

# ИЗОБРАЖЕНИЕ И СЛОВО

DOI 10.37386/2305-4077-2020-1-119-126

**О.Б. ЗАСЛАВСКИЙ<sup>1</sup>**

*Харьковский национальный университет  
им. В. Н. Каразина*

## **«КОРОВА И СКРИПКА» МАЛЕВИЧА: ЯЗЫК КАК ПОДТЕКСТ, НЕМОТА И ЗВУЧАНИЕ**

Рассмотрена картина Казимира Малевича «Корова и скрипка». Показано, что она может быть проанализирована структурными методами подобно тому, как это возможно для литературных текстов.

Вопреки высказываниям самого Малевича и общепринятым представлениям об алогичности этой картины, в ней обнаружена стройная система. Ключевую роль при этом играет явление «язык как подтекст». Скрипка и корова, при всем их внешнем несоответствии, связаны мотивом звучания. Причем это звучание реализуется при помощи не названных, но подразумеваемых слов и словесной игры. В частности, сюда относится соотношение между словами «сМЫЧок» и «МЫЧание». Также, обнаружена отсылка к характерной для христианства теме жертвы.

**Ключевые слова:** подтекст, словесная игра, литературные элементы в живописи

**O.B. ZASLAVSKI**

*Kharkov V. N. Karazin National University*

## **«COW AND VIOLON» BY MALEVICH: LANGUAGE AS AN UNDERLYING IDEA, MUTENESS AND SOUND**

We consider the picture by Malevich “Cow and violin”. It is shown that it can be scrutinized by means of structural analysis similarly to what is typical of analysis of literature texts. Notwithstanding the statements of Malevich himself about illogical character of his painting as well as widely spread similar opinion in research literature, we find a coherent semantic structure. The key role is played by the phenomenon “language as an underlying idea”. The violin and cow, in spite of their outward lack of correspondence, are related by means of the motif of sound. This is realized due to words that are not called explicitly (but implied tacitly) and word-image puns. In particular, this includes the relation between words “sMYCHok” and “MYCHanie” in Russian (bow and moo). We also find a semi-hidden reference to the motif of sacrifice, typical of Christianity.

**Keywords:** subtext, anagram, discrete and continuous properties.

<sup>1</sup> Олег Борисович Заславский, доктор физ.-мат. наук, ведущий научный сотрудник Харьковского национального университета им. В.Н. Каразина (Харьков)

### В поисках смысла

В 1913 г. Малевичем были созданы три картины – «Гуалетная шкатулка», «Станция без остановки» и «Корова и скрипка». Все три написаны на дереве и были созданы из частей одной и той же этикетки, что, по-видимому, объясняется бедностью художника [Шатских, 1996, с. 32]. Наиболее кардинальный сдвиг и скачок относительно норм «старого искусства» наблюдается в 3-й работе. При этом сам автор «счел необходимым пояснить эпатажный смысл сюжета обстоятельной надписью на обороте: «Алогическое сопоставление двух форм – «корова и скрипка» – как момент борьбы с логизмом, естественностью, мещанским смыслом и предрассудками. К. Малевич». В дальнейшем, в том числе при общении с учениками, Малевич подчеркивал: «Логика всегда ставила преграду новым подсознательным движениям, и чтобы освободиться от предрассудков, было выдвинуто течение алогизма; показанный рисунок представляет момент борьбы – сопоставление двух форм – коровы и скрипки в кубистической постройке» [Шатских, 1996, с. 32].

Исследователи без всяких сомнений приняли объяснение Малевичем характера собственной работы за чистую монету – тем более что картина, действительно, на первый взгляд оставляет впечатление полной алогичности. Цель данной заметки – показать, что это не так, и дать хотя бы частичный структурный анализ этой картины. Сама возможность рассматривать картину как замкнутый текст и исследовать его методами структурного анализа – ситуация достаточно нетривиальная и редкая. В настоящее время остается неясным, в каких случаях это правомерно. В этом отношении, представленный ниже разбор (изначально основанный на эмпирических наблюдениях) мог бы, вероятно, на конкретном примере несколько помочь продвижению в этом общем вопросе.

