

Irina Belobrovtsseva

Картина и ряд картин — «дьявольская разница»: Ю. М. Лотман об изобразительном искусстве

Широта интересов и глубина исследовательской мысли Ю. М. Лотмана поражают. Не имея желания повторяться, процитирую статью-предисловие «Парадокс Лотмана» С. М. Даниэля, написанную совместно с Р. Г. Григорьевым, где речь идет о «ренессансном масштабе» личности Лотмана: «Он был мыслителем универсального размаха»¹.

Изобразительное искусство нередко бывало предметом исследований и размышлений Лотмана, так же как нередко исследователи его научного и научно-популярного творчества приходили к выводу об органичности включения этой темы в лотмановскую глобальную картину мира искусства. Назову лишь некоторые работы, в которых идеи Лотмана о роли изобразительного искусства в структуре художественного текста нашли живой отклик. Кроме уже упомянутого «Парадокса Лотмана», это глава «Оптимальная проекция» в книге Александра Флакера «Живописная литература и литературная живопись»²; это книга Владимира Паперного «Культура два»³; это статья Сильвии Бурины «Ю. М. Лотман и семиотика изобразительных искусств»⁴,

© Irina Belobrovtsseva, 2014.

© TSQ № 50. Fall 2014.

¹ Даниэль С. М., Григорьев Р. Г. Парадокс Лотмана. — Лотман Ю. М. Об искусстве. Санкт-Петербург: Искусство — СПб, 1998. С. 5.

² Флакер А. Оптимальная проекция. — Живописная литература и литературная живопись. М.: Три квадрата, 2008. С. 71—87.

³ Паперный В. Культура два. М.: Новое литературное обозрение, 1996.

⁴ Бурины С. Ю. М. Лотман и семиотика изобразительных искусств. — Лотмановский сборник 3. М.: ОГИ, 2004. С. 836—847.

основанная на целом комплексе работ Ю. М. Лотмана, посвященных именно и только изобразительным искусствам. Мне близка попытка автора статьи «проследить в работах, написанных в свойственном Лотману диалогическом духе, ведущую нить исследования»⁵. Эту нить исследования я попытаюсь проследить на примере одной лотмановской статьи, весьма для него характерной в отношении как выбора объекта, так и способа его исследования.

Прежде всего, два необходимых предисловия.

Первое. Речь идет о статье, до сих пор не опубликованной по-русски, но существующей в переводах на три языка: в 1982 г. она появилась на немецком⁶ и на эстонском⁷ языках, в 1984 — на финском⁸. Однако между немецким и эстонским (а также финским, который представляет собой перевод с эстонского) текстами существует серьезное отличие: статья на эстонском языке значительно протяженней немецкой версии, почти на четыре машинописные страницы. Немецкая статья полностью соответствует русскому оригиналу «Графическая серия — рассказ и антирассказ», хранящемуся в Эстонском фонде семиотического наследия Таллинского университета и также не содержащему этих четырех страниц. Пока что их оригинал разыскать не удалось, что лишает меня возможности цитировать ход мыслей Лотмана в этой части его статьи и позволяет давать их лишь в пересказе.

Предисловие второе. Занимавшимся творческим наследием Ю. М. Лотмана, как, впрочем, и слушавшим его лекции студентам, отлично известно, что у него были любимые цитаты, не раз повторявшиеся в устных и письменных выступлениях⁹. В таких

⁵ Там же. С. 837.

⁶ *Lotman J.* Die grafische Folge: Erzählung und Gegenerzählung. — *Figura 3 Zyklen: Internationale Buchkunst-Ausstellung.* Leipzig, 1982. S. 11—22.

⁷ *Lotman J.* Pildijada: jutustus ja jutustuse eitus // *Sirp ja Vasar.* 1982. 1 okt. Lk. 8; 7 okt. Lk. 16.

⁸ *Lotman J.* Kuvasarja: kertomus ja vastakertomus: (J. Arrakin ja F. Goyan kuvasarjosta) // *Taide.* 1984. Nr 4. P. 54—59.

