



Лотман о взаимоотношениях изображения и слова в художественных текстах

Сергей Даниэль

Европейский Университет в Санкт-Петербурге

Не будет преувеличением сказать, что взаимоотношения изображения и слова были постоянным предметом размышлений Юрия Михайловича Лотмана. Рассматривая эти отношения, он исходил из принципиального различия двух типов знака. Например:

Знаки делятся на две группы: условные и изобразительные. К условным относятся такие, в которых связь между выражением и содержанием внутренне не мотивирована. <...> Слово – наиболее типичный и культурно значимый случай условного знака. Изобразительный, или иконический знак подразумевает, что значение имеет единственное, естественно ему присущее выражение. Самый распространенный случай – рисунок. <...> На протяжении всей истории человечества, как бы далеко мы ни углублялись, мы находим два независимых и равноправных культурных знака: слово и рисунок.¹

Однако свойства изобразительности и условности – относительные, а не абсолютные свойства, и в области искусства их относительность проявляется особенно ясно. «Миры иконических и условных знаков, – писал Лотман, – не просто сосуществуют – они находятся в постоянном вза-

1 Ю.М. Лотман. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики* // Ю.М. Лотман. *Об искусстве*. СПб. 1998. С. 291.



*имодействию, в непрерывном взаимопереходе и взаимоотталкивании».*²

С одной стороны, словесные искусства стремятся из материала условных знаков создать тексты, обладающие изобразительными свойствами. С другой стороны, изобразительные искусства стремятся к повествованию и вбирают в себя свойства условных знаков. Таким образом, в реальности исследователь имеет дело с текстами, построенными из знаков разной степени условности.

Примеры Лотман широко черпал из истории мировой культуры – от наскальных изображений и ранних форм письма до поздней европейской живописи, от иконописи и лубка до сюрреализма, от архаических форм повествования до современной литературы. Все это разнообразие он стремился охватить единством семиосферы.

Из работ, ставших хрестоматийными, напомним статьи «Каноническое искусство как информационный парадокс», «Художественная природа русских народных картинок», «Театральный язык и живопись», «Семиотика сцены», «Натюрморт в перспективе семиотики», «Портрет», не говоря о многих других. Рассматривая взаимоотношения изображения и слова в разного рода художественных системах, жанрах, текстах, Лотман уделял исключительно пристальное внимание условиям коммуникации. Так, в работе о русских народных картинках внимание сосредоточено на прагматике лубочного текста (понимаемого в семиотическом смысле, как единство изображения и слова), который адекватно воспринимается в «*особой атмосфере комплексной, жанрово не разделенной игровой художественности*» – «*аудитория играет с текстом и в текст*».³ Широкий семиотический горизонт позволял Лотману понимать художественные тексты глубже, чем специалистам в той или иной области искусствознания.

У меня сохранилась рецензия Юрия Михайловича на рукопись моей первой книги. Эти семь страниц машинописного текста, датированного 24 ноября 1982 года, предназначались ленинградскому издательству «Искусство». Общая оценка была положительной, но по не зависящим от рецензента и автора обстоятельствам рукопись увидела свет четыре года спустя.⁴ Особенного внимания заслуживают два развернутых критических замечания Лотмана.

² Там же. С. 293.

³ Лотман. *Об искусстве*. С. 482.

⁴ С.М. Даниэль. *Картина классической эпохи: Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века*. Л. 1986.

«Идеи синтеза и порядка, будучи положены в основу изобразительного творчества, порождают картину, подобную художественно-смысловому космосу храма». Мысль автора, подчеркивающего, что живописное произведение делается таким же самодостаточным, замкнутым в себе и идеологически насыщенным текстом, как и средневековый храм, не вызывает возражений. Однако высказана она столь решительно, что невольно получает более расширительный смысл. И тогда следует отметить, что зритель находился внутри храмового пространства, и не как зритель, а в качестве действующего, активно включаясь в нерасчлененный ансамбль музыки, света, живописи и архитектуры, соединенных религиозным переживанием, между тем как созерцатель картины находится вне, он не участник действия, а получатель сообщения, стоит неподвижно, молчит. Его переживание эстетическое и интеллектуальное, а не религиозно-экстатическое. Не следует забывать, что картина XVII в. часто – деталь храмового интерьера и уже поэтому не может быть в ряде отношений уподоблена храму. Я бы выразил эту мысль более однозначно».

Безусловно, Лотман был прав. Увлеченный своим предметом, я прибегнул к гиперболе, вряд ли уместной в научном тексте. Разумеется, в рукопись были внесены необходимые коррективы.

