

8. Лосев А. Диалектика мифа [Текст] / А. Лосев. — М. : Мысль, 2001. — 558 с.
9. Манн Т. Иосиф и его братья [Текст] / Т. Манн. — М. : Правда, 1991. — 827 с.
10. Мелетинский Е. Поэтика мифа / Е. Мелетинский. — М. : Наука, 1976. — 406 с.
11. Синянская Н. «Гармония мира» Пауля Хиндемита как философская музыкальная драма [Текст] / Н. Синянская // Очерки по истории зарубежной музыки XX века. — Л. : Музыка, 1983. — С. 19–39.
12. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика [Текст] : учебное пособие / Б. Томашевский. — М. : Аспект-пресс, 1996. — 334 с.

УДК 75.01

Олег Коваль

**ХУДОЖНИК КАК «КОМПОЗИТОР ЯЗЫКА»:
ЖИВОПИСНОЕ ВЫСКАЗЫВАНИЕ В КОНТЕКСТЕ
ВИЗУАЛЬНО-РЕЧЕВОЙ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ
И МАСТЕРСТВА ЖИВОПИСЦА**

Постановка проблемы, актуальность исследования. Интуитивно осознаваемая близость изобразительного искусства к естественно-му языку как семиотической системе, будучи переведена на современные рациональные, концептные и культурологические основания, толкает исследователя к постановке проблемы восприятия *визуальных* знаков в качестве *языковых* и участия *лингвистического формализма* в организации структуры визуального текста. В силу методологического кризиса современного искусствоведения и необходимости радикального обновления его методологии [3, с. 271], а также в связи с усилением роли семиотической и культурологической интерпретации живописного и визуального текста, особенно авангардистской направленности, эта проблема воспринимается как чрезвычайно *актуальная* и мало исследованная.

Однако в такой, предварительной, её постановке ещё не очертить круга не решённых ранее вопросов и не сформулировать цели и зада-

чи настоящей статьи. Опираясь на опыт современного рецептивного интерпретирующего искусствоведения, в частности, на работы Б. Гаспарова, Н. Злыдневой, М. Лекомцевой, М. Имдаля, Ю. Степанова, В. Фещенко [2–5; 11], мы сформулируем эту проблему иначе: «Язык и интерпретативное понимание визуального текста», сделав очевидным непосредственный аспект «взятия» темы в целом (см., в частности: [5]).

Из приведенной формулировки вытекает *цель настоящего исследования* – показать множественность взаимодействия знаковых систем языка и искусства в пространстве культуры – и его прямые *задачи*: рассмотреть живописное высказывание художника в контексте визуально-речевой концептуализации и – шире – его *мастерства*. Последний термин, включённый в заглавие статьи и в объём её задач, не является ни натяжкой, ни случайностью.

И дело вовсе не в том, что автор «суммирующего творчества», каким в наши дни выступают живопись и визуальное искусство, не только формируется в среде внестилевых понятий и категорий, – а в том, что практически все случаи создания в изобразительном и визуальном коде образо-содержательной системы, аналогичной естественному языку, все случаи авторского «представления самой живописи как проекта визуальной репрезентации языка» [3, с. 279], несут на себе неизгладимый отпечаток *мастерства* и творческой организации *пластического мышления* художника. Последний, идя «от простых наблюдений к сложным, от сложных к сложнейшим ... так же ступенчато и так же настойчиво противопоставляет [визуальному – О. К.] раздроблению зрительного мира обобщающее начало» [12, с. 30] и механизм построения формы, как это свойственно Логосу как общекультурной закономерности и языку как семиотической данности. Художник ищет общую закономерность, не всегда обнаруживая её в строе формально-пластических средств образности своего искусства, интуитивно и рационально сопоставляя знаковые механизмы разных систем, перекодировав их в авторизованном виде для нужд собственного творчества. «Тот мастер продвигается к совершенству искусства, произведения которого превзойдены суждением», – напоминает по этому поводу М. В. Алпатов [1, с. 61], вводя в разговор о мастерстве как необходимой доминанте визуально-вербального синтеза идею ра-

