
SLAVICA

О.Б. Заславский¹

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

СТРУКТУРА КАК ПОДТЕКСТ (КАРТИНА М.Ф. ЛАРИОНОВА «СЦЕНА В КАБАЧКЕ» — «ССОРА В ТРАКТИРЕ»)

Показано, что для данной картины существует подтекст – икона Андрея Рублева «Троица». При этом картина Ларионова воспроизводит разбиение числа 3 на $2+1$, характерное для «Троицы», так что подтекст включает не только отсылку к соответствующим образам, но и воспроизведение структурных отношений претекста. Помимо «Троицы», в картине присутствуют в пародийной форме и непосредственные аллюзии на евангельские мотивы, в том числе связанные с другими проявлениями числа 3. В частности, это свойство проявляет себя в названии – тем самым художественный смысл становится чувствителен к языку, на котором написано название картины. Все эти свойства являются аналогией соответствующих свойств литературного текста. Еще одним примером таких свойств является наличие «скрытого сюжета», позволяющее восстановить некоторые опущенные детали предыстории происходящего. Представленные наблюдения, наряду с рядом предыдущих работ, могут служить мотивировкой для постановки задачи о классификации возможных типов дискретных элементов в произведении континуальной природы, прежде всего в живописи.

Ключевые слова: подтекст, скрытый сюжет, текст, дискретное и континуальное

O.B. ZASLAVSKI

Kharkov V. N. Karazin National University

STRUCTURE AS SUBTEXT (ON THE PICTURE BY M. F. LARIONOV «SCENE IN A TAVERN (QUARREL IN A SMALL RESTAURANT)).

It is shown that there exists a subtext in this picture – Andrey Rublev's «Trinity». At the same time, Larionov's picture reproduces the partition of the number 3 into $2 + 1$, characteristic of the Trinity, so the subtext includes not only a reference to the corresponding images, but also a reproduction of the structural

¹ Олег Борисович Заславский, доктор физ.-мат. наук, ведущий научный сотрудник Харьковского национального университета им. В.Н. Каразина

relations of the pretext. In addition to the “Trinity”, the picture in a parody form alludes directly to evangelical motifs, including those associated with other manifestations of the number 3. In particular, this property manifests itself in the name – thereby making the artistic meaning sensitive to the language used in the name of the picture. All these properties are analogous to the corresponding properties of a literary text. Another example of such properties is the presence of a “hidden plot”, which enables one to restore some omitted details the prehistory. The presented observations, along with some precedent ones, prompts to posing the general problem of classification of possible discrete elements in the art work of continual nature, such as painting.

Keywords: subtext, hidden plot, text, discrete and continuum

Предварительные замечания

Полноценное функционирование художественного текста предполагает наличие контекста. В свою очередь, это делает внетекстовые связи и, в частности, переключки между различными произведениями существенным источником смысла и, соответственно, объектом исследовательского интереса [Лотман, 1998, с. 271–280]. Наибольшие результаты достигнуты здесь при изучении литературы, где понятие интертекстуальности прочно вошло в инструментарий исследователя. Особенно ярко это проявило себя в понятии подтекста, без которого смысл произведения в ряде случаев существенно обедняется или просто теряется – ярким примером здесь служит поэт О.Э. Мандельштам [Тарановский, 2000]. Кроме того, понятия подтекста и цитаты с успехом было применено и в изучении кинематографа [Ямпольский, 1993, с. 61]. Что касается живописных произведений, то к настоящему времени эта проблематика разработана гораздо меньше, причем это касается как теоретических построений, так и конкретного изучения возможного типа смысловых связей между разными живописными «текстами». В частности, континуальная природа изображения в общем случае затрудняет (по сравнению с литературными произведениями, где знак по необходимости имеет дискретную природу) идентификацию претекстов, с которыми может быть соотнесена та или иная картина.

Цель данной заметки – обратить внимание на один довольно интересный случай, который допускает весьма точное описание взаимодействия разных живописных произведений, причем в первую очередь это касается характеристик именно дискретного типа. При этом соотносятся между собой не только (и даже не столько) конкретные произведения или представленные в них образы, сколько общие структурные принципы, лежащие в их основе.

