

ИЗОБРАЖЕНИЕ И СЛОВО

О.Б. Заславский¹

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

ЯЗЫК КАК ПОДТЕКСТ В ЖИВОПИСИ Р. МАГРИТТА

В статье показано, что для живописи Р. Магритта характерно явление «язык как подтекст», когда образ отсылает к слову. При этом может быть значима его звуковая структура. Соотношения между разными, напрямую не названными словами, приводят к анаграмматическим построениям. Кроме того, это включает «поэтику отсутствующих посредников»: два внешне не связанных предмета могут объединяться неназванным свойством, причем соответствующее слово само по себе может быть в этом контексте значимым. В этом смысле живопись Магритта может рассматриваться как творческая лаборатория, в которой реализуются потенциальные свойства живописного произведения, роднящие ее с литературным текстом. При этом абстрактный принцип семиотической неоднородности (необходимость хотя бы двух разных структурных механизмов для полноценного функционирования текста) обыгрывается в живописной практике, превращаясь в метатему картины.

Ключевые слова: подтекст, анаграмма, дискретное и континуальное

O.B. Zaslavskii

Kharkov V. N. Karazin National University

LANGUAGE AS A SUBTEXT IN MAGRITTE'S PAINTING

It is shown in the article that the phenomenon “language as an underlying idea” (when the image refers to a word) is typical of the Magritte’s painting. In doing so, the sound structure of a word can be relevant. The relations between several words (not called explicitly) lead to anagrammatic constructions. In addition, it includes “poetics of hidden mediators” when two apparently unrelated objects can be untied by some implicit property or a word relevant in a given context. In this sense, Magritte painting can be regarded as a creative laboratory in which potential properties of a pictorial work are realized that makes it related to a literary text. In this case, the abstract principle of semiotic heterogeneity (the need for at least two different structural mechanisms for the full functioning of the text) is played out in pictorial practice, turning into a metatheme of the picture.

Keywords: subtext, anagram, discrete and continuous properties

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

В поисках закономерностей

Литература о живописи Магритта необозрима. Но, как ни странно на первый взгляд, исследования его отдельных картин как художественных произведений и поэтики его живописи в целом, основанной на таком анализе, относительно немногочисленны и фрагментарны. Ключевую роль в его живописи занимает соотношение между словом и образом, причем зачастую это делается демонстративно. Однако противоречивое отношение между ними, в сочетании с упором на игру философскими (и вообще достаточно абстрактными) категориями (характерный пример – название «Каникулы Гегеля» одной из его картин) привело к тому, что исследование его живописи увязло в обсуждении сложности и противоречивости его картин без попыток уяснить, какова же художественная природа этой противоречивости. При этом обычно авторы работ принимают как данность, что надписи на картинах зачастую не связаны непосредственно с изображаемым или даже ему противоречат.

Соответственно, изучение поэтики подменяется зачастую философскими экскурсами (в том числе в философию языка). Вот характерный пример. В книге [Todd Allen, 1999, p. 60] в разделе *Word and Images* указывается «The designation of familiar objects with unfamiliar, contradictory names. For example, in *The Interpretation of Dreams*, the image of a suitcase is accompanied by the word "sky" and the image of a leaf is paired with the word "table"». Какова же структура произведения как целого, и какое место в ней занимает данная противоречивость, – такие вопросы даже не ставятся.

Между тем, даже поверхностное знакомство с творчеством Магритта указывает на то, что такая регистрация очевидных фактов не только поверхностна, но и приводит к непоследовательности. Скажем, во многих местах отмечено, что изображение фиалки у Магритта в «Большой войне» актуализует мотив насилия ввиду звукового сходства (*violette – violence*), что на некоторых картинах реализуются словесные выражения (например, «буря в стакане воды» в «Каникулах Гегеля» [Нозль, 1995, с. 8] «любовь слепа» в его «Влюбленных», выражение «воздушные замки» в «Замке в Пиренеях»). Примеры можно умножить. Скажем, на картине *Principe de plaisir* («Принцип удовольствия») лицо человека заменено сияющим шаром, что дает выражение «сияющее лицо». Мы не станем останавливаться подробнее на таких достаточно простых случаях (одноходовках) и сконцентрируемся на более интересных, где связь между словом и образом носит более разветвленный характер (какой именно – будет ясно из дальнейшего). Коль скоро мотивировка образов через средство слова обнаружена в ряде изолированных примеров, уже одно это наводит на мысль, что такое соотношение может быть общим структурным принципом у Магритта и заслуживает внимательнейшего изучения.