И еще одно замечание. «Если средневековую живопись понимать как язык, то следует сделать необходимое уточнение: это язык-посредник, язык, замещающий другой (естественный) язык». Место это показалось рецензенту неясным. Если речь идет о том, что современный исследователь должен истолковывать средневековую живопись как язык, то положение это, во-первых, можно распространить и на всякую другую живопись и, во-вторых, почему она, в этом случае, будет замещать естественный язык. Если же речь идет о точке зрения средневекового живописца и его аудитории, то необходимо иметь в виду, что наше понятие естественного языка вообще чуждо средневековой культуре. Язык для нее – иерархическое знаковое таинство, лишь на вершине пирамиды («язык ангелов») обретающее истинность. Бытовое же говорение (которое ближе всего соответствует нашему понятию естественного – русского, французского, итальянского и др. – языка) мыслилось как неправильное, лопотание, «вяканье», как говорил протопоп Аввакум. Только со времен трактата Данте «О народном красноречии» можно говорить о выделении естественного языка как категории культуры. Сопоставление естественного языка и средневековой живописи следует уточнить».

Собственно, я имел в виду укорененную в средневековых традициях трактовку изобразительности как «Библии для неграмотных» и устойчивые аналогии иконописи с языком, речью,

словом, звучащим и написанным. Так, согласно Иоанну Дамаскину, «иконы являются для неученых людей тем, чем книги для умеющих читать; они – то же для зрения, что и речь для слуха». Об этом обстоятельно писал Б.А. Успенский в работе «Семиотика иконы», впервые изданной в Тарту и, разумеется, хорошо известной Лотману.⁵ Однако я выразился не вполне точно, употребив слово «естественный», что и вызвало справедливое выражение рецензента.

Позднее я обнаружил развитие высказанной Лотманом мысли в его статье «Технический прогресс как культурологическая проблема»:

Средние века знали безусловно авторитетное Слово, произнесенное на сакральном языке и божественное по своей природе. В отличие от слова в бытовом говорении, оно могло быть только истинным и было полностью изъято из-под власти человеческого произвола. Оно допускало толкования для слушающего, поскольку он был несовершенен, но исключало двусмысленность для говорящего (Бога и тех, через кого он говорил). Фактически оно имело смысл, но не имело прагматики. Прагматика могла возникать лишь в устах человека, излагающего божественное Слово. По мере приближения к смыслу ее надо было снимать.⁶

Неутомимый и многоопытный читатель, Лотман был и чрезвычайно восприимчивым зрителем. Надо полагать, это в значительной мере обусловлено его природным даром рисовальщика (взять хотя бы его замечательные шаржированные автопортреты, достойные стать предметом специального рассмотрения). Схватывая самые выразительные черты зримого, он надолго удерживал их в памяти и при желании мог легко воспроизвести в той или иной форме. Конечно, это касается и произведений изобразительного искусства. Он свободно оперировал огромным фондом зрительной памяти (хотя из-за присущей ему научной щепетильности не избегал возможности проконсультироваться со специалистами).

5 См.: «Правомерно утверждать, что семиотический подход отнюдь не является навязанным извне (методами исследования) – но внутренне присущим иконописному произведению, в существенно большей степени, чем это можно сказать вообще о живописном произведении. Семиотическая, т. е. языковая, сущность иконы отчетливо осознавалась и даже специально прокламировалась отцами Церкви. Особенно характерны в этой связи идущие от глубокой древности – едва ли не с эпохи рождения иконы – сопоставления иконописи с языком, а иконописного изображения – с письменным или устным текстом» (цит. по: Б.А. Успенский. *Семиотика искусства*. М. 1995. С. 225).

6 Ю.М. Лотман. *Семиосфера*. СПб. 2000. С. 637.

В этой связи можно вспомнить такие его статьи, как «Почему море в мужском роде?» и «Замысел стихотворения о последнем дне Помпеи».

В первом случае речь идет о стихотворении Пушкина «К морю», где поэт, обращаясь к морю, использует грамматические формы мужского рода. Ключи к образу моря в пушкинском сознании Лотман находит в другом стихотворении поэта («К Вяземскому»). Мифологический ключ: море – Нептун. Однако здесь скрыт и более специальный ключ – полотно Рубенса «Союз Земли и Воды», смысл которого риторически трансформирован Пушкиным.

