

Марина  
Георгиевна  
ЧИСТЯКОВА

## ТРАНСФОРМАЦИИ ТЕКСТА В ЖИВОПИСИ МОДЕРНИЗМА

*В статье рассматриваются различные контексты использования текста в изобразительном искусстве модернизма.*

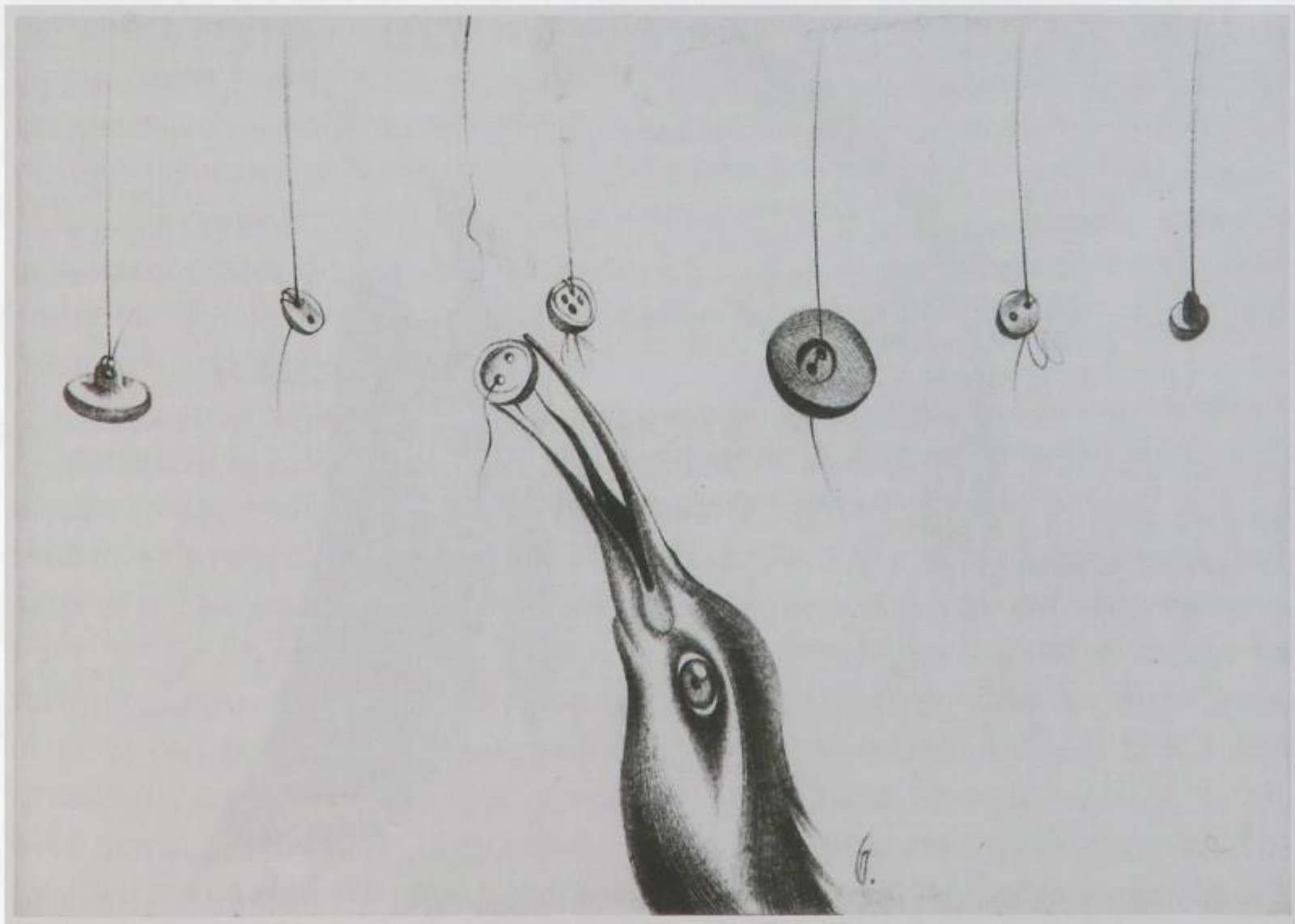
Использование текста в изобразительном искусстве имеет давние традиции: античные вазы, византийские и русские иконы, средневековые фрески и книжные миниатюры, живопись эпохи Возрождения, графика Нового времени демонстрируют многочисленные примеры такого рода. Текст, как правило, был задействован в произведении искусства двояко. Во-первых, внешним — по отношению к изображению — образом: речь идет о названии произведения, являющимся дополнительным фактором, проясняющим его смыслы. (Подобное использование текста стало возможным в связи с появлением на художественной арене фигуры «автора», то есть тогда, когда искусство перестало быть анонимным). Во-вторых, текст иногда был вплетен в саму живописную ткань произведения в качестве деталей, уточняющих частности изображаемого — имена персонажей, место действия, даты. Использование в этом же качестве изречений из Святого Писания, литературных цитат или высказываний известных людей определенным образом направляло восприятие зрителя, способствуя наиболее аутентичному постижению авторского замысла. В любом случае, в классическом изобразительном искусстве текст использовался, прежде всего, как составляющая произведения, способствующая пониманию изображения, содействующая извлечению из него смыслов: текст здесь являлся агентом рационального мышления.

