

СЕМИОТИКА

DOI 10.37386/2305-4077-2025-1-263-274

О. Б. Заславский¹

Независимый исследователь (Польша)

ОБ АНАГРАММАХ В ЖИВОПИСИ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Мы рассматриваем взаимодействие словесного языка и образа в живописи и визуальном искусстве. При этом основной упор сделан на анаграммах, которые содержатся в названии и соотносятся по смыслу с изображением. Проанализирована картина Сальвадора Дали «Постоянство памяти», а также два его арт-объекта, изображающие телефон. Кроме того, мы обсуждаем картину Г. Курбе «Виолончелист». Во всех этих случаях в том или ином виде зашифровано сообщение, связанное с коммуникацией, причем указывающее на ее затрудненность или невозможность. Произведение искусства оказывается синтетическим текстом, в котором эта невозможность преодолевается, так что художественный смысл доносится до зрителя во всей его противоречивости.

Ключевые слова: структура художественного текста, язык как подтекст, зрительно-языковые каламбуры

O. B. Zaslavskii

Independent researcher (Poland)

ON ANAGRAMS IN PAINTING AND VISUAL ARTS

The articles studies the interaction of verbal language and image in painting and visual art. The main focus is made on anagrams, which are contained in the title and correlate in meaning with the image. Salvador Dalí's painting "La persistence de memoire ("The persistence of Memory") is analyzed, as well as two of his art-objects depicting a telephone. In addition, we discuss G. Courbet's painting "The Cellist." In all these cases, a message related to communication is encoded in one form or another, indicating its difficulty or impossibility. The work of art turns out to be a synthetic text in which this impossibility is overcome, so that the artistic meaning is conveyed to the viewer in all its contradictory nature.

Key words: structure of artistic text, language as an underlying idea, visual-language puns

¹ Олег Борисович Заславский – доктор физико-математических наук, профессор, независимый исследователь.

Введение

Одним из необходимых условий существования полноценного художественного текста является его семиотическая неоднородность, подразумевающая наличие как минимум двух семиотических языков [Лотман, 2010]. Это достаточно общее утверждение (приложимое не только к художественным текстам) в некоторых случаях допускает непосредственную реализацию. Сюда, в частности, относится явление «язык как подтекст», когда тот или иной фрагмент текста содержит в себе в скрытом виде иноязычное слово, так что получается межъязыковой каламбур [Левинтон, 1979], [Левинтон, 2010]. Семиотическое различие становится еще более контрастным, если между собой взаимодействуют словесный язык и язык образов. В частности, это приводит к тому, что восприятие картины зависит от того, какой словесный язык использует зритель – даже в том случае, если такой язык в явном виде в картине не присутствует [Faugno, 2016].

Здесь приходится говорить не об отдельных экзотических примерах, а о системном явлении. По-видимому, начало изучению такого явления послужила книга Гейста о Сезанне [Geist, 1988]. За ней последовал целый ряд работ, посвященных творчеству Сальвадора Дали [Заславский, 1997, 1999, 2023], [Zaslavskii, 2005], Магритта [Заславский, 2019] и Малевича [Заславский, 2020]. Были приведены аргументы в пользу того, что данное явление встречается и в других визуальных искусствах – кино [Заславский, 2022a,b] и скульптуре [Заславский, 2023].

Данная работа продолжает это направление. При этом мы в ней делаем акцент на таком варианте взаимодействия словесного и образного языков, когда актуальная для этого взаимодействия словесная часть присутствует в названии, но не напрямую, а в виде анаграммы.

В целом, можно указать на группу родственных (но все же различных явлений) – таких, как язык как подтекст (в литературе и живописи), анаграммы и поэтика отсутствующих звуко-смысловых посредников [Двинятин, 2007]. Попытка приблизиться к возможности их классификации предполагает, прежде всего, необходимость выявить как можно больше соответствующих примеров. Кроме того, это существенным образом помогает проникнуть в художественный мир того или иного автора и, таким образом, важно для описания его поэтики. В том числе, это позволяет приблизиться к смыслу того или иного конкретного произведения.

