

Е. С. Пятковская

НЕИКОНИЧЕСКОЕ В ИКОНИЧЕСКОМ

*Работа представлена кафедрой переводоведения и межкультурной коммуникации
Саратовского государственного социально-экономического университета.
Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор Е. А. Елина*

В статье рассматривается вопрос взаимодействия различных слоев неиконического характера в иконических текстах (произведениях искусства). Подобного рода произведения искусства, представляя собой органическое художественное целое, обладающее новым качеством по отношению к каждому входящему в него компоненту, интересны с точки зрения их вербальной интерпретации.

The problem of interaction among different noniconic layers in iconic texts (works of art) is considered in the article. Being a single artistic whole, which possesses a completely new quality regarding its components, these works of art are of interest from the point of view of their verbal interpretation.

Материалом работы послужили профессиональные искусствоведческие тексты, взятые из комментариев, предисловий, аннотаций к произведениям живописи Китая и Японии. Интересным представляется вопрос о способах и причинах взаимодействия различных слоев неиконического характера в иконическом тексте и их развертывание в словесно-художественном единстве искусствоведческих текстов-фрагментов (на примере описания произведений живописи Японии и Китая).

Произведение живописи можно рассматривать как текст, в совокупности внутренних и внешних связей: структурного единства двух (или нескольких) подтекстов. Эти подтексты могут представлять собой локальные упорядоченности, и тогда текст в разных своих частях должен будет читаться с помощью различных языков или выступать в качестве разных слоев, равномерных на всем протяжении текста¹. К примеру, судя по названию, гравюра японского художника Кацусика Хокуся «Стихотворение Оно-но Комати» должна иллюстрировать стихи Оно-но Комати – величайшей японской поэтессы IX в.:

Распустился впусую,
Минул вишенный цвет.
О, век мой недолгий!
Век не смежая, гляжу
Взглядом долгим, как дождь.

Но единственная деталь, связывающая текст и изображение в незатейливой сценке из сельской жизни, изображенной на картине, – это опавшие лепестки цветов вишни, которые убирают двое крестьян².

История искусства говорит о том, что наряду с различными чистыми формами изображения постоянно использовались и до сих пор используются смешанные по функциям и структуре, синтетические, гиб-

ридные формы, имеющие ритуальный, документальный, иллюстративный или же коммуникативный характер.

Никто, в том числе и самый оригинальный художник, не творит, черпая силы только из глубин своего собственного «я». Каждый творец создает свои произведения, исходя из исторически сложившейся культурной традиции. Произведение в той особой художественной форме, какая ему дана, является свидетельством духа культуры и истории народа. Так, для Китая, а вслед за ним и Японии характерна «удвоенная коммуникация» в изобразительном искусстве, которая достигается путем слияния внутри иконического носителя информации различных наук, искусств или их функций.

С одной стороны, интерпретация текста произведения живописи во многом зависит от этических и эстетических взглядов интерпретатора, от его фоновых знаний, целевых установок, социальной позиции, идеологической ангажированности и его мировоззренческой позиции. С другой стороны, искусствовед является переводчиком, который переводит текст произведения изобразительного искусства (ПИИ) на естественный язык³.

Композиционная структура искусствоведческого текста или его часть часто представляет собой вербальное переложение формальной и содержательной сторон ПИИ со всеми его внутренними и внешними связями.

В целом стилистика текста опирается на представление о неразрывном единстве формы и содержания⁴. Композиция искусствоведческого текста – это прием сюжетосложения, связь и соотношение отдельных форм и сцен, сеть отношений между темами ПИИ (его содержательной стороной).

Е. А. Елина выделяем четыре уровня интерпретации содержательного плана изображенного объекта:

1) денотативный, где вербальное означаемое является денотатом изобразительного означающего;

2) ложноденотативный, где вербальный знак в тексте не соответствует изобразительному фрагменту;

3) коннотативный, где автор вводит в текст дополнительное понятийное содержание, эмоционально-оценочные смыслы (коннотации);

4) символический, когда изображение становится символом, метафорой, наиболее отдаляясь от означающего⁵.

