
SLAVICA

JERZY FARYNO¹

Warszawa

КАК ЮНАЯ ПУГОВКА ОКАЗАЛАСЬ В ПЕТЛЕ (метафоризация – реализация метафоры – метаморфозы – переделки)

В статье разбирается двухсюжетная миниатюра Феликса Кривина «Сплетня» с точки зрения семантической связности между подразумеваемым реальным сюжетом и его сказочной реализацией. Показывается, что требуется знать и каким языком владеть, чтоб оба этих сюжета понимать. Отсюда вытекает и сопоставление семиотик разных видов превращений: заколдованности волшебной сказки, вегетативных метаморфоз, переделки, переплавки, переименования (в сплетне), реализации метафоры, смысловой (символической) парадигматики.

В Приложении даются примеры визуализации таких парадигм на материале городских скульптур (пуговиц, иглы, шитья), ботанических рисунков, натюрмортов в живописи и икон на сюжет Мадонна с Младенцем, Млекопитательница.

Ключевые слова: Феликс Кривин, Борис Пастернак, Михаил Булгаков, Клас Олденбург, Генрик Ибсен, Виктор Нунес, Рене Магритт, Бэнкси, пуговица, Пуговичник, игла, нить, гранат, орех, курительная трубка, метафоризация, реализация метафоры, метаморфозы, колдовство, переделка, переплавка, скульптура, инсталляция, ботанический рисунок, натюрморт, Мадонна с Младенцем, Млекопитательница.

¹ Ежи Фарыно, известный польский литературовед; один из крупнейших славистов, автор многочисленных трудов по мифопоэтике русской литературы

JERZY FARYNO

Poland, Warsaw / Warszawa

**HOW A YOUNG BUTTON-GIRL FOUND HERSELF
IN A HANGMAN'S NOOSE
(METAPHORISATION – REALIZATION OF A METAPHOR –
METAMORPHOSES – REMAKING)**

The article analyses Felix Krivin's two-plot miniature „Gossip” from the point of view of semantic coherence between the assumed real plot and its fairy tale realization. The author shows what one should know and what language should be spoken so that both plots could be understood. This is the reason for comparing semiotics of different types of transformations: spell of a fairy tale, vegetative metamorphoses, remaking, remaking, reforging, remelting, modification (in gossip), metaphor realization, sense (symbolic) paradigmatics.

The Supplement gives the examples of visualization of such paradigms on the basis of city sculptures (buttons, needle, sewing), botanical drawings, still lifes in painting and icons depicting Madonna and Child, Madonna Lactans, Nursing, Breastfeeding Madonna.

Key Words: Felix Krivin, Boris Pasternak, Mikhail Bulgakov, Claes Oldenburg, Henrik Ibsen, Victor Nunes, René Magritte, Banksy, button, Button-Molder, needle, thread, pomegranate, nut, smoking pipe, metaphorization, metaphor realization, metamorphoses, witchcraft, remaking, reforging, remelting, sculpture, installation, botanical drawing, still life, Madonna with Child, Madonna Lactans.

Вот текст миниатюры Феликса Давидовича Кривина *Сплетня*:

Очки это видели своими глазами...

Совсем еще новенькая, блестящая Пуговка соединила свою жизнь со старым, потасканным Пиджаком. Что это был за Пиджак! Говорят, у него и сейчас таких вот пуговок не меньше десятка, а

сколько раньше было – никто и не скажет. А Пуговка в жизни своей еще ни одного пиджака не знала. Конечно, потасканный Пиджак не смог бы сам, своим суконным языком уговорить Пуговку. Во всем виновата была Игла, старая сводня, у которой в этих делах большой опыт. Она только шмыг туда, шмыг сюда – от Пуговки к Пиджаку, от Пиджака к Пуговке, – и все готово, все шито-крыто.

История бедной Пуговки быстро получила огласку. Очки рассказали ее Скатерти, Скатерть, обычно привыкшая всех покрывать, на этот раз не удержалась и поделилась новостью с Чайной Ложкой, Ложка выболтала все Стакану, а Стакан – раззвонил по всей комнате.

А потом, когда Пуговка оказалась в петле, всеобщее возмущение достигло предела. Всем сразу стало ясно, что в Пуговкиной беде старый Пиджак сыграл далеко не последнюю роль. Еще бы! Кто же от хорошей жизни в петлю полезет! [Кривин, 1961]¹

Читая этот рассказ, мы интуитивно опознаем в нем две разных истории:

История – 1. *К старому пиджаку пришли новую пуговицу и застегнули.*

История – 2. *Некую юную девицу высватали за потаскуна старика.*

На уровне репрезентации наррации здесь рассказана история **2** (*Некую юную девицу высватали за потаскуна старика*) – она изложена вполне однозначно и не требует особых разъяснений. Чтобы ее понимать (и пересказывать), достаточно знать язык и иметь

¹ Кривин, Ф.Д. В стране вещей. – М.: Советский писатель, 1961. – 213 с. То же см.: Кривин, Феликс. Полусказки. – Ужгород: Закарпатское обл. изд-во, 1964. – 256 с.

представление о фабулах о неравном браке. И, тем не менее, настоящую прелесть этой истории оценит только тот, кто вычитает из нее (или опознает в ней) историю **1** (*К старому пиджаку пришили новую пуговицу и застегнули*). А эту вычитать сложнее. И еще сложнее разобраться в их соотношении, в том, что здесь произошло (что тут история), а что рассказано (что тут наррация). Кроме знания языка, знания реалий и неких культурных правил, в данном случае необходимо владеть и правилами внутриязыкового толкования, а точнее – перевода, семиозиса.

Из знаний о мире (о реалиях)

Знания о мире (о названных в наррации реалиях и действиях) в самой наррации входят редко – считаются излишними, и получают вид внешних пояснений (если мир устарел или незнаком читателю). Но для понимания рассказываемого они необходимы. Важно и то, что они не вызывают недоумений, и фразы, в которых они эксплицитно появляются в тексте наррации, воспринимаются естественно. Такая «естественность» – результат именно знаний (а точнее – согласованности таких вкраплений с этими основными знаниями). Такова, в частности, проблема с ушами скульптуры царя Давида в Иерусалиме [см. иллюстрации **47–50**], и таков весь предметный состав второй части миниатюры. «Очки – Скатерть – Чайная Ложка – Стакан» и финальная «петля» появляются в наррации не «по щучьему веленью» и произволу сочинителя, а санкционированы подразумеваемой обстановкой ‘*пришивания пуговицы к пиджаку*’.

Пиджак – часть верхнего мужского платья из относительно плотной ткани, в частности, из *сукна*. Надевают его в определенных условиях. В большинстве обстоятельств (в общественных местах, к столу) соответственно с правилами приличия он *застегивается на пуговицы*. Это одежда прочная, рассчитанная на несколько лет, и *носят его долго*. *Поношенный* чинят. От частого расстегивания и застегивания *пуговицы могут обрываться*. Тогда *подыскивают* подходящие другие – *новые* – и *пришивают вместо потерявшихся*.

Если *петля* истрепалась, края ее прорези укрепляют густо обшивая (обметывая) упрочивающей нитью. У материала нет других собственных возможностей соединять свои края как только быть завязанными на узел, но этот способ оправдывает себя в случае тонких тканей и положен только определенным видам одежды. В основном края либо сшивают, либо прибегают к специальным экстренным креплениям типа дополнительно пришиваемых шнурков, ремешков, тесемок, булавок, застежек, кнопок, крючков, петелек, прорезей-*петель* и колышков или *пуговиц*, замков-молний, липучек и т.п.

Безотносительно к обсуждаемому рассказу Кривина отметим, что пуговица, игла, нить, наперсток, швейная машинка, ножницы, и шитье, рукоделье не только сохранили свое место на вывесках магазинов или мастерских или на рекламных щитах, но и с половины XX века стали распространенным мотивом городских скульптур от Канады и США до Австралии, от Осло до Киева, от Милана до Новосибирска¹.

Исторически *пуговица* – деталь мужского костюма. Их количество доходило иногда до сотни. Часто бывали ценнее самого костюма и с изношенного перешивались на новый или вообще передавались по наследству. В женский костюм они стали постепенно проникать лишь со второй половины XIX века. Здесь обязывали и долго преобладали шнуровки и всяческие пряжки, застежки, булавки, крючки и кнопки.

Функционально *пуговица* – соответствие крючка, за который зацепляется другой край ткани (другой борт пиджака). Поэтому, в отличие от декоративных пуговиц на манжетах или на хлястике, *пуговицы*, на которые застегивают, *пришивают* не вплотную, а с неким запасным промежутком для зацепки. В одних случаях такой запас

¹ Это отдельная, требующая особого рассмотрения тема. Здесь я ограничусь только несколькими примерами в *Приложении Иллюстрации с комментариями* [см. иллюстрации **01–06**, **08–13** и **22–23**].

предусмотрен уже самой конструкцией пуговицы – с изнаночной стороны у нее есть специальная ножка или шейка (в виде крохотного колечка, петли или игольного ушка). В других это дырки в самой пластинке пуговицы – тогда нужную ножку мастерят из той же пришивающей нити. *Петли* другого борта, которыми охватываются или в которые продеваются пуговицы, либо создаются специально и пришиваются отдельно, либо *получают вид особо обшитых (обметанных) прорезей (дырок) в самом материале*. В одной и той же части одежды должен быть *набор одинаковых пуговиц* (по цвету, размеру, форме, материалу и т.д.). Пришивать пуговицу на видном месте из другой серии избегают, бывает даже, что из-за утраченной одной меняют все. Равным образом соблюдается и *одинаковость петель*.

Пришивание пуговиц сложное дело. Пуговицу прикладывают изнаночной стороной к лицевой стороне края правой полы пиджака (в женских платьях – к левой). Иглой с нанизанной и завязанной узелком на конце нитью прокалывают полу с ее изнаночной стороны и продевают в одну из дырочек пуговицы, и протаскивают наверх до предела, затем продевают ее в другую дырочку пуговицы, опять прокалывают полу и вытаскивают с изнаночной стороны, и так повторяется несколько раз («шмыг туда, шмыг сюда – от Пуговки к Пиджаку, от Пиджака к Пуговке»; нечто сходное проделывает и «сводня», т.е. сваха, бегая с уговорами от жениха к невесте и обратно).

Поначалу пуговица прилегает к поле не слишком плотно – сохраняется некий промежуток; завершая же пришивание, в этом промежутке делают ножку – образовавшуюся меж пуговицей и материалом прядь натянутых нитей несколько раз туго обматывают той же нитью и, наконец, прокалывают полу и завязывают эту нить с изнаночной стороны полы.

Самое распространенное представление о шитье – берут швейные принадлежности (*иглу*, катушку или клубок нитей, наперсток, ножницы), садятся у *стола*, иногда жгут свечу (не только, чтоб лучше видеть, но и чтоб обугливать облохмаченный от обрыва продеваемый

в игольное ушко конец нити), некоторые надевают *очки* (чтоб лучше видеть). Нередко при этом занятии пьют чай.

Игла – тонкое стальное острие с отверстием на утолщенном тупом конце (называемым ушком) для продевания в него нити.

Шить (сшивать, пришивать) – при помощи иглы с нанизанной нитью скреплять друг с другом два куска материала, прокалывая их иглой и вытаскивая с другой стороны, затем обратно по принципу «туда-сюда» (и столько раз, сколько понадобится). Когда пришивают пуговицу, то материал прокалывают в разных соседних местах и меняют дырочки пуговицы. В материале нитка держится на его промежуточных волокнах, а в пуговице – на промежутках пуговичной пластинки между дырочками.

Очки – усиливающие зрение стекла в так сконструированной оправе, что стекла удерживаются поближе к глазам, не вызывая никакого неудобства. Не каждые глаза нуждаются в очках. Зато подразумевается, что каждые очки предназначены для конкретных глаз. Парифразируя остроумное наблюдение Кривина, можно даже сказать, что у глаз очков нет, но что каждым оптическим очкам положены свои глаза.

Стол обыкновенно стоит накрытый *скатертью* (голый встречается редко, и если уж есть, то скорее всего на кухне, хотя и здесь он накрыт клеенкой). Скатерть – предназначенный для накрывания стола кусок полотна. Когда садятся шить к столу, скатерть не снимают – она служит добрую службу: всякие швейные мелочи на ней держатся легче, не скатываются¹, в нее же вкалывают и на время откладываемую иглу.

Чайная ложка – маленький металлический ковшик-черпачок, той же формы, что и супная ложка. Ею набирают сахар и кладут в чай,

¹ не (рас)скатываются

помешивают чай, либо растворяя сахар, либо охлаждая чай, иногда ею же отпивают первые, самые горячие глотки. Бывает, что ее не вынимают и так и пьют с ложечкой в стакане, но это считается мало культурным (к тому не очень удобно – ложечка может упираться в щеку, а то и задеть глаз).

Стакан – соразмерная с охватом ладонью взрослого человека стеклянная столовая посуда цилиндрической формы¹ без ушка, без дужки, без крышки. Чтоб не обжечься, стакан держат на блюдечке; в России популярны специальные подстаканники с ушком. Функционально (но не по узусу) подобен кружке и сильно ограничен – в нем ничего не хранят и ничего не приготавливают, в него только наливают, чтоб тут же из него и пить (молоко, воду, соки и разные другие обыденные напитки; в некоторых культурах, особенно в России, – чай, кофе, водку).

Язык

Пиджак в русском языке мужского рода (в польском – женского [marynarka], поэтому в переводе *Пиджак* следовало бы заменить каким-то другим видом мужского гардероба). Он может быть как «новым», так и «старым, поношенным, истертым, затасканным».

Пуговица – женского рода (в польском – мужского [guzik], поэтому и Пуговке надлежало бы подобрать иной, «женский», эквивалент из польского набора застежек). Может иметь разную форму, разный размер, расцветку, полировку (блестящая, матовая), и сделанной из разного материала (кость, рог, кожа, металл, пластмасса, стекло, обтянутая материалом, сукном), на ножке или с дырочками. «Старых» и «новых» пуговиц не бывает – бывают хорошо, со вкусом, или плохо, без вкуса, подобранные, модные или старинные, потрескавшиеся, щербатые, протертые, болтающиеся на нитке.

¹ В тюркских странах грушевидной формы, закругленные бокастые книзу и незначительно расширяющиеся кверху – армуды, тур. armut.