⁹ Ср., напр.: «Одно из любимых библейских изречений Ю. М. Лотмана гласит: „камень, который отвергли строители, соделался главою угла“ (Псал. 117,

работах как «Анализ поэтического текста», «Структура художественного текста», «Семиотика и литературоведение», «Непредсказуемые механизмы культуры» и др., даже в моих собственных конспектах лекций Лотмана, не раз встречаются такие цитаты из Л. Н. Толстого — описание игры мальчиков в повести «Детство» и — еще чаще — известный ответ критикам «Анны Карениной»: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен был написать роман тот самый, который я написал сначала. <...> Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой для выражения себя; но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения»¹⁰.

Ю. М. Лотмана бесконечно занимала мысль о сцеплении, в котором отдельные компоненты обретают «слитность всех смыслов». Едва заметная смена фокуса фасета обнаруживает новое, не предполагавшееся значение сказанного или изображенного. Примерно то же подразумевали многократно использованные Лотманом строки из письма Пушкина Вяземскому: «Я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница»¹¹.

Именно этой «дьявольской разнице», касающейся отдельного компонента в его соотношении с цельным текстом, посвящена вышеупомянутая статья, имеющая в оригинале заглавие «Графическая серия — рассказ и антирассказ», написанная, как

22). Текст был „отброшенным камнем“ структурализма; Ю. М. Лотман делает его краеугольным камнем тартуской школы» (Лотман М. Ю. За текстом: заметки о философском фоне тартуской семиотики (Статья первая). — Лотмановский сборник 1. М.: ОГИ, 1995. С. 217).

¹⁰ Письмо Л. Н. Толстого Н. Н. Страхову. 1876. 23 и 26 апреля. — Собр. соч.: в 22 т. Т. 17. М.: Худ. лит., 1984. С. 784.

¹¹ Письмо А. С. Пушкина П. А. Вяземскому. 1923. 4 ноября. — Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 10. М.: Изд. АН СССР, 1956. С. 70.

следует из первой фразы, «на случай», к выставке графики: «Предлагаемая вниманию зрителей выставка является удобным поводом определить некоторые структурные и эстетические черты той разновидности графического искусства, самостоятельность которого начинает все более делаться для нас очевидной»¹².

Не зная в точности, о какой выставке идет речь (хотя по немецкоязычной публикации можно догадаться, что это была Германия или Австрия), и, читая статью далее, мы понимаем, что здесь главное — соотношение книжной иллюстрации со словесным текстом: «Говоря о графической серии, следует подчеркнуть, что нас будет интересовать не просто любая совокупность художественно единых графических листов, а именно иллюстративная, то есть такая, которая непосредственно или более свободно связана со словесным текстом, не существует без него». Здесь еще нет термина «взрыв», который позже ляжет в основу книги «Культура и взрыв»¹³, но уже есть подготавливающие его характеристики «столкновение», «напряжение», «контроверса».

Исследования Лотмана сравнимы с водоворотом: раз начавшись, они вовлекают в свою воронку всё оказавшееся в непосредственной от неё близости, но и вообще всё, что оказалось на поверхности реки. И хотя в данном случае речь идет о возможности перевода языка изобразительного искусства, а именно серии графических листов, иллюстрирующих произведение литературы, на язык слова, статья позволяет проследить, как пошагово развивается мысль Лотмана, втягивая в предмет исследования все новые виды искусства и области науки во имя создания универсальных законов культуры.

Шаг первый: отдельный графический рисунок-иллюстрация. Здесь Лотман обращается к статье Ю. Н. Тынянова 1923 г. «Иллюстрации», где доказывалась невозможность иллюстрации

¹² Лотман Ю. М. Графическая серия — рассказ и антирассказ. Здесь и далее ссылки на статью Ю. М. Лотмана даются по оригиналу, хранящемуся в Эстонском фонде семиотического наследия Таллинского университета и не имеющему шифра.

¹³ Лотман Ю. Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992.

вообще: «Всякое <...> произведение, претендующее на иллюстрацию другого, будет искажением и сужением его»¹⁴. Однако, по Лотману, Тынянов протестовал против иллюстрации как тривиального повторения словесного текста «якобы адекватными ему средствами графики или живописи».