В соответствии с онтологической природой пространства и времени живопись относится к пространственным видам искусства, однако произведения изобразительного искусства Китая и Японии в большинстве случаев можно отнести к пространственно-временным (с пространственной доминантой), что обусловлено внутрикультурными особенностями этих стран⁶. Пространственные искусства принято называть статическими, а временные – динамическими. Возможно, синтез искусств внутри произведения живописи связан с намерением придать изобразительному искусству динамический характер; в результате картина становится подвижной живой материей. Подтверждением этих слов может служить текст-фрагмент к картине крупнейшего мастера китайского пейзажа Го Си «Ранняя весна»: *Ритмы картины напряжены, лишены спокойствия*⁷.

Здесь присутствует связь с музыкой на лексическом уровне, что придает картине звучание, а вследствие чего и живость, картина как бы оживает. Динамике картины также способствует и сопровождающий ее текст; он определяет ее историю, придавая ей «закадровое» развитие. Т. П. Каптерева использует в данном случае символический уровень описания, линии-ритмы картины

одушевлены. Мир, пробуждающийся от зимнего сна, подвижен.

«Природа музыкального образа – выражение переживания, не имеющего конкретного возбудителя, а природа живописного образа – выражение предметного переживания, возбуждаемого созерцанием явления природы, человека, события, вещи. Чувства, выражаемые живописью и музыкой, различны – те проявления эмоциональной жизни человека, которые способны воплотить одно искусство, неспособно передать другое»⁸. Музыкальность живописи имеет разные выражения. Она проявляется в возрастании лирического начала:

1) *...они (китайские художники Тань Инь и Чоу Ин (XVI в.). – Е. П.) сумели создать новый тип свитков-повестей – не только занимательных, но и проникнутых большим поэтическим очарованием*⁹.

Музыкальность проявляется в повышенном эмоциональном значении ритма и колорита, в господствующем значении настроения в картине при некотором ослаблении сюжетно-событийного, повествовательного момента:

2) *Оно (прекрасное. – Е. П.) нашло свое выражение в лаконичности и обобщенности харунобовских композиций, в их ритмическом строе, близком по своей природе стихии поэзии и музыки*¹⁰.

3) *Однако цвет у Масанобу (Окумура Масанобу (1686–1764) японский художник. – Е. П.) – еще не только скромный аккомпанемент, приглушенное декоративное звучание которого лишь вторит основному лирическому мотиву, переданному сложным ритмом линий*¹¹.

4) *Хокусай (японский художник Кацусика Хокусай (1760–1849). – Е. П.) подчиняет главной цветовой ноте весь строй произведения, подчеркивая самостоятельную значимость, тянущуюся в каждом явлении природы*¹².

Связь с музыкой чаще прослеживается в лексическом составе искусствоведческого текста («ритмическом строе», «стихии поэзии и музыки», «скромный аккомпане-

мент», «декоративное звучание», «сложным ритмом линий», «главной цветовой ноте»). Казалось бы, синтез музыки и живописи отражен в формальной стороне произведений живописи Китая и Японии – в цвете и стиле. Однако каждый из приведенных примеров (так же, как и первый пример) свидетельствует о том, что взаимодействие музыки и живописи прослеживается на всех уровнях произведений живописи Китая и Японии, что, в свою очередь, отражается в символическом описании картин в искусствоведческих текстах. Ритмичность служит для выражения форм и стихий, объемлющих целые миры поэзии и музыки (1), (2), для отображения самой сути природы (4), музыка живописи – это «... не только скромный аккомпанемент»¹³, но и форма, которая приобретает осмысленность и становится содержательной. Степень динамичности, ритм и колоритное звучание картины имеет прямую зависимость от ее содержания. Музыка как искусство опредмечивается, фиксируется художниками, становится застывшей.

Художественная близость литературы и живописи была замечена еще в древности и зафиксирована в определениях: «немая поэзия» и «говорящая живопись»¹⁴. Картины Японии, Китая подчас не мыслятся без стихотворной надписи, в стихах рождаются зримые живописные образы. Так, М. В. Успенский пишет: «Мог быть и еще один участник – поэт, сочинявший для гравюры сопровождающее ее стихотворение и в некоторых случаях выступавший как каллиграф, когда он записывал свое творение на эскизе собственноручно»¹⁵.