С другой стороны, в литературе о Магритте встречаются попытки установить связь между образом и словом, ему не соответствующим, и обосновать через цепочку ассоциаций, апеллирующих лишь к внеположной реальности. Например, между молотком и надписью «пустыня» в «Ключе к снам» предлагается видеть камень, стираемый ударами молотка в песок, – субстанцию, которой столь богата пустыня [Treichl, 2016, с. 88]. Ясно, что идя этим путем, можно связать между собой все что угодно, допуская достаточное количество звеньев в цепочке. С нашей точки зрения, такой подход является неудовлетворительным и открывает путь к неограниченному произволу.

Между тем, по отношению к живописи Магритта вполне можно указать критерий, который ограничивает фантазию и вместе с тем отражает существенные черты поэтики Магритта. А именно, *взаимодействие между образами включает опосредующее слово, и/или игру слов, в которой взаимодействуют не только образы и отдельные слова, но и части самих этих слов.*¹ Это свойство является весьма нетривиальным и в общем случае для живописи как таковой отнюдь не универсальным (но потому особенно интересно, когда это свойство действительно становится актуальным). Как это работает, мы ниже подробно проследим на примерах.

В данной работе осуществлена попытка проанализировать ряд картин Магритта, рассматривая их как художественный текст и описывая свойства структуры этого текста. Мы не ставим задачу дать всесторонний анализ, а рассматриваем только один (но чрезвычайно важный для Магритта) аспект – соотношение между образом и словом. Мы показываем, что характерной чертой поэтики Магритта является явление «язык как подтекст». По отношению к литературе оно было выделено как явление общей поэтики в работе [Левинтон, 1979]. В применении к живописи оно характеризуется активностью словесного языка как такового, включая значимость не только общего смысла слов, присутствующих на полотне, но и самой звуковой структуры слова – вплоть до создания анаграмматических перекличек. Ранее такие явления были обнаружены применительно к живописи Сезанна в книге [Geist, 1988], где также приведены некоторые предшествующие наблюдения. (Отметим однако, что ряд примеров, приведенных самим Гейстом, на наш взгляд, грешит некоторым произволом.) Для живописи Дали это явление было независимо обнаружено в серии наших работ [Заславский, 1997, 1999, 2005]. С методической точки зрения, такой подход во многом аналогичен литературоведческому анализу, что обусловлено самой природой объекта, ориентированного на слово и дискретные элементы, что характерно для словесного текста.

¹ Здесь и далее выделено нами. – О.З.

Рассматриваемые явления не сводятся к изучению живописи того или иного художника (при всей важности этого). Здесь присутствует и общесемиотический аспект. Обычно словесный знак обозначает образ. В живописи же обсуждаемого типа встречается и прямо противоположный случай: образ может отсылать к словесному обозначению. На это накладывается взаимодействие внутри образов, между словами или их частями, а также перепутывание между одним и другим. В этом отношении живопись со словесным подтекстом может рассматриваться как предельный случай общесемиотической неоднородности, в котором обнажена двусоставность художественного текста (и текста вообще), минимально необходимая для его успешного функционирования [Лотман, 2000, с. 13, 590-602].

Перейдем теперь к обсуждению конкретных картин Магритта.

Un peu de l'âme des bandits (Кусочек бандитской души)

Здесь изображена скрипка (*violon*). Соответствующее слово пересекается с «насилием», т.е. *violence* – свойством, характерным для деятельности бандитов.



[Электронный ресурс]. URL: <https://www.masterworksfineart.com/artists/rene-magritte/lithograph/un-peu-de-lacircme-des-bandits-something-of-the-bandit-spirit/id/w-3993>.

