

## Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики)

Связь феномена искусства с удвоением реальности неоднократно отмечалась эстетикой. В этом отношении античные легенды о рождении рифмы из эха, рисунка из обведенной тени исполнены глубокого смысла. Одновременно магическая функция таких предметов, как зеркало, создающих другой мир, похожий на отражаемый, но им не являющийся, «как бы» мир, столь же знаменательна, как и роль метафоры отражения зеркальности для самосознания искусства. Возможность удвоения является онтологической предпосылкой превращения мира предметов в мир знаков: отраженный образ вещи вырван из естественных для нее практических связей (пространственных, контекстных, целевых и прочих) и поэтому легко может быть включен в моделирующие связи человеческого сознания. Отражение лица не может быть включено в связи, естественные для отражаемого объекта, — его нельзя касаться или ласкать, — но вполне может включиться в семиотические связи — его можно оскорблять или использовать для магических манипуляций. В этом отношении оно однотипно следам и отпечаткам (например, оттискам следов или отпечаткам рук). Колдовские операции, зафиксированные исключительно широким этнографическим материалом разных культур, которые производятся над следом человека, обычно объясняются диффузностью архаического сознания, которое якобы не отличает части от целого и видит в отпечатке следа нечто принципиально тождественное пробежавшему человеку. Можно высказать, однако, несколько иное предположение: именно то, что след, являясь человеком, одновременно им

очевидно не является, то, что он выключен из всей массы обыденно-практических связей, провоцирует включение его в семиотическую ситуацию.

Однако в элементарном факте удвоения некоторого объекта семиотическая ситуация скрыта как чистая возможность. Как правило, она остается неосознанной для наивного сознания, не ориентированного на знаковое восприятие мира. Иное положение складывается, когда происходит двойное удвоение, удвоение удвоения. В этих случаях явственно выступает неадекватность объекта и его отображения, трансформация последнего в процессе удвоения, что, естественно, обращает внимание на *механизм удвоения*, то есть делает семиотический процесс не спонтанным, а осознанным. Многократность удвоения и трансформация отраженного образа в ходе этого процесса играют особую роль в изобразительных текстах. В словесных текстах условность отношения содержания к выражению, конвенциональный характер этого отношения значительно очевиднее. Обнажение этого факта дается относительно легко, и дальнейшие усилия по созданию поэтического текста направлены на его преодоление: поэзия сливает планы выражения и содержания в сложное образование более высокого уровня организации.

Изобразительные искусства (и их потенциальное семиотическое зерно — механическое отражение объекта в зеркальной плоскости) создают иллюзию тождества объекта и его образа. К процессу создания художественного знака (текста) прибавляется еще одно звено: сначала должна быть вскрыта знаково-условная природа, лежащая в основе всякого семиотического факта, — текст, воспринимаемый наивным сознанием как безусловный, должен быть осознан в его знаковой условности. Практически это означает, что несловесному тексту на этом этапе приписываются черты словесного. И только на следующем происходит вторичная иконизация текста, что соответствует тому моменту в поэзии, когда словесному тексту приписываются черты несловесного (иконического).

Какую роль в этом процессе (особенно на первой его стадии) играет удвоение удвоения, можно обнаружить на примере функции зеркала в определенные моменты развития

изобразительного искусства. Можно сказать, что для некоторых моментов живописи зеркало на полотне выполняло типологически такую же роль, как словесная игра в поэтическом тексте: выявляя условность, лежащую в основе текста, оно делало язык искусства основным объектом внимания аудитории. Двойное удвоение, как правило, удел не всего полотна, а лишь определенной его части. В этом случае на участке вторичного удвоения происходит резкое повышение меры условности, что обнажает знаковую природу текста как такового.

Например, пафос ренессансного искусства был, в частности, в утверждении «естественной» перспективы как воплощения некоторой константной точки зрения\*. Однако в «Венере перед зеркалом» Веласкеса введение зеркала позволяет в пределах общепринятой системы перспективы показать центральную фигуру (Венеру) одновременно с двух точек зрения: зритель видит ее со спины, а в зеркале — ее лицо. Точка зрения выделяется как самостоятельный структурный элемент, который может быть отделен от объекта, данного наивному созерцанию, и представлен в виде осознанной и самостоятельной сущности.