Данный текст-фрагмент тоже является искусствоведческим, хотя здесь отсутствует прямое описание картины. Автор текста осведомляет читателя-зрителя об общих чертах японской гравюры, о присутствии в ней поэзии и каллиграфии. Контекст, имеющий историко-культурный характер в искусствоведческом тексте и являющийся исходным моментом интерпретации, Е. А. Елина от-

носит к экстраживописному фактору (по аналогии с эстралингвистическим, экстрамузыкальным факторами)¹⁶.

Содержательная связь между литературным произведением и картиной говорит о том, что индивид стремится к ансамблю, в котором сочетаются разнородные художественные впечатления. Различные произведения искусства, объединенные единым сюжетным мотивом, предстают перед читателем-зрителем как нечто целое, объединенное некоторым культурным пространством. Рассмотрим еще несколько примеров, иллюстрирующих вышесказанное:

1) *Горизонтальные свитки предписывалось держать в руках, и, последовательно разворачивая, наблюдать за развитием композиции, изображенной на свитке, как при чтении книги*¹⁷.

2) *Подобные свитки-повести перемежались подчас красивыми каллиграфическими текстовыми вставками, раскрывающими и дополняющими смысл живописи*¹⁸.

3) *Отдавая дань традициям жанра укиё-э, мастер (японский художник Гэко Огата (1859–1920). – Е. П.) создал серии гравюр по мотивам классического японского романа «Гэндзи моногатари» и исторического эпизода XVIII века «Тюсингура» («47 верных вассалов»)*¹⁹.

4) *Первый успех пришел к нему (японский художник Сюньэй Кацукава (1762–1819). – Е. П.) в 1975 году с выходом серии по мотивам известной пьесы «Тюсингура» («47 верных вассалов»)*²⁰.

Два первых примера, написанных разными авторами, представляются единым целым, где второй текст-фрагмент является как бы логическим продолжением первого. Данные примеры так же, как и предыдущие, относят нас к экстраживописному фактору, а именно к национальным традициям китайской живописи. Третий и четвертый тексты-фрагменты, как нам кажется, достаточно интересны с точки зрения определения уровня интерпретации ПИИ: они носят обобщающий характер с конно-

тативными вкраплениями («отдавая дань традициям жанра укиё-э») и экстраживописным сопровождением («первый успех пришел к нему в 1975 году»), которое относится к биографии художника. Но мы видим, что часть этих текстов-фрагментов отсылает читателя-зрителя к нужному источнику неиконического характера для более глубоко проникновения или же просто для элементарного ознакомления, прочтения и понимания представленных произведений живописи («серии гравюр по мотивам классического японского романа “Гэндзи моногатари” и исторического эпизода XVIII века “Тюсингура” (“47 верных вассалов”); «серии по мотивам известной пьесы “Тюсингура” (“47 верных вассалов”)»). Поэтому мы считаем необходимым, помимо уровней интерпретации содержательного плана ПИИ, ввести еще один, так называемый «ассистирующий» уровень, или «текст-ассистент» (термин наш. – Е. П.) обобщающего характера, отсылающий нас к другому источнику и связывающий два слоя внутри картины. Слияние искусств происходит благодаря искусствоведческому тексту. Такой текст отсылает зрителя к нужному источнику для более глубокого ознакомления с произведением живописи. Интересно, что многие художники Китая и Японии были одновременно и литераторами и помещали на картинах свои собственные литературные произведения. Эти факты прослеживаются и во многих текстах-фрагментах. Вот один из них: *Он (японский художник Ёсикунэ Тоякава (1813–1831). – Е. П.) был очень популярен в конце XVIII столетия... пробовал себя на литературном поприще и прославился как автор кёка (шутливые стихотворения, текст которых помещали на гравюре)²¹.*

Текстовый орнамент – свидетельство о синтезе коммуникативной и художественной функции изображения, свидетельство двойной коммуникации. Такого рода произведение живописи не поддается однозначному истолкованию: искусствовед видит в