В данной статье мы рассматриваем картину Дали *La Persistance de la mémoire*, название которой переводится (не вполне точно) как «Постоянство

памяти». Несмотря на то, что это – одна из наиболее знаменитых его работ, ее анализ как целостного произведения, по-видимому (как это ни странно), отсутствует до сих пор. Как правило, он подменяется слишком общими рассуждениями философского характера, не вполне уместными экскурсами в психоанализ и обсуждением биографии художника. Кроме того, мы рассматриваем арт-объект (в двух вариантах) Дали, представляющий собой телефон. В данный ряд включена также картина Гюстава Курбе «Виолончелист».

Во всех этих произведениях значимость словесного компонента включает в себя наличие анаграммы в названии.

Постоянство памяти (La Persistance de la mémoire)

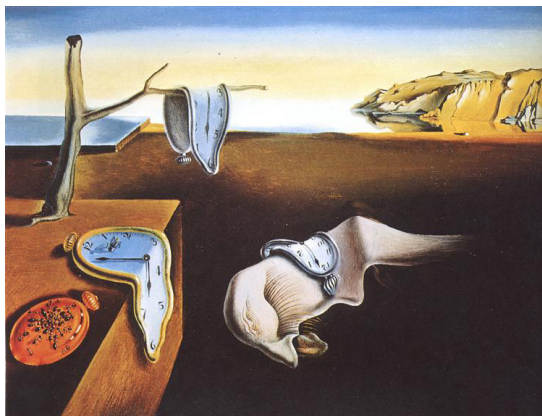


Рис. 1. URK: <https://www.singulart.com/fr/blog/2023/12/06/la-persistance-de-la-memoire-par-salvador-dali/>.

По поводу этой картины ранее было сделано важное наблюдение, к сожалению, по-видимому, забытое. Часы по-французски “montre”, это же слово отсылает к императиву глагола “montrer» (“показывать”), что ассоциируется с требованием врача ребенку “Покажи язык» – “постоянство памяти” означает память о детстве [Marcel, 1959, p. 218]. Однако, при всей своей важности, это беглое замечание Марселя еще не позволяет охватить смысл картины в целом.

Что касается собственно языка, то все не ограничивается этим примером. На ветвях дерева висят мягкие часы, а поскольку они ассоциируются с языком, то здесь содержится полускрытая отсылка к словесному французскому сочетанию «langue pendue» (хорошо подвешенный язык)². Тем самым (как и в случае с наблюдением Марселя) образ отсылает к языковому выражению, предметом

² Значимость именно французского языка в творчестве Дали прослежена в цитированных выше наших работах. Что оказалось довольно неожиданным, в некоторых его картинах, связанных с его женой (русской по происхождению), значим также и русский язык [Заславский, 1997].

которого как раз и является язык. Это позволяет расширить смысл «постоянства памяти». Это не только индивидуальная память о детстве, но еще и память культуры о своем языке, в первую очередь языке словесном.

Один экземпляр часов разрушен, в нем роятся муравьи. Но муравьи – это *termits*, заканчивать – *TERMiner*. А поскольку время, измеряемое часами, в разрушенных часах «заканчивается», то здесь присутствует образ смерти. (Пример с другим использованием слова *termits* и образа муравьев в творчестве Дали был приведен в [Заславский, 1999]).

О таком присутствии в картине свидетельствует и наличие циферблатов. По-французски циферблат – *CADRAN*, что перекликается с *CADAvRe* – труп. Значимость такой переклички подкрепляется тем, что на циферблате (на «трупце») сидит муха. Также существует перекличка между названием (*MeMOiRe*) и словом «смерть» (*MORt*). Еще два случая связаны с другими присутствующими на картине предметы. Один из них – зеркало (*MIRROIR*), в котором ничего не отражается, в этом смысле оно тоже связано смертью. Другой – это море (*MeR*).

Получается, что основная часть предметов, изображенных на картине, обозначается во французском языке словами, которые начинаются на *m*: *mirroir* (зеркало) – *muche* (муха) – *molle* (мягкий) – *mollusque* (лежащая фигура явно напоминает моллюска) – *mer* (море) – *montre* (часы). Но *m* – это 1-я буква в словах, обозначающих смерть (*mort*) и память (*memoire*). Такая концентрация может быть интерпретирована как борьба между памятью и смертью, пытающейся ее стереть. Подобное явление (концентрация начальных букв изображенных на полотне объектов) уже было замечено в живописи Сезанна [Geist, 1988, p. 12–14].