В картине Яна Ван Эйка «Портрет четы Арнольфини» мы встречаем зеркало в той же функции: центральные фигуры видны нам на полотне *en face*, а в отражении — со спины. Однако эффект усложнен здесь, прежде всего, тем, что изображение в зеркале дается с искажением: сферическая поверхность зеркала трансформирует фигуры, что заостряет внимание на специфике отражения. Делается очевидным, что всякое отражение — одновременно и сдвиг, деформация, заостряющая некоторые аспекты объекта, с одной стороны, и выявляющая, с другой, структурную природу языка, в пространство

---

\* См.: *Флоренский П. А.* Обратная перспектива // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1967. Вып. 198 (Труды по знаковым системам. Т. 3); *Успенский Б. А.* К исследованию языка живописи // Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения. М., 1970; *Данилова И.* От средних веков к Возрождению: Сложение художественной системы картины мира. М., 1975.

которого проецируется данный объект. Сферическая и круглая поверхность зеркала подчеркивает плоскостный и прямоугольный характер фигур банкира и его жены, которые как бы нанесены на плоское стекло, помещенное в иллюзорно-трехмерное (иллюзия создается детальной и убедительной трактовкой вещей) пространство комнаты. Система отражения в зеркале фигур и пространственной перспективы направлена перпендикулярно к плоскости картины и выходит за ее пределы. Создается эффект, сходный с тем, который отметил для кинематографии Ян Мукаржовский, анализируя случаи, при которых в кино звуковое пространство выходит за пределы экранного и обладает большей объемомостью (таковы, например, случаи, когда на экране показывается экипаж, снятый таким образом, чтобы лошади, располагаясь по оси, перпендикулярной к экрану, на полотно не попадали, то есть сфотографированный камерой, расположенной на месте лошадей; если звук смонтировать так, чтобы воспроизводился топот копыт, то ось звукового пространства расположится как бы в перпендикуляре к экранному). Именно зеркало и отраженная в нем перспектива вскрывают противоречие между плоской природой и объемным характером изображенного на нем мира, то есть природу языка живописи.

Сочетание зеркала и метаструктурных элементов (на полотне изображен художник в тот момент, когда он сам наносит на полотно изображение, в то время как объект его изображения виден зрителю отраженным в зеркале за его спиной) позволило Веласкесу в картине «Фрейлины»\* («Менины») сделать предметом наглядного познания самую суть изобразительного языка, его отношение к объекту.

Во всех этих случаях, как и во многих других (ср., например, сферическое зеркало, раздвигающее боковое пространство картины К. Массейса «Меняла с женой»), зеркало, удваивая то, что до этого было удвоено кистью художника, и, одновременно, вводя на полотно то, что, в силу специфики

---

\* *Foucault M.* Les mots et les choses. Paris, 1966. P. 318–319. Ср. русский текст (без воспроизведения картины Веласкеса): *Фуко М.* Слова и вещи. М., 1977. С. 45–60.

принятого живописного языка, казалось бы, должно находиться за его пределами, как бы отделяло способ изображения от изображенного. Объектом изображения делается способ изображения. Процесс самосознания природы языка, происходящий при этом, живо напоминает аналогичные явления в словесности эпохи барокко.

Приведенные примеры касаются частных случаев, в совокупности своей относящихся к проблемам риторики текста.

Риторика — одна из наиболее традиционных дисциплин филологического цикла — в настоящее время получила новую жизнь. Необходимость связать данные лингвистики и поэтики текста породили неориторику, в короткий срок вызвавшую к жизни обширную научную литературу. Не затрагивая возникающих при этом проблем во всей их полноте, выделим аспект, который нам потребуется при дальнейшем изложении.

Риторическое высказывание, в принятой нами терминологии, не есть некоторое простое сообщение, на которое наложены сверху «украшения», при удалении которых основной смысл сохраняется. Иначе говоря, риторическое высказывание не может быть выражено нериторическим образом. Риторическая структура лежит не в сфере выражения, а в сфере содержания.

В отличие от нериторического текста, риторическим текстом мы будем называть такой, который может быть представлен в виде структурного единства двух (или нескольких) подтекстов, зашифрованных с помощью разных, взаимно непереводимых кодов. 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 текста. В этом втором случае текст предполагает двойное прочтение, например бытовое и символическое. К риторическим текстам будут относиться все случаи контрапунктного столкновения в пределах единой структуры различных семиотических языков.