Ниже обсуждается смысловая структура картины М.Ф. Ларионова «Сцена в кабачке» («Ссора в трактире»). Мы не ставим себе задачу рассмотреть место данной картины в творчестве Ларионова, в современном ей движении авангарда или ее соотношении с поэтикой авангарда в целом, так что к истории живописи данная статья не относится. Вместо этого мы предлагаем разбор, аналогичный структурному анализу отдельного литературного произведения.

Сама возможность этого связана с повышенной ролью дискретных элементов в картине. Она оказывается насыщена интертекстуальными переключками с другими картинами, а также евангельскими сюжетами. Количество претекстов крайне невелико, однако они настолько существенны, что основной смысл картины рождается на их основе; без их учета картина превращается в обычную бытовую сценку, – каковой она, судя по отсутствию (насколько нам известно) соответствующих исследований и считалась до сих пор.



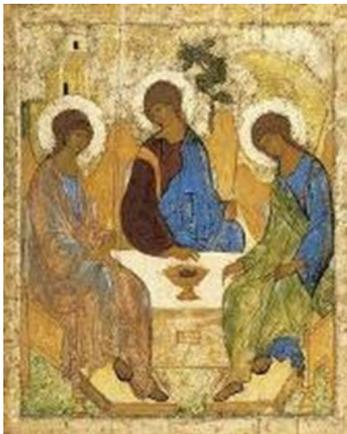
1. Ларионов М.Ф. Сцена в кабачке (Ссора в трактире)

Мотив превращения

На столе стоит графин с красным вином, а также два стакана, куда оно налито. Красный цвет вина в данном контексте указывает на мотив стычки – и, хотя непосредственно следов крови не видно, такой цвет следует понимать в обобщенном виде, как метонимические свернутое представление мотива вражды. А поскольку сама стычка в кабачке так или иначе связана с вином (в силу самой природы этого заведения, а также изображения графина и бокалов с вином в данной картине), то имеем условное превращение вина в кровь. В свою очередь, мотив превращения с участием вина актуализует евангельский мотив претворения воды в вино. Вся же цепочка «вода – вино – кровь» по отношению к сюжету о стычке в кабачке может рассматриваться как пародийная деформация христианских принципов ненасилия, а также «чудо наоборот» (в силу банальности стычек в кабаке из-за выпитого вина).

Число 3 как 2+1

Из сказанного следует, что в общей смысловой структуре картины присутствует три значимых элемента – вода, вино и кровь (из которых непосредственно на картине показан только один). Число «три» проявляет себя и во многих других случаях. Присутствует три стула, на столе стоит три прибора. В непосредственной схватке участвуют три посетителя кабачка.



2. Рублев Андрей. Троица.

Расположение на столе двух стаканов и графина отсылает к «Троице» Рублева. Одним из ее характерных свойств является то, что число «три» распадается на значимое противопоставление одного объекта двум другим, который чем-то от них отличается. В результате получается разбиение $3=2+1$. В данном случае это относится к одному графину, стоящему слева, и двум стаканам, стоящим справа. Целый ряд таких противопоставлений подробно проанализирован в статье Эйзенштейна [Эйзенштейн, 1988, с. 251–253] (см. также ее обсуждение в работе [Иванов, 1976, с. 116–117]). В данном случае мы имеем на картине противопоставление разных видов предметов посуды, связанных с питьем: одного графина и двух стаканов. Это же обстоятельство проявляет себя и в других объектах. Из 3-х стульев один имеет квадратное сидение, два других – круглое; у одного из стульев спинка круглая, у двух других – квадратная. За столом одиноко сидит посетитель, не принявший участие в потасовке, он противопоставлен двум хулиганам. Двум этим хулиганам противопоставлен посетитель, который их выводит. Один из стульев перевернут, два других – в нормальном положении. Стол изображен таким образом, что справа ножки слились для взгляда, так что получилось тоже три объекта, в котором один (слившиеся ножки) противопоставлен двум другим (ножкам стола, ясно видимым в левой части).