Именно к этому относился и вывод Тынянова: язык поэзии и графики принципиально неадекватны, следовательно, соположение их бесполезно. Лотман, напротив, считает, что соположение языков текста и иллюстрации небесполезно именно ввиду их «семиотической разнородности», которая становится в этом случае активным смыслообразующим фактором: «Иллюстратор, для того чтобы сохранить верность смыслу иллюстрируемого текста, должен стремиться не тавтологически его удвоить, а создать другой текст, способный вступать с основным в смысловые отношения». Этот «другой текст», иллюстрация, по отношению к основному становится в известной мере интерпретацией. Сравнивая взаимодействие иллюстрации с вербальным текстом, Лотман сопоставляет этот процесс с конфликтным соотношением литературного текста и читательскими кодами его дешифровки. Настаивая на том, что в последнем случае текст не только сужается, но и обогащается, он экстраполирует этот вывод и на изучаемое: «так контрверса текст-иллюстрация не только сужает, но и обогащает».

Лотман, у которого один из основных всеобъемлющих подходов к тексту заключался в осознании его диалогической природы, приходит к выводу, что «пара „словесный текст — иллюстрация“ может рассматриваться как наиболее четкая модель диалогической природы текста». Более того, «двуединая природа иллюстративной графики», с его точки зрения, ставит исследователей «перед некоторыми из наиболее актуальных современных проблем изучения текста». И если «Тынянову иллюстрация казалась крайней периферией проблемы текста, сейчас мы вправе сказать, что она находится в ее центре. Очень возмож-

¹⁴ Тынянов Ю. Иллюстрация. — Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 317.

но, что теория иллюстрации и окажется теорией текста как такового».

Шаг второй — в воронку водоворота втягивается искусство эмблематики, на примере которого Лотман демонстрирует диалогический характер отношений графики и слова. «Эмблема состоит из трёх компонентов: графического текста, словесного к нему пояснения („легенды“), внешнего по отношению к рисунку и имеющего служебный характер, и девиза, включенного в графический текст как его часть. Легенда описывает и поясняет, ее отношения к рисунку просты и прозрачны, но именно поэтому она <...> пассивна как смыслообразующий фактор. Отношение девиза и графического текста всегда отношения загадки — отгадки, намёка — расшифровки. Они строятся на взаимном напряжении и взаимноактивны в процессе смыслопорождения».

В пример здесь помимо эмблемы из классического сборника Диего де Сааведра Фархадо он приводит «Капричос» Гойи, где подписи к текстам рисунков не поясняют их значения, не удваивают его, а, чаще всего, усугубляют их загадочность. «Но именно поэтому они неотделимы от рисунков, включаются с ними в совместную художественную работу».

Шаг третий. В исследование вовлекается следующий аспект. По Лотману, для передачи информации «текст должен быть многослойным, семиотически разнородным», должен представлять собой «диалог между языками. И чем отдаленней они друг от друга, чем труднее, „невозможнее“ этот диалог, чем непереводимее языки, между которыми текст устанавливает соответствие, тем активнее идет процесс смыслообразования». Аналогично паре непереводимых, но активно взаимодействующих языков Лотман находит в функциональной асимметрии полушарий головного мозга. Они «работают, в семиотическом отношении, „на разных языках“ и, в этом смысле, подобны по структуре двуязычной модели текста». И, поскольку «левое полушарие пользуется дискретными, а правое континуальными языками, то ди-

хотомия „словесный текст — рисунок“ получает исключительно интересную параллель».

Шаг четвертый вплотную подводит к заявленной в названии статьи графической серии: «Какие общие вопросы ставит перед нами иллюстративная серия как особый вид текста?»

С одной стороны, графическая серия — плоть от плоти художественной иллюстрации. С другой — в серии проявляется, проступает то, что отделяет изолированный рисунок-иллюстрацию от обдуманной и составляющей целое серии-композиции.

Попутно, как бы пунктиром, в статье намечены особенности диалогической сущности текста в «соседних» видах и жанрах искусства. Графическая серия сопоставлена «со всеми жанрами рассказов с помощью цепочки связанных между собой изображений — от иконных „клейм“ до комиксов и фотороманов». Здесь у Лотмана впервые появляется имя конкретного автора из другого вида искусства — это эстонский режиссер-аниматор Рейн Раамат, создавший рисованный мультипликационный фильм «Стрелок» (1976) с помощью приема так называемых перепльвов, которые Лотман описывает «как серию падающих на экран друг за другом графических листов»¹⁵.