«*Новой*» может быть и старая (скажем, потрескавшаяся) пуговица, поскольку «*новой*» пуговица бывает только тогда, когда ее пришивают вместо поломавшейся или оторвавшейся и потерявшейся. Как только она пришита, «*новой*» уже не считается (но не считается и «*старой*»).

Дырка для пуговицы может быть и «*дыркой*», однако по-русски чаще всего ее называют «*петлей*» (в других языках, скажем, в польском «дырка» только «*дырка*» [dziurka], возможное «*pełtelka*» не подходит, так как это «петелька», обычно из матерчатой тесьмы, шнура, ремешка и не имеет ничего общего с «петлей» в значении «*удавка*», которую и в польском называют «петлей» [pełta / stryczek]).

Когда застегивают, то «протискивают, продевают пуговицу в дырку / петлю», а не наоборот: *«Набросить / закинуть / надеть петлю на пуговицу» не говорят.

Скатертью стол «*накрывают*». Чай обычно (однако в основном в России) подают в «стаканах» и чаще всего выпивают «*стакан чаю*», а не «чашку чаю». К нему дают чайную ложечку – для варенья или размешивания сахара. Ее кладут рядом со стаканом, но не редко кладут в стакан и нередко так, с ложечкой в стакане, и пьют. Чайной ложкой чай в стакане «раз(по)мешивают», чтоб разбавить заварку, растворить сахар, остудить или немножко отпить. Густые жидкости (типа сметаны или простокваши) «*разбалтывают*». Хотя «*размешивать*» и «*разбалтывать*» действия одинаковые, а слова едва ли не синонимичны, то о чае «*разбалтывать*» не говорят, разве что иронически – в случае слишком энергичного и не совсем культурного помешивания.

В хорошем тоне чай помешивают медленно и осторожно, не касаясь стенок стакана. Иначе получится звон. Стакан от энергичного помешивания и ударов ложечки о стенки «*звонит*», а так помешивающий – «*звонит*». При этом «*звонят*» все-таки не ложечкой, а стаканом.

Предыстория

История **1** «*К старому пиджаку пришили новую пуговицу*» невозможна без предыстории, которая просматривается сквозь «старый пиджак» и «пришили новую пуговицу». К «новому» пиджаку пришиваются просто «пуговицы», но никак не «новые». Исключение: по каким-то соображениям заказчику или покупателю пришитые портным или на швейной фабрике пуговицы не понравились, их отпорол и пришили другой, более устраивающий набор.

Это значит, что: у старого пиджака сломалась или оборвалась и потерялась одна из пуговиц, и вот вместо нее подыскали новую (= другую) и пришили. Но это не первый такой случай: пуговицы у этого пиджака обрывались и менялись уже не раз: «Говорят, у него и сейчас таких вот пуговок не меньше десятка, а сколько раньше было – никто и не скажет.»

Однако фактически рассказывается другая история – **История 2**: «*Юную девицу высватали за потаскуна старика*». И вот по своей неопытности эта юная девица по имени Пуговка поддалась уговорам шустрой свахи по имени Игла и вышла замуж за старого потаскуна по имени Пиджак и попала в беду. А произошло это так:

Хотя Пуговка никаких пиджаков еще не знала, за этого скорее всего не вышла бы и ему не удалось бы ее уговорить, в частности из-за его неинтересного «суконного» языка. Все устроила опытная «старая сводня» Игла: «Она только шмыг туда, шмыг сюда – от Пуговки к Пиджаку, от Пиджака к Пуговке, – и все готово, все шито-крыто.»

Жизнь со старым Пиджаком оказалась драмой – и она наложила на себя руки. И действительно: не бывает, чтоб «от хорошей жизни» кто «в петлю полез».

Если рассказывать эти истории по отдельности, то никакой связи между ними никто не заметит. Они так и останутся двумя разными

историями. При этом первую, про пуговицу, вряд ли кто (кроме нарратологов) вообще сочтет за событие и историю, а в быту разве что при некоторых исключительных обстоятельствах: в последний момент обнаруживается, что оборвалась и потерялась пуговица, а без пуговицы по правилам приличия или по какому суеверию никак нельзя, в спешке ищут, находят подходящую другую, пришивают и честь владельца пиджака сохранена или некая иная неприятность / возможная беда предотвращена. Но обычно, если такое замешательство не повлекло за собой других более серьезных последствий (событий), оно тут же и забывается. Оно помнится и рассказывается лишь в случае значимости последствий на правах их причины (предыстории), как в случае улики в детективе или Аннушки в *Мастере и Маргарите* Булгакова, которая «уже купила подсолнечное масло, и не только купила, но даже и разлила» [Михаил Булгаков, *Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита*. М.: Художественная литература, 1973, с. 433] и этим самым погубила Берлиоза – подумать только, что если бы не это несчастное масло, она могла бы и вообще не попасть в этот роман, и что тогда...

Сказка – колдовство

Если же связать их друг с другом, то могла бы получиться такая сказка. Некая злая волшебница неким своим обманом превращает юную принцессу в пуговицу, и так она попадает в плен к превращенному в поношенный пиджак ужасному старику, который поддерживает свою развязную светскую жизнь, то и дело принуждая ее пролезать в петлю. Когда, кто и как ее спасет / расколдует – придется сочинять дополнительно.

Хотя это будет и не главное событие настоящей сказки, а лишь исходный и по статусу близкий к предыстории ее эпизод, тем не менее, обе истории тут уже совпадают и оказываются одной и той же.

Дело в очень простой, зато фундаментальной операции: в отождествлении принцессы и пуговицы и старика с пиджаком.

На уровне мира это происходит в результате колдовства – девушка превращается в пуговицу и что с этой пуговицей ни происходит, происходит с этой девушкой, а кто на нее ни посмотрит, увидит не девушку, а именно пуговицу и скажет / подумает «это какая-то пуговица» и будет с ней обращаться как с пуговицей.

На уровне языка, а точнее на уровне репрезентации наррации, между рассказом о девушке и рассказом о ее злоключениях под видом пуговицы обязателен рассказ о связующем эпизоде колдовства, или фабульная связка типа «заколдовали и превратили в пуговицу». По закону кореферентности и куммулятивности, в каждом упоминании о пуговице будет подспудно присутствовать идентификатор ‘*о которой выше говорилось, что в нее заколдована принцесса*’.

Разные жанры и разные частные сюжетные решения данный связующий отождествляющий эпизод и соответствующую связывающую (кореферентную) фразу могут помещать в разных местах повествования – часто поближе к сюжетной развязке, к концу (роман тайн, детектив или любые другие сюжеты с установкой на восстановление истинного порядка вещей, выявление сущности, разоблачение и т.д.). [См. иллюстрацию 25].

Метаморфозы

Мы унаследовали такую систему представлений о мире, согласно которой одному объекту положен один облик и согласно которому всякая мена облика отмечается как событие «был таким, стал такой». В визуальных искусствах это получает вид не только серии соположенных изображений, но и остроумных иллюзионистских посторений, когда через одно просматривается другое или когда одни и те же очертания опознаются как разнопредметные – так строятся многие работы Сальвадора Дали / Salvador Dalí [1904-1989], в том числе знаменитая картина 1937 года *Cisnes que se reflejan como elefantes* / *Лебеди отражающиеся в слонах* или таких популярных

художников-дизайнеров как Жилбер Легран / Gilbert Legrand, Дан Крету / Dan Cretu или Виктор Нунес / Victor Nunes [см. иллюстрацию 40], хотя у них настоящая метаморфоза не осуществляется, обыгрывается другое – как раз неоднозначность считающихся устойчивыми обликов, очертаний и тем самым неоднозначность их идентификаций.

В случае метморфоз различаются естественная мена облика (разнообразные биологические или вегетативные метаморфические превращения, рост, созревание и т.п.), не- и преднамеренные медицинские операции, и мена сверхъестественная (оборотни) вследствие всяких усилий и вмешательств – от божественных или колдовских сил до случайных обстоятельств или целенаправленной обработки.

Интересно то, как воспринимаются отдельные звенья такой «диахронной / метаморфической» парадигмы. Как правило, это восприятие дискретно – каждое звено такой парадигмы рассматривается отдельно, безотносительно к предыдущим или предшествующим состояниям, т.е. как самостоятельный объект, и если диахрония и учитывается, то чаще всего это восприятие проспективно – ожидается считающееся желательным и полноценным финальное состояние, а промежуточные маркируются показателями незаконченности «пока еще только – еще не – уже» («это только цветочки, а ягодки впереди...»). Но это экспонируется не всегда, а в определенной лексике и в определенных поведенческих практиках: запреты вмешиваться / прерывать процесс перевоплощений или созидания (вмешиваются / прерывают либо вредоносные силы, либо тогда, когда предполагается или известен нежелательный результат).

Ретроспективная же «метаморфическая парадигма» вообще остается за пределами воспринимаемого предмета – он вычленяется в его актуальном состоянии: если о цветах на яблоне еще можно иногда услышать, что из них будут яблоки [см. иллюстрацию 24], то о яблоках в корзине, что они прежде были цветами, могут сказать лишь в шутку или в специальном обучающем дискурсе [см. иллюстрации 24-25 и ср.

комментарии к иллюстрациям **05–06**]. Такой парадигме учат загадки (как, например, об обработке льна: «Били меня, колотили, во все чины производили, на престол с царем посадили» или о человеке: «Утром на четырех, днем на двух, а вечером на трех ногах»), мифы о происхождении, рассказы, откуда что взялось, инструкции, как нечто делается, или воспоминания (например, при просмотре семейных альбомов: «это я в детстве – это я в юности – а это я на экскурсии ...»).

В этом отношении показательны ботанические зарисовки или некоторые натюрморты, изображающие основные звенья вегетативной парадигматики растения, например, граната: ветка с цветком – созревший плод – потрескавшийся плод с сотами сочных пузырьков – зернышки [см. иллюстрации **26–30**]. Одновременность такого изображения обоснована тем, что плодоносящий гранатовый куст часто покрыт и дозревающими, и перезревшими (лопнувшими) плодами, и новыми цветами. И тем не менее метаморфоза как таковая нам тут не дана – и реально, и на изображении цветок сам по себе, плод граната сам по себе, семена сами по себе. Из имеющихся в нашем распоряжении средств метаморфозу в состоянии отобразить лишь ускоренный просмотр замедленной длительной киносъемки. Но и в этом случае предшествующие кадры пропадают, и чтобы понять актуальный кадр, погасшие полагается помнить и актуальному приписывать некую фразу типа «был... такой, претерпевает изменения и становится иным».

В отличие от ботанических зарисовок, показывающих вегетативный цикл «роста – созревания», натюрморт заинтересован именно метаморфозой (но с иной целью) и выстраивает смысловую парадигму '*становление или иссякание от → до*': «быв цветком → стал плодом → россыпью семян...». Без такой, устанавливающей генетическое тождество «цветок ('*расцвет*') = → плод ('*бренность зрелости*') = → семена ('*распад*')», фразы натюрмортное изображение так и останется изображением трех разных рядом соположенных предметов [см. иллюстрации **31–32**]. Большинство натюрмортов до хотя бы и латентной метаморфозы однако не доходят. Сопоставляют действительно разные предметы и никакой сюжетной (корреляционной)

связки между ними не предполагают (а то и явственно избегают, считая ее наличие слишком нарративным, «литературным»). Отдельные звенья такой парадигмы могут заполняться чем угодно, т. е. любыми предметами. Тут важнее всего выражаемая ими семантика и выстроенность этой семантики в нужной последовательности, т.е., в виде градационной шкалы типа «*расцвет*» → «*зрелость / бренность*» → «*распад*» [таков во многих отношениях натюрморт на иллюстрации 32, с тем, что первое его звено – песочные часы – значит «*отмеренное время / отмеренный срок*», а последнее – гранаты – «*свершилось*»].

Если отдельные звенья метаморфозы обязательны (нельзя стать плодом, не быв зерном и цветком), а сам процесс метаморфозы необратим, то колдовской облик необязателен (заколдовать можно во что угодно), а само колдовство обратимо: после выполнения некоторых условий и требований колдовство снимается, и заколдованный возвращается в свой исконный облик и статус. Это значит, что на время действия колдовства этот облик не только «не свойственен заколдованному (персонажу, предмету)», но и что сам заколдованный (персонаж или предмет) пребывает под ним в незримом для посторонних латентном состоянии (его упрятанность раскрывается только особо проницательными).

Переделка – переплавка

«Поправка», «переплавка», которой занимается Пуговичный мастер в *Пер Гюнте* Ибсена [см. иллюстрации 05–06], тоже не колдовство, но и не метаморфоза, и даже не починка, а основательная переделка. И безразлично, во что – в такую же очередную пуговицу или нечто совершенно иное.

Переплавка / переделка сохраняет только материал, но не сохраняет связи с предшествующей ипостасью. Тут связку «*это прежде было чем-то другим*» можно выстроить только в сопровождающем внешнем комментарии (истории, памяти в случае

реинкарнаций и т.п.), когда по каким-то причинам прежнее состояние считается значимым и для актуального состояния.

За примерами не ходить.

Такова, в частности, надпись «Dem Deutschen Volke» / ‘*Немецкому народу*’ над западным порталом здания немецкого парламента Reichstagsgebäude, популярно – Рейхстага, в Берлине (здание построено в 1884–1894 годах; проект архитектора Пауля Валлота или Валло / *Paul Wallot* [1841–1912]), которую в 1908 году проектировал промышленный архитектор и дизайнер Петер Беренс / *Peter Behrens* [1868–1940], но была вкомпонована лишь к Рождеству 1916 года. Она примечательна тем, что ее 60-сантиметровые буквы были вылиты из двух трофейных орудий освободительных войн 1812–1814 годов, и что семантика их генезиса была тогда очевидна.

Таковы и некоторые колокола или памятники вылитые из металла переплавленных военных орудий или гильз.

Один из примеров – четырехметровой высоты памятник Кириллу и Мефодию *Аз, Буки, Веди* в форме колокола перед НДК в Софии (установлен 11 мая 2008; скульптор – Красимир Трендафилов [псевдоним – Ботрен, от первых слогов отчества Борисов и фамилии Трендафилов]; архитектор – Атанас Агура), отлитый из 313 орудийных гильз, подаренных художнику разоружающейся болгарской армией. Естественно, что связь с гильзами была активна не долго и сохранилась только в тогдашних интервью с автором, в сообщениях об установке и в абзацах об истории этого памятника. В конструкции же и символической разрисовке (стилизованной под славянскую кириллицу и глаголицу) никакой подсказки нет, и такой вопрос у ничего не читавшего вообще не возникает.