Искусство модернизма в декларативной форме отвергло многие приемы художественной выразительности, выработанные картезианской культурой Запада, но прием, о котором идет речь, оно использовало много и охотно, правда, в иных, прежде не встречающихся в классическом искусстве, контекстах. Так, в знаменитом кубистическом коллаже текст нередко используется безотносительно к его содержанию, исключительно из эстетических соображений, исходя из его сугубо декоративных возможностей (более густо напечатанные или, напротив, разреженные строки, жирные заголовки газетных и журнальных статей создавали определенные визуальные эффекты). Пикассо, например, создал немало коллажей такого рода (В коллаже «Скрипка и ваза для фруктов», созданном в 1913 г., верхняя часть вазы вырезана из газетного текста; газетные вырезки использовались

## Чтение и Писма

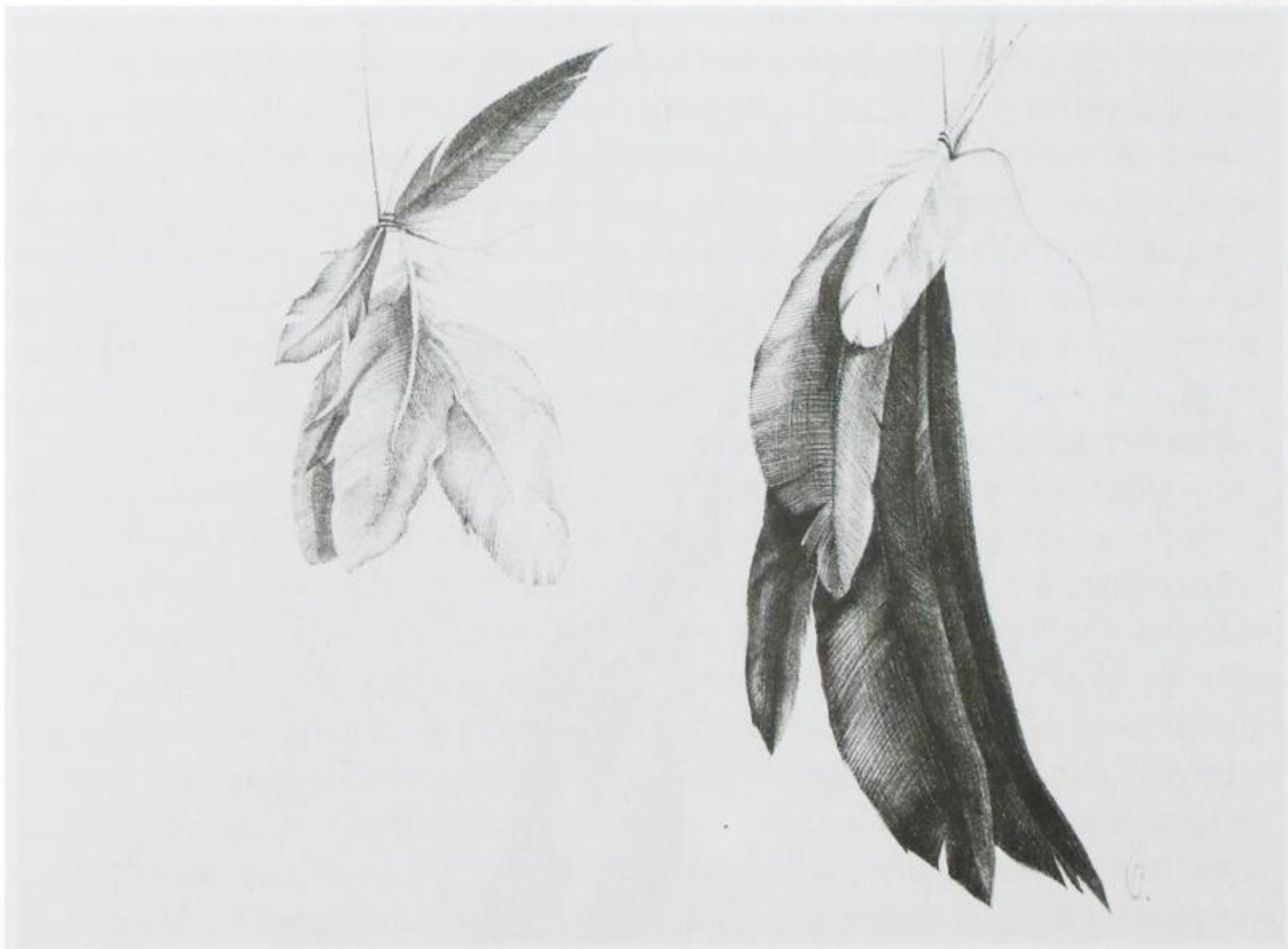
художником и в коллажах того же года — «Человек со шляпой», «Гитара» и т. д.). Кроме того, в работах кубистов (Ж. Брак, П. Пикассо, Х. Грис) текст нередко используется и «по назначению»: в этом случае он представлен хаотическим набором обрывков листовок, меню, винных этикеток, газетных статей. Фрагменты текста, включенные в живописное произведение, должны были представлять современность, проникшую в архетипическую застылость форм раннего кубизма, иначе говоря, они были призваны приносить в произведение своего рода «дух времени». За исключением утраты связности повествования, этот вариант использования текста отчасти совпадает с классическим: во всяком случае, он — в своеобразной дискретной форме — явно призван указывать на некие обстоятельства места и времени, пусть время в данном случае и ограничивается только современностью. Сказанное относится и к дадаистским объектам, в том числе, к «мерцам» К. Швиттерса — объемным коллажам, своим названием обязанным фрагменту рекламного проспекта «Коммерцбанка», использованному известным дадаистом (в работу угодил слог «мерц»).