Замечательно, что в данном случае, как мы сейчас увидим, актуальным оказывается явление «язык как подтекст». В качестве литературного феномена оно впервые было указано в работе [Левинтон, 1979], которая обобщила ряд предшествующих частных наблюдений и перевела его на общесемиотический уровень. Оказалось, однако, что это явление встречается и в живописи – несмотря на то, что, казалось бы, основным элементом в ней является не слово, а изображение. И хотя само по себе в живописи это происходит достаточно редко, столь яркий семиотический контраст между знаковыми системами разной природы (дискретной и континуальной), основанных на слове и изображении, обладает большим смысловым потенциалом. Ранее нами уже проводился анализ этого явления в живописи Сальвадора Дали [Заславский, 1997, 1999], [Zaslavskii, 2005] и Магритта [Faguno, 2002], [Заславский, 2019]. Соответствующие наблюдения были также сделаны в отношении живописи Сезанна [Geist, 1988] и юмористических изобразительных жанров [Faguno, 2016]. А поскольку наличие таких связей между

словом и изображением подразумевает не просто присутствие (в противоположность высказыванию самого Малевича и его исследователей) логического элемента, а его повышенную значимость, это может пролить свет на общий вопрос о роли заумы в авангарде и конкретно – об эволюции живописи самого Малевича. Тем более что картина была создана в переходный период до появления «Черного квадрата» (1915). Анализу «Коровы и скрипки» в общем контексте авангарда того времени посвящена работа [Faguno 1996] (см. также указанную там литературу), однако роль языка как подтекста там не рассматривалась.

Перейдем же к собственно анализу картины.

### Образ и звук в картине

<http://malevich-art.ru/kazimir-malevich-korova-i-skipka/>



Корова (и своим положением и ориентацией тела под прямым углом к линии скрипки) занимает место сМЫЧка. Но главный звук, обычно издаваемый коровой, – это именно МЫЧание. Кроме того, МУ коровы соответствует начальным звукам слова МУзыка. Существенно, что язык, оказываясь в подтексте, в данном случае запрагивает как раз мотив *звучания*, в результате чего возникает содержательный иконизм между тем, что непосредственно видно на картине, и ее более абстрактным уровнем.

Кроме того, здесь присутствует еще одно скрытое соответствие. Струны, частично закрытые корпусом коровы и как бы вступившие с ней в контакт, вызывают ассоциацию с воловьими жилами (различие между коровой и волком в данном случае несущественно). Но такие жилы традиционно использовались как материал при изготовлении струн музыкальных инструментов. Неслучайно возникает

языковая переключка: ВОЛовьи – ViOLin, ВиОЛончель.

Таким образом, картина воплощает тему музыки и звука – не только изобразительно, но и посредством скрытых языковых соответствий. Помимо этого, здесь присутствует также и другой мотивный комплекс. Корова (эквивалент смычка) и основное тело скрипки образуют перекрестие. Это актуализует тему распятия. Причем мотив жертвы воплощается здесь через посредство коровы

благодаря мотиву *жертвенного тельца*. Также актуализуется противопоставление плоти (корова) и духа (скрипка), что в свою очередь может быть сопоставлено с двойной природой Иисуса Христа (человекобога). Элементы, внешне (казалось бы) комичные, придают картине трагическое звучание. В данном контексте общая тема жертвы превратилась в тему искусства как жертвы. Музыка в акте творчества как бы извлекается за счет жертвы, будучи оплачена жизнью творца.

То обстоятельство, что ключевым явлением для смысловой структуры картины оказалось явление «язык как подтекст», на следующем уровне абстракции создает содержательное противопоставление между системой и хаосом, смыслом и его отсутствием. Дело в том, что описанная выше двойная структура, состоящая из скрипки и коровы, проявляет себя на фоне типичного кубистического окружения, с характерным для кубизма хаосом и нагромождением разных форм. В результате вновь получается двойная структура, но уже на более абстрактном идейном уровне, давая равновесие между логичным и алогичным, системой и хаосом, словом и образом. Такое равновесие обеспечивает гармонию и тем самым само воплощает идею скрипки – инструмента, призванного приносить гармонию в мир.