Сюда же, но уже наоборот, относится и считающаяся кощунством практика завоевателей переплавлять колокола и памятники в разрушительное вооружение. Равным образом поступают и по идеологическим соображениям – одни стремятся нечто вычеркивать из памяти и истории, другие – напоминают, чем именно это было, что именно переплавлено, переделано или откуда это взято (каменные / мраморные плиты, колонны, решетки и даже кирпич разрушенных

храмов и зданий – ср. хотя бы судьбу древнеримских колонн Марка Аврелия и Траяна в комментарии к иллюстрации 33).

Лишь с недавних пор стали писать о том, как с конца 20-х и в 30-е годы XX века снимали, переплавили и отправили на стройки едва ли не все церковные колокола в СССР. См. сайт:

<http://expo.pravoslavie.ru/other/444.html>:

«До 1917 года на Руси звонило более 1 млн. бронзовых колоколов, общий вес которых превышал 250 тысяч тонн.

После Октябрьского переворота 1917 г., церковные колокола стали особенно ненавистны новой власти. Колокольный звон посчитали вредным, и к началу 30-х годов все церковные колокола замолчали. По советскому праву все церковные здания, равно и колокола, перешли в распоряжение Местных советов, которые «исходя из государственной и общественной нужды, использовали их по своему усмотрению». В 1933 г. на секретном заседании ВЦИК был установлен план по заготовке колокольной бронзы. Каждая республика и область получала ежеквартальную разверстку на заготовку колокольной бронзы. В течение нескольких лет, плановым порядком, было уничтожено почти все, что Православная Русь бережно собирала несколько столетий.»

И, как предполагается на сайте <http://lunin812.livejournal.com/177604.html>, а на сайте <http://kraeved1147.ru/kolokola/> говорится:

«Горельефы знаменитых учёных и писателей, что украшают здание библиотеки им. Ленина [с 22 января 1992 года Российская государственная библиотека – *J.F.*] в Москве на Моховой улице сделаны из колокольной бронзы – к 16-ти летию Октябрьской революции для них перелили колокола восьми московских храмов [в 1932-ом году – *J.F.*].»

Однако тут, в отличие от надписи на Рейхстаге, вряд ли актуализировалась их «колокольная» семантика, хотя вполне

беспрепятственно могла бы означать противостояние научного дискурса религиозному «благовествованию», а с конфессиональной точки зрения – отход от «(святой) истины» в сторону «(высокомерной мнимой) правды» или, как подсказывает сайт <http://lunin812.livejournal.com/177604.html> от 1-го ноября 2012 года, противопоставление «немого – звонкому»: «кто знает, вполне возможно, что немые изображения великих деятелей мировой культуры отлиты из звонких московских колоколов».

Но самое интересное пишут в статье *В Светлогорске из памятника Ленину вылили «царь-колокол»?* («Комсомольская правда» от 13 мая 2005, сайт <http://www.kp.by/daily/23509.4/138736/>), в которой речь идет о Светлогорске [до 1961 года город Шацілкі / Шатилки] Гомельской области в Беларуси, где накануне 9 мая 2005 года был установлен мемориал-колокол *Маўклівы зван* (по-русски называют по-разному – *Молчащий колокол*, *Скорбящий колокол* и *Набат вечной славы*; скульпторы не названы):

«Огромный бронзовый колокол весом в восемь тонн установили в городе накануне 9 мая.

В прошлом году светлогорские власти объявили конкурс на лучший проект памятника по случаю 60-летия Победы, который собрались установить на братской могиле солдат на Набережной площади города. Тендер выиграли два минских скульптора.

– Нам была поставлена задача воплотить военную историю этих мест, – говорит архитектор Игорь Морозов. – Нам показалось, что именно колокол воплотит в себе всю суть трагедии, героизм павших и память потомков о той войне.

Параметры монумента легко потянут на «восьмое чудо света». В самом начале речь шла о том, что колокол будет весом пять тонн. В готовом виде он потянут на все восемь тонн и наверняка обошелся казне в кругленькую сумму. Однако в администрации Светлогорска говорят, что городскому бюджету подарок не в тягость.

– Да молодцы власти-то! Колокол, я слышал, из памятника Ленину переплавили. И правильно! Зачем такому количеству бронзы на складе пропадать? – задаются вопросом в народе.

Местные чиновники народные домыслы подтверждать не спешат. Возможно, у них на то свои этические соображения.

– Зачем говорить о том, из чего изготовлен колокол? Из бронзы сделан! – уточнили «Комсомолке» в администрации города. – А памятник Ленина в Светлогорске никогда не стоял.

По слухам, на колокол была переплавлена статуя Ленина, заказанная для Центральной площади Светлогорска в самом конце 80-х. Приблизительно 10-тонная фигура Ильича со знаменем так установлена и не была и все это время пролежала на территории одного из государственных предприятий за городской чертой. К чести местных властей, она никуда не испарилась, была бережно укрыта своеобразным саркофагом из толстой жести и вот наконец-то послужила Отечеству. Приблизительно в феврале месяце скульптура с территории предприятия была вывезена. И огромный колокол, по информации предприятия-изготовителя, начали отливать как раз в феврале. В частной беседе чиновники не отрицают, куда делся вождь пролетариата, но официально подтверждать не спешат. «Мы не хотим травмировать чувства тех, кому дороги эти символы», – говорят в райисполкоме.»

Здесь показательно, что бронза есть бронза, и кроме значимости на шкале престижности материала никакой семантикой не обладает («Зачем такому количеству бронзы на складе пропадать?», «Из бронзы сделан!») и что важна семантика (идеологема) не ее самое, а предыдущего изделия (тут – статуи Ленина) из этой бронзы. Но она как раз и умалчивается («Зачем говорить о том, из чего изготовлен колокол?», «В частной беседе чиновники не отрицают, куда делся вождь пролетариата, но официально подтверждать не спешат»). Извлечь же ее из колокола уже невозможно, она остается за пределами нового памятника – в рассказываемой истории. Безразлично, в документированной ли, или же присочиняемой понаслышке. Для нас же тут важны две вещи. Первая, что внеположенная история – это не что иное как искомая связка между упраздненным (переплавленным,

перделанным) и наличным. Вторая, что так образуются исторические лакуны (белые пятна) в культурном наследии – одни культураны или идеологемы устраняются и замещаются другими. И оба ряда никак друг с другом не соприкасаются, создавая ложное впечатление замкнутости одного ряда, и континуальности другого.

Тем временем наша мысль стремится к такому идеалу, который потерянную (или намеренно умалчиваемую) связку сохраняет наглядно. На первый взгляд одним из лучших примеров такого решения могла бы считаться скульптура *Перекуем мечи на орала* (1957; художник – Евгений Викторович Вучетич [1908–1974]; установлена у здания ООН в Нью-Йорке). Она являет собой реализацию пророчества из *Писания*, из *Книги пророка Исаии* (2: 4): «перекуют мечи свои на орала и копыя свои – на серпы; не поднимет народ на народ меча, и не будут более учиться воевать». Здесь соприсутствуют одновременно меч (его верхняя часть), орала (нижняя часть меча), исполнитель воин-хлебопашец с молотом, а усилие передается как динамической мускулярной фигурой, так и изгибом меча [см. иллюстрацию 07]. Повторюсь – это не метаморфоза, а именно перделка / перековка одного в другое. В данном случае – в противоположное, но в пределах одной и той же альтернативной шкалы культурных поведений.

Но это и семиотическая ловушка. Дело в том, что тут дан процесс перековки, естественная цель которой – одно (исходную идеологему ‘войны’, т.е., «меч») превратить в противоположную (в идеологему ‘мирного труда’, т.е., «орала»). Мы же видим промежуточное, гибридное и для обеих нежелательное состояние – ‘уже не совсем меч и еще не совсем орала’. То же самое наблюдается и в случае фигуры исполнителя-«кузнеца» – ‘уже не совсем воин, но еще и не совсем пахарь’. Перековка еще не осуществлена, тогда как сущность перековки / перделки состоит как раз в том, чтобы устранить связь окончательного результата с исходным состоянием. Такой именно разрыв и отличает перековку / перделку от колдовства и метаморфоз.

Один из редких примеров, когда разрыв и видно и одновременно восполнен, это реконструкция-перестройка купола здания берлинского

Рейхстага (1995–1999; британский архитектор – Норман Фостер / Norman Foster [1935]). Сгоревший в 1933 и разрушенный в 1945 довоенный купол подменен застекленным, издали напоминающим ребристый макет или каркас, что позволяет как сохранить первичный силуэт здания и связь с прежним, тоже стеклянным (в 1889 году заменившим более массивный и более тяжелый купол проекта Валлота), но несколько иной формы, куполом инженера Германна Циммерманна / August Ernst Hermann Zimmermann [1845–1935], так и передать его трагическую историю.

Остается спросить, кто такими потерянными / разрушенными связями занимается. Ответ прост – история культуры и ее «нарративные» институты. Это консерваторы-реконструкторы, архивисты, музейщики, палеографы, текстологи... Отыскивают, идентифицируют и сопоставляют разные документы и состояния артефактов (преднамеренно переписанные иконы или картины, преднамеренно ретушированные фотографии с исчезающими лицами или атрибутами, скрытые фасады, до неузнаваемости перестроенные здания, заштукатуренные интерьеры, скованные декоры, книжные или стенописные палимпсесты, испещренные цензурой рукописи и (пере)издания, и так до бесконечности). Это необозримая область исследования. Главное однако в том, что будь то выставки или словесные описания или комментарии – их содержание играет роль нарративной связки *‘что это было, что устранено и чем и по каким причинам замещено (что такое замещение значит)’*¹.

¹ Некоторые примеры переписанных картин см. в статьях: Роман Бобрук / Роман Бобрук, *Способы моделирования аудитории в визуальных и вербальных художественных текстах*, [В электронном журнале Педагогического Университета в Барнауле:] «Культура и текст» № 2 2014 (17) [см. сайт <http://WWW.ct.uni-altai.ru/>]; на с. 101-104 оговариваются два варианта Константина Фёдоровича Юона [1875–1958] – *Первое появление В.И. Ленина на заседании Петросовета в Смольном 25 октября 1917 г.* (1927; хранится в Государственном Русском Музее, Санкт-Петербург) и *Первое выступление В.И. Ленина в Смольном* (1935; хранится в Государственном

Сплетня

Сплетня Кривина не волшебная сказка, не фантастика, не метаморфоза, и даже не зашифрованный текст (с удвоенным кодом, один из которых известен только посвященному), хотя некие признаки удвоенной речи здесь и присутствуют. Искомая связка между обеими историями кроется, по всей вероятности, в заглавном «Сплетня» и в начальной фразе «Очки это видели своими глазами».

Сплетня – не жанр. У нее нет своих формальных или коммуникативных показателей. Классификатор «сплетня» указывает на статус сообщения и содержит в себе его оценку (указывает на недостоверность и переиначенность по отношению к передаваемому в нем факту).

Сплетня переиначивает, хотя одновременно и заверяет о своей достоверности формулами типа «*видел собственными глазами / слышал собственными ушами*». Но у нее есть свои особенности – многоступенчатость трансформирующих передатчиков. У Кривина это получает вид цепочки с постепенным удалением от наблюдаемого факта (выводом из очевидности на уровень словесных переложений) и возрастающим накалом сенсационности и эмоций: «Очки рассказали

Историческом Музее, Москва); Jerzy Faryno, *Памятники Пушкину с птичьего полета*, [В электронном журнале Педагогического Университета в Барнауле:] «*Культура и текст*», № 2 2014 (17) [см. сайт <http://WWW.ct.uni-altai.ru/>], где в примечании 1 на с. 30 речь о том, как Петр Петрович Кончаловский [1876-1956] вынужден был исправить свою картину *Пушкин в Михайловском* (1932) – прикрыть голые ноги Пушкина одеялом. См. еще сайт, где сопоставляются разные варианты картин <http://uglich-jj.livejournal.com/65139.html?thread=1781363>, из которого отчетливо видно, как одни идеологемы вытесняются другими и что история далеко не то, что показывает / говорит / внушает выдаваемый за «каноническое» состояние результат переделок.

ее → Скатерти, Скатерть, обычно привыкшая всех покрывать, на этот раз не удержалась и поделилась новостью с → Чайной Ложкой, Ложка выболтала все → Стакану, а Стакан – развонил → по всей комнате.» до осуждающего заключения → «всеобщее возмущение достигло предела. Всем сразу стало ясно, что в Пуговкиной беде старый Пиджак сыграл далеко не последнюю роль. Еще бы! Кто же от хорошей жизни в петлю полезет!»

Очки – усилитель зрения, а «видели своими глазами» двусмысленно, с возможным ‘*видеть*’ как ‘*понимать*’ (по-своему).

Отсюда участники рассказываемой истории, не меняя своей предметной тождественности, персонифицируются – их названия становятся заодно и их именами (прописные буквы в печатном тексте, а в устном только лексика действий и характеристик).

Далее всё уже звучит естественно: из «пришивать» извлекается и реализуется сема ‘*соединять* (жизнь)’ и даже ‘*сватать*’; скатерть уже не только «покрывает (стол)», а ‘*хранит, скрывает* (секрет)’ и, согласно фавуле, не удерживается и делится новостью; чайная ложка размешивает (чай), но и «разбалтывает», которое читается и реализуется как ‘(повсеместно, кому ни попало) *рассказывать*’; стакан звенит, но и «раззванивает» в значении ‘(всем громогласно) *пересказывать*’; (пиджачная) же петля реализует смысл омонима ‘*петля-удавка*’.

Персонификация – признак сказочности, но дело в том, что тут персонифицированные предметы ведут себя согласно их исходным предметным свойствам. Это только названия их действий получают иное осмысление, за счет омонимности с речегенными глаголами. И, важнее всего, что всё это не вторичные смыслы, не секундарные, родственные символическим, значения, а дословно воспринятые и реализованные метафоры.