Троичность, причем с тем же разбиением $3=2+1$, проявляет себя и на уровне художественного пространства. Непосредственно на зрителя (со смещением немного вправо от середины) смотрит дверь. Однако эта дверь заперта. Двух буянов же уводят в другом направлении – на зрителя (со смещением немного влево). Это значит, что в зале есть не одна, а две двери (одна из них прямо не показана). Таким образом, возникает противопоставление: зал посередине и две двери по бокам.

Троичность не только проявляет себя в том, что непосредственно изображено на картине, но и переходит на метауровень. Число основных живописных изображений, между которыми столь значимы переклички, равно трем. Дело в том, что помимо самой картины и иконы Рублева, тут в неявном виде присутствует картина Ван Гога «Стул Винсента с трубкой». На это указывает зрительное сходство обоих стульев, трубка персонажа, который сидит за столом, а также (с поправкой на возраст) его портретное сходство с Ван Гогом.

Мотив распятия

Обратим внимание на еще один случай троичности: одна шляпа валяется на полу, две других висят на гвоздях вешалки. Это обстоятельство особенно важно, так как оно через мотив гвоздя актуализует мотив распятия. Причем на вешалке как раз три гвоздя остаются не занятыми. Мотив гвоздя усиливается словесной метонимией: шляпы висят на шляпках гвоздей. В таком контексте два нарушителя порядка в кабачке соответствуют двум разбойникам, а посетитель, отстраненно сидящий за столом перед чашей, – Христу. (Тем самым вновь имеем противопоставление одного элемента двум другим.) Стоящие перед ним бокалы связаны с мотивом чаши, в том числе с той, что изображена на иконе Рублева. Налитая же в «чашу» «кровь» отсылает к мотиву жертвы.

Проявляет себя также число «два» – через удвоение мотива троичности. На картине присутствуют две троичные группы (две «троицы»). Слева – это группа людей (два нарушителя и третий, который их утихомиривает), справа – два бокала и графин и на столе. Причем, как уже сказано выше, в каждой из троиц один объект значимо отличается от двух остальных.

Помимо всего прочего, в картине присутствует и комически-пародийный пласт. Поскольку приборы на столе соответствуют «Троице» Рублева, на которой изображены ангелы, то изгнание дебоширов из кабачка оказывается пародийным вариантом «изгнания из рая». В целом, через все произведение на самых разных структурных уровнях проходит формула $3=2+1$, реализующая мотив жертвы, а комическое и трагическое переплетаются.

Структура, подтекст и язык

У картины – двойное название: «Ссора в кабачке» («Сцена в трактире»). Причем оба названия имеют одинаковую грамматическую структуру: существительное в именительном падеже, союз, существительное в предложном падеже. И в обоих вариантах число слов равно трем. В результате опять получается две тройцы, в каждой из которых один элемент (предлог) противопоставлен двум другим (существительным).

Данное обстоятельство имеет еще один аспект семиотического характера, важный сам по себе. Дело в том, что при переводе названия на другой язык троичность легко может потеряться (например, из-за артиклей, двойных названий типа англ. small restaurant или eating-house и т.п.), и тогда с неизбежностью произойдет и обеднение смысла, в котором будет потерян этот структурный «лейтмотив». Ранее нам уже приходилось отмечать случаи, когда словесный язык не только значим в картине, но и создает смысловые связи между словом и образом или между разными обозначениями образов. В результате значимой становится звуковая структура самого слова – подобно тому, как это имеет место в поэзии [Zaslavskii, 2005]. В данном же случае мы имеем дело с другим проявлением поэтических свойств языка, когда релевантной становится не звуковая структура слова, а словесная троичность. Поэтому обсуждаемая картина дает другой (по сравнению с [Zaslavskii, 2005]) пример, когда смысловой объем, считываемый зрителем, может варьироваться в зависимости от языка, на котором он читает картину!

Реконструкция сюжета

У данной картины есть еще одна особенность, которая ее роднит с некоторыми литературными произведениями и связана с дискретными свойствами. А именно, сюжет сцены, которая предшествовала изображенной, допускает частичную реконструкцию. Судя по числу бокалов и стульев, за столом совместно выпивали двое: посетитель в темном костюме, у которого трубка (он продолжает сидеть за столом), и еще один. Теперь его место пусто – стало быть, он принимает участие в конфликте. Поскольку собеседником сидящего «приличного» посетителя наверняка является другой «приличный», то скорее всего он участвует в столкновении не в качестве буяна, а пытается навести порядок. Это проявляет себя и на уровне цвета: двое (предполагаемые хулиганы) одеты в темные костюмы, из которых выглядывают светлые рубашки, тогда как «блудитель порядка» одет в светлый костюм с элементами темного.