### **Поэтика отсутствующих посредников в живописи**

Описанное выше явление не просто представляет собой «язык как подтекст». Та его конкретная разновидность, которая свойственна рассматриваемой картине, имеет аналог в литературе. Там она получило наименование «поэтика отсутствующих посредников» [Двинятин, 2007]. Указанный термин подразумевает, что между двумя словами, внешне никак не связанными, существует третье, которое в тексте не названо явно, и которое их объединяет. Например, в строке Мандельштама «Когда, подняв дорожной скорби груз» связь между словами «скорьбь» и «груз» устанавливается не названным словом «скарб» [Двинятин, 2007].

В нашем случае этот эффект усложнен. Во-первых, связь словом осуществляется не между двумя словами, а между двумя образами, которые даны на картине. Во-вторых, отсутствующее слово реализует мотив звука, чем создается значимый контрапункт между характерным для такой поэтики молчанием и звучанием.

При этом два опорных образа каждый сам по себе связаны с мотивом звука. Скрипка – «высокое» звучащее искусство. Корова – природный объект и примитивный образ. Причем мычание является не только природным явлением; в русском языке так в переносном смысле говорят о неудачной попытке высказать что-либо. Мычание как невозможность полноценного говорения проникла также в литературу. Пример – хрестоматийный рассказ Тургенева «Муму», где имя собаки воспроизводит невозможность ее хозяина произнести что-либо членораздельное.

### Автор – текст – презентация

Вернемся теперь к собственным высказываниям Малевича о своем произведении – в них подчеркивалась алогичность, т.е. между реальной структурой произведения и авторским высказыванием о ней есть существенное противоречие. Художественное произведение (любой природы) – это самостоятельная сущность, и в анализе ее структуры мнение автора не имеет решающего значения. Вот характерный пример из литературы: высказывания Гоголя о работе над «Мертвыми душами» не вполне адекватно описывают происходивший процесс и его результат. «Говорят, автор – не судья своему произведению. Эта тривиальная истина применима даже к писателям такого масштаба, как Гоголь. То, что Гоголю впоследствии (под влиянием кризиса 1840 г.) виделось как смягчение и, так сказать, высветление «тягостного впечатления», на самом деле являлось его сгущением и интенсификацией» [Манн, 1987, с. 64].

Иногда (что довольно часто встречается в современном искусстве) надпись входит в само тело картины и является ее художественно значимой частью. Это, например, встречается в творчестве Магритта, Ильи Кабакова или Дмитрия Александровича Пригова. Однако здесь – явно не тот случай. Высказывание Малевича было сделано на оборотной стороне холста и поэтому не предназначалось для глаз зрителя. То есть это была не часть художественного текста, а размышление автора, его рефлексия над собственным творчеством.

В этом контексте имеет смысл отметить поучительный пример. В 2000 г. в Русском музее Санкт-Петербурга проходила выставка, посвященная Малевичу. На ней картина «Корова и скрипка» была помещена в зеркальный бокс, так что зритель мог видеть одновременно и саму картину и ее оборотную сторону с надписью самого Малевича об этой картине (протитированной выше). Такой способ презентации (судя по краткому замечанию в ее лекции) получил похвальную оценку А.С. Шатских [электронный ресурс: <https://youtu.be/5hrdgCV2qNk?t=1868>].

Мы придерживаемся прямо противоположной точки зрения. Прямая и обратная, невидимая стороны картины – это художественно значимая и художественно незначимая стороны, их нельзя уравнивать. Данная картина вовсе не предполагает, чтобы для достижения художественного эффекта было нужно читать мнение автора о ней, написанное там, где зритель не мог его увидеть. Более того, он не мог и знать о наличии этой надписи. Главное же в данном случае состоит в том, что реальная смысловая структура картины находится в противоречии с авторской самооценкой.