Это хорошо видно в случае визуализации. Символические значимости не поддаются визуализации (символику полагается знать / опознать, или вычислить из подсказывающего контекста) [см. иллюстрации 33–39]. Снимаемые (нарисованные, например, на

картинке, в комиксе, или в эпизоде фабульного фильма) предметы и действия (жесты) сохраняются, а их нужный особый смысловой ореол создается дополнительными средствами (звуковым сопровождением, особым освещением, особым ракурсом, параллельной сценкой типа переключки с иным структурно схожим эпизодом).

Визуализация же метафорических значений идет по другому пути – предметы и действия подвергаются анаморфизму – предметы персонифицируются (получают более или менее отчетливые антропоморфные черты), действия становятся их собственными (хотя бы в виде самостоятельной подвижности), звукогенность – получает речевидный характер (от отчетливого по искаженный и мало разборчивый вид на сопровождающей звуковой дорожке).

То же наблюдается и в случае перевода на другие языки – символизм относительно легко сохранить, реализацию метафоры уже никак. *Сплетня* Кривина даже на очень близкий польский уже непереводаима. Тут приходится перелагать, создавать аналог (не только менять пуговицу, пиджак и петлю на иные реалии, но и элементарное «(вы)болтать», так как польское соответствие «betać» – (раз)балтывать в значении ‘размешивать’ никак не соотносится с «(wy)paprać» – (раз)балтывать в значении ‘разглашать (огласке не подлежащее)’).

И в заключение сопоставим еще два примера.

Эпизод сердечного приступа Берлиоза. Выпив пахнувшей парикмахерской абрикосовой с обильной желтой пеной, он стал икать. А когда

«Он внезапно перестал икать, сердце его стукнуло и на мгновенье куда-то провалилось, потом вернулось, но с тупой иглой, засевшей в нем. [...] Он побледнел, вытер лоб платком, подумал: «[...] Пожалуй, пора бросить все к черту и в Кисловодск...»

И тут знойный воздух сгустился перед ним, и соткался из этого воздуха прозрачный гражданин престранного вида. [...]

[...] Еще более побледнев, он вытаращил глаза и в смятении подумал: «Этого не может быть!..»

Но это, увы, было, и длинный, сквозь которого видно, гражданин, не касаясь земли, качался перед ним и влево и вправо.»
[...]
– Фу ты черт! – воскликнул редактор, [...] » [Булгаков, 1973, с. 424-425].

И эпизод из *Доктора Живаго* Пастернака (Часть первая *Пятичасовой скорый*, глава 2), когда Юру ночью разбудил стук в окно и он подбежал к окну посмотреть, что происходит снаружи:

«За окном не было ни дороги, ни кладбища, ни огорода. На дворе бушевала вьюга, воздух дымился снегом. Можно было подумать, будто буря заметила Юру и, сознавая, как она страшна, наслаждается производимым на него впечатлением. Она свистела и завывала и всеми способами старалась привлечь Юрино внимание. С неба оборот за оборотом бесконечными мотками падала на землю белая ткань, обвивая ее погребальными пеленами. Вьюга была одна на свете, ничто с ней не соперничало.» [Пастернак, 2004, с. 7].

Булгаков явственно тяготеет к сказке (фантастике, фантазмагории). Едва ли не всё по ходу наррации так или иначе реализуется на сюжетном уровне романа. «Абрикосовая» (с ее связью с солнцем) обернется роковым «подсолнечным маслом», «парикмахерская» – усекновением головы Берлиоза (ему «отрежут голову»), произвольные междометные восклицания «к черту» и «Фу ты черт!» – сначала якобы галлюцинацией, потом чертовской свитой Воланда. И, согласно утверждению повествования «это, увы, было», стало реальностью.

Пастернак эту тонкую грань между призванной впечатлять метафорой и повествуемой реальностью не перешагивает. На «Можно было подумать» останавливается, вьюга остается вьюгой, а ее вид и поведение – это ее скрытая семантика (символизм). И сколько бы метелей и снега ни встретилось по ходу сюжета, в той или иной степени данный их символизм удерживается, выстраивается в градиционную смысловую парадигму, но нигде не реализуется.

Но надо отдать должное и Булгакову. Реализация метафор, фантазмагория, моделирует у него московский мир, ершалаимский же последовательно символичен. Здесь тоже есть «запах» и «масло» («Более всего на свете прокуратор ненавидел запах розового масла» [Булгаков, там же, с. 435]), но оно только носитель скрытого смысла (и, конечно же, соотносимого со смыслом «подсолнечного масла» Аннушки), а не причинно-следственное звено происходящих сюжетных событий.

ПРИЛОЖЕНИЕ — ИЛЛЮСТРАЦИИ С КОММЕНТАРИЯМИ:



0.1. Pakalni Pogas Centrs / Информационный туристический центр на Пуговичном холме (Lielā 31, Talsi, Latvija) (дизайнер не указан; фото 13 сентября 2009).



02. Pakalni Pogas Centrs / Информационный туристический центр на Пуговичном холме (Lielā 31, Talsi, Latvija) (деталь)

Здесь дело в том, что латвийское «pogas» (равно как и польское «guzik» или английское «button») означает также и кнопку – включающую-выключающую клавишу какого либо устройства, в частности, информационных табло. Показательно, что прикрепленные к стенке кнопки – «pogas» – остроумно реализуют исходную семантику этого названия (в виде пришитых пуговиц). Не исключено, что их количество – девять – отражает популярное название Талси «город девяти холмов».



03. Skulptura *Pogas* / скульптура *Пуговица* (2006; художник – I. Berg), (Reņķa dārzs / Ренья сад, Ventspils, Latvija) (фото 21 июня 2009).

Пуговица мотивирована тем, что по этому парку рассеян целый ряд огромных скульптур того же предметного ряда и того же автора – клубок нитей с воткнутой в него иглой, ботинок, шляпа, связка ключей, – которые растерял гигант Lutaasis.



04. *Bumba en Adata* / *Клубок с иглой* (2006; художник – I. Berg [варианты – I. Berga, I. Bergs; по-русски встречается – И. Берга]), (Reņķa dārzs / Ренья сад, Ventspils, Latvija). На заднем плане – *Ботинок*.



05. *Knappetøperen / Пуговичный мастер* или *Пуговичник* (2007; скульптор – Kamilla Szejnoch [1978]; в скульптурном парке Peer Gynt-parken på Løren (Oslo, Norge), посвященном персонажам и сюжетам пьесы Генрика Ибсена (Henrik Ibsen [1828–1906]) *Пер Гюнт* (1867) в районе Лёрен в Осло (Норвегия).

Проницательный, выскрывающий для переплавки людей, не выполнивших на земле своего предназначения, – не ставших заложенной в них уникальностью.

В пятом действии в эпизоде встречи Пуговичника с состарившимся Пером Гюнтом сам Пуговичник всё объясняет застигнутому врасплох Перу так (цитирую по: Генрик Ибсен, *Пер Гюнт. Драматическая поэма в пяти действиях*. Перевод Анна и Петр Ганзен. Государственное издательство «Искусство», Ленинград – Москва 1956):

«[...] пуговицей вылит
Ты для жилета мирового был,
Но вот ушко сломалось, отскочило,
И предстоит тебе быть сданным в лом,
Чтоб вместе с прочими быть перелитым.»
[...]
«И вот приказ мне данный. Он гласит:
«Ты послан Пера Гюнта взять, который
Всю жизнь не тем был, кем он создан был,
И, как испорченная форма, должен
Быть перелит.»»

И в другом переводе – Поэля Мееровича Карпа (цит. по: Генрик Ибсен, *Пер Гюнт. Драматическая поэма в пяти действиях.* [В:] Генрик Ибсен, *Драмы. Стихотворения.* Перевод П. Карпа. Библиотека Всемирной Литературы, «Художественная литература», Москва 1972):

Пуговичный мастер

Этот обычай давно уже в силе,
Не то бы мы ценности даром губили.
Наше знакомо тебе ремесло.
Ну, предположим, нам не повезло
И без ушка вышла пуговка наша.
Что б ты с ней сделал?

Пер Гюнт

Да выбросил вон!

Пуговичный мастер

Ты расточителен, точно папаша,
Вот почему он и был разорен.
Хозяин же наш бережлив и богат,
За что его люди повсюду и чтят.
И то, что порой пропало бы даром,
Строительным служит ему матерьялом.
Слепили тебя, чтоб пришить высоко
К наряду вселенной, – отпало ушко,
И чтобы внести в это дело поправку,
Придется отправить тебя в переплавку.

Похождения Пера Гюнта скорее авантюрные, чем сказочные. Здесь нет ни колдовства, ни метаморфоз. У Ибсена это иносказательное рассогласование между сущностью и выбором жизненной установки, что лучше видно в подводящем итоги аллегорическом монологе очистки луковицы, когда, сняв все ее слои (соответствия своих поступков от последнего к самому давнему), Пер не находит ничего, разве что только детство, если так понимать

заключительные слова всего перебора «На четвереньках крепко я держусь» (по этому принципу строится и судьба Ивана Ильича и повести *Смерть Ивана Ильича* [1886] Льва Толстого).



06. *Knappstøperen* / Пуговичный мастер или Пуговичник (1912; художник – Николай Константинович Рерих [1874-1947]). Эскиз костюма к постановке *Пер Гюнта* в МХАТ (хранится в музее МХАТ, Москва).

Изображен с плавильным ковшом, в котором он переплавляет души несостоявшихся (не ставших собой) людей. По сюжету пьесы, опознав Пера Гюнта, он готов тут же переплавить его душу как обычное сырье, но в конце концов Пера спасает любовь Сольвейг.

В отличие от проекта Рериха, скульптура Камилы Шейнох, хотя и называется *Knappstøperen* / Пуговичный мастер / Пуговичник, несколько смущает. От Пуговичника в ней сохраняется только смысл ‘проницательности, высматривания’ выраженный биноклем и, в крайнем случае, реализация слова-имени в виде желательной-образцовой пуговицы. Костюм же, скорее всего, переносит его в современность – в семиосферу розыска, детектива, и концептуализирует как охотника за шаблонной безликостью. Но всё это вытекает не из самой скульптуры, а из нашего знания и потребности согласовать изображенное с персонажем пьесы Ибсена.

В том же парке Peer Gynt-parken på Løren (Oslo, Norge) есть еще одна скульптура Пуговичника. Это трехфигурная композиция *Møte Peer, Solveig og*

Knappestøperen / Встреча Пера, Сольвейг и Пуговичника (публике показана 30 августа 2006, но установлена в парке значительно позже; скульптор – Jan Kolasinski / Ян Колясиньски). Здесь Пуговичник сидит на боковом выступе камня, из которого высечено лицо Сольвейг, и наблюдает за встречей состарившихся Пера и Сольвейг. Сцена понятна только тем, кто знает пьесу. Даже изображенная на подоле фартука россыпь соскальзывающих пуговиц не помогает – надо знать, что это Пуговичник и чем он занимается. Иначе – пуговицы объясняются персонажем, а не наоборот (это тот же механизм, что и в случае большинства иконографической атрибутики – см. комментарии к иллюстрациям **33–39**).



07. *Перекуем мечи на орала* (1957; скульптор – Евгений Викторович Вучетич [1908–1974]; установлена у здания ООН в Нью-Йорке, фигура атлетического воина-хлебопашца, перековывающего меч на плуг, вылеплена с олимпийского чемпиона 1968, чемпиона мира 1967 и 1969 по борьбе Бориса Михайловича Гуревича).



08. *Split Button / Сломанная пуговица* (18 июня 1981; авторы – супруги Claes Oldenburg / Клас Олденбург [1929] и Coosje van Bruggen / Косье ван Брюгген [1942–2009]; перед Пенсильванским университетом в Филадельфии University of Pennsylvania, Philadelphia) (фото 16 мая 2006)

Пуговица (как и множество других мелочей быта) в современной городской скульптуре не редкость. Едва ли не первым ее вывел на улицу американский скульптор шведского происхождения Claes Oldenburg / Клас Олденбург [1929] вместе с женой Coosje van Bruggen / Косье ван Брюгген [1942–2009], имя которой пишут по-русски и как Кози, и как Кази, и как Кузи, в виде треснувшей / сломанной пуговицы – *Split Button* – 18 июня 1981 года перед Пенсильванским университетом в Филадельфии (University of Pennsylvania, Philadelphia), заодно играющей роль большой площадки для студенческих посиделок.

Поначалу эта *Пуговица* энтузиазма не вызвала. Поражала мало тогда привычным гигантским размером и, кроме того, считалось, что эстетически никак не согласуется с историческим окружением. Но главной причиной такой реакции была, думается, в требовании отчетливой мотивировки. Авторская, будто трещина отражает разделяющую город реку Скулкилл /Schuylkill River, а четыре дырки – четыре района города, не привилась. Студенты сочинили свою – будто она оторвалась у слишком полно изображающей Бенджамина Франклина / Benjamin Franklin [1706 – 1790] статуи соседнего памятника основателю университета (работа 1906 – 1911 годов; скульптор – James Earle Fraser [1876 – 1953]) и будто кто-то из пробегающих студентов на нее наступил и сломал. Такие толкования, независимо от их веса, подводят к более фундаментальной проблеме – само по себе, будь то памятник или скульптура,

в общественном месте без обоснования (семантизации) воспринимается с трудом. Требуется хоть какая, но выразительная, включенность в контекст.



09–10.

Информационный киоск *Пуговица с иголкой* / *Button and Needle Kiosk* (1995; designed by Pentagram Architectural Services) (фото 28 июля 2007) в историческом центре швейного и дизайнерского Нью-Йорка, а точнее – в Швейном квартале *Манхэттена* / *The Fashion District*, Broadway & Seventh Avenue, Manhattan, New York.

Там же находится и бронзовая скульптура-памятник *Портного* за швейной машинкой / *The Garment Worker* (впервые показанная на выставке в 1978, установлена в 1984; израильская художница – Judith Weller; в фигуре портного отобразен ее отец).

Портной и оформление *Киоска* связаны друг с другом не только швейной мотивикой, но и общей для них историей места. Хотя *Киоск* докомпанован значительно позже, создается впечатление их тематического и семантического единства. При большом желании и небольшом усилии можно даже сочинить им некую вполне приемлемую фабулу. С тем, что в таком случае фабула ставится в позицию осмысления (тогда как привычно осмысления требует как раз фабула), что часто наблюдается в экскурсоводческой практике, когда смысл картины или скульптурной композиции исчерпывается рассказом изображенного сюжета (фабулы), а на деле – исходным уровнем предметной идентификации.