Хаотическую мешанину обрывков текста в искусстве модернизма некоторые исследователи, в частности В. С. Турчин, объясняют влиянием техники на реалии жизни того времени: благодаря изобретению телефона, телеграфа, мир начала века «заговорил», в нем резко возрос объем потребляемой информации. Именно это обстоятельство и стало причиной широкого использования текста в изобразительном искусстве [Турчин 1993: 97]. Но ка-



С. Перепелкин. ЕДА

кую информацию, в таком случае, таят в себе отдельные цифры и случайные буквы, нередко встречающиеся в работах, например, русских кубофутуристов (Н. Гончарова, М. Ларионов, К. Малевич, Н. Удальцова и др.)? Очевидно, что текст, распавшийся даже не на слова, а на ряд случайных букв, более не может являться носителем какой-либо информации. Использование данного приема как русскими, так и итальянскими футуристами (У. Боччони, Дж. Северини), вероятнее всего, имеет целью продемонстрировать зрителю глобальный распад уходящей картины мира и всех ее составляющих: визуального образа; текста, лишившегося способности быть источником не только смысла, но и какой бы то ни было информации; и, в целом, рационального мышления как основания той картины мира, против которой выступили художники-модернисты и чьи смыслы они полагали изжившими себя. Художественная коммуникация в этом случае становилась практически невозможной, так как зритель оказывался перед визуальным образом разрушения всего того, что еще вчера определяло его существование (пусть даже это был какой-нибудь безобидный натюрморт). Он более не мог *понимать*, он мог только *предполагать*, опираясь уже не на разум, а на интуицию. В то же время, несмотря на известный драматизм ситуации, художники, использующие в своих работах обрывки текстов, были далеки от апокалиптических настроений: подходил к концу мир обветшалых ценностей, но они это только приветствовали, так как программно выступали против него. Конец старого



С. Перепелкин. ПАМЯТЬ

мира означал для них приход мира нового, и это, скорее, было поводом для радости, а не для огорчений. Не случайно Пикассо довольно часто использует целиком или фрагментарно слово «Jouer» (фр. — «играть, забавляться»). Вполне в соответствии с игровыми концепциями культуры новое искусство зарождалась в игре. Это искусство стремилось быть *иным*, ничем, в том числе и способом репрезентации, не напоминающим классическое, основанное на принципе мимесиса (подражания).