нем сложившиеся формы изобразительного искусства, а с точки зрения историка письма, он представляет собой надпись. Возможность такого совмещения позиций объясняется тем, что изобразительность и письмо в течение многих веков функционировали слитно, как единая знаковая система. Для создателя такой картины позиции зрителя и читателя не были принципиально разделены. Расположение надписи на картине можно отнести к синтезу искусств на формальном уровне ПИИ. Ведь надписи на картинах Китая и Японии можно отнести к искусству каллиграфии, а не просто к непластическим атрибутам. Часто надписи располагаются в определенном месте на картине таким образом, чтобы не нарушить общего композиционного строя картины и составить вместе с изображенным единое композиционное целое: *Каждый лист из «Ста знаменитых видов Эдо» (серия японских гравюр. – Е. П.) сопровождается однотипными текстами. В верхнем правом углу, в красном или розовом прямоугольнике, скорописными иероглифами обозначено название серии... рядом, в многоцветном квадратном картуше, – описание места, изображенного в данном листе, краткое, но емкое. В нижней части гравюры, справа или слева (иногда в середине), помещен еще один красный, реже желтый прямоугольник... Это – подпись художника...²²*

Синтез различных искусств в картинах Японии, к примеру, связан с их прагматической направленностью, что достаточно сильно трансформирует семантику и синтактику материала. Прагматическая сторона текста задана его социальным функционированием. В философии и религии Китая и Японии каждый индивид рассматривается как часть коллектива, как часть целого, обладающего общим сознанием. Массовая направленность искусства связана именно с этим. Соединение в гравюрах Японии изображения и слова делает их близкими к торговой рекламе, т. е. гравюра приобретает статус товара или услуги (здесь про-

слеживается связь японской гравюры и русского райка)²³. Такое произведение предполагает наличие нескольких кодирующих систем. А подпись к картине выполняет функциональное развертывание темы, заданной картинкой, разыгрывает рисунок или позволяет его увидеть как действие:

Здесь (в картине японского художника Утагава Куниёси (1797–1861) «Станция Фудзисава. Эпизод из жизни Огури Хангана. – Е. П.) описан эпизод из жизни воина Огури Хангана (середина XV в.). Коварная мачеха выгнала его из дома, а затем прислала отравленного вина, выпив которого Огури превратился в калеку. После нескольких лет скитаний он повстречал девушку по имени Тэрутэхимэ, полюбившую его, несмотря на увечье... Таким образом, по сюжету – это историческая гравюра, по названию – пейзаж, по сути же – гравюра театральная: здесь изображены актеры в ролях Огури Хангана и Тэрутэ-химэ²⁴.

Данный текст-фрагмент представлен денотативным уровнем описания, поскольку текст рассказа синтезирован в иконический носитель информации. На картине изображен лишь эпизод всей истории, но автор интерпретации, полагаясь на свои знания языка, решает расширить рамки картины и рассказывает всю историю главного героя рассказа (в этом проявляется коннотативность интерпретации).

Некоторые японские гравюры выполняли роль театральных афиш, спортивных журналов и журналов мод. В условиях отсутствия средств массовой информации гравюра выступала как своего рода масс-медиа. Она информировала горожан о некоторых сторонах жизни столицы, о модах, точнее, о модных в текущем сезоне тканях для женского платья, о звездах «зеленых кварталов». Следующие тексты-фрагменты выступают как свидетельство тому:

1) *Излюбленный сюжет Сюнсё (японский художник Сюнсё Кацукава (1726–1792). – Е. П.) – изображение актеров-исполнителей героического амплу арагато... В каждом*

образе ощущалась колоссальная энергия, лицо актера, грим четко прорисованы и притягивали взгляд зрителя. Страсть к театральному привела Сюнсё за кулисы, где он делал зарисовки актеров, изображая их в повседневной жизни...²⁵

2) *Такие портреты, вероятно, использовались в качестве афиш спектаклей, рекламирующих «звездный» состав труппы («Тройной портрет актеров. Исикава Комадзо II, Саката Хангоро III, Накаяма Фукосабуро I»)²⁶.*