Для риторики барочного текста характерно столкновение в пределах целого участка языков, отмеченных разной мерой семиотичности. В столкновении языков один из них неизменно

выступает как «естественный» (не-язык), а другой в качестве подчеркнуто искусственного. В барочных храмовых стенных росписях в Чехии можно встретить мотив: ангелочек в рамке. Особенность живописи состоит в том, что рамка имитирует овальное окно, а сидящая на «подоконнике» фигурка свешивает одну ножку, как бы вылезая из рамки. Не помещающаяся внутри композиции ножка — скульптурная. Она приделана к рисунку как продолжение. Таким образом, текст представляет собой живописно-скульптурное сочетание, причем фон за спиной фигуры имитирует синее небо и представляется прорывом в пространство фрески. Выступающая объемная нога разрывает это пространство иным способом и в противоположном направлении. Весь текст построен на игре между реальным и ирреальным пространством и столкновении языков искусств, из которых один представляется «естественным» свойством самого объекта, а другой — искусственным ему подражанием.

Искусство классицизма требовало единства стиля. Барочная смена локальных упорядоченностей представлялась варварством. Весь текст на всем протяжении должен быть равномерно организован и кодироваться единым способом. Это не означает, однако, отказа от риторической структуры. Риторический эффект достигается иными средствами — многослойностью языковой структуры. Наиболее распространенным является случай, когда объект изображения кодируется сначала театральным, а затем уже поэтическим (лирическим), историческим или живописным кодом.

В ряде случаев (это особенно характерно для исторической прозы, пасторальной поэзии и живописи XVIII в.) текст представляет собой прямое воспроизведение соответствующей театральной экспозиции или сценического эпизода. В соответствии с жанром таким посредствующим текстом-кодом может являться сцена из трагедии, комедии или балета. Так, полотно Антуана Куапеля «Амур и Психея» воспроизводит балетную сцену во всей условности зрелища этого жанра в интерпретации XVIII в. Секрет такого сближения не следует искать в биографии живописца, бывшего также активным деятелем театра, поскольку те же закономерности мы

обнаруживаем и у других мастеров той же эпохи, включая Ватто\*.

Говоря о «театрализации» живописи определенных эпох, не следует сводить дело к поверхностной метафоре. Вопрос имеет глубокие корни в самой природе театра, с одной стороны, и в сущности «промежуточного кодирования», с другой.

Можно выделить следующие аспекты этой двуединой проблемы.

Для всякого акта семиотического осознания существенным является выделение в окружающей действительности значимых и незначимых элементов. Элементы, не несущие значения, с точки зрения данной системы моделирования как бы не существуют. Факт их реального существования отступает на задний план перед лицом их нерелевантности в данной системе моделирования. Они, существуя, как бы перестают существовать в системе культуры. Выделение в окружающем мире такого пласта культурно-релевантных явлений — начальный и существенный акт любого семиотического моделирования культуры. Для его осуществления необходимо некоторое первичное кодирование. Оно может реализовываться путем отождествления жизненных ситуаций с мифологическими, а реальных людей — с персонажами мифа или ритуала. На разных этапах культуры таким посредствующим кодом может являться этикет или ритуал («существует то, что имеет эквиваленты в ритуале»), историческое повествование («подлинным бытием обладает то, что будет внесено на скрижали истории»). Однако особенно активен в этом отношении театр, соединяющий ряд названных выше систем.

Распространенным следствием того, что между жизненным объектом и живописным полотном в качестве промежуточного

---

\* К явлениям живописной риторики относится также более тонкий случай взаимной перекодировки внутри различных жанров и видов изобразительно-живописных текстов. Так, полотна того же А. Куапеля часто просматриваются сквозь призму не только театральной, но и гобеленной техники, живопись Домье сохраняет память о его графике. Это можно было бы сопоставить с подчинением кинокадра структуре средневековой армянской миниатюры в фильме «Цвет граната».

кода оказывался именно театр, явилась манера портрета, при которой модель одевалась в какой-либо театральный костюм. Таковы многочисленные женские портреты XVIII в. в костюмах весталок, Диан, Сафо и мужские портреты à la Тит, Александр Македонский, Марс. То, что в качестве кодирующего механизма выступает именно театр, а не неопределенная масса культурно-мифологических представлений, находит подтверждение в характере костюмов, воспроизводящих сценический реквизит, утвержденных театральной традицией XVIII в. за тем или иным персонажем. Такая костюмная стилизация означает, что, для того чтобы отождествиться с тем или иным значимым в системе данной культуры характером и благодаря этому сделаться достойным кисти художника, реальный человек должен быть уподоблен определенному известному герою сцены. Такое кодирование оказывает обратное воздействие на реальное поведение людей в жизненных ситуациях. Подтверждающие это примеры многочисленны\*. В интересующей нас связи любопытно указать на случаи воздействия стилизованного условного костюма портрета на реальную моду. Так, в распространении античной одежды в стиле ампир, *à la grecque* в Петербурге решающую роль сыграли портреты Е.-Л. Виже-Лебрен. Они оказались сильнее правительственных запретов, и Мария Федоровна явилась на интимный ужин 11 марта 1801 г. (последний в жизни Павла Первого!) в запрещенном «античном» платье.