Более того, предположительной реконструкции поддаются даже детали предыстории. Обратим внимание, что два стула стоят там, где сестра за стол, присоединившись к первой паре, нормальным образом было бы невозможно – место на столе для новых стаканов поблизости от этих стульев отсутствует. Поэтому можно заключить, что пара

посетителей захотела непрошеным образом присоединиться к первой паре (уже сидевшей за столом) и помешала их «культурному» общению за бокалами вина. Поэтому посетителю в светлом пришлось встать, и теперь он утихомиривает нахалов и выводит их. Он обхватил одного из них, другой поднимает с пола шляпу, упавшую в стычке.

В описании выше существен в первую очередь не сюжет (сам по себе достаточно банальный – кто с кем пил, и кто кого выводит), а два сопутствующих обстоятельства: 1) значимость не эксплицированных на картине элементов сюжета (предыстории), 2) принципиальная возможность их восстановления. По сути, здесь получается то, что в литературоведении относительно недавнего времени получило название «скрытый сюжет»: ряд событий не приведен в тексте, но поддается восстановлению читателем (в качестве примера укажем [Рецептер, 2001], [Пеньковский, 2003], [Заславский, 2010, с. 170–173]). В рассматриваемом случае, такое явление обнаружено и в живописи. В данном контексте важно то, что наличие такого скрытого восстанавливаемого сюжета уже само по себе указывает на повышенную роль именно дискретных элементов, из которых и состоит цепочка событий. Это тем более интересно, что живописное изображение является континуальным – и тем не менее такое явление в данном случае присутствует. (Скрытый сюжет может присутствовать и в фильме, т.е. промежуточном случае между словесным и живописным текстами – см. пример в работе [Заславский, 2013, с. 116–117].)

Заключение

Учитывая ключевую роль других картин и сюжетов, которые формируют смысл картины, можно видеть здесь живописный аналог понятия подтекста, свойственного литературе. В предисловии к книге К. Тарановского Дж. Бейли и Х. Баран замечают по поводу поэтики Мандельштама: «часто такой подтекст – источник смыслового мотива, повторяющегося и порой трансформирующегося, – оказывался ключом к пониманию текста его поздних произведений» [Тарановский, 2000, с. 11]. Как мы убедились выше, эта характеристика в данном случае подходит и для живописного произведения.

Однако в данном случае происходит и нечто большее. Воспроизводятся не только (и даже не столько) те или иные субстанциональные элементы из претекста, а, что самое главное, воспроизводятся абстрактные отношения, которые их связывают. В данном случае это – значимое разбиение $3=2+1$, «взятое» Ларионовым из иконы Рублева. В этом смысле приведенные нами наблюдения ставят вопрос о возможном расширении понятия подтекста на более абстрактный уровень и включения в общую схему случаев указанного выше типа.

С более общей точки зрения, можно говорить о не вполне обычных случаях, когда в живописных произведениях проявляют себя дискретные элементы, в большей степени присущие литературному произведению. Другой, также необычный тип взаимодействия дискретных и континуальных элементов в живописи был указан нами ранее – там также был существен подтекст, но его содержанием оказывался не другой живописный текст, а словесный язык [Zaslavskii, 2005].

Еще одним проявлением такого семиотического взаимодействия текстов разной природы оказался скрытый сюжет, описанный нами выше.

Все эти случаи аналогии между живописным произведением и словесным текстом и/или взаимодействия между ними являются сравнительно редкими, но зато на границе между столь неоднородными явлениями появляются новые смыслы. И то, и другое можно рассматривать как мотивировку для дальнейшего изучения таких явлений, их семиотической классификации и обобщения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Заславский, О. Б. Деидентификация личности. О фильме Антониони «Профессия: репортер» / О.Б. Заславский / Киноведческие записки. – 2013. – № 102/103. – С. 35-57.