11. *Ago, Filo e Nodo / Needle & Tread / Игла, нить и узел* (скульптура установлена в 2000; художники – Claes Oldenburg & Coosje van Bruggen (Piazzale Cadorna, Milano, Italia) (фото 2013). В глубине, по другую сторону улицы, видно другой конец нити с узелком. Это небольшой бассейн с водометами.

Основная идея скульптуры – икона Милана как столицы моды.



12. *Ago, Filo e Nodo / Needle & Tread / Игла, нить и узел* (скульптура установлена в 2000; художники – супруги Claes Oldenburg &

Coosje van Bruggen (Piazzale Cadorna, Milano, Italia) (фото 25 июня 2012 г.) (вид со стороны бассейна с узелком).



13. Ago, *Filo e Nodo / Needle & Tread / Игла, нить и узел* (скульптура установлена в 2000; художники – супруги Claes Oldenburg & Coosje van Bruggen (Piazzale Cadorna, Milano, Italia) (деталь – узелок; водометы в бассейне выключены).

Относительно удаленные друг от друга *Игла* с нитью и *Узел* могут восприниматься как две разных скульптуры (в случае, например, спешки или сильного уличного движения, но особенно в случае отдельных фотографий). Их единство создается не столько одновременной обозримостью или одинаковым цветом, сколько ‘связывающим’ знанием (словесным заключением / опознанием) ‘швейная игла с нитью’ или ‘сшивание города’. Дело еще и в том, что *Узел* легко принять за самостоятельную скульптуру – за одну из многочисленных современных абстрактных городских скульптур. С другой стороны, представление об игле с нанизанной нитью настолько устойчиво и едино, что, видя обе части скульптуры одновременно, мы ‘видим больше, чем видит глаз’, т.е. умозрительно полагаем и непрерывность нити в промежутке между *Иглой* и *Узлом* и воспринимаем ее так, будто она проходит и под землей, т.е. по изнаночной стороне полотна мостовой. На такое восприятие (понимание) данная композиция и рассчитана (хотя, поскольку это не водопровод, реальная техническая реализация продолжения нити под мостовой не осуществляется).

Таких скульптур, как и графических решений, не перечислить. Они строятся на эффекте презумпции цельности фигуры – вербальное опознание досказывает то, что глазу недоступно. Таковы, в частности, всякие скульптуры с сюжетами ныряющих / вынырывающих на поверхность, плавающих, появляющихся или исчезающих, проникающих сквозь стены (людей,

обитателей водоемов, подземных животных). Таковы и поясные фигуры сантехников, якобы выглядывающих из канализационных люков (в России, Буларуси или в Украине стало их уже целое множество; их первообразом считается озорная скульптура *Čumil / Зевака* [26 июля 1997; скульптор – Viktor Hulík [1949]; в пешеходной зоне Старого города Братиславы [nachádza sa na križovatke ulíc Laurinská, Panská a Rybárska brána, Bratislava, Slovensko [1949]) или некоторые из фигур памятника *Героям Варшавского Восстания*, которые спускаются в канализационный колодец, что сюжетно отражает эвакуацию повстанцев за пределы Старого города по подземным каналам в ночь с 31 августа на 1 сентября 1944 года [*Pomnik Bohaterów Powstania Warszawskiego* [1-августа 1989; проект художников – Wincenty Kućma-[1935] и Jacek Badyňa; plac Krasińskich, Warszawa, Polska).

Здесь ограничимся только двумя примерами из родственного, но всё-таки другого проблемного ряда [см. иллюстрации **14–15** и **21**].



14-15. *Puhkaja / Отдыхающий* (1995 /

1996; скульптор – Tauno Kangro [1966]) (Schnelli tiigi park или Toompark, Tallinn, Eesti / Таллинн, Эстония).

Издали и при отросшей траве лежащий воспринимается как цельная фигура. Вблизи и при скошенной траве глаз видит три отдельных никак не связанных друг с другом фрагмента (их основания даже не вдавлены в землю), но всё равно одерживают верх объединяющие их в одно наши знания и умственное заключение ‘он отдыхает / загорает’. Эта презумпция настолько сильна, что, чтобы показать расчлененную фигуру или разбитую статую, художнику пришлось бы досочинять некую дополнительную мотивацию и выражать ее иначе. Противоположный пример – именно разбитая (российскими войсками в 1915 году) статуя гигантского Калевипоэга (*Kalevipoeg*, 1908; скульптор – Alexander Nikolai von Glehn [1841–1923] в парке Глена / Glehni park в пригороде Таллинна Nõmme). Несмотря на то, что рядом стоит точная копия оригинала (установлена 4 ноября 1990; скульптор – Мати Кармин / Mati Karmin [1959]) и есть с чем сравнивать, осколки фигуры Калевипоэга «собираются» в одно целое с большим трудом [см. иллюстрацию 16].



16. *Kalevipoeg* / Калевипоэг. На первом плане – разбитый в 1915 году оригинал 1908 года (скульптор – Николай фон Глен / Alexander Nikolai von Glehn [1841–1923]); на

заднем – установленная 4 ноября 1990 года его копия (скульптор – Мати Кармин / Mati Karmin [1959]). В парке Глена / Glehni park на юго-западе Таллинна, в районе Нымме / Nõmme).

При каких условиях осколочная (разбитая, расчлененная) фигура восстанавливается глазом или, наоборот, так и остается впечатляющим осколком, это отдельная проблема психологии восприятия. Она всем хорошо знакома как по примеру *Венеры Милосской* (гр. Αφροδίτη της Μήλου / *Афродита Милосская*; датируется 130–100 годами до н.э.; найдена 8 апреля 1820 года на острове Мелос / Милос; приписывается Александру из Антиохии; хранится в Лувре), так и по примеру огромных скульптур Игоря Митораја (Igor Mitoraj [1944–2014]).

В случае *Венеры Милосской* все многочисленные попытки (начиная с предложения Бернара Ланжа / Bernard Lange [1754–1839] в 1822 году) присочинить отбитые руки считаются unsuccessfulными, а то и вызывают протесты. Возможно, что главное препятствие не столько в множестве предположительных жестов, сколько в том, что любой из жестов изменит ее семиотику – навяжет сюжетную (реалистическую) ситуацию и лишит статуса универсальности. Это обстоятельство, по всей вероятности, удерживает ее в пределах скульптуры, что, в свою очередь, не позволяет перевести и на уровень инвалидности.



"Venus de Milo"
Alexandros of Antioch
(Created at some time between
130 and 100 BC)

<http://www.youtube.com/watch?v=6ndqXwCOHJ>

"Alison Lapper Pregnant", September 2005 - October 2007



17. Слева *Венера Милосская* (датируется 130–100 годами до н.э.; найдена 8 апреля 1820 года на острове Мелос; приписывается Александру из Антиохии; хранится в Лувре). Справа – *Elison Lapper Pregnant* / *Беременная Элисон Ланнер* [см. иллюстрацию 18].



18. *Elison Lapper Pregnant* / *Беременная Элисон Ланнер* (сентябрь 2005 – октябрь 2007; скульптор Марк Квинн / Marc Quinn [1964]; временная экспозиция на Четвертом Постаменте перед Национальной галереей, Трафальгар Сквер, Лондон / Fourth Plinth of National Gallery, Trafalgar Square, London).

Прототип скульптуры – художница Alison Lapper [1965], с врожденной атрофией рук и ног (точнее – фокомелией; гр. *φοκομέλεια*; англ. *phocomelia*). Реальная инвалидность сохранена и удерживается при восприятии. Но цель изображения не она, а триумф жизни, чему способствует как сюжетная беременность, так и откровенная переключка (интертекстуальность) с образцом красоты (искусства) – поломанной статуи *Венеры Милосской*.





19–20. *Tindaro Screpolato*

/ Тиндарей потрескавшийся (1998; скульптор – Igor Mitoraj / Игорь Миторай [1944-2014]; Giardino di Boboli, Palazzo Pitti, Firenze / сады Боболи, палатцо Питти, Флоренция; источник первой фотографии – <http://www.kulturologia.ru/blogs/060713/18524/>; источник второй, дающей представление о масштабе скульптуры, – сайт от 29 марта 2015 года http://renewmuzeum.blogspot.com/2015_03_01_archive.html).

Снимающие, как видно, стремятся дополнить («оживить») скульптуры Миторая за счет включенности в окружающий растительный (в иных случаях – в урбанистический) пейзаж. Но это не получается. Дело в том, что на первый план Миторай выдвигает, так сказать, археологический эффект (по образцу романтических руин / развалин) – изображаются не персонажи, а именно осколки древних (атичных) скульптур. Как и почему они не становятся копиями (пусть даже и сильно укрупненными) – вопрос для размышлений. Равным образом остаются открытыми вопросы, как мы узнаём инвалидность –

будь то реальную, будь то изображенную в фигуре скульптурного персонажа, а эту отличаем от полочки.



21. *Le Passe-Miraille* / *Проходящий сквозь стены* (25 февраля 1989; скульптор – Jean Marais / Жан Марэ [1916–1998]) (Place Marcel-Aumé, Montmartre, Paris / площадь Марселя Эме, Монмартр, Париж, Франция) (фотография – 3 мая 2010, Валентин Крапошин). По сюжету новеллы *Проходящий сквозь стены* (1943) Марселя Эме (1902–1967), герой которой путает таблетки от головной боли, теряет свою уникальную особенность и внезапно застревает в стене дома своей любовницы.



22–23. *Land Sew / Шитье земли* (2008; художник — Mimi Dennett). На фотографиях – на 12-ой ежегодной выставке *Sculpture by the Sea*, проходящей на побережье между Бонди и Тамарама под Сиднеем в Австралии / *Between Bondi and Tamarama Beaches, in Sydney, Australia*. С этой же инсталляцией художница участвовала и в аналогичной выставке *Sculpture by the Sea* в Дании, на побережье Орхуса (Aarhus / Århus) летом 2009 (5 – 28 июня).

Внешне легко включаемая в тот же иконический ряд что и множество эмблематических иголок, пуговиц и прочих швейных принадлежностей (в том числе и манхэттенская или миланская), основная задача которых – эксплицировать *genius loci* / сущность места, эта имеет совершенно другой семиотический статус. Правда, в культуре Австралии и Дании мастерство шитья (рукоделья, вышивки, починки) занимали высокое место, но не это основное в данной инсталляции.

Инсталляция относится к другому ряду – к ряду лэнд-арт / *land-art*, и ее задача – оживлять, исправлять, чинить разрушаемый цивилизацией ландшафт. Буквально – штопать (сшивать) землю. И обрабатывать, в отличие от гиганских стальных бульдозеров, простыми инструментами, иглой и нитью, как в традиционном рукоделье. См. один из постов самой художницы (posted 18th August 2011 by Mimi Dennett):

«I work with the landscape as I would work with a collaborator.
With this work I bring the viewers focus onto what is within the earth as

well as it's outer covering. By suturing it's surface, the landscape comes to life as a living organism in need of repair. This repair is effected not with a giant steel bulldozer but with humble tools, the needle and thread. A monument to the needle and thread is significant at a time when craft is being reevaluated by art historians who are bringing women's work into the chronological history of art, and organizations such as the CWA are being examined for their effect upon Australian history and it's policies.»

Не исключено, что Деннетт руководствуется и иным отношением к земле (она англо-иранского происхождения). Приходит в голову известное недоразумение по поводу искусственных удобрений. На Ближнем Востоке ввести их было не просто, в силу совершенно иной, языковой, картины мира и концепта возделывания земли – вместо «побуждать землю, повышать урожайность» пропаганде этих удобрений следовало говорить «содействовать, помогать земле родить».

Так или иначе, Деннетт говорит метафорой «(*Land Sew* – *шить, шивать, штопать* (землю))» и эту метафору реализует в виде данной инсталляции. Метафора исчезла, остались реальная 2-метровая иголка (нержавеющая сталь), реальная нить (морской трос), реальная обметка-шов по ране-борозде 10-метровой длины (трава, дерн). Иногда говорится, что возможна визуальная метафора. Но это, как видно, не так. Условность реализации (тут – большой формат, изображение нити при помощи троса, а шва в виде рваной борозды) – еще не метафора. Иллюзия метафоричности сохраняется в результате омонимного метафорическому прочтению (вербализации) ‘*сшивают / штопают поляну / землю*’ (разобраться в семиотических тонкостях хорошо помогают концепты типа «борозда, межа, тропинка, стежка, дорожка», в которых нет семы ‘*целить, сращивать, объединять*’, наоборот, они мыслятся как ‘*промежуточные, раздвигающие, разъединяющие*’).



24. *Przyszłe jabłko / Будущее яблоко* (фотография 9 мая 2015; автор – Lilla Moroz-Ggrzelak / Лилла Мороз-Гжеляк, Варшава). Совершенно случайно и совершенно кстати получил эту фотографию с такой именно подписью. Что значит, что так, перспективно, видеть цветущие фруктовые деревья свойственно не только садоводам (автор фотографии и подписи – филолог-балканист, профессор Института Славистики ПАН в Варшаве и занимается славянскими идеями, а не сельским хозяйством и не ботаникой).



25. *Giancarlo! Rispondi mi!!! – Is that You???* / Джанкарло! Отзовись!!! – Это ты???

Популярная шуточная интернетная картинка (автор не указан). Интересна тем, что реализует генетическую (но опережающую) связь и ставит знак равенства между исходным и конечным звеньями. Здесь сталкиваются две разных картины мира. Для зрителя яйцо и цыпленок не одно и то же. Для Цыпленка картинка зажаренное (разбитое) яйцо – это всё же цыпленок (собрат Джанкарло).



26-27. Maria

Sibylla Merian или Anna Maria Sibylla Merian (1647– 1717), считающаяся одной из первых энтомологов и известная своими зарисовками метаморфоз насекомых. Этот рисунок (около 1665) называют *Pomegranate: Butterfly and Fallen Pomegranate* / Гранат: Бабочка и упавший гранат, хотя на нем доминирует цветущее деревце граната с двумя плодами и с расколотым гранатом под ним с рассыпью зерен, а бабочка изображена на заднем плане.