3) *Поза изображаемого персонажа оставалась без изменения, хотя и допускались бесконечные, почти незначительные вариации, например, в узорах кимоно или цветовых сочетаниях²⁷.*

4) *Большой известностью пользовались работы мастера (Сюнсё Кацукава. – Е. П.) с изображением... борцов сумо. Образы борцов, их гигантские фигуры, выпуклые рельефные мышцы, исходящая от них мощь и сила напоминали титанов древности. Гравюры сумо-э впервые появились в творчестве Сюнсё Кацукава и с его легкой руки стали одним из любимых жанров укиё-э²⁸.*

В этих примерах присутствуют авторские замечания, оценочные высказывания коннотативного характера, а также некое авторское обобщение («вероятно», «в каждом образе ощущалась колоссальная энергия, лицо актера, грим четко прорисованы и притягивали взгляд зрителя», «образы борцов, их гигантские фигуры, выпуклые рельефные мышцы, исходящая от них мощь и сила», «почти незначительные вариации»). В одном из текстов имеется упоминание непластического атрибута, т. е. названия работы («Тройной портрет актеров. Исикава Комадзо II, Саката Хангоро III, Накаяма Фукосабуро I»). Каждый из примеров содержит экстраживописный фактор («страсть к театральному привела Сюнсё за кулисы, где он делал зарисовки актеров, изображая их в повседневной жизни», «такие портреты... использовались в качестве афиш спектаклей, рекламирующих “звездный” состав труппы», «поза изображаемого персонажа оставалась

без изменения, хотя и допускались бесконечные... вариации, например, в узорах кимоно или цветовых сочетаниях», «гравюры сумо-э впервые появились в творчестве Сюнсё Кацукава и с его легкой руки стали одним из любимых жанров укиё-э»). В последнем примере в сравнении борцов сумо с титанами древности проявляется символичность интерпретации.

Слияние документальных и художественных функций изображения тоже задано социальной, информативной направленностью изобразительного искусства Японии. На основе живописи в Японии зародилась журналистика, возникли комиксы и поздравительные открытки к праздникам (суримоно). А теперь снова обратимся к примерам, вот текст искусствоведа Анны Савельевой:

*Во время японско-китайского конфликта 1894–95 годов Гэкко Огата работал военным корреспондентом. Образы войны, запечатленные художником, стали не простой иллюстрацией фронтовых событий, а творческим осмыслением великих и одновременно трагических страниц в истории страны*²⁹.

В начале текста даны сведения из биографии художника (экстраживописный фактор) («во время японско-китайского конфликта 1894–95 годов Гэкко Огата работал военным корреспондентом»), далее текст приобретает черты символической интерпретации («образы войны, запечатленные художником, стали не простой иллюстрацией фронтовых событий, а творческим осмыслением великих и одновременно трагических страниц в истории страны»).

3) *Стиль этот, очень любимый Масаёси* (японский художник Масаёси Китао (1764–1824). – Е. П.), *применялся им в другом виде «книг-картин» – тоба-э («картинки в стиле Тоба»), прообразе современных комиксов*³⁰.

Второй и третий примеры относятся к текстам-фрагментам экстраживописного характера. В них подробно описаны общие сведения по развитию определенных жанров в культуре Японии.

Итак, исследуемые нами тексты-фрагменты часто включают различные уровни интерпретации содержательного плана ПИИ, а также и его формальную сторону. Хотя чаще это тексты, отражающие семантический уровень ПИИ (содержательный план), что связано с тематической соотносительностью текстов с собственными кодирующими системами, синтезированными внутри иконического текста. Полученный в результате текст можно назвать текстом, в котором функционируют две кодирующие системы: либо на равных правах, либо с пространственной доминантой. Нами был выделен новый уровень функционирования искусствоведческого текста – ассистирующий. Такие тексты не отвечают основной цели вербальной интерпретации ПИИ. Варьирование интерпретационного уровня исследуемых нами текстов-фрагментов зависит от степени обобщенности интерпретации; она увеличивается от денотативного текста к тексту-ассистенту; когда обобщенность достигает крайней степени (речь уже идет об общекультурных или исторических фактах), мы имеем право говорить о присутствии в тексте экстраживописного фактора. Рассматриваемым нами текстам-фрагментам часто присущ экстраживописный характер, перенасыщенность специальной терминологией, которая относится не только к области изобразительного искусства, но и к другим искусствам и сферам. Количество искусствоведческих текстов-фрагментов, отражающих функционирование различных неиконических текстов внутри произведения живописи, достаточно велико, что связано со спецификой рассматриваемого нами материала, т. е. со спецификой изобразительного искусства и культуры Китая и Японии.