В. Л. Лехциер, говоря о доминирующем в культуре способе репрезентации, отмечает, что вещь в европейской классической живописи оказывается плененной дважды: не только благодаря репрезентации, основанной на сходстве (в силу чего изображаемый объект имеет референт), но и в силу возможности вербального утверждения по поводу изображенного — «мы видим именно это» [Лехциер 2007: 63]. К сказанному в нашем случае можно добавить: «то, что мы видим именно это, подкреплено текстом». В наиболее радикальных произведениях искусства модернизма нарушается либо один принцип — как в творчестве Р. Магритта, изобразившего курительную трубку, под которой тщательно вывел: «Это не трубка» — либо оба, как это происходит, например, в абстракционизме. Реципиент оказывается перед произведением, которое «представляет непредставляемое»: оно не только не поддается рациональному объяснению, но даже и описанию, и в этом смысле оно абсолютно герметично. Пытаясь пробиться к смыслу произведения, зритель обращается к тексту. В случае, если текст, включенный в живописную ткань произведения, представлен лишь отдельными буквами и цифрами (то есть текст этот не только неинформативен, но неинформативен концептуально), использовать его как тропу, ведущую к смысловым значениям произведения, не получится. Здесь реципиенту могло бы помочь название работы, но оно абсолютно не соотнесено с изображением. Названия произведений дадаистов, сюрреалистов, скорее, заставят зрителя задуматься об абсурдности не только этих направлений искусства, но и его, зрителя, существования, нежели позволят ему хоть на йоту приблизиться к смыслам этих произведений.

«Классика жанра» — это, конечно, уже упомянутая «Это не трубка» Р. Магритта (1928) и его же «Это не яблоко» (1964). (Как легко догадаться, на последней работе весьма реалистично изображено яблоко с надписью над ним: «Это не яблоко»). Иррациональность этих произведений многократно усиливается благодаря реалистической технике живописи и достаточно банальным названиям, которые пришлись бы впору студиям начинающего художника. По отдельности то и другое понятно, вместе же создает совершенно неожиданный образ, не вписывающийся в наши представления о мире. Через этот странный, абсурдный образ художник пытается передать нам свои интуиции: мир не такой, каким он нам кажется, каким мы привыкли его себе представлять. Привычка, лежащая в основании нашего восприятия мира, делает восприятие клишированным, лишает нас

свежести взгляда и, соответственно, воздвигает между человеком и миром все новые и новые препоны, отдаляя его от нас.

На наш взгляд, классический способ репрезентации оказывается окончательно дискредитирован в третьем случае, когда изображение дополняется обрывками текста, распавшегося на составляющие — слоги, буквы; текста, не несущего более в себе ни смысла, ни информации. В контексте того, что письменность является одним из важнейших завоеваний любой культуры, распад визуального образа текста зримо являл конец новоевропейской культуры, построенной на рациональных основаниях.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Лехциер В. Л. Это не ТРУБКА, это СИГАРЕТА: ЧЕТЫРЕ ПЕРЕКУРА ПО ПОВОДУ ПРОСТЫХ И НЕПРОСТЫХ ВЕЩЕЙ // *Mixtura verbotum: сила простых вещей*. Самара, 2007.
2. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М., 1993.

Владимир  
Геннадьевич  
БОГОМЯКОВ

### ТЮМЕНЬ конца XX в. В РОМАНЕ «КОТИК ПОЛЗАЕВ»

Роман Владимира Богомякова «Котик Ползаев» написан из будущего: в 2050-м г. автору исполнилось 95 лет, он сидит на пне в новом радостном мире, где нет государств, исчезли все мучительные проблемы прошлого века, но вместе с ними и время перестало течь, и пространство стало легко преодолимым без помощи транспортных средств. Однако, взгляд автора обращен назад, в круг прошедших времен, существующих в его памяти случайными и разнородными обрывками, из которых, тем не менее, выветрилось все малозначимое; все обрывки исключительно важны, хотя почему они важны, уже не всегда понятно. Автор отказывается давать им оценку, ему не под силу социальный анализ; он всего лишь свидетель происходившего. Все обрывки прошлого, все прожитые линии так или иначе связаны с городом Тюменью.

Название «Котик Ползаев» явным образом отсылает к повести Андрея Белого «Котик Летаев», заполненной антропософскими и розенкрейцеровскими мифологемами. В «Котике Ползаеве» достаточно много говорится об оккультных кружках и группах в городе Тюмени, существовавших в конце прошлого века. Они оказали значительное влияние на литературное творчество Алексея Михайлова и Константина Михайлова, на песни Романа Неумоева и Егора Летова, на живопись Евгения Вигилянского и т. д. В конце 1980-х — начале 1990-х гг. происходит обращение значительной