циональных (сейчас мы сказали бы – «концептуальных») оснований пластического и визуального мышления. «Восставая этим против слепого творчества и внося свет разума в сферу искусства, язык открывает перед ним новые возможности» [1, с. 61]. Продолжая мысль выдающегося искусствоведа, отметим что под «ним» стоит понимать прежде всего искусство тех художников (а фраза Алпатова взята из статьи о Леонардо), кто прямо или косвенно ориентирует свое искусство на Язык. К таким художникам, кроме Леонардо, следует отнести, в первую очередь, П. Пикассо, А. Матисса, П. Гогена, В. Ван Гога, Ф. Бэкона, а из современных украинских – В. Гонтарова, В. Куликова, М. Вайсберга, С. Каменного, С. Лыкова и многих других.

Таким образом, вопрос о мастерстве художника представляется вопросом о сознательном нагнетании им в изобразительный и визуальный текст лингвистически релевантных значимостей, которые используются как средство синтеза визуально сублимированной, концептуально обобщенной семантики визуального образа и его зрительной образности, поддержанной как миметически, так и нефигуративно, а в нашем случае и автопойевтично, – со стороны живой речи о прекрасном. Мы говорим о сознательном оформлении автором текста произведения изобразительного и визуального искусства как своеобразной поэтики образных сгущений и лингвистически мотивированных визуальных гибридов, аккордно совмещающих в своём синтетическом единстве концептуальную и визуально-пластическую стороны семиозиса.

В соответствии с ним живописную и визуальную компетенцию и созданный на её основе текст можно воспринимать как порождающую систему, подобную естественному языку, которая способна генерировать бесконечное число возможных для данного языка высказываний.

Анализ предшествующих исследований и публикаций. Привычная со времен Н. Хомского и У. Чейфа когнитивная стратегия интерпретации кодирующего и эмерджентного языкового (в широком семиотическом и культурологическом смысле) механизма в наши дни дополняется концепцией визуального текста, а с ним и «картины» как «структурного алгебраизма», в своё время сформулированной применительно к искусству XVII в. Е. И. Ротенбергом [10, с. 128], а в наши

дни по отношению к языку Р. Томлином [5]. Их идеи дополнены стратегией мотивного анализа Б. Гаспарова и Н. Злыдневой [2; 3], совмещающей в себе лучшие традиции отечественной культурологии и семиотики искусства [1; 11].

Наиболее убедительным подтверждением уместности предлагаемого подхода, в чём-то близкого «логосной концепции» Н. Махова [8], служат суждения об интерпретации культурных конгломератов, объединяющих в своей природе знаки и значимости различных семиотических систем и отсылающих к Логосу как синтезирующему механизму культуры [5; 12].

В своей «активной», концептуальной ипостаси в нашей статье Логос выступит под именем «живой речи» (звук) и обращённого к ней и через неё к зрителю «живого письма» (линия и цвет).

Связь с научными программами и практическими задачами. Работа выполнена в соответствии с планом НИР кафедры культурологии ХГАК, планом научной работы цикловой комиссии предметно-ориентированных дисциплин ОКЗ ХХУ, а также в рамках гранта РГНФ «Лингвоэстетика концептов: словесные, живописные и музыкальные аналоги», проект № 09-04-00362а.

Основные результаты исследования. Принято считать, что визуальное высказывание, живописный текст и его последовательный письменный экфрасис не обтекаются живой речью и в целом проявляют определенную семиотическую автономность по отношению к ней. Однако это не так, в чём легко убедиться, обратившись к практике, как современного визуального искусства, так и его лингвоэстетической рецепции.

Как правило, «молчаливый» художник нагнетает вербальный элемент в структуры своего визуального построения через имя визуального текста, собственную подпись к нему, ориентацию живописных структур на предваряющую их схематику, во многом определяемую лингво-когнитивной стратой пластического мышления, вербальный автокомментарий, идущий следом или параллельно созданию визуального высказывания. Но «речевой» контекст оказывается отброшенным за счёт активного нагнетания идеографики в структуры живописного и визуального. Схематизм видения вступает в аналоговые отношения с алгебраикой визуального и лингвистического высказывания

и порождает нечто, что сегодня мы на волне визуально-вербальной идеографичности именуем *визуально-лингвистическими гибридами*¹.