## Вопросы и перспективы

Полученные результаты порождают новые вопросы. В данной картине акцент на явлении «язык как подтекст» был весьма выраженным и затрагивал сразу несколько линий. Является ли это исключительным для Малевича, или же у него есть и другие произведения, построенные на основе такой структуры? Сложность здесь в том, что не существует формализуемой методики, следование которой могло бы получить ответ на этот вопрос – здесь много зависит от исследовательской или зрительской интуиции. В принципе, возможны оба варианта: то ли сделанные в данной работе наблюдения указывают пути дальнейших поисков столь редкого, но значимого явления в живописи Малевича (так что это – важная черта его поэтики, на которую до сих пор не было обращено внимания), то ли описанное явление осталось в его творчестве уникальным. Как нам представляется, в любом из этих случаев выявление словесного подтекста может оказаться важным для понимания не только данной картины, но творческой эволюции Малевича. Картина выполнена им в переходный период. Переход к беспредметности сопровождался в данном случае усилением роли слова. Причем слова неявного (как раз явное слово – название – здесь выглядит весьма тавтологичным). Разрушение одной упорядоченности (образов, характерных для реалистической живописи) оказалось скомпенсированным появлением другой (невидимыми связями между изображенными объектами через посредство слов). Возможно, такая структурная компенсация была одним из вариантов дальнейшей эволюции, отброшенным Малевичем.

Одновременно, из той же этажерки было сделано еще две картины [Шатских, 1996, с. 32-36]. Нам не удалось обнаружить в них признаки обсуждаемого явления. Однако роль слова проявляет себя в них иначе – через посредство звукописи в названиях: ТУАЛЕТная шкаТУЛкА, СТАНция без оСТАНовки. В то же время в рассматриваемой картине название «Корова и скрипка» достаточно банально – оно просто изображает то, что и так видно. Похоже, что здесь есть соотношение дополнительности: изощренная словесная игра в подтексте при тривиальном названии или игра образами без словесного подтекста, но со словесной игрой в названиях.

Ранее нам уже приходилось отмечать, что 1) прочтение картин Сальвадора Дали существенно зависит от языка воспринимающего, так что многое может теряться (но бывают необычные случаи, когда наоборот, прочтение на неадекватном языке создает новые смыслы) [Заславский, 1997, Zaslavskii, 2005]. Однако 2) в его картинах в основном «звучат» слова, общие для целого ряда европейских языков, и это помогает прочтению независимо от того, какой язык для зрителя является родным. В этом отношении ситуация с картиной Малевича

более сложная. На английском «смычок» (bow, fiddlestick) и «мычание» (lowing, moo) не имеют между собой почти ничего общего. Формально, можно сопоставить «мычание» (moo) и «музыку» (music) или «корову» (cow) и «смычок» (bow), но соответствие представляется чересчур слабым. Так что весь эффект целиком (или почти целиком) теряется.

Несмотря на популярность русского авангарда и творчества Малевича в европейских странах, с сожалением приходится констатировать, что в самых неожиданных местах на пути иноязычного зрителя может оказаться барьер к пониманию, чреватый смысловыми потерями. Чтобы воспринимать такую картину как «Корова и скрипка» адекватно, нужно хотя бы в какой-то мере владеть русским языком!

В любом случае, описанное явление (до сих пор остающееся малоизученным) демонстрирует в наиболее наглядном виде (как своего рода предельный случай) роль двух семиотически различных языков в полноценном функционировании художественного текста [Лотман, 2000, с. 13, 590-602]. В этом смысле данная картина (как и картины Дали, Магритта и Сезанна, обсуждавшиеся в упомянутых выше работах) может служить своего рода исследовательской лабораторией, где общие абстрактные тенденции получают непосредственное выражение.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

**Двинягин, Ф. Н.** Из заметок по поэтике Ахматовой / Ф.Н. Двинягин // На меже меж голосом и эхом. Сборник в честь Татьяны Владимировны Цивьян. 2007. – Москва: Новое издательство, 2007. – С. 31–43.

**Заславский, О. Б.** Язык как подтекст в живописи Сальвадора Дали / О.Б. Заславский // *Arbor Mundi*. – 1997. – Вып. 5. – С. 165–181.

**Заславский, О. Б.** Образно-языковой анализ тоталитаризма в двух «ленинских» картинах Дали / О.Б. Заславский // Труды по знаковым системам. – 1999. Т. 27. – С. 168–180.

**Заславский, О. Б.** Язык как подтекст в живописи Магритта / О.Б. Заславский // *Культура и текст*. – 2019. – № 4 (39). – С. 115–133. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=41521102>. (02.01.2020).

**Левинтон, Г. А.** Поэтический билингвизм и межъязыковые явления / Г.А. Левинтон // Вторичные моделирующие системы. – Тарту, 1979. – С. 30–33.