С другой стороны, струнный музыкальный инструмент мог входить в состав не гангстерского, а музыкального коллектива – джаз-**банда**. Тем самым на картине реализовано **двойное** значение **слова** «банд(а)».

Les vacances de Hegel (Каникулы Гегеля)



[Электронный ресурс]. URL: https://artchive.ru/renemagritte/works/307924~Kanikuly_Gegelja

В сочетании зонтика (средства защиты от дождя) и стакана воды реализовано выражение «буря в стакане воды», по-французски «une tempête dans un verre d'eau». Это обстоятельство хорошо известно (см., например, [Нозль, 1995, с. 8]), так что здесь мы не претендуем на новизну. Однако тут присутствуют и менее очевидные моменты. Буря (tempête) на уровне произношения напоминает tempête. Такого слова во французском языке нет, но учитывая уменьшительный суффикс ette и что погода по-французски temps, такое буквалистское искусственное образование можно было бы передать по-русски как «(не)погодка». И действительно, та непогода, которая обрушивает на зонтик воду в реальном «большом» мире, представлена на верхушке зонтика в миниатюре, – это как раз вода, которая в малом мире стакана и представляет собой «непогодку». Сама по себе буря в стакане воды, как она упоминается во фразеологизме, означает неадекватную оценку явления, внутреннее несоответствие масштабов. Но с учетом описанной выше словесной игры ситуация меняется: есть два равноправных мира разных масштабов, в каждом из них происходит процесс, соответствующий своему собственному масштабу. Правомерность описанного прочтения подкрепляется тем, что неразрывная связь между образом и словом заключена уже в названии главного предмета: parapluie в явном виде демонстрирует, что зонт действует против (para) дождя (plui).

Кроме того, здесь есть еще одно проявление полускрытой словесной игры. Стакан заполнен не целиком, частично он остается пустым (vacant), что перекликается с «каникулами» (vacances).

Надо полагать, в описанных обстоятельствах и проявляется диалектика, присутствие которой отражено в имени Гегеля в названии картины. С другой стороны, соответствующая логика представляет собой некий вызов чисто гегелевской диалектике из-за усложнения сопоставлений. Так что Гегель действительно здесь как бы временно отсутствует («отдыхает на каникулах»).

La Grande Guerre (Большая война)



[Электронный ресурс]. URL: <https://www.arthipo.com/rene-magritte-la-grande-guerre.html>.

Название картины указывает на войну, причем «великую», но на ней изображена дама. То и другое можно связать словесно: *mondiale* (La première guerre mondiale – Первая мировая война), *monde* (femme de monde – светская дама). У дамы вместо лица – цветок. Так реализуется противопоставление, в котором цвет выступает против бесцветности. Что важно, это осуществляется на уровне не только образов, но и слов, так как по-французски *fleur* имеет оба значения – и цвет и цветок. Зонтик увенчан наверху перьями. Здесь также имеет место звукослысловая игра: *parapluie* (зонт) и *plume* (перо).

На голове у дамы – шляпа в виде уха. Тем самым подчеркивается роль звука в картине, умение слышать, заменяющее возможность видеть, которой дама лишена из-за цветка, прилепившегося к лицу. Точнее, здесь реализуется выражение *elle est tout oreille* – «она вся обратилась в слух».

Лицо (выделенное цветами) по-французски – *visage*, а зрение – *vision*. Тем самым невозможность увидеть лицо героини (и невозможность для нее самой что-либо увидеть) получает реализацию на словесном уровне. (Подчеркнем, что такое сближение обоих слов возможно далеко не в каждом языке, так что роль именно французского здесь существенна.)

Кроме того, *viser* – целиться. Тем самым лицо вовлекается в проблематику, связанную с войной¹.

На руке у дамы висит небольшая сумочка. Это – предмет, содержимое которого увидеть зрителю нельзя, что воспроизводит мотив скрытого, воплощенный также в закрытом лице. А если учесть, что среди предметов в сумочки могли быть и наличные деньги (*cash*), это усиливает данный мотив (*cache* – прятать, скрывать).

Сочетание мотива слепоты, цветка и денег встречается также в фильме Чаплина «Огни большого города», в котором героиней является слепая бедная цветочница (в данном случае трансформировавшаяся в богатую даму).