Не зная в чем дело, это изображение можно читать ошибочно – символически, в ключе стандартных символов того времени и распространенных (особенно голландских) натюрмортов. Гранат же – всего лишь гранат, а не носитель какого-либо значения. Дополнительное значение он может получить только за счет контекста, т.е. включенности в другой семиотический ряд от культурного (например, на ценностной шкале в роде «привычный, здешний – непривычный, привозной, экзотический», «общедоступный – редкостный», на кулинарной или целебной шкале «съедобный – несъедобный», «повседневный – праздничный, изысканный», «целебно полезный – нейтральный – опасный для здоровья» и так бесконечно) по символический, культовый, но тогда его контекст должен опознаваться, сохранять и выдавать связь с определенным культом.

Гранат – согласно преобладающим тогда в Европе знаниям об античной греческой мифологии, – символ периодического умирания и воскресения, а бабочка знаменует собой как земную краткосрочность, так и душу (психею) и перерождение.

Тем временем это ботаническая и энтомологическая иллюстрация, показывающая как все стадии созревания граната, так и паразитирующую на

нем бабочку. Гранат же – всего лишь гранат, а не носитель какого-либо значения. Дополнительное значение он может получить только за счет контекста, т.е. включенности в другой семиотический ряд от культурного (например, на ценностной шкале в роде «привычный, здешний – непривычный, привозной, экзотический», «общедоступный – редкостный», на кулинарной или целебной шкале «съедобный – несъедобный», «повседневный – праздничный, изысканный», «целебно полезный – нейтральный – опасный для здоровья» и так бесконечно) по символический, культовый, но тогда его контекст должен опознаваться, сохранять и выдавать связь с определенным культом.



28. Maria Sibylla Merian, German, *Pomegranate with Blue Morpho Butterflies and Banded Sphinx Moth Caterpillar* (*Punica granatum* with *Morpho menelaus* and *Eumorphia fasciatus*), about 1705, Watercolor and gum arabic over partial transfer print on vellum, from *The Insects of Suriname* (plate 9), 14-5/8 x 11-7/8", The Royal Collection, © 2008 Her Majesty Queen Elizabeth II.



29. Гранат / *Punica granatum*. Ботаническая иллюстрация из книги: Отто Вильгельм Томе / *Otto Wilhelm Thomé, Flora von Deutschland, Österreich und der Schweiz*, 1885 года.



(автор рисунка не указан).

30. Гранат на сайте: Зеленая аптека



31. Натюрморт *Гранаты* (2013; холст, масло 50 x 30) (художник – Кристина Владиславовна Тухватулина) (фото 10 сентября 2014) (см. сайт: <http://xn--80aqeonmj.xn--p1ai/art/granaty-0>)

Этот натюрморт, сохраняя ботаническую вегетативную последовательность «цветок → листья → зрелый цельный плод → плод в разрезе → зерна», явственным образом выстраивает ее в смысловую парадигму. Смысл (или концептуализация) зависит от того, как и в рамках какой культуры понимать гранат, его внешнюю форму и зернистость. Взаимно соперничающие одинаково сильные и древние культы граната в Азербайджане, в Армении, в Иране, в Турции или в странах Ближнего Востока и в Израиле (и вообще в иудаизме) приписывают ему довольно сходные, однако далеко не тождественные значения. А слабо знакомые с гранатом европейцы декоративные мотивы граната понимают либо в ключе заученной античной греческой мифологии, либо первых встреченных толкований, или, в лучшем случае, «обобщенной» смеси.



автор не указаны).

32. Натюрморт с гранатами (год и

Классический набор и композиция: в центре букет (цветы эшольции с упрятым среди них одним цветком рудбекии) в высокой шаровидной стеклянной вазе на высокой ножке, под ним осыпавшиеся лепестки, морская раковина, слева песочные часы, справа в глубоком деревянном прямоугольном подносе четыре зрелых граната с пучком анемон. Состав, как обычно в натюрмортах, условный, где всё, как и в быту, может встретиться на одном пространстве стола без взаимной обоснованности. Реальной связи между цветами и фруктами или между часами, цветами, раковиной и гранатами нет никакой. К тому все эти предметы подобраны и изображены не ради них самих, а ради приписанного им (и предположительного общеизвестного) символизма, т.е. сообщается не столько показанный предметный состав, сколько семантика этого состава.

Хотя опознать эти предметы (идентифицировать и правильно поназывать) и необходимо (иначе ускользнет или уведет в иные регионы их культурная семантика), тем не менее, важнее выйти за пределы созерцаемого предметного ряда и читать другое – композицию, распределение и перекличку форм (очертаний) и цвета. И лишь тогда активизируется и сработает и семантика их названий. Так, ботаническое «эшольция» идентифицирует, но ничего не значит (кроме истории, т.е. связи с [Иоганном Фридрихом фон Эшшольцем / Johann Friedrich von Eschscholtz](#) [1793—1831], в честь которого в 1820 году так назвал эти цветы [Адельберт фон Шамиссо / Adelbert von Chamisso](#) [1781 – 1838]). Более релевантны оказываются популярные названия, связывающие их с маком и с золотом – «калифорнийский золотистый мак» / *California goldenpoppy* и «калифорнийский мак» / *California poppy* или «золотая чашка» / *copa de oro* (так называли их калифорнийские испанцы и

приписали им легенду, что роняемые при отцветании лепестки превращаются в землю в золото). Возможного мифического превращения опавших лепестков в золотые пластинки или монетки здесь нет. Но даже если бы и было, то, согласно смысловой структуре натюрморга, это золото следовало бы каким-то заметным образом обесценить. Остается только смысл временности, скоротечности и устемленности к скорбному финалу.

Смотрим слева направо: «пересыпавшийся в нижнюю ампулу песок в часах (причем такие часы не показывают время, а отмеряют заранее предусмотренную его длительность) → резанные цветы в вазе (что позволительно читать как чистый ‘праздничный, тщетный’ декор) → опавшие лепестки (вокруг вазы, стеклом и формой напоминающей строение часов, но знаменательно, что только с верхней частью, вместо нижней – некая пустота; знаменательно и то, что, во-первых, цветы устремлены вверх и своим раскладом повторяют рисунок на крышке часов, а лепестки, вопреки идее вазы, осыпаются вниз, и, во-вторых – ваза с водой, что может оживлять связь песочных часов с их предшественником – водяными часами, клепсидрой; кстати, в некоторых языках название клепсидра сохранилось и за песочными, ср. польское *klepsydra*) → повторяющая форму часов и цвет песка морская, т.е. опять-таки водяная, ракушка и устремленная в сторону → подноса с гранатами и анемоном, где анемон(а) в разных символических системах соотносится, как и гранат, с печалью, скорбью, смертью, а число четыре с земным миром и циклическим круговоротом».

Картину не рассказать, она бессюжетна, а ее содержание сводится к вербализации опознанного смыслового кода, многократно продублированного в виде изосемантической парадигмы, на визуальном уровне представленной мнимо разнообразными предметными реализациями.

О том, как строятся и как читаются натюрморты, см.: Roman Bobryk, *Martwa natura. Gatunek, motywy, kompozycje*. Издательская серия *Litteraria Sedlcensia*, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Siedlce 2011 (на русском варианты некоторых глав публиковались, в частности, в сборниках: *Studia Litteraria Polono-Slavica*, 7. Warszawa 2002; *Культура и текст*. СПб – Барнаул 1998 и Барнаул 2011; *Алфавит*. Смоленск 2004 и *PRO=3A 3*. Смоленск 2005);

О том, как обстоит дело с натюрмортом в литературе, на материале польской поэзии XX века, см. книгу: Roman Bobryk, *Martwa natura w poezji polskiej XX wieku*. Издательская серия *Litteraria Sedlcensia*, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Siedlce 2015; Jerzy Faryno, *O*

парадигме «Портрет – Акт – Натюрморт» и ее семиотике. *Studia Litteraria Polono-Slavica*, 7: *Portret – Akt – Martwa natura — Портрет – Акт – Натюрморт — The Portrait – The Nude – The Still Life*. Redakcja naukowa tomu: Grażyna Bobilewicz – Jerzy Faryno. IS PAN, SOW, Warszawa 2002, ss. 13-74 (там же на с. 19-24 на примере Рене Магритта / *René Magritte* ставится вопрос о связи изображения с языком, т.е. изображенного предмета с его названием; эта же проблема показывается на примере из Сальвадора Дали / *Salvador Dali* и болгарской пасхальной открытки в статье: Faryno Jerzy, *Несколько вопросов к нарратологии*. [В сборнике:] *Алфавит. Филологический сборник*. Смоленский Государственный Педагогический Университет, Смоленск 2002, с. 59-71).



33. *Madonna con bambino* / *Мадонна с Младенцем и ангелами* (или *Мадонна с гранатом*) (художник – Filippo Lippi, detto Filippino Lippi / Филиппино Липпи [1457 – 1504]; Musée du Louvre, Paris / Лувр, Париж).

Изображение откровенно условно. Младенец вряд ли мог так и такой большой гранат удержать, и, тем более, его кушать. Понятно, что художнику этот гранат нужен не ради него самого, и по другим, чем бытовые, соображениям.

Особенно показателен в этом отношении Карло Кривелли / Carlo Crivelli [1425 – 1495], который в многочисленных своих картинах с сюжетом Мадонна

с Младенцем не только одаривает Младенца каждый раз другим фруктом, но и окружает центральное изображение гирляндами всевозможных плодов и овощей словно фруктово-овощную лавочку (*negozio di frutta e verdura*). И тоже, не ради них самих и не с целью показать изобилие земных даров (*tutti frutti della terra*). И именно такая вариативность и помогает разобраться, в чем тут дело.

А дело вот в чем. Согласно законам изображения персонажей от средневековой до классицистической живописи изображаемому полагался некий атрибут, который вводился, чтобы выразить его сущность, т.е. идентифицировать и раскрывать семантику персонажа (так, в западной иконографии Апостолу Петру полагаются ключи Царства Небесного, а Апостолу Павлу меч, знаменующий как его мученическую смерть, так и победоносное Слово Господне). Поэтому, если знать это правило, и знать, кто изображен, то при затруднении в случае прочтения семантики (символики) атрибута основное направление его осмысления можно выстроить за счет опознанного персонажа.

Даже не зная, что это за фрукт, а в иконографии сюжета Мадонна с Младенцем встречаются разные – то яблоко, то гранат, то персик, то груша, то айва, то виноград, то грецкий орех или иногда многими даже вообще никак не опознаваемый без подсказки (кроме Carlo Crivelli, см. этот мотив хотя бы у таких мастеров как Giovanni Bellini, Sandro Botticelli, Lucas Cranach der Ältere, Quinten Massijs / Matsys / Metsys, Enguerrand Quarton, Meister des Bartholomäus-Altars / Bartholomäus-Meister, а из нам современных – колумбийский художник Fernando Botero [1932]), его основной смысл установить относительно просто.

Поскольку в пределах изображения он семантически дублирует (или даже перенимает на себя) значение Иисуса, то в итоге понимается как знамение / предвосхищение страстей, преодоления смерти и воскресения. Здесь срабатывает параллелизм (концептуальная согласованность) наших знаний о миссии Иисуса и евангельских перетолкований аграрного опыта, т.е. издревле наблюдаемого вегетативного цикла с его вершинным, считающимся его целью и пределом, звеном в виде плодов / зерна / семян (ср.: *Марк 4: 46-27 Притча о посеве и восходах; Иоанн 12: 24; 2-е Послание к Коринфянам 15: 35-41*).

В случае яблока дело несколько проще, но заодно и сложнее. Проще в том отношении, что в нашем, европейском, восприятии на первом плане за ним закрепились (отодвигая в далекий фон все остальные) библейские коннотации (до такой степени, что мы не учитываем, что в *Бытии* не

уточняется, какой именно плод сорвали и вкусили Адам и Ева, и что в ряде вариантов под ним подразумеваются не обязательно яблоки [бот. *malus*, лат. *mālum*], а многие другие фрукты, в том числе и гранаты). Сложнее потому, что значение Иисуса накладывается на Адама – Иисус послан в мир сей своей смертью искупить первородный грех и преодолеть смерть как таковую. И как раз это новое значение и вписывается в плод (яблоко) в сюжете Мадонна с Младенцем.

Такой же смысл приписывается и гранату, с тем, что за гранатом отчетливее закрепилась и своя созвучная символика, восходящая к античной мифологии, прежде всего к мифу о Персефоне. Но в христианских изображениях она не сохраняется, не приращивается и не наращивается (ею христианская не обогащается) путем интертекстуальности. Скорее всего она упраздняется, и, надо полагать, из-за ее аспекта периодичности, временного умирания и оживания – в пользу окончательного и безоговорочного триумфа над смертью. В итоге гранату сюжета Мадонна с Младенцем остается только означать (предсказывать) неизбежность страстей.

Всё это относительно просто, если не задаваться вопросами, откуда эта символика взялась, руководствовались ли ею авторы-художники и откуда ее знала (как опознавала) публика этих изображений.

И тут мы попадаем в исторические осложнения. Прежде всего необходимо помнить две вещи. Там, где получалось, христианство настойчиво перечитывало (ресемантизировало) античное (квалифицированное как «языческое») наследие в своих категориях и вполне успешно адаптировало его. Так переводили некоторые из колонн древнего Рима в сакральный ряд, увенчивая их то крестами, то фигурами апостолов, как египетский обелиск на *Слоне Минервы* Бернини (1677 год; piazza di Santa Maria sopra Minerva, Roma; скульптор и архитектор – Джованни Лоренцо Бернини / Giovanni Lorenzo Bernini [1598 – 1680]), причем слона тоже христианизировали, интерпретируя его в положенных категориях как символ силы, интеллигентности и жертвенности церкви, или как колонну Марка Аврелия (Colonna di Marco Aurelio, 196 года, Piazza Colonna, Roma), на которой во время реконструкции вместо утерянной статуи Марка Аврелия по велению папы Сикста V [Sixtus V] 27 октября 1588 года установили статую св. Апостола Павла (San Paolo; авторство скульптора не до конца выяснено – одни считают, что это был Tommaso Della Porta, другие, что Leonardo Sarmani), и колонну Траяна (Colonna di Traiano, 113 года, Il Foro di Traiano, Roma), на которой сначала

император Адриан сменил орла статуей Траяна, потом после 392 года ее убрали христиане, и, наконец, 4 декабря 1587 года поставили на ней статую св. Апостола Петра (San Pietro; авторство то же, что и что и статуи св. Павла) по тому же велению того же папы Сикста V. А художники, в свою очередь, увлекаясь античностью, по мере возможностей и доктринальной допустимости, антикизировали христианские (религиозные) сюжеты. Двойственность снималась в пользу обязующих христианских толкований. Однако не до конца – эти же святые образа могли функционировать и как картины (кстати, сходным образом изображались и чисто мифологические сюжеты).