На этом же шаге в статье возникает параллель между графической серией и «грамматикой текста», областью лингвистики, которая занимается связями между кусками словесного текста, более обширными, чем предложение. Высказывая предположение о том, что связный повествовательный текст управляется закономерностями нескольких типов, зависящими от жанра и протяженности текста, Лотман выделяет три возможных «типа связи между большими сегментами текста», которые свойственны словесному тексту, графической серии и музыкальному повествованию.

Шаг пятый и последний. Поэтика графической серии, рассматриваемая Лотманом главным образом по аналогии с поэтикой словесного текста: он выделяет повторяющиеся элементы, «которые связывают фразы в сверхфразовые единства» (и

¹⁵ Раамат Р. Стрелок. 1976. См.: <http://fenixclub.com/index.php?showtopic=143427>

попутно вводит поправку на универсальность — «а кинокадры в монтажные фразы»); намечает и более сложные связи, лейтмотивные, уподобляя их музыке — «Капричос» Гойи дают «целую партитуру мотивных переплетений, анализ которых позволил бы говорить о партитуре изобразительных средств, развивающихся по законам сложного контрапункта».

Статья (в немецком варианте) завершается выводом, окончательно устанавливающим соотношение между отдельной иллюстрацией словесного текста и иллюстративной серией. Отказывая иллюстрации в возможности «дать изобразительный аналог отдельному, вырванному из общего движения сюжета эпизоду повествования», Лотман противопоставляет ей графическую серию. Она способна «на синхронном пространстве листа изображать одновременно не только действие, разворачивающееся в разных грамматических временах <...>, но и в различных наклонениях — оптативе, условном и проч. Т. е. фактически художник дает не один выраженный момент действия, а парадигму состояний». Это позволяет Лотману сблизить структуру графической серии с поэзией и соотнести ее не с отдельно взятым фрагментом словесного текста, но с его целым. При этом по отношению к иллюстративной серии словесный текст выступает как пресуппозиция, как необходимое для подобной серии «предшествующее знание».

В то же время графическая серия «таит в себе возможность синтагматического развертывания, т. е. превращает рисунок в потенциальный рассказ». Во всем этом Лотман усматривает «богатство смысловых резервов иллюстративной серии, рассказа и антирассказа одновременно».

На этом завершается немецкий текст, тогда как в эстонском варианте следует продолжение. Здесь нужно сказать о том, что сама манера представления своих мыслей иностранному читателю у Лотмана весьма поучительна и в большой мере педагогична. Так, примеры, которые он приводит в тексте статьи, написанной для перевода на немецкий, за несколькими исключениями восходят к немецкой или австрийской культуре (легенда и девиз эмблемы из сборника Сааведра приводится на немецком языке; он цитирует немецких лингвистов Петера Хартмана и

Зигфрида Шмидта, и не только цитирует, но и вписывает от руки в машинопись сноски на немецком языке; ссылается на графические серии Гольбейна, Дюрера, австрийского художника Ханса Фрониуса). Это, как представляется, многое говорит об отношении Лотмана к читателю, о встречном движении к нему. Подобная посылка подкрепляется тем, что в переводе статьи на эстонский в ней появляется кусок, посвященный графической серии рисунков углем, выполненной самым востребованным эстонским художником как у себя на родине, так и за рубежом — авангардистом Юри Арраком.

На этот раз статья отсылает к другой выставке, состоявшейся в Тартуском художественном музее осенью 1982 г. Серия представляется Лотману удачей художника и полем, на котором можно продемонстрировать некоторые интересные аспекты, изложенные в теоретической части статьи. Речь идет о том, что побуждает нас считать тот или иной набор рисунков серией, то есть цельным текстом. Оставляя в стороне чисто технические характеристики, Лотман говорит о глубинных чертах — прежде всего, о создающем парадигматику текста повторении мотивов, в модификациях и метаморфозах которых зритель безошибочно узнает трансформации одного и того же.