**Лотман, Ю. М.** Семиосфера / Ю.М. Лотман. – Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2001. – 703 с.

**Манн, Ю. В.** В поисках живой души / Ю.В. Манн. – Москва, 1987. – 350 с.

**Шатских, А.С.** Казимир Малевич / А.С. Шатских. – Москва: Слово, 1996. – 96 с.

**Фагуно, Ж.** «Алогизм» и изосемантизм авангарда (на примере Малевича) / J. Faguno // *Russian Literature*. – 1996. – XL. – P. 91–120.

**Faryno, J.** О парадигме «Портрет – Акт – Натюрморт» и ее семиотике / J. Faryno // *Studia Litteraria Polono-slavica*. – Warszawa: Polska Akademia Nauk, 2002. – S. 13–75.

**Faryno, J.** Смотря на каком языке смотреть / J. Faryno // *Культура и текст*. – 2016. – № 2 (25). – С. 6–56. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=26623489>. (02.01.2020).

**Geist, S.** *Interpreting Cézanne* / S. Geist. – Cambridge (Mass.); London: Harvard univ. press, 1988. – IX. – 296 c.

**Zaslavskii, O. B.** Language as an underlying idea in Salvador Dali's works / O. B. Zaslavskii // *Word & Image*. – 2019. – Vol. 21 (1). – Pp. 90–102.

#### REFERENCES:

**Dvinjatin, F. N.** Iz zametok po pojetike Ahmatovoj [From the notes on the poetics of Ahmatova] / F.N. Dvinjatin // *Na mezhe mezh Golosom i Ekhom. Sbornik v chest' Tat'jany Vladimirovny Civ'jan*. – Moshva: Novoe izdatel'stvo, 2007. – S. 31–43.

**Faryno, J.** “Allogizm” i izosemantizm avangarda (na primere Malevicha) / J. Faryno // *Russian Literature*. – 1996. – XL. – P. 91–120.

**Faryno, J.** О парадигме "Портрет – Акт – Натюрморт" i ee семиотике / J. Faryno // *Studia Litteraria Polono-slavica*. – Warszawa: Polska Akademia Nauk, 2002. – S. 13-75.

**Faryno, J.** Smotrya na kakom yazyke smotret' / J. Faryno // *Kul'tura i tekst*. – 2016. – № 2 (25). – S. 6-56. – [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=26623489>. (02.01.2020).

**Levinton, G. A.** Poeticheskij bilingvizm i mezh"yazykovye yavleniya / G.A. Levinton // *Vtorichnye modeliruyushchie sistemy*. – Tartu, 1979. – S. 30–33.

**Lotman, YU. M.** *Semiosfera* / YU.M. Lotman. – Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPb, 2001. – 703 s.

**Mann, YU. V.** V poiskah zhivoj dushi / YU.V. Mann. – Moskva, 1987. – 350 s.

**SHatskih, A. S.** *Kazimir Malevich* / A.S. SHatskih. – Moskva: Slovo, 1996. – 96 s.

**Zaslavskij, O. B.** YAzyk kak podtekst v zhivopisi Sal'vadora Dali / O.B. Zaslavskij // *Arbor Mundi*. – 1997. – Vyp. 5. – S. 165–181.

**Zaslavskij, O. B.** Obrazno-yazykovyj analiz totalitarizma v dvuh «leninskih» kartinah Dali / O.B. Zaslavskij // *Trudy po znakovym sistemam*. – 1999. T. 27. – S. 168-180.

**Zaslavskij, O. B.** YAzyk kak podtekst v zhivopisi Magritta / O.B. Zaslavskij // *Kul'tura i tekst*. – 2019. – № 4 (39). – S. 115–133. – [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=41521102>. (02.01.2020).

**Geist, S.** *Interpreting Cézanne* / S. Geist. – Cambridge (Mass.); London: Harvard univ. press, 1988. – IX. – 296 c.

**Zaslavskii, O. B.** Language as an underlying idea in Salvador Dali's works / O. B. Zaslavskii // *Word & Image*. – 2019. – Vol. 21 (1). – Pp. 90–102. – [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://www.ct.uni-altai.ru/wp-content/uploads/2019/12/9.pdf>. (15.15.2019).