Стрелки часов направлены в сторону цифры 6 (или около нее). Но 6 по-французски *six* [sis]. В результате слово «*persistance*» в названии приобретает анаграмму: *perSIStance*». Это полностью согласуется с наблюдением Марселя, приведенным выше: 6 – это возраст ребенка, которому врач говорит показать язык.

В данном контексте важен тот факт, что название цифры анаграммируется, становится содержательным: словесный шифр иконическим образом воспроизводит шифр цифровой. Действительно, «шифр» как явление обозначается во французском тем же словом, что и цифры – *chiffres*.

Большая стрелка часов указывает на 12 или приближается к этому числу. В контексте, связанном с часами и темой времени, это можно трактовать как жизнь человека между детством (числом 6) и смертью (максимально достижимым временем на циферблате часов). Здесь мы опять сталкиваемся с темой смерти.

Лежащая голова может быть ассоциирована с ребенком и перекликается с изображением яйца (в правой части картины) – стандартного символа начала всех начал. Но одновременно она может быть интерпретирована как голова мертвого, который неспособен уже держать голову. Мягкие часы на ней показывают неопределенное состояние – то ли конец (стрелка, одним концом указывающая на 12), то ли возраст детства (стрелка в сторону 6). Такая неопределенность продублирована в неопределенной форме головы, напоминающей медузу и лишенной ясных очертаний.

Таким образом, картина реализует «постоянство» (или, скорее, упорство) как смерти, знаки которой рассеяны по полотну, так и жизни, ей противостоящей.

Значимость языка проявляет себя в еще одной картине Дали, связанной с мягкими часами. Эта картина 1933 г. так и называется – «Мягкие часы» (Montres molles). Не претендуя здесь на ее целостный анализ, отметим лишь такие детали.

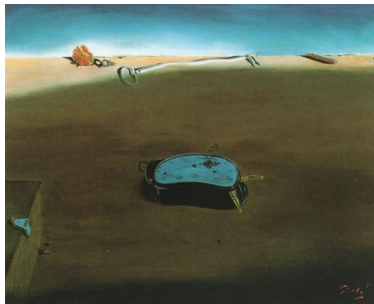


Рис. 2. URL: <https://fr.wahooart.com/a55a04/w.nsf/O/BRUE-5ZKF27>.

Часы лежат среди пустыни. Можно думать, что здесь выражение «песочные часы» буквально реализовано в виде часов, лежащих на песке. Здесь значимо и то, что слово, означающее на французском пустыню (desert), перекликается по звучанию со словом des heureus (часы в смысле промежутков времени).

Два телефона Телефон-лангуст



Рис. 3. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D1%84%D0%BE%D0%BD-%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D1%80>.

Нам уже приходилось писать об этом арт-объекте ранее [Заславский, 1997, с. 177–178]. Однако в нынешнем контексте имеет смысл вкратце вернуться к нему опять в связи с сопоставлением двух разных телефонов (см. ниже). Слово «лангуст» (*langouste*) очевидным образом содержит анаграмму *langue* – язык. А поскольку лангуст разговаривать не умеет, то тем самым создается значимое противоречие между средством коммуникации и невозможностью говорения.

Здесь необходимо сделать оговорку. Данный арт-объект известен также под названием «Телефон – омар» и «Телефон – лобстер». Нам неизвестно, какой из вариантов названия является аутентичным и можно ли вообще его выделить. Однако в любом случае, именно «лангуст» обладает наибольшей полотой смысла, как следует из сказанного выше.

Téléphone aphrodisaque (1936 – 1938)



Рис. 4. URL: <https://www.wikiart.org/en/salvador-dali/aphrodisiac-telephone-lobster-phone-1938>.

Название очевидным образом отсылает к имени Афродиты – богини любви, а также названию любовных снадобий – афродизиаков. Между двумя вариантами телефона есть различие: в 1-м случае любовная тема не выражена явно, во 2-м она сделана главной в названии. Вместе с тем, здесь есть и нечто общее. Дело в том, что на французском арго *langouste* означает также «баба, любовница».