Входя в синтетическое целое, изобразительное приобретает особые черты, в которых у него не было бы необходимости при обособленном существовании. Синтез не сводим к простой сумме искусств, синтез искусств являет собой органическое худо-

жественное целое, обладающее новым качеством по отношению к каждому входящему в него искусству. Художники Китая и Японии всегда стремились к гармонии, к накоплению и сохранению ценностей прошлого и концентрации духовного опыта. Возможно, с этим связано совмещение множества в изобразительном искусстве этих стран. Понятие ансамбля вообще счи-

тается архетипическим элементом человеческой культуры, отдельный индивид не использует отдельные художественные тексты, а склоняется к ансамблю, в котором сочетаются принципиально разнородные художественные впечатления. Возникает эстетическое единство – то, благодаря чему нечто становится произведением искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Бурини С. Ю. М. Лотман и семиотика изобразительных искусств // Лотмановский сборник. М., 2004. Вып. 3. С. 836–847; 840.
- ² Успенский М. В. Японская гравюра. СПб., 2006. С. 40.
- ³ Даниэль С. Искусство видеть. СПб., 2006. С. 60.
- ⁴ Кайда Л. Г. Стилистика текста: от теории композиции – к декодированию. М., 2005. С. 37.
- ⁵ Елина Е. А. Вербальные интерпретации произведений изобразительного искусства. Номинативно-коммуникативный аспект. Саратов, 2002. С. 89–91.
- ⁶ Бачинин В. А. Эстетика. Энциклопедический словарь. СПб., 2005. С. 119.
- ⁷ Каптерева Т. П., Виноградова Н. А. Искусство среднего Востока. М., 1989. С. 160.
- ⁸ Каган М. С. Искусствознание и художественная критика. СПб., 2001. С. 152.
- ⁹ Каптерева Т. П., Виноградова Н. А. Указ. соч. С. 172.
- ¹⁰ Всеобщая история искусств. М., 1964. Т. 5. С. 420.
- ¹¹ Там же. С. 419.
- ¹² Иванова А. Мировое искусство. Кацусика Хокусай. Серии гравюр «36 видов Фудзи» и «100 видов Фудзи». СПб., 2006. С. 88.
- ¹³ Всеобщая история искусств. Т. 5. С. 419.
- ¹⁴ Каган М. С. Указ. соч. С. 152.
- ¹⁵ Успенский М. В. Указ. соч. С. 13.
- ¹⁶ Елина Е. А. Указ. соч. С. 132.
- ¹⁷ Китайская живопись. Ростов н/Д., 2006. С. 17.
- ¹⁸ Каптерева Т. П., Виноградова Н. А. Указ. соч. С. 136.
- ¹⁹ Савельева С. Мировое искусство (Мастера японской гравюры). СПб., 2006. С. 22.
- ²⁰ Там же. С. 135.
- ²¹ Там же. С. 30.
- ²² Успенский М. В. Указ. соч. С. 54.
- ²³ Магалашвили А. Визуальный и вербальный знак в системе русского райка // Лотмановский сборник. М., 2004. Вып. 3. С. 571.
- ²⁴ Успенский М. В. Указ. соч. С. 20.
- ²⁵ Савельева С. Указ. соч. С. 128.
- ²⁶ Там же. С. 135.
- ²⁷ Там же. С. 24.
- ²⁸ Там же. С. 135.
- ²⁹ Там же. С. 22.
- ³⁰ Там же. С. 94.