Последние, как это и кажется очевидным, ориентированы в своей эмбриологии на письменную речь, флюиды которой подхватывает искусствоведение, стремящееся совершить транссемиотический перевод визуального в вербальное, забывая при этом, что вербальное – письменное, что сама живопись способна выразительно демонстрировать ориентацию на «гул языка» в его живой, звуковой, ипостаси, смыкая, тем самым, этот «гул» с музыкальной стратой. Недаром именно музыку Леонардо называл «сестрой живописи» [1, с. 61]. Достаточно напомнить о «Крестном ходе в Курской губернии» (1880–1883) И. Репина, чтобы воочию убедиться: вся пластическая структура живописной композиции, этой *хоровой* композиции, по определению искусствоведов, «работает» не только на зрительную ощутимость визуального сообщения, но и на его слышимый, звуко-речевой, воспроизводимый, в том числе и акустически, ассоциативный характер. «Кричит» Иннокентий Х у Ф. Бэкона, тяжёлая молчаливая пауза слышится в «Послах» Г. Гольбеяна, нависая после шумного оречевления, насильственно прекращённого «позирующей ситуацией» её участников, и даже включённая в работу анаморфоза (растянутый и перспективно деформированный фигуративный элемент, похожий на череп), требующая строго определённого места для зрительного восприятия, – «звучит» музыкальным аккордом в визуальном целом картины, оставаясь, между тем, наглядным свидетельством лингвистической схематики, включенной в целостность живописного построения.

Дискурсивный процесс, ориентированный на письменную фиксацию живой речи, омертвев в названии картины и апперцепции ее внутреннего и внешнего нарратива, сохраняет прообраз «живого» звучания в самой ситуации выбора механизма, способного сплавить вербальное и визуальное одной молнией образного решения. Лингвистика языкового существования срастается с искусствоведением пластической бытийности и музыкальностью аккордного восприя-

¹ Автор посвятил их рассмотрению две недавних и ещё находящихся в печати статьи: «Абстрактная семиотика визуально-лингвистических и изобразительных гибридов» (2013), «Язык и интерпретативное понимание визуального текста» (М., 2012–2013).

тия семантики образа. Объединяет их верность ментального выбора, который проистекает из предварительной визуально-геометрической схематики и внутреннего ментального задания, всегда проговариваемого во внутренней речи художника и переходящего в речь звучащую, объясняющую сам характер реализации внешней пластической и языковой формы.

В процессе реализации мысленного плана работы художник визуализирует предваряющую целое ментальную схему, мастерски подбирая к ней самобытные ключи-вербализаторы. Они оживают, оказываясь в тёплых руках искусствоведа-критика, зрителя и самого художника, раскрывающего в комментирующем слове живой речи (уже на ином этапе, представляя работу как экспонент) свой замысел на выставках (презентационное слово при открытии), в манифестарном проговаривании своей концепции и «бормотании под нос» при обзоре работ экспонентов и/или создании этюда. И в визуальном, и в лингво-ментальном плане наблюдатель-говорящий осуществляет иллюцирующую стратегию, наполняющую ментальной глубиной то, что оказывается доступно лишь глазу. Общее в них – обособляемое речью «окно внимания» [9], взгляд в которое актуализируется лишь и только с помощью вербализованных предикативных структур, членищих общую визуальную ситуацию на ментальные и речевые события.

Многочисленные выборы вербального «озвучания» визуального высказывания – погружения его в хроматическую гамму внутренних и внешних дискурсивных затруднений, сбоев и сдвигов в речевой грамматикализации и лексикализации ядра визуального – связаны также с потребностью динамизировать статику визуального сообщения и придать ему дополнительную ментальную наглядность, на которую, кроме музыки, способны лишь язык и речь. Живая речь критика, куратора и самого художника, обращённая на выставке к экспонируемому живописному тексту, часто может выдать его ментальный или пластический секрет, «ловит на слове» художника, открывает панораму видения и учит чувствовать изображаемое.