Но наиболее значимое сходство лежит гораздо глубже. Оно связано с проблемой коммуникации. Телефон – это средство общения, причем говорения. Это делает значимым вторую часть обоих слов в названии. В *AphroDITe* вычленяется тема говорения: *dire* – говорить, *dit* – сказал(а). В *aphroDISaque* аналогичным образом вычленяется *dis* (одна из форм этого же глагола). На общезыковом уровне между обоими словами существует связь через корень *arpho*. Но теперь возникает новая смысловая связь, обязанная исключительно

данному контексту. Кроме того, в телефоне есть диск – Disc, что опять возвращает нас к тому же. Более того, в данном контексте срабатывает даже та деталь, что диск функционирует, лишь если в отверстия вставляются пальцы – Doigt.

Учитывая, что трубка выполнена в виде бессловесного водного животного, получается невозможность высказаться любимому человеку, отсутствие коммуникации между любящими. В таком контексте белый цвет, цвет пустоты подчеркивает это свойство.

Таким образом, в нескольких ключевых словах из названия картины и изображенных на ней предметов реализуется один и тот же ряд, связанный с говорением, – точнее, его невозможностью. Причем невозможность *говорения* передана при помощи нестандартного для живописи метода – скрытых *слов*. Но если учесть присутствие в акте коммуникации по телефону третьего (помимо бессловесных любовников) участника – зрителя картины, то немой телефон все же срабатывает.

Мы видим, что в обоих артобъектах разными средствами реализуется главная идея: значимое противоречие между средством, предназначенном для коммуникации, и невозможностью такой коммуникации. Скрытая анаграмма объединяет в себе как немоту (ключевое слово не названо), так и успешную передачу информации.

Gustave Courbet. Le violoncelliste



Рис. 5. URL:[https://www.meisterdrucke.ic/fine-art-prints/Gustave-Courbet/1010992/Le-violoncelliste-\(autoportrait\)---The-Cellist-\(Self-portrait\),-by-Courbet,-Gustave-\(1819-1877\).-Oil-on-canvas.html](https://www.meisterdrucke.ic/fine-art-prints/Gustave-Courbet/1010992/Le-violoncelliste-(autoportrait)---The-Cellist-(Self-portrait),-by-Courbet,-Gustave-(1819-1877).-Oil-on-canvas.html).

Эта картина представляет собой автопортрет. Она затрагивает сразу два вида искусства – живопись и музыку. При этом «происходит интересная инверсия ролей: зритель становится слушателем, а художник – зрителем, который наблюдает за тем, как мы, зрители, слушаем ту молчаливую пьесу, которую художник исполняет для нас на виолончели» [Славутин, Пимонов, 2018, с. 74–75]. Мы полагаем, что этот ряд, включающий трансформации между творцом и аудиторией, следует продолжить. В названии картины в слове violoNCELLISte выделяется анаграмма SILENCE – молчание. Художник как бы передает немое послание зрителям. Он прибег к музыкальному инструменту, который, очевидно, на полотне картины звучать не может. Художник оказывается музыкантом немой музыки. Это вносит элемент трагизма в произведение: автор обречен на отсутствие адекватного восприятия публики. Но, с другой стороны, это одновременно приводит и к прямо противоположному результату, внушающему некоторый оптимизм: по крайней мере часть зрителей все же в состоянии расслышать то немое послание, которое автор им передает.

Подчеркнем, что обсуждаемый эффект стал возможен именно благодаря анаграмме. При этом сама анаграмма, будучи примером неявного, скрытого языка сообщения, объединяет в себе указанные выше противоречивые аспекты и оказывается проявлением иконизма. Она воспроизводит передачу информации без явного употребления соответствующего языка, лишь используя стандартный язык и надстраиваясь над ним.

Заключение

Мы рассмотрели, как образ и язык взаимодействуют между собой во всех картинах, которые были основным предметом нашего рассмотрения. Во всех четырех рассмотренных случаях в названиях присутствуют анаграммы³. Эти анаграммы являются носителями ключевых слов, которые в общем смысловом поле картины взаимодействуют с остальными элементами. Причем форма слов оказывается значимой не только в названии, но и в самом поле картины. Образ и слово переплетаются, создавая синтетический образно-языковой текст, несущий смысл, в принципе поддающийся исследованию. В этом отношении живопись оказывается аналогичной литературе, а ее изучение – литературоведению.

³ Это не относится к бегло упомянутой картине Montre molles.