Le fils d'homme (Сын человеческий)



[Электронный ресурс]. URL: <http://www.rene-magritte.com/fr/le-fils-de-l-homme>

Лицо персонажа закрывает яблоко. Но слово *homme* (яблоко) получается из *homme* (человек) заменой одной буквы, причем стоящей в самом начале слова, т.е. во «главе» слова. Тем самым на уровне букв получается трансформация, аналогичная трансформации на уровне образов, где изображение яблока заменяет изображение лица (важнейшей части головы) – того, что идентифицирует человека. В результате герой картины (*personnage*) превращается в «никто» (*personne*) вследствие операции с буквами.

¹ Что касается мотива войны, то фиалка вместо лица (*violette*) реализует мотив насилия (*violence*). Это уже не раз отмечалось в литературе – см. напр. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.onehope.be/art/Magritte.LaGrandeGuerre.M204.pdf>. Однако, по нашему мнению, здесь следует говорить не об отдельном свойстве, а общем структурном принципе, связывающем слово и изображение.

La reponse imprevue (Непредвиденный ответ)



[Электронный ресурс]. URL: https://artchive.ru/renemagritte/works/333570~Neozhidannyj_otvet.

Слово *imprevu* означает «непредвиденный». В данном контексте *vu* актуализует тему зрения. Ответ приобретает зримые очертания, в связи с чем возникает смысловое напряжение между возможностью и невозможностью увидеть, проникнуть зрением за границу. Соответственно, на картине дан контраст светлого и черного. Эта граница представлена здесь дверью – **porte**, что перекликается с **reponse**. В двери находится огромная дыра – **trou**, что включается в этот ряд слов. А сам глагол «предвидеть» актуализован в данном контексте в двух ипостасях – и как «прогнозировать будущее» и «предварительный просмотр». (Обычно название данной картины приводится на русском как «Неожиданный ответ», но при этом теряется значимость темы зрения, что приводит к обеднению смысла.)

Les fanatiques (Фанатики)



[Электронный ресурс]. URL: <https://www.menil.org/collection/objects/3397-the-fanatics-les-fanatiques>

На картине изображена птица, летящая над огнем, что сразу же активизирует образ Феникса (Phoenix) – птицы, которая сгорает, а потом восстает из пепла. Это дает звуковую переключку названия птицы и картины. Кроме того, в таком контексте сюда подключается также и название огня: *feu* – *Phoenix*. А в слове *fanatiques* анаграмматически выделяется *naître* – рождаться. В контексте картины птица наделяется двойной сущностью, связанной и с образом, и со словом. А ее бессмертие оказывается обусловленным их неразрывной связью: возможность все нового и нового возрождения как бы реализуется через его анаграмму в названии картины.

Les Amants (Влюбленные)



[Электронный ресурс]. URL: <https://magritte.brussels/index.php/portfolio/les-amants>



[Электронный ресурс]. URL: <https://www.masterworksfineart.com/artists/rene-magritte/lithograph/les-amants-the-lovers/id/w-3999>

У Магритта есть серия из 4-х картин с этим названием. Нас сейчас интересуют только варианты I и II. Головы влюбленных скрыты под белыми покрывалами, так что они не могут видеть. Здесь, как известно, реализуется выражение «любовь слепа». Однако, что касается роли слова, то этим (лежащим на поверхности и много раз упоминавшимся в литературе о Магритте) соотношением образа и слова дело не исчерпывается. Более важно, что слово, обозначающее покрывало (*manteau*), перекликается с названием – *amants*, чем утверждается неотчуждаемая связь между возлюбленными. Кроме того, закрытые головы означают невозможность нормально дышать, т.е. указывают на безжизненность, неодушевленность (*inanime*), что анаграмматически также перекликается с названием (*amants*). Любовь, смерть и невозможность видеть объединяются, таким образом, при помощи анаграмматических построений. В отличие от выражения «любовь слепа», такие построения – объективный факт, делающий соответствующую интерпретацию более надежной и объективной.

La Clef de songes 1927 (Ключ к снам)



[Электронный ресурс]. URL: <