В основе устного искусствоведческого экфрасирования, спонтанного, стремящегося попасть в середину семантического ядра визуального сообщения, лежит стремление к индукции, обнаружению

основных закономерностей визуальной осязательности и мгновенный перевод её в формы живого устного дискурса, закрепляемого потом лишь на письме. Иногда – сопровождаемого музыкальной фразой. Живая речь, сопрягаемая с визуальной предикативностью, всегда индуктивна и диаграмматична. Её изустность стремится взять на методическую мушку эстетический опыт, находящийся, как правило, в середине метафорической пластической мишени.

Живая речь на выставке сценарна и драматургична. Она характеризуется большей формульностью и интеграционным потенциалом, нежели письменная речь. Её задача – стянуть локуцию, иллюкуцию и перлокуцию в единый мощный речевой кулак, бьющий в одну цель, – обобщение экспериенциальной составляющей практики художника и говорящего наблюдателя-зрителя, искусствоведа. Тот факт, что на выставках всегда проговаривают свои впечатления об увиденном, ещё раз свидетельствует о стремлении языка найти наглядный аналог визуальному сообщению. Оязыковленный и воречевленный взгляд искусствоведа на картину превращает её из коммуникативного сообщения в делящийся перформативный дискурсивный акт, насыщенный интенциональностью и модусно-дейктическими операторами, включающими наблюдателя в пластическое изменение взгляда на мир, ранее осуществленное художником.

Перформативность живой речи утяжелена невербальной семантикой – не только за счет гаптики, окулесики, жестики, но и благодаря фонационно-интонационным возможностям речи, создающим музыкальный контекст её восприятия. Сложность речевой стратегии, реализуемой на выставке, состоит в одновременности осуществления фатической, эпистемической, поэтической и метакоммуникативной и метаязыковой функций. *Акциональность* живой речи намеренно стремится перекрыть объективность художественной истины, переводя её в плоскость эстетической и профессиональной пластической оценки. *Синхронизирующая и гибридизирующая* весь репертуар языковых и визуальных средств реакция на пластическое высказывание, *живая речь* отзывается затем гулом *текстуальных рикошетов*, могущих, в свою очередь, повлечь за собой изменение первоначального пластического решения художника или подвинуть его на создание нового визуального сообщения.

При всей ситуативности живой речи она не стремится выпячивать свою спонтанность и непреднамеренность, – говорящий-наблюдатель экспонируемых пластических творений старается придать ей, речи, форму лаконичного и законченного целого, остро ощущая темпоральные пределы длящегося речевого действия. Будучи первоначально авторизованной, живая речь на выставке апеллирует к режиму диалога, суть которого – коррекция ментальных реакций на видимое, их уточнение, проверка, сравнение, пересмотр культурных ценностей, вовлечённых в орбиту разговора визуальным целым, обмен предустановленными заранее мнениями и вновь полученными впечатлениями.

Одна из ключевых особенностей живой речи на живописной выставке – намеренное обнажение лингвистических свойств живописно-визуального и тех дискурсивных последствий, которые оно производит в искусствоведчески ориентированной среде потребителей. Последние моделируют речевые реакции на творчество того или иного художника и эксплуатируют их в уже «отстоявшемся» виде на последующих встречах с работами художника.

Речевая палитра выставки моножанрова, тем не менее, наиболее устоявшийся вид речевого действия в этом смысле – интервью художника. В нём живая речь мимикрирует под манифест, автовербальный комментарий, и сплавляется с «текстом художника», функция которого – навязать определённый образ автора, экспонируемых им работ и – что важно – пластического мышления художника в целом. Но и в данном случае живая речь открывает свою подоснову – адресность и побудительность. Последние в значительной степени сворачивают рематическое развёртывание сообщения о визуальном, стремясь превратить проспективное высказывание в перспективное, фокус внимания в его рекурсию, прорубленное художником окно в ментальный мир – в дверь устоявшихся пластических и визуальных стереотипов.

Голоса присутствующих на выставке субъектов пластического и вербального сознания сливаются в хор, идентификация их возможна уже лишь по письменной речи. И всё же – «картинность» – то общее, что объединяет визуальное высказывание и живую речь. Различие «картинного» и «визуального» нейтрализуется в «гиперфонеме»

ментального представления и языковой образной реакции на представленный визуальный текст. Наличие у слова потенциального или активного картинного, зрительного образного воплощения, благодаря наглядности языка, вступает в согласованную реакцию с очевидной пластической наглядностью. Общим осадком такой реакции будет собственное имя – формула стиля, почерка, творческой манеры художника, мастерства, наконец.