Во втором случае живописный образ, воспламенивший гений Пушкина («Везувий зев открыл...»), совершенно очевиден: это знаменитая картина Карла Брюллова «Последний день Помпеи». Поначалу Лотман читает поэтический текст, как картину: «Сопоставление текста с полотном Брюллова раскрывает, что взгляд Пушкина скользит по диагонали из правого верхнего угла в левый нижний. Это соответствует основной композиционной оси картины». ⁷ При этом Лотман обращается к статье Н.М. Тарабукина «Смысловое значение диагональных композиций в живописи», опубликованной в шестом томе тартуских «Трудов по знаковым системам» (1973). Называя такую диагональ «демонстрационной», Тарабукин пояснял, что зритель картины в данном случае занимает место как бы среди толпы, изображенной на полотне. Лотман нашел наблюдение Тарабукина исключительно точным и применил его к анализу брюлловского полотна: «На диагональной оси картины расположены два световых пятна: одно в верхнем правом углу, другое – в центре, смещенное в нижний левый угол: извержение Везувия и озаренная его светом группа людей. Именно эти два центра, как показывают эксперименты по пересказу содержания картины, и запоминаются зрителями». ⁸

Однако выясняется, что Пушкин с самых первых черновых вариантов выделил не два, а три смысловых центра картины: «Везувий зев открыл – кумиры падают – народ бежит». Отсюда следуют рассуждения о трехчленной смысловой парадигме, которая образуется у Пушкина символами словесно-зрительной природы и находит вариативную реализацию в целом ряде текстов, включая «Медного всадника». Таким образом, поэтический набросок, инспирированный живописным произведением, служит основой для самых широких концептуальных обобщений.

Вообще говоря, при внимательном чтении в текстах Лотмана обнаруживается множество интереснейших наблюдений, связанных с темой «изображение и слово» и, к сожалению, не на-

⁷ Лотман. *Об искусстве*. С. 568.

⁸ Там же.

шедших дальнейшего развития. Вот еще один частный пример. В монографии «Культура и взрыв», рассуждая о русских салонах 1820-х годов, Лотман упоминает замечательную женщину – Софью Пономареву, поднявшую быт до уровня искусства. Из посвященных ей многочисленных стихотворений вырисовывается образ женщины-ребенка, шаловливой, непредсказуемой и капризной. Последнее слово вызвало у Лотмана ассоциацию с картиной, воплощающей «целостную «программу» капризного поведения дамы» как «ранней формы борьбы за право на индивидуальность» (это всего лишь краткое примечание).⁹ Подразумеваемая картина – известная «Капризница» Ватто. Понятно, что устоявшееся русское название картины сыграло здесь свою роль, хотя по-французски оно звучит несколько иначе и несет в себе оттенок легкой иронии. «La Boudeuse» – значит «надувшаяся, надувшая губы». Впрочем, дело не в оттенках значения, а в том, какой замечательный сюжет мог бы развиваться из аналогии, мимоходом намеченной Лотманом. Можно было бы привести немало других примеров. Вот, скажем, тема эха в поэзии (античность, средневековье, классицизм, Пушкин) и ее параллель – тема отражения (вода, зеркало) в живописи, сопряжение их в культуре барокко и т. д. «Тема богатейшая», как сказал Лотман в одном из писем Б.А. Успенскому.¹⁰ Остается только сожалеть, что нет книги Лотмана на эту тему.

Обладая изощренным художественным вкусом, Лотман, как правило, избегал явно выраженных вкусовых оценок. О сюрреализме в живописи, внутренне ему чуждом, он заметил, что это направление можно истолковать как «перенесение в чисто изобразительную сферу словесной метафоры и чисто словесных принципов фантастики».¹¹ Замечание очень пронизательное. Легко представить себе, как интересно он мог бы развить эту тему, однако в данном случае сопротивление материала оказалось слишком сильным.¹²

Известность ученого нередко порождает иллюзию, будто он до конца прочитан. Перечитывая Лотмана, убеждаешься, что многое в его трудах остается до сих пор невостробованным.

⁹ Лотман. *Семиосфера*. С. 90.

¹⁰ Ю.М. Лотман. *Письма*. М. 1997. С. 562.

¹¹ Лотман. *Семиосфера*. С. 202.