Другим моментом являлся набор сюжетов и связанное с ним представление о живописной тематике. При отборе того, что с точки зрения той или иной культурной системы достойно сделаться объектом изображения, и того, как этот объект должен быть изображен, какой момент или состояние его являются «живописными», существенную роль играет предварительное кодирование его в системе другого художественного языка, чаще всего театрального или литературного.

Существенным моментом выделения «живописной ситуации» является сегментация того потока времени, в который

---

\* *Francastel P. La réalité figurative / Ed. Gonthier. Paris, 1965 (Troisième partie).*



данный объект включен в своем реальном бытии. Непрерывности и безостановочности временного потока, в который погружен объект изображения, противостоит вычлененный и остановленный момент изображения. Психологическим инструментом реализации этого переключения часто является предварительное осознание жизни как театра. Имитируя динамическую непрерывность реальности, театр одновременно дробит ее на отрезки, сцены, вычленяя тем самым в ее непрерывном потоке целостные дискретные единицы. Внутри себя такая единица мыслится как имманентно замкнутая, обладающая тенденцией к остановленности во времени. Не случайны такие названия, как «сцена», «картина», «акт», в равной мере охватывающие области как театра, так и живописи.

Между недискретным потоком жизни и выделением дискретных «остановленных» моментов, что характерно для изобразительных искусств, театр занимает промежуточное положение. С одной стороны, он отличается от картины и сближается с жизнью непрерывностью и движением, с другой, отличается от жизни и сближается с картиной разделенностью потока действия на сегменты, всякий из которых в каждый отдельный момент тяготеет к композиционной организованности внутри любого синхронного среза действия: вместо непрерывного потока внехудожественной реальности мы имеем как бы серию отдельных, имманентно организованных картин с мгновенными переходами от одного живописного решения к другому.

Промежуточное положение театра между движущимся и недискретным миром реальности и неподвижным и дискретным миром изобразительных искусств определило факт постоянного обмена кодами, с одной стороны, между театром и реальным поведением людей и, с другой стороны, между театром и изобразительным искусством. Следствием этого явилось то, что жизнь и живопись в целом ряде случаев общаются между собой при посредстве театра, выполняющего при этом функцию промежуточного кода, кода-переводчика.

Взаимодействие театра и поведения имеет результатом то, что рядом с постоянно действующей в истории театра тен-

денцией уподобить сценическую жизнь реальной столь же константной оказывается противоположная — уподобить реальную жизнь (или определенные ее сферы) театру. Последняя тенденция делается особенно ощутимой в культурах, вырабатывающих ярко выраженные области ритуализованного поведения. Если в истоках своих театральное действие восходит к ритуалу, то в дальнейшем историческом развитии часто происходит обратное заимствование: ритуал впитывает нормы театра. Например, придворный церемониал создаваемого Наполеоном I императорского двора открыто ориентировался не на преемственность традиций с разрушенным революцией королевским придворным этикетом, а на нормы изображения французским театром XVIII в. двора римских императоров. В разработке этикета активное участие принимал Тальма. Балет властно вторгся в область военного учения, парада. Театральная зрелищность захватывала даже столь чуждую, казалось бы, ей сферу боевой практики. Лермонтов описал чувство зрителей, смотрящих на «сшибку боевую»

Без кровавадного волнения, как на трагический балет.

Если эпоха классицизма резко разграничивала области ритуализованного и практического поведения, то романтизму было свойственно проникновение театральных норм поведения в бытовую сферу. С одной стороны, упразднялась замкнутая область «высокого» государственного поведения, а с другой, ритуализовалась «средняя» по стилю сфера любовного, дружеского поведения, ситуации типа «общение с природой» или одиночество «среди шумного бала».