Абстрагированная ментально и пластически «немая» речь художника зеркально соотносится с симультанно-схематическим образом живой речи искусствоведа, критика, зрителя; общим свойством этих высказываний является их иероглифичность. Иероглифическая визуально-пластическая схематизация ментальных представлений натягивается говорящим на коммуникативный и грамматикализованный контур вербального высказывания, главная цель которого – нащупать актуальные и конкретные подступы к последующей интерпретирующей деятельности, не обязательно вербальной, но преимущественно дискурсивной в семиотическом смысле.

Выводы. Если верно, что «слову неотъемлемо принадлежит некий затемненный образ, образу – некое приглушенное слово» [Цит. по: 2, с. 265]), то верно и то, что посредствующая роль живой речи состоит в том, чтобы согласовать образную перцепцию художника и языковое выражение о ней искусствоведа, направив полученный конгломерат в русло осветления в сознании затемнённого визуального образа и озвончения приглушённого в живописном построении слова.

Лучшей и единственной ролью и художника, и искусствоведа станет роль гедониста, испытывающего удовольствие от визуального высказывания, потому что оба они «одержимы страстью видеть» и желанием переплавить эту страсть в вечно длящуюся и живую форму эстетического письма и речи, живой речи о живом письме, живого Логоса.

Перспективы дальнейших исследований автор видит в укрупнении проблематики синтеза визуального и вербального в искусстве XX–XXI ст. за счёт музыкального семиотического компонента творческой деятельности художника.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алпатов М. В. Этюды по истории западноевропейского искусства [Текст] / М. В. Алпатов. — М. : Издательство Академии художеств СССР, 1963. — 425 с.
2. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования [Текст] / Б. М. Гаспаров. — М. : Новое литературное обозрение, 1996. — 352 с.
3. Злыднева Н. В. Мифопоэтика страшного в живописи: случай Филонова [Текст] / Н. В. Злыднева // Современная семиотика и гуманитарные науки. — М. : Языки славянских культур, 2010. — С. 271–281.
4. Имдаль М. Опыт другого видения [Текст] : ст. об искусстве X–XX вв. / Макс Имдаль. — К. : Дух и литера, 2011. — 488 с.
5. Коваль О. В. Лингвоэстетика Юрия Степанова и философия языка новой визуальности [Текст] / О. В. Коваль // Под знаком «МЕТА»: Материалы конференции. — М. : ИЯ РАН, 2011. — С 41–53.
6. Крючкова В. Проблема содержания в абстрактном искусстве [Текст] / В. А. Крючкова // Искусствознание. — 2010. — № 1–2. — С. 413–434.
7. Лекомцева М. И. К анализу смысловой стороны искусства аборигенов Грут-Айленда (Австралия) [Текст] / М. И. Лекомцева // Лекомцева М. И. Устроение языка : сб. тр. — М. : ОГИ, 2007. — 592 с.
8. Махов Н. М. Искусство после обряда: духовная энтропия и трагическая природа художественного дискурса [Текст] / Н. М. Махов. — М. : Книжный дом «Либроком», 2010. — 232 с.
9. Рассказы о сновидениях : корпусное исследование устного русского дискурса [Текст] ; под ред. А. А. Кибрика и В. И. Подлесской. — М., 2009. — 735 с.
10. Роттенберг Е. И. Картина Яна Вермеера Делфтского «Искусство живописи» [Текст] / Е. И. Роттенберг // Из истории классического искусства Запада. — М. : Государственный институт искусствознания, 2003. — С. 96–133.
11. Феценко В. В. Лаборатория логоса: Языковой эксперимент в авангардном творчестве [Текст] / В. В. Феценко. — М. : Языки славянских культур, 2009. — 392 с.
12. Эфрос А. Мастера разных эпох [Текст] / А. М. Эфрос. — М. : Советский художник, 1979. — 334 с.