Подчеркнем иконический характер названий и, шире, слов и их сочетаний. Им в рассмотренных картинах также свойственна метафункция: (полу) скрытые сообщения передают информацию о невозможности прямой коммуникации. К этому добавляются образы, связанные с языком непосредственно или через их словесные обозначения. Язык сообщения сам становится темой, что тем самым трансформирует классическую схему коммуникативного акта, представленную Якобсоном [Якобсон, 1975, с. 193]. При этом на каждой из рассмотренных художественных произведений в том или ином виде представлена коммуникация затрудненная, но произведение при помощи второго (словесного) языка ее преодолевает.

Мы надеемся, что наблюдения, сделанные в данной работе, а также в предыдущих (приведенных в списке литературы), помогут в построении поэтики таких синтетических словесно-образных текстов, включая классификацию основных понятий.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Двинягин, Ф.** Из заметок по поэтике Ахматовой / Ф. Двинягин // На меже меж голосом и эхом. Сборник статей в честь Татьяны Владимировны Цивьян. – Москва: Новое издательство, 2007. – С. 31–43.
2. **Заславский, О. Б.** «Галлюциногенный тореадор» и «Минотавр» Сальвадора Дали: структура и смысл / О. Б. Заславский // Культура и текст. – 2023. – № 4. – С. 37–49. – URL: <http://journal-altspu.ru/wp-content/uploads/2023/12/37-49.pdf> (30.06.2024).
3. **Заславский, О. Б.** «Жертвоприношение»: структура последнего фильма А. А. Тарковского / О. Б. Заславский // Киноведческие записки. – 2022а. – № 116. – С. 310–337.
4. **Заславский, О. Б.** «Корова и скрипка» Малевича: язык как подтекст, немота и звучание / О. Б. Заславский // Культура и текст. – 2020. – № 1 (40). – С. 119–126. – URL: <http://journal-altspu.ru/wp-content/uploads/2020/03/119-126.pdf> (22.07.2023).
5. **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.
6. **Заславский, О. Б.** Сквозь анналы истории (о фильме А. Германа «Хрусталева, машину!») / О. Б. Заславский // Киноведческие записки. – 2022b. – № 116. – С. 420–441.

7. **Заславский, О. Б.** Язык как подтекст в живописи Магритта / О. Б. Заславский // *Культура и текст.* – 2019. – № 4 (39). – С. 115–133. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=41521102>. (02.01.2020).
8. **Заславский, О. Б.** Язык как подтекст в живописи Сальвадора Дали / О. Б. Заславский // *Arbor Mundi.* – 1997. – Вып. 5. – С. 165–181.
9. **Левинтон, Г. А.** Поэтический билингвизм и межъязыковые влияния / Г. А. Левинтон // *Вторичные моделирующие системы.* – Тарту, 1979. – С. 30–33.
10. **Левинтон, Г. А.** Еще много-много раз о многоязычных каламбурах / Г. А. Левинтон // *Сop amore: историко-филол. сб. в честь Любви Николаевны Киселевой.* – Москва: ОГИ, 2010. – С. 265–271.
11. **Лотман, Ю. М.** Семиосфера / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург: Искусство–СПб., 2010. – 704 с.
12. **Славутин, Е. И.** Структура сюжета / Е. И. Славутин, В. И. Пимонов. – Москва: Флинта, 2018. – 172 с.
13. **Тарановский, К.** О поэзии и поэтике / К. Тарановский. – Москва: Языки русской культуры. 2000. – 432 с. – (*Studia poetica*).
14. **Якобсон, Р. О.** Лингвистика и поэтика / Р. О. Якобсон // *Структурализм: за и против.* – Москва: Прогресс. 1975. – С. 193–229.
15. **Faryno, J.** Смотря на каком языке смотреть / J. Faryno // *Культура и текст.* – 2016. – № 2 (25). – С. 656. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=26623489>. (22.07.2023).
16. **Geist, Sidney.** *Interpreting Cezanne* / Sidney Geist. – Cambridge (Mass.); London: Harvard univ. press, 1988. – IX, 296 p.
17. **Marcel, J.** *Histoire de la peinture surréaliste.* Editions Du Seuil; – Paris, 1959. – 382 p.
18. **Zaslavskii, O. B.** Language as an underlying idea in Salvador Dali's works / O. B. Zaslavskii // *Word & Image.* – 2005. – Vol. 21 (1). – PP. 90–102.