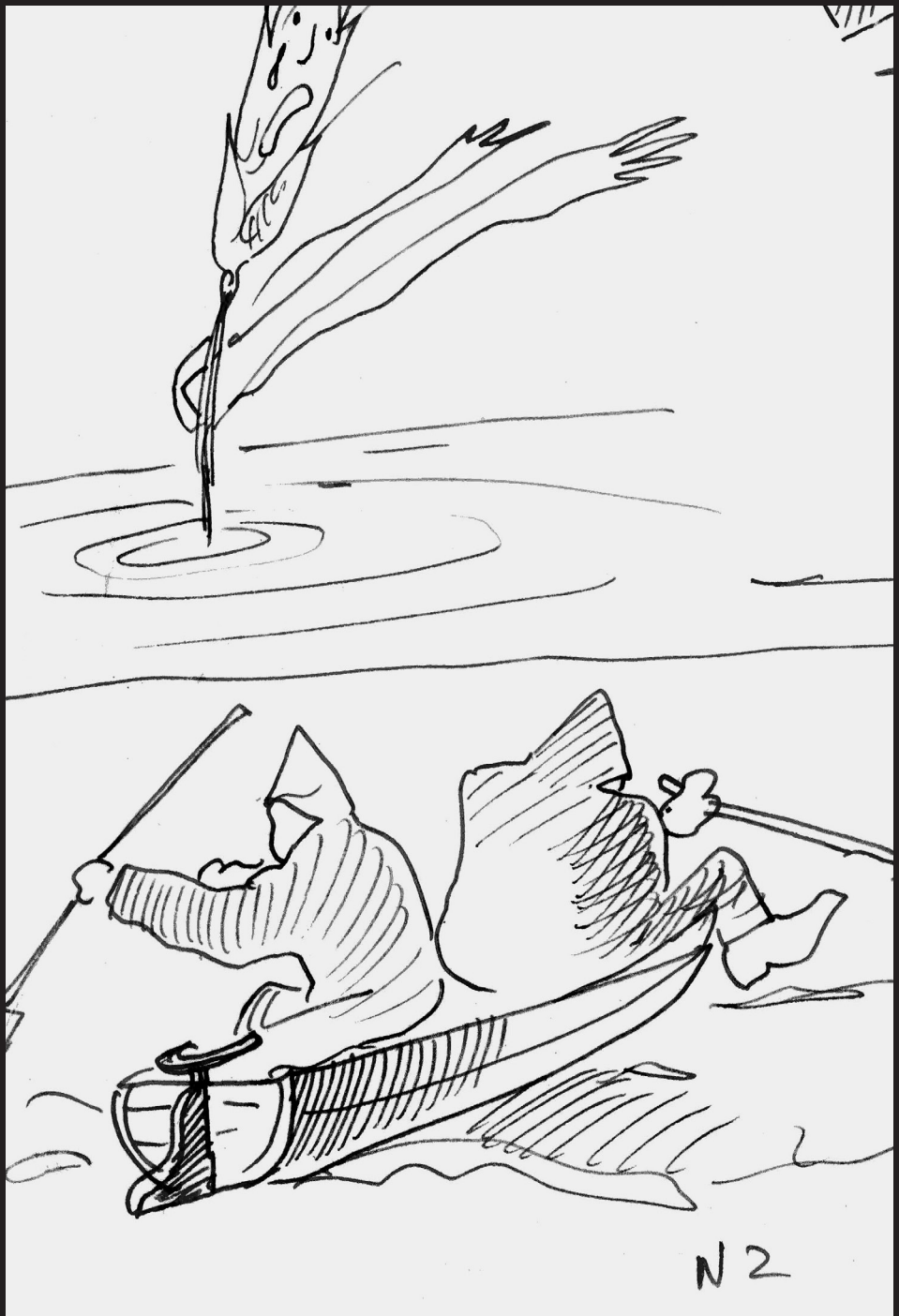
¹² См.: брутально-ироническую характеристику сюрреализма в письме Б.А. Успенскому 17 апреля 1977 года // Лотман. *Письма*. С. 579.

Lotman e l'interrelazione tra immagine e parola nel testo artistico

Sergej Daniël'

Università Europea di San Pietroburgo, Russia

In più occasioni Lotman ha ribadito l'idea che ogni genere artistico aspira a valicare i propri limiti. Se la poesia supera le convenzioni del segno verbale per assimilare tratti delle arti figurative, allo stesso modo la pittura si avvicina a un'azione di tipo teatrale. I fenomeni più interessanti si verificano proprio al varco tra questi generi. Considerando l'interazione tra immagine e parola all'interno di un'ampia gamma di forme artistiche, tra cui l'icona, la stampa popolare, la pittura da cavalletto, il teatro e la poesia, Lotman ha sviluppato un approccio estremamente fecondo per la semiotica generale delle arti. Il testo si basa sia su lavori noti di Lotman, sia su osservazioni annotate dall'autore sul suo diario personale, in seguito a conversazioni avute con Jurij Lotman.



N 2