Где не получалось, срабатывал механизм согласующих с доктриной ассоциаций (несогласующееся отвергала церковная богословская цензура разных уровней). Разнообразные справочники, словари символов и толкования иконных изображений достоверны только частично, поскольку излагают ее как устойчивую исконно христианскую символику, и не говорят, имелась ли она в виду художником изначально, или это уже чье-то желательное прочтение. Так, в книге *Мир христианской символики* монахини Доротеи Форстнер (Dorothea Forstner, *Die Welt der christlichen Symbole*. Tyrolia Verlag, Innsbruck 1959 и расширенное издание 1966, оба получили Imprimatur, т.е. допущены церковной цензурой; польский перевод второго издания вышел в 1990 году – Dorothea Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przekład i opracowanie Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek, Ryszard Tyrzyński. Wybór ilustracji i komentarz Tamara Łozińska. Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1990) в большинстве случаев символизм (а точнее – семантизация) тех или других мотивов выводится из риторической метафоризации как самого *Писания*, так и разнообразных религиозных трактатов, проповедей, молитв, славословий, песнопений. В принципе говорящих не символами, а более наглядными, доходчивыми и понятными тогдашней пастве, параллелизмами и сравнениями.

Три примера [см. иллюстрации 33–39].

Иллюстрация 40 (на нумерованных страницах польского перевода) – *Madonna della melagrana* (около 1487 года; Sandro Botticelli; Galleria degli Uffizi), где на гранате в руке Богоматери держит свою ручку и Младенец, – сопровождается неожиданным комментарием – отсылкой к *Песне Песней* (4: 12-13: «Запертый сад – сестра моя, невеста, заключенный колодезь, запечатанный источник; рассадники твои – сад с гранатовыми яблоками»), стихи которой Отцы Церкви переадресовывали на грядущую Деву Марию, а обилие зерен граната сравнивали с неисчислимыми ее добродетелями и

благоденствиями. Связь с Иисусом вообще не отмечается. А гранат, если вдуматься в этот комментарий, нужен как высокая ценность и носитель численности [см. иллюстрации 34-35].

Еще нагляднее комментарий к иллюстрации 44 (там же) с изображением Мадонны с Младенцем на руках и с грецким орехом на полке перед ними (с датировкой на начало XVI века; безымянный Meister des Bartholomäus Altars или просто Bartholomäus Meister; центральная часть алтаря, хранится в галерее Wallraf Richartz Museum в Кёльне / Köln) (перевод мой – J.F.): « [...] орех является символом воплощения Христа; орех скрывает зачаток жизни в твердой скорлупе, так как Христос скрыл свою Божественную сущность, принимая облик человека.» Остается только спросить – это прочтение (истолкование данной композиции), или же данная композиция являет собой реализацию такого хода мышления (тогда орех приближался бы к статусу символа, однако только за счет контекста, изъятый же из такого контекста и изображенный или хотя бы скандированный отдельно станет просто орехом, желательные коннотации потеряются, о связи с Христом никто и не подумает; как ни смотреть, орех – не рыба и не агнец, которые символически куда более самостоятельны и, тем не менее, нуждаются в соответствующих маркерах, отсылающих их к той знаковой системе, откуда они взяты) [см. иллюстрации 36–39].



34–35. *Madonna della melagrana* / *Мадонна дельла Мелагранна*, буквально *Гранатовая Мадонна* (около 1487 года; Sandro Botticelli; Galleria degli Uffizi, Firenze / Флоренция). (Детали).



36. *Muttergottes mit der Nuss / Мадонна с орехом* (по одним данным около 1485 – 1490 годов, по другим около 1500-1505; безымянный Meister des Bartholomäus Altars или просто Bartholomäus Meister / Meester van het Bartolomeüs-altaar [1445–1515]; центральная часть алтаря; хранится в галерее Wallraf Richartz Museum в Кёльне / Köln).

Сюжетно это *Madonna Lactans / Млекопитательница* [см. иллюстрации 44–46], но историки искусства называют ее на, так сказать, народный лад по отличительному признаку – *Мадонна с орехом*, хотя орех тут не нарративен, никак не мотивирован и занимает положение родственное визуальному пояснению. Связать его с остальным изображением можно только при помощи фразы типа «как орех..., так и Иисус», т.е., изошренно построенного изосемантизма, т.е. семантического параллелизма, интерпретации, однако не произвольной, а выводимой из знаний об опознанном персонаже центрального изображения, в частности и такой, какую предлагает словарь Доротеи Форстнер.

Но это, подчеркнем, локальный и окказиональный символизм, возникающий за счет включенности только в определенную семиотическую систему (как широкую – типа христианство, так и крайне узкую – типа одно произведение). У Ибсена, например, орех другой, отмечаются его малость, замкнутость, червивость и прочность скорлупы, расколоть которую в состоянии только кузнец, заодно разбивая вдребезги и содержимое. Поэтому Пер Гюнт хвастается (приписывая себе подвиг героя одной из народных норвежских сказок), как он загнал черта именно в орех, и как спровоцировал кузнеца Аслака (но неудачно – черт всё-таки сумел вывернуться, и в одном

переводе удрал через дымоход, а в другом выметнулся искрой, по пути прожигая крышу).



37. Фотография грецкого ореха, про который ничего нельзя сказать, разве что самому как-то его концептуализировать, активизируя разнообразные цепи ассоциаций в связи с формой, цветом, фактурой, рисунком борозд на скорлупе и вообще знаниями, что это (грецкий) орех. Но тогда все эти значимости исходят не от изображения, а наоборот – их мы приписываем ему самолично.

Фотография тоже ничего не говорит. Равно и ее можно толковать и показывать произвольно – как наглядное учебное пособие, как рекламу, а то и как руководство по качественной фотографии.



38–39. *Dió emlékmű / Milota a Diófalva* (Milota, Magyarország) – Памятник грецкому ореху в селе Милота в Венгрии (дата установки и автор не указаны).

Dió это грецкий орех, обыкновенный лесной орех по-венгерски называется иначе – *magyogó*.

Своими орехами Милота славится по крайней мере с начала XIX века, когда они были зарегистрированы на венской продуктовой бирже. Основная функция такой скульптуры – гордость, знак, икона, *genius loci*.

Венгрия вообще страна бесчисленных фестивалей локальных продуктов. Не исключение и Милота – там устраиваются ежегодные сезонные ореховые фестивали (*Diófesztivál*).

Конечно, задним числом этой скульптуре могут присочиняться и возводящие ее в ранг символа разные легенды и предания.



40. Рисунки с грецким орехом (автор – проживающий в São Paulo / Сан-Паулу в Бразилии художник Victor Nunes / Виктор Нунес [по-русски интернаваты пишут его фамилию по-разному, иногда как Нуньес, иногда как Нуньеш, и часто считают португальским художником]).

Внешне они неотличимы от коллажей. Но по существу это нечто принципиально иное.

С точки зрения доступного нам целого, в коллажах всякие наклеенные предметы вторичны – они подчинены изображаемой фигуре (композиции) и от нее перенимают свои значимости («это ангел, крылья ему сделаем из птичьих перьев, а то и из половинок грецкого ореха»; «это домик, его крышу сделаем из тростинок, из соломки, из семечек подсолнуха, а то и из печенья»).

Но одновременно они и первичны. В том смысле, что, даже будучи подчиненными изображаемой фигуре (композиции) и играя роль ее материала, остаются сами собой, сохраняют свою самоотжественность (начиная с самого

натуралистического тождества, когда пуговики фигуры изображаются реальными пуговицами, перья перьями, а печенье печеньем и кончая условной субституцией – семечки в роли черепицы, панцыря букашки, чешуи рыбы).

У Нунеса же такие бытовые мелочи и крохи изначально первичны, но в то же время и изначально вторичны. Вторичны в том отношении, что уже в своем естественном состоянии они трактуются как изображения не самое себя, а чего-то другого (по принципу парейдолии). Первичны же потому, что, будучи всего лишь частью недоступного глазу какого-то более крупного целого (безразлично, предмета ли или же сюжета), – требуют дополнения (как осколки в археологии) и этим самым порождают остальную незримую (дорисовываемую, довоображаемую) фигуру. В одних случаях такое дополнение выражается дорисовкой (как у Нунеса), в других досказывается нарративным разъясняющим текстом (как в остроумных рисунках-загадках типа «[это с той стороны] медведь лезет на дерево [с этой видно только лапы]» или в *Маленьком принце* другим рисунком того же, но с измененным ракурсом: «это [не шляпа, а] удав, проглотивший слона»):

«Я много раздумывал о полной приключений жизни джунглей и тоже нарисовал цветным карандашом свою первую картинку.

[...]

Я показал мое творение взрослым и спросил, не страшно ли им.

– Разве шляпа страшная? – возразили мне. А это была совсем не шляпа. Это был удав, который проглотил слона. Тогда я нарисовал удава изнутри, чтобы взрослым было понятнее. Им ведь всегда нужно все объяснять.

[...]

Взрослые посоветовали мне не рисовать змей ни снаружи, ни изнутри, а побольше интересоваться географией, историей, арифметикой и правописанием.»

(Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince* [1943] / Антуан де Сент-Экзюпери, *Маленький принц*; перевод 1958 года: Нора Галь [Нора Яковлевна Гальперина]; цит. по сайту <http://malenkiyprinc.narod.ru/princ.html>)

Механизм этого мнимого семиотического разночтения прост. Мальчик рисует и видит то, что знает, то есть, семантику. Срабатывает иллюзия

эксплицитности – когда необходимое знание о мире считается очевидностью и этим самым выраженным (высказанным). Взрослым же (и любому постороннему) доступен только итоговый рисунок или рассказ (то есть, план выражения или репрезентация наррации с невысказанными пресуппозициями), который читают / семантизируют вспясть, повторно, но уже в пределах иного знания о мире (иного состава домысливаемых пресуппозиций) и выражают эту свою семантику словом «шляпа», то есть, тоже видят семантику, но из другого набора знаний о мире (тут – из более узкого известного им фонда очертаний).

Серия дорисовок к половинкам ядра грецкого ореха (и подобные серии с иными предметами) примечательна тем, что его извилины всякий раз концептуализируются иначе – то как барочный парик, то как крылья ангела, то как птичья голова рыцаря-монстра, то как грива льва, то как профиль мудреца, лица стариков, голова библейского пророка, цыплята на вертеле, мозг под черепной коробкой, или пышный барочный наряд идадьго. Устойчивого соответствия нет, всякий раз оно окказионально, возможность символизма исключается. Но важно и то, что исчезает и орех – ничего из его семантики не передается изображаемой им детали. Он нужен только ради остроумия. Однако заметим, что такое остроумие можно продемонстрировать на любом другом предмете, что Нунес постоянно и продельвает в бесконечных сериях с семечками (птичий клюв, туловище цапли [egretta], букашка, ствол пальмы, черепичная крыша), кукурузными початками (башни храмов, островерхие шапки, носы, пропеллер), листьями салата (халаты, платья, прически, деревья), канцелярскими скрепками (храм, портал храма, ограда), карандашными стружками, наконечниками карандашей, булавками, ножницами, лезвиями, кроненпробками, пуговицами (голова, прическа, шляпка), монетами, спичками, печеньями (круглыми – велосипед, зонтик, прямоугольными – ставни, забор, крыша, гармошка, язык, скрижали), соломкой (хозяйственные деревянные постройки, изгородь, качели), поп-корном, чипсами, макаронами и т.д.

Доминирует итог, вызванное формой материала опознаваемое изображенное, а не якобы подчиненное ему средство изображения (таков и морской трос в роли швейной /хирургической нити в инсталляции Деннетт [см. иллюстрации 22-23]). Ни выхода в символику, ни возврата к первичному состоянию (орехам, семечкам, скрепкам, печеньям) нет – домик не становится ни сказочной избушкой, ни съедобным кулинарным пряничным домиком, а птичка не оборачивается фигурным печеньем в виде птички. Поскольку

генезис тут никак не замаскирован и явственно рассчитан на узнавание («это орех; это печенье»), то в лучшем случае получается некая «игра в другое» типа актерского перевоплощения. Ни у актера, ни у изображаемого им персонажа нет устойчивого облика. Как актер может сыграть кого угодно (из своей реальной внешности он всякий раз строит внешность играемого), так и персонаж может быть сыгран кем угодно (вплоть до условной кукольной фигуры).

Но это уже другая проблема, не столько сюжетных и всяких метаморфических превращений / переделок на уровне мира произведения, сколько соотношения между средством обозначения (планом выражения, означающим / signifiant) и обозначаемым (планом содержания, означаемым / signifié) и условности / произвольности знака (особенно его плана выражения). Не вдаваясь в подробности, напомним только картину Рене Магритта *Это не трубка* (детальный разбор ее семиотической сложности см. в эссе: Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*. Fata Morgana, Fontfroide-le-Haut 1973; польский перевод – Michel Foucault, *To nie jest fajka*. Wyd. Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1996; русский – Мишель Фуко, *Это не трубка*. Художественный журнал, Москва 1999) и вариацию на ее тему британского анонимного художника граффити Banksy / Бэнкси *This is a pipe / Это трубка* [см. иллюстрации 41-42).

Подписывая гиперреалистическое изображение курительной трубки словами «Ceci n'est pas une pipe / Это не трубка», Магритт оспаривает практику азбуковников и учебников для иностранцев подписывать такие наглядные картинки фразами типа «Ceci est une pomme / Это яблоко» (кстати, такая картина – *Ceci n'est pas une pomme / Это не яблоко* – у Магритта есть, но куда более поздняя, 1964-го года).