В пример приводится мотив стены. Стена из больших каменных блоков в том или ином виде присутствует на многих рисунках и своей тяжеловесной геометричностью настолько выпадает из амебного, т. е. зыбкого, текучего мира образов Аррака, что сразу же привлекает внимание зрителя. Ключевым Лотман считает рисунок «Стена» — композицию, состоящую из небольшой черной стены и противостоящего ей белоснежного сугроба, от которых веет космическим холодом. Таким образом передается многослойное значение — от масштабности затерянных в мировом пространстве канувших прежних цивилизаций до обрывочной безлюдности. «Стена» создает образ, который фрагментарно, с различными трансформациями повторяется в других рисунках. При этом мотивная значимость этого образа настолько высока, что едва в графическом листе «Натюрморт» появляются угловатые обтесанные камни, как в сознании зрителя начинает звучать весь мотив целиком.



Аррак Ю. Люди на балконе

Мотив стены выделен в статье как характерный для художественного мира Аррака вместе с мотивами амебности, течения и гивы.¹⁶



Аррак Ю. В саду

¹⁶ Все репродукции картин Юри Аррака даны по изданию: Jüri Arraku joonistused: [näituse kataloog] / Tartu Riiklik Kunstmuuseum. Tartu, 1982.



Аррак Ю. Оборотень

В мире эстонского художника, по Лотману, форма явственно противостоит бесформенности, геометричность — аморфности, оцепенелость — течению, вечность — распаду.

Мотивное ядро проявляется не столько в рисунках, изображающих бесформенные, рассыпающиеся лица и головы, сколько в фольклорном «Оборотне», которого художник увековечил в тот момент, когда чудище срывает с себя человеческий облик и на глазах зрителя превращается в волка.

Лотман усматривает здесь аналогию с романтиками, которые познали и механический мир человеческой природы, и ужас природных стихий, бесчеловечный хаос. Такое ощущение двух кошмаров было глубоко присуще и Гоголю, которого одинаково страшили механическая геометрия чиновничье-бюрократического мира Петербурга (и шире — мертвизна цивилизации) и метаморфоза сил природы, мир соединения вещей, несоединимых для человеческого разума. Это мир «Вия», где ведьма — прекрасная девушка, мертвый и живой человек — одно и то же лицо, а красота и уродство, как и в природе, сплавлены воедино.



Аррак Ю. Смерть единомышленника

Аналог этому у Аррака Лотман находит в своеобразном изображении человеческого лица. Не всякое человекообразное лицо у Аррака лицо человека. Подлинно человеческим лицо делают не красота или гармония, а страдание, горе, глубокая душевная мука. С этим связано еще одно мотивное противопоставление: смеющиеся, оскаленные, гримасничающие не-люди и страдающие лица людей. Центральным носителем этого мотива является рисунок «Смерть единомышленника». Так же как стена незримо возникала там, где ее нет на рисунке, так же и страдающее человеческое лицо — это незримый мотив серии «масок» и «паяцей».

Соединение повторяемости и модификаций одних и тех же мотивов позволяет Лотману видеть в рисунках Аррака связный графический текст. И его следующий вопрос, возникающий в связи с графической серией, — вопрос о ее композиции. Существует ли у такого графического текста обязательная последовательность прочтения? Если обратиться к другим видам искусства, то в литературе роман не позволяет перемещать главы, а в кинематографе перемонтирование кадров меняет смысл фильма. Но для графической серии рисунков Аррака Лотман предлагает другой тип композиции, идущий от мифологии. У мифа

(как и у эпоса) нет ни «начала», ни «конца», он не образует последовательного рассказа.



Аркак Ю. На маскараде

В обиходе всегда существуют лишь отдельные фрагменты, а единство им придает их общая связь с глубинным ядром мифа. Именно такую композицию, отражающую глубинную ориентированность художника на миф Лотман и находит у рисунков Аррака.

Вывод статьи закольцовывает ход рассуждений Ю. М. Лотмана о графической серии, которая одновременно может рассматриваться как «рассказ и антирассказ», являет собой сверхдинамичный вид современной культуры, способный соплагаться с такими разными ее областями, как поэзия и проза, фильм и миф.