Мориц.
154. К. Богаевский. Днепрострой. 1930-е, х/м, Феодосийская картинная галерея. Феодосия.
155. А.П. Боголюбов. Лунная ночь. Большой канал в Венеции., 1850-е, х/м, Музей В.А. Тropicина. Москва.
156. И.В. Жолтовский. Особняк Тарасова на Патриарших в Москве. 1907.
157. А. Палладио. Палаццо Тьене Андеа Палладио в Виченце.
158. И.В. Жолтовский. Дом на Моховой. 1934, Москва.

Часть 2

Мифопоэтика и модель мира в искусстве: Балканы

Раздел 1

Балканские древности

Глава 1

Меандр и балканская модель мира

159. Меандр древнегреческий.
160. Меандр на сосуде археологической культуры Винча. V-III тыс. до н. э.
161. Д. Бурлюк. Лабиринт. Ок. 1950–1960 (?) Частное собр., США.
162. Стечак. Надгробная стела с изображением танца «коло». 15 век. Босния.

Глава 2

К семантике парных изображений в балканском надгробии

163. Стела из монастыря Св. Наума. Охрид. Македония.
164. Стела из монастыря Св. Наума. Фрагмент.
165. Стечак с изображением птицы на коне. Босния. XIV в.
166. Парные изображения на стечках. Босния.
167. Стечак из Радмиле, Босния:
 - а) часть некрополя, б) прорись рисунка на стечке.
168. Мост на реке Дрина, близ г. Вишеград (Босния). Архитектор Мимар Синан, 1571–1577.

Глава 3

Шкембе-чорба: ориентальные аспекты балканской телесности

169. Гр. Печник. Земля. 1970, х/м, м. н.
170. Л. Попович. Расцветшие гениталии. 1962, м. н.
171. В. Величкович. Тело. 1997, смешанная техника, бумага, частное собрание.
172. М. Попович. Памяти Рембрандта. 1960-е, м. н.

Глава 4

Европа как утопический локус в живописи «алафранга»

173. Роспись в доме Хиндлияна, г. Пловдив.
174. росписи в доме Ослепкова в Копривштице: архитектурный пейзаж, 1856.
175. Роспись в доме Ослепкова в Копривштице: дом с аистом на крыше, 1856.
176. Роспись в доме Аивациса в Кастории. Фотография Н.В. Злыдневой.

177. Роспись в доме Кратиса в Мифимне на о. Лесбос. 1830-е годы. Фотография Н.В. Злыдневой.
178. Х. Теофинос. Сбор оливок. 1920-е. х/м, Музей Теофиноса, г. Митилена на о. Лесбос.

Раздел 2

Балканское мифологическое в XX веке

Глава 1

Южнославянский авангард и балканская мифология

179. Журнал Зенит: обложка сдвоенного номера 17/18. 1922.
180. Zenitism – moi je suis l'esprit. Рисунок в журнале Зенит.

Глава 2

К. Бранкузи: «Поцелуй – это мой путь в Дамаск»

181. К. Бранкузи. «Поцелуй». 1909, песчаник. Надгробие на Монпарнасском кладбище, Париж.
182. К. Бранкузи. Поцелуй. 1907–1908 гг. Художественный музей, Крайова.
183. К. Бранкузи. Ворота Поцелуя. Мемориальный ансамбль в г. Тыргу-Жиу, Румыния. Фрагмент ансамбля. 1937.
184. О. Роден. Поцелуй. 1898, Музей Родена, Париж.
185. К. Бранкузи. Поцелуй. 1916. Известняк. Музей искусства. Филадельфия.
186. К. Бранкузи. Два Пингвина. 1911–1914, белый мрамор, Художественный институт, Чикаго.
187. К. Бранкузи. Принцесса Икс. 1915–16, полированная бронза, известняк и гипс, музей современного искусства, Центр Жоржа Помпиду, Париж.
188. К. Бранкузи. Поцелуй. 1935–1937, бумага, карандаш, частное собрание.
189. К. Бранкузи. Стол молчания. 12 тумб. Мемориальный ансамбль в г. Тыргу-Жиу, Румыния. 1937.
190. К. Бранкузи. Рыба. 1922, мрамор, зеркало, дуб. Художественный музей, Филадельфия.
191. а) К. Бранкузи. Колонна. 1918, дуб. Музей современного искусства. Нью-Йорк;
б) К. Бранкузи. Бесконечная колонна. 1938, чугун, г. Тыргу-Жиу (Румыния).

Глава 3

Югославянский примитив как модель поведения

192. И. Генералич со своими работами. Фотография Д. Йовановича.
193. И. Генералич. Красная корова. 1954, х/м, Галерея искусства примитива, Загреб.

194. И. Генералич. Под деревом. 1943, стекло/масло, Галерея искусства примитива, Загреб.
195. М. Станисавлевич. Мать. 1967, дерево, м.н.
196. И. Рабузин. Беременная. 1966, х/м, частная коллекция.
197. И. Рабузин. Привет миру. 1960-е, х/м, собственность автора.
198. И. Рабузин. Виноград. 1967, х/м, собственность автора. Фрагмент.
199. И. Рабузин. Мой мир. 1962, х/м, Галерея искусства примитива, Загреб. Фрагмент.
200. М. Скурьени. Цыганская любовь II. 1966, х/м, частное собрание, Швейцария.

Глава 4

Антропофлоризм в живописи и поэзии на Балканах

201. И. Мештрович. Рельефы на темы страданий Христа. Капелла Каштелет, 1950-е, дерево. Сплит.
202. К. Бранкузи. Торс подростка. 1917–1922. дерево (клен), Художественный музей. Филадельфия.
203. «Богиня змей» из Кносского дворца на Крите, 1600 г. до н.э.
204. Дж. Арчимбольдо. Портрет императора Рудольфа II в образе Вертумна. 1590. Замок Скоккостер. Стокгольм.
205. М. Врубель. Девочка на фоне персидского ковра, 1886 ГТГ; www.tanais.info
206. М. Врубель. Сирень, 1900, х/м, ГТГ.
207. В. Борисов-Мусатов. Дама в синем, 1902, ГТГ
208. М. Скурьени. Промах. 1962, х/м, частная коллекция.
209. И. Рабузин. Королева цветов. 1966, масло/холст, собственность автора.
210. М. Скурени. Акт с цветком. 1970, х/м, собственность автора.
211. И. Рабузин. Девушка с солнцем. 1961, х/м, Галерея примитивного искусства, Загреб.

Глава 6

О балканском спектре в изображении и слове

212. К. Бранкузи. Птица в полете. 1924, полированная бронза, Художественный музей, Филадельфия.
213. Э. Муртич. Серия Война. 1980-е, х/м, собственность наследников автора.
214. В. Величкович. Из серии «Жизнь человека». 1980-е, х/м, частное собрание.
215. П. Лубарда. Красный конь. 1957, х/м, Музей современного искусства. Белград.

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Н. В. Злыднева

**Визуальный
нарратив:**
*опыт
мифопоэтического
прочтения*

Корректор *А. А. Макарова*
Оригинал-макет *А. С. Старчеус*

Издательство «Индрик»

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. Печать офсетная.
22,5 п. л. Тираж 500 экз.
Отпечатано с оригинал-макета
в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6

Автор этой книги, доктор искусствоведения Наталия Витальевна Злыднева, исследует проблемы «языка» изобразительного искусства, взаимоотношение слова и изображения, выявляет архаические смыслы и формы в поэтике русского авангарда, а также в культуре славянских и балканских народов.