Но это не *Букварь*, аудитория картины взрослая (трубка в конце 20-х годов XX века была еще популярна, но детей не предполагала) и франкофонская, а заглавие серии – *La trahison des images / Вероломство образов*, что значит, что Магритт оспаривает инерцию восприятия и трактовки таких изображений. Независимо от степени их миметичности / условности они не предметы, как мы привыкли говорить, а всего лишь знаки (изображения) предметов. К тому, в отличие от фотографии, не конкретных экземпляров, а концептов или даже идей, что у Магритта дополнительно выражено беспространственным положением его трубки, так сказать, в пустоте. Хотя и

это не совсем верно, поскольку у всяких предметов (будь то изделия или же естественные образования) нет единого эталонного внешнего вида, им свойственны бесчисленные вариации, которые, в отличие от словесного именованья, в той или иной степени сохраняются и в визуальной репрезентации. Те же трубки в разных культурах, их стилистических срезах и способах производства сильно отличаются друг от друга как по материалу (бриар / вереск, кукурузные кочерыжки, тыква, морская пенка, глина, фарфор), так и по оформлению (полированные гладкие, орнаментированные, фигурные). Одинаковы только серийного фабричного производства. Изображению идеи препятствует еще и необходимость выбора ракурса, цвета, красок, рисовального инструмента (карандаш, уголь, кисть), в то время как разницы в произношении или написании названия (слова) совершенно безразличны.



41. *La trahison des images* или *Ceci n'est pas une pipe* / *Вероломство образов* или *Это не трубка* (1928–1929; художник – René Magritte / Рене Магритт [1898–1967]; LACMA – The Los Angeles County Museum of Art / Художественный Музей Лос-Анджелеса).



42. *This is a pipe* / *Это трубка* (художник – Banksy / Бэнкси [настоящее имя предположительно Robin Banks / Робин Бэнкс] на выставке *Art in the Streets* / *Искусство улицы* в Музее Современного Искусства в Лос-Анджелес / MOMA, Los Angeles; 7 апреля – 8 августа 2011).

У Бэнкси наоборот, кран водопровода реальный, с правильной, но избыточной, подписью школьного, букварного типа «This is a pipe / Это трубка», будто знакомящей зрителя как с миром цивилизационных удобств, так и с языком (в данном случае – с английским).

Если спросить какова природа фраз типа «Это (есть) X» (безразлично, в букваре ли, в обучении языкам, или же просто в быту) и на чем держится их устойчивость, то ответ придется искать в акте опознавания / идентификации, который сводится к ментальной формуле ‘*Это (есть) X*’ (то застревающей на уровне внутренней редуцированной речи, то получающей соответствующую вербализацию). У Бэнкси она очевидна, поскольку кран (англ. tap, фр. robinet) представлен реальным вмонтированным в стенку краном и не нуждается в пояснении – предполагается, что то, что это кран, видит / узнаёт каждый (другое дело, исправный ли или испорченный, действующий ли, или же безводный, с питьевой ли или же загрязненной водой, о чем обычно как раз и принято сообщать под городскими водопойчиками).

Но картина Магритта *Это не трубка*, особенно же ее подпись, стала настолько известна и настолько сильно впечаталась в европейскую иконосферу, что независимо от интенции самого художника кран Бэнкси с

подписью «Это трубка» неизбежно сопоставляется именно с Магриттом. В результате возникают два вопроса:

- С чем у Магритта полемизирует Бэнкси?
- Почему обычный водопроводный кран назван словом «pipe / трубка»?

Если у Магритта отрицается тождество изображения и предмета, то у Бэнкси отрицание переводится на предмет. Например, если данный кран бездейственен, неполноценен, не выполняет функцию крана, то поэтому он не может называться краном и может быть назван каким угодно не полагающимся ему именем (скажем, словом «трубка»). А это может означать, что реальный кран поставлен тут в позицию средства изображения чего-то другого (тут – по принципу сходства формы – курительной трубки).

Ответ на второй вопрос сложнее. Тут можно строить только догадки. Поскольку английское «pipe» означает трубу, в том числе и водопроводную, то не исключено, что и «tap / водопроводный кран» можно назвать «pipe / трубкой». Есть и еще одна возможность, уводящая в историю табака, курения и курительных приборов.

В этом отношении показательны трубки американского художника Рона Уличны / Ron Ulicny [1973] с подписью *This Is A Pipe No 1 & This Is A Pipe No 2 / Это трубка № 1 и Это трубка № 2* (2009), где в среднюю часть обычных курительных трубок вмонтированы краны (красный в № 1 и некрашенный в № 2 [см. иллюстрацию 43]).

Есть и еще одна возможность, уводящая в историю табака, курения и курительных приборов.

В первых записях о первом столкновении европейцев с курением табака (в октябре 1492-года, открытие Кубы Колумбом) говорилось, что встреченные туземцы «пили / всасывали дым» (распространенные в европейских языках слова со значением ‘дымить / курить’ связались с курением несколько позже, а само курение то как благотворное, то как опасное колдовское подключилось к более привычным своим сакральным, магическим или врачевательным обрядам окуриваний). Перенимая табак и обычай курить, Восток вскоре избрал свой особый и сложный прибор для курения с охлаждающей дым водой – кальян, который по-английски называется именно «waterpipe / водная трубка» (об истории курения см. сборник: *Smoke. A Global History of Smoking*. Edited by Sander L. Gilman & Zhou Xun. Reaktion Books, London 2004 и его польский перевод: *Dym. Powszechna historia palenia*. Redakcja Sander L. Gilman, Zhou Xun. Przekład Jagoda Sochoń-Jasnorzewska. Universitas, Kraków 2009).

Если пойти по такому пути ассоциаций, то получится дословная, но и ироническая, реализация этимона / метафоры «waterpipe».

И еще одна немаловажная проблема. Подпись Магритта переводима на другие языки. Естественно, там, где такой предмет и такой формы известен. Это может быть и «трубка», и «лула», и «люлька» (ср. белорусское «Гэта ня люлька»), и «піпка», и «pipe / pipa / pipo», и «dýmka», и «fajka» (польское «To nie jest fajka»), и даже «sachimbo» (ср. португальский перевод и подписи, и эссе Фуко «Isto não é um sachimbo», хотя бразилийское sachimbo предполагает другую форму). Но там, где в обиходе курительные трубки другой конструкции, вроде кальяна, перевод затруднителен – полагалось бы менять изображение.

Подпись же Бэнкси переводима только на те языки, в которых слова «трубка» и «труба (для перекачки жидкостей и газа)» однокорневые. Уже на белорусском – «Гэта люлька», болгарском – «Това е лула» (но тут допустимо и «Това е тръба») или польском – «To jest fajka» согласование названия с вмонтированным краном не получается и приходится изощряться в поисках ассоциаций или остановиться на афоризме Козьмы Пруткова: «Если на клетке слона прочтешь надпись: буйвол, – не верь глазам своим».



43. *This Is A Pipe No 2 / Это трубка № 2* (2009; художник – Ron Ulicny / Рон Уличны [1973]).



44. *Madonna della Catena* (XIII век; Церковь св.

Сильвестра на Квиринальском холме в Риме / San Silvestro al Quirinale, Roma).

Сюжет Богоматери, кормящей открытой грудью грудного Младенца, в западной иконографии называется *Madonna Lactans*, *Virgo Lactans* или *Maria Lactans*, в восточной это Галактотрофоуса (*Галактотрофуса*), т.е., *Млекопитательница*, и возводится к древнеегипетским изображениям богини Исиды, кормящей грудью сына Гора и к перенявшим этот мотив иконам коптской христианской церкви.

Акт бытовой. Но и в быту стеснительный, кормящая грудью обычно избегает публики и удаляется в укромное место. Правда, когда важнейший для католичества Тридентский собор (1545 – 1563) запретил изображать обнаженное тело, иконы кормящей Богоматери с открытой грудью стали появляться всё реже, но, похоже, не это стало основной причиной. Дело, вероятно, в том, что с Ренессанса живопись очень сильно продвинулась в сторону реализма, который слишком обытовлял сакральные сюжеты, тогда как требовалось наоборот – бытовое возводить в ранг сакрального, мистического, чему способствовала всякая условность и орнаментальная атрибутика.

В этом отношении изобразительные искусства уступают словесности. Повышение ранга предмета и перевод его на уровень мистики обеспечивается простым переименованием – заглавными буквами, возвышающими синонимами, метафорами, иноязычной лексикой. Достаточно сказать «Галактотрофуса» или «Lactans» (особенно там, где греческий или латынь не повседневны и тяготеют к диглоссии) или сослаться на *Писание* и авторитеты Церкви и сюжет сразу же переносится в литургическую семиосферу.

Так в случае *Млекопитательницы* отсылают к мотиву молока в *Посланиях* св. Апостола Павла (*1к Коринфянам* 3: 1 и *к Евреям* 5: 12-14): «вас снова нужно учить первым началам слова Божия; и для вас нужно молоко, а не твердая пища. Всякий, питаемый молоком, несведущ в слове правды, потому что он младенец. Твердая же пища свойственна совершенным, у которых чувства навыком приучены к различению добра и зла.» и св. Апостола Петра (*Первое соборное послание* 2–3): «Итак, отложив всякую злобу, и всякое коварство [...], как новорожденные младенцы, возлюбите чистое словесное молоко, дабы от него возрасти вам во спасение; ибо вы вкусили, что благ Господь», что Климент Александрийский [Κλήμης ὁ Ἀλεξανδρεὺς / Clemens Alexandrinus, Titus Flavius Clemens; ок. 150 – ок. 215] в своем труде *Παιδαγωγός* / *Paidagogos* / *Педагог* «понимает как молоко Логоса, вечное Слово, т.е., не как *rationalis lac*, а как *verbale lac*» (перевожу по польскому переводу – Dorothea Forstner 1990: 462).



45. Фонтан со струями, бьющими из груди удвоенной статуи Девы Марии / Brunnen mit doppelgestaltiger Jungfrau Maria (1693; скульптор – Johann Schwaiger [1657-1734]), один из ликов которой обращен вверх, к небесам, а другой вниз, к людям. Под ее стопами золотой полумесяц, вокруг головы венец-нимб из двенадцати звезд, а сама она одета по образцу древнеримской богини Дианы.

Однако, как понимать данную скульптуру без дополнительных исторических сведений сказать невозможно. С одной стороны, можно пойти

путем доступных христианских (и предшествовавших им более древних) интерпретаций мотива «молока» и основную идею понимать как приобщение к Божественному Логосу. Другой путь – народный культ Девы Марии как заступницы, покровительницы и целительницы недугов кормящих матерей.



46. Млекопитательница

София – Премудрость Божья, питающая своим молоком философов. Миниатюра из иллюминированного алхимического герменевтического манускрипта *Aurora Consurgens* (XIV век), который долго приписывался Фоме Аквинскому [лат. Thomas Aquinas; итал. Tommaso d'Aquino]; Zentralbibliothek Zürich / Центральная Библиотека Цюрих.





47–50. *Царь Давид*

Псалмопевец (2008; скульпторы – Александр Сергеевич Дёмин и Александр Устенко; спонсор – российский благотворительный фонд «Святителя Николая Чудотворца»; установлен 7 октября 2008 на горе Сион у входа в Дормицион с гробницей Царя Давида в Иерусалиме): модель; реализация, но уже с отломанным носом, детали – отломанный нос и замаскированное ухо).

Пример исключительно сложный. С одной стороны, это, несомненно, вандализм – скульптура подвергалась нападениям неоднократно. Кроме носа,

выламывали струны из арфы, обливали краской как самую скульптуру, так и список спонсоров на таблице на постаменте. И, тем не менее, это вандализм особый. Нападали не на царя Давида, и не по национальному поводу, а на чужеродность и антропоморфность скульптуры как таковой. Так что заглавие сообщения от 14 октября 2008 *В Иерусалиме осквернили памятник царю Давиду* (см. сайт: <http://www.pravda.ru/culture/painting/architecturesculpture/14-10-2008/287568-jery-0/>) вводит в заблуждение.

Чужеродность заключается в том, что в черте старого города в Иерусалиме обязует запрет ставить что-либо новое и, кроме того, финансировать его могут только иудеи, но никак не иноверцы-гои (отсюда протесты по поводу списка спонсоров). Поэтому с одинаковым успехом можно сказать, что, обходя закон и нарушая пространственную ткань старого города, в не меньшей степени осквернил святое место иудеев и российский благотворительный фонд. Правда, протесты можно было выразить иначе, без поломок. Возможно, что они были, и что более настойчивой и пробивной оказалась другая сторона. Однако сообщения об этом ничего не говорят. Это те же проблемы, которые я уже затрагивал в статье *Памятники Пушкину с птичьего полета* (см.: барнаульский электронный журнал Культура и текст, № 2 2014 (17) <http://www.ct.uni-altai.ru/>).

История же с носом и особенно с ушами еще интереснее. Это уже свидетельство замкнутости в своем культурном коконе как скульптора, так и строителей.

Согласно запрету из Торы – «Не создавай себе кумира» – «Первоначально предполагалось, что лицо Давида будет выполнено в довольно абстрактной манере, однако в проект внесли изменения». Но пришлось убрать уши:

«[...] еврейские ультраортодоксы отнеслись к установке скульптуры с большим подозрением. Раввин горы Сион Мордехай Гольдштейн заявил, что главная проблема заключается... в форме уха скульптуры. "Если уха нет, или наличествует дефект, при котором ухо наполовину усечено – эта конструкция имеет право на существование. Так постановил при обсуждении статуи крупнейший духовный авторитет раввин Йосеф Шалом Эльяшиш. Потому что не существует скульптуры человека без ушей. Но если, глядя на статую Давида, у нас создается впечатление, что ухо цело и невредимо, и лишь скрыто за волосами – тогда это

непозволительно. Вопрос в том: есть ухо или нет его?" – заявил раввин.» (цит. по статье: Уши, уши... А нос чем помешал? Или подарок Деда Мороза на сайте <http://botinok.co.il/node/57635>

Здесь показательнее всего то, что фигура мыслится комплексно, упрятанное под волосами, но подразумеваемое (домысливаемое) считается наличным (по этому принципу считается непрерывной нить в скульптуре Олденбурга [см. иллюстрации **11–13**], по нему же выводятся на поверхность всякие пресуппозиции в нарративных высказываниях – они могут беспрепятственно появляться по ходу рассказа без дополнительных обоснований). Отсутствие же должно быть показано. Хотя бы в виде изъяна, который по данной семиотической системе, лишает предмет даже не полноценности, а вообще права быть данным предметом (в иудаизме таков, в частности, смысл всех строгостей при выборе, например, этрога к празднику Суккот или безупречность действий и праздничной обстановки, атрибутики и особой качественности продуктов по Субботам).