Возникновение «театра повседневного поведения» меняло взгляд человека на самого себя. В жизни выделялись «поэтические» моменты и ситуации, которые объявлялись единственно значимыми и даже единственно существующими. В «непоэтические» моменты человек как бы уходил за кулисы и, с точки зрения разыгрываемой на сцене «пьесы жизни», как бы переставал существовать до нового выхода. Так, в сознании романтика эпохи наполеоновских войн боевая жизнь значима и обладает подлинной реальностью (то есть может

стать содержанием разного рода текстов) только как цепь героических, возвышенно-трагических и трогательных сцен. Именно потому производило такое впечатление на читателей изображение войны Стендалем или Толстым, что они переносили сценическую площадку за кулисы, утверждая, что именно там происходит подлинное бытие, а на сцене совершается лишь «как бы существование», мнимая жизнь.

«Подлинной реальностью» обладали не только определенные ситуации, но и свойственные данной эпохе стабильные наборы амплуа. Для того чтобы существовать («am kräftigsten existieren»\*, как писал Лафатер Карамзину), человек должен добавить к своему физическому бытию знаковое. Лафатер при этом имел в виду простое удвоение («глаз наш не так устроен, чтобы видеть себя без посредства зеркала», — писал он). В определенные культурные эпохи это достигается отождествлением своей личности с какой-либо значимой в данной системе типовой ролью:

...себе присвоя

Чужой восторг, чужую грусть,  
 Воображаясь героиней  
 Своих возлюбленных творцов,  
 Кларисой, Юлией, Дельфиной,  
 Татьяна в тишине лесов  
 Одна с опасной книгой бродит.

Выбор роли сопровождался выбором жеста. Выделялась область «значимых движений» — жестов, в отличие от движений чисто бытовых и не сопряженных ни с каким значением\*\*.

Критика классицизма как «века позы» совсем не означает отказа от жеста, — просто сдвигается область значимого: ритуализация, семантическое содержание перемещаются в те сферы поведения, которые прежде воспринимались как

\* «В сильнейшем существовании» (нем.).

\*\* См.: Данилова И. От средних веков к Возрождению: Сложение художественной системы картины кватроченто. М., 1975. С. 50–51.

полностью внезаповые. Простая одежда, небрежная поза, трогательное движение, демонстративный отказ от знаковости, субъективное отрицание жеста делаются носителями основных культурных значений, то есть превращаются в жесты. У Лермонтова «все движения» героини «полны выраженья» и «милой простоты» одновременно («милая простота» — отказ от жестовости, но одухотворенность этих движений, их исполненность значения превращает их в жесты нового типа; это можно было бы сопоставить с отказом от системы жеста, выработанного для сцены Каратыгиным, и переходом к «искренним» жестам Мочалова).

...то ли дело

Глаза Олениной моей!  
 Какой задумчивый в них гений,  
 И сколько детской простоты,  
 И столько томных выражений,  
 И сколько неги и мечты!..  
 Потупит их с улыбкой Леля —  
 В них скромных граций торжество;  
 Поднимет — ангел Рафаэля  
 Так созерцает божество.

Показательно здесь, при демонстративном утверждении «детской простоты» как высшей ценности, введение живописно-театрального кода для истолкования *смысла того*, что без него имеет только физическое бытие: «ангел Рафаэля» — отсылка к «Сикстинской мадонне», известной Пушкину по гравюрам (вероятно, сыграли роль и литературные описания), Лель — «славянский Амур» (здесь, возможно, вообще Амур) — отсылка к живописной и театрально-балетной традиции.

Создается треугольник: реальное поведение человека в данной системе культуры — театр — изобразительные искусства, внутри которого происходит интенсивный обмен символика и средствами выражения. Театральность проникает в быт и влияет на живопись, быт воздействует на то и другое, выдвигая лозунг «натуральности», наконец, живопись и скульптура активно влияют на театр, определяя систему поз

и движений, и на внехудожественную реальность, поднимая ее до уровня «имеющей значение».

Весьма существенно при этом, что, переходя в другую сферу, та или иная значимая структура сохраняет связь со своим естественным контекстом. Так возникают «театральность» жеста на картине и в жизни, «живописность» театра или самой жизни, «естественность» сцены и полотна. Именно такая двойная отнесенность к различным семиотическим системам создает ту риторическую ситуацию, в которой заключается мощный источник выработки новых значений.

Риторика — перенесение в одну семиотическую сферу структурных принципов другой — возможна и на стыке прочих искусств. Исключительно большую роль играет здесь вся сумма семиотических процессов на границе «слово/изображение». Например, сюрреализм в живописи в определенном смысле можно истолковать как перенесение в чисто изобразительную сферу словесной метафоры и чисто словесных принципов фантастики. Однако именно потому, что сочетание словесного принципа и риторики представляется естественным, нам казалось полезным показать возможность риторического построения вне связи со словом.