REFERENCES

1. **Dvinjatin, F.** Iz zametok po pojetike Ahmatovoj / F. Dvinjatin // *Na mezhe mezh golosom i jehom. Sbornik statej v chest' Tat'jany Vladimirovny Civ'jan.* – Moskva: Novoe izdatel'stvo, 2007. – S. 31–43. № 1 (60) 2025 273

2. **Faryno, J.** Smotrja na kakom jazyke smotret' / J. Faryno // Kul'tura i tekst. – 2016. – № 2 (25). – S. 6–56. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=26623489> (22.07.2023).
3. **Jakobson, R. O.** Lingvistika i pojetika / R. O. Jakobson // Strukturalizm: za i protiv. – Moskva: Progress, 1975. – S. 193–229.
4. **Levinton, G. A.** Eshhe mnogo-mnogo raz o mnogojazychnyh kalamburah / G. A. Levinton // Con amore: istoriko-filol. sb. v chest' Ljubovi Nikolaevny Kiselevoj. – Moskva: OGI, 2010. – S. 265–271.
5. **Levinton, G. A.** Poeticheskij bilingvizm i mezh"yazykovye vlijaniya / G. A. Levinton // Vtorichnye modeliruyushchie sistemy. – Tartu, 1979. – S. 30–33.
6. **Lotman, Ju. M.** Semiosfera / Ju. Lotman. – Moskva: Sankt-Peterburg. Iskusstvo – SPb, 2010. – 704 s.
7. **Slavutin, E. I.** Struktura sjuzheta / E. I. Slavutin, V. I. Pimonov. – Moskva: Flinta, 2018. – 172 s.
8. **Taranovskij, K.** O pojezii i pojetike / K. Taranovskij. – Moskva: Jazyki russkoj kul'tury, 2000. – 432 s.
9. **Zaslavskij, O. B.** «Galljucinogennyj toreador» i «Minotavr» Sal'vadora Dali: struktura i smysl / O. B. Zaslavskij // Kul'tura i tekst. – 2023. – № 4. – C. 37–49. – URL: <http://journal-altspu.ru/wp-content/uploads/2023/12/37–49.pdf> (30.06.2024).
10. **Zaslavskij, O. B.** Yazyk kak podtekst v zhivopisi Sal'vadora Dali / O. B. Zaslavskij // Arbor Mundi. – 1997. – Vyp. 5. – S. 165–181.
11. **Zaslavskij, O. B.** Obraznoyazykovej analiz totalitarizma v dvuh «leninskih» kartinah Dali / O. B. Zaslavskij // Trudy po znakovym sistemam. – 1999. T. 27. – S. 168–180.
12. **Zaslavskij, O. B.** Yazyk kak podtekst v zhivopisi Magritta / O. B. Zaslavskij // Kul'tura i tekst. – 2019. – № 4 (39). – S. 115–133. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=41521102> (02.01.2020).
13. **Zaslavskij, O. B.** «Korova i skripka» Malevicha: jazyk kak podtekst, nemota i zvuchanie / O. B. Zaslavski // Kul'tura i tekst. – 2020. – № 1 (40). – S. 119–126. – URL: <http://journal-altspu.ru/wp-content/uploads/2020/03/119–126.pdf> (02.01.2020).
14. **Zaslavskij, O. B.** Skvoz' annaly istorii (o fil'me A. Germana "Hrustalev, mashinu!") / O. B. Zaslavski // Kinovedcheskie zapiski. – 2022b. – № 116. – S. 420–441.

15. **Zaslavskij, O. B.** “Zhertvoprinoshenie”: struktura poslednego fil'ma A. A. Tarkovskogo / O. B. Zaslavski // *Kinovedcheskie zapiski*. – 2022a. – № 116. – S. 310–337.
16. **Geist, Sidney.** *Interpreting Cezanne* / Sidney Geist. – Cambridge (Mass.); London : Harvard univ. press, 1988. – IX, 296 с.
17. **Marcel, J.** *Histoire de la peinture surréaliste*. Editions Du Seuil; – Paris, 1959. – 382 с.
18. **Zaslavskii, O. B.** Language as an underlying idea in Salvador Dalí's works / O. B. Zaslavskii // *Word & Image*. – 2005. – Vol. 21 (1). – PP. 90–102.