Заславский, О. Б. «Сцены из рыцарских времен»: Обрыв сюжета как признак завершенности текста. / Toronto Slavic Quarterly. – 2010. – N 32. – [Электронный ресурс]. – URL: http://sites.utoronto.ca/tsq/32/tsq_32_zaslavskii_stseny_iz_rytsarskikh.pdf. (15.07.2019).

Иванов, Вяч. Вс. Очерки по истории семиотики в СССР / Вяч. Вс. Иванов. – Москва: Наука, 1976. – 298 с.

Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Об искусстве. – Санкт-Петербург, 1998. – С. 14-285.

Пеньковский, А. Б. Нина. (Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении) / А.Б. Пеньковский. – Москва : Индрик, 2003. – 640 с.

Рецептер, В. Э. „Я жду его”: Скрытый сюжет „Скупого рыцаря” / В.Э. Рецепттер // Звезда. – 2001. – № 2. – С. 165-178.

Тарановский, К. О поэзии и поэтике / К. Тарановский. Москва: Языки русской культуры, 2000. – 432 с.

Эйзенштейн, С. М. Чет – Нечет. Публ. и коммент. Н. И. Клеймана / С.М. Эйзенштейн // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. – Москва, 1988. – С. 234-278.

Ямпольский, М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М. Ямпольский. – Москва: РИК «Культура», 1993. – 464 с.

REFERENCES:

Ivanov, Vjach. Vs. Očerki po istorii semiotiki v SSSR. [Essay on history of semiotics in USSR] / Vjach. Vs. Ivanov. – Moscow: Nauka, 1976. – 298 s.

Jampol'skij, M. B. Pamjat' Tiresija. Intertekstual'nost' i kinematograf. [The Memory of Tiresias] / M.B. Jampol'skij. – Moscow: Rik "Kultura", 1993. – 464 s.

Jezenshtejn, S. M. Chet-nechet. Razdvoenie Edinogo. Publ. i komment. N. I. Klejmana. [Odd and Even. Splitting of Single Whole] / S.M. Jezenshtejn // Vostok – Zapad. Issledovanija, perevody, publikacii. Vyp. 3. – Moskva. 1988. – S. 234-278.

Lotman, Ju. M. Struktura hudozhestvennogo teksta. [Structure of artistic text] / Ju. M. Lotman // Lotman Ju. M. Ob iskusstve. – Saint-Petersburg, 1998. – S. 14-285.

Pen'kovskij, A. B. Nina. (Kul'turnyj mif zolotogo veka russkoj literatury v lingvističeskom osvешhenii.) [Nina. Cultural myth of the Golden Age of Eussian Literature in linguistic interpretation] / A.B. Pen'kovskij. – Moscow: Indrik, 2003. – 640 s.

Recepter, V. Je. „Ja zhdu ego”: Skrytyj sjužhet „Skupogo rycarja”. [“I wait him now”: Hidden plot of “The cavetous Knight”] / V. Je. Recepter // Zvezda. – 2001. – № 2. – S. 165-178.

Taranovskij, K. O poezii i pojetike. [On poetry and poetics] / K. Taranovskij. – Moskva: Yaziki russkoi kulturi, 2000. – 432 s.

Zaslavskii, O. B. Deidentifikacija lichnosti. O fil'me Antonioni «Professija: reporter». [Deideintificaiton of personality: on Antnonioni's film “Profession: reporter”] / O.B. Zaslavskii // Kinovedcheskie zapiski. – 2013. – № 102/103. – S. 35-57.

Zaslavskii, O. B. «Sceny iz rycarskih vremen»: Obyrv sjužheta kak priznak zavershennosti teksta. [“Scenes from Times of Chivalry” Break of plot as an indication of completeness of text] / O.B. Zaslavskii // Toronto Slavic Quarterly. – 2010, – N 32. – [Elektronnii resurs]. – RL: http://sites.utoronto.ca/tsq/32/tsq_32_zaslavskii_stseny_iz_rytsarskich.pdf. (15.07.2019).

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Ларионов М.Ф. Сцена в кабачке (Ссора в трактире).
2. Рублев Андрей. Троица.

REFERENCES:

1. Larionov M.F. Scena v kabachke (Ssora v traktire).
2. Rublev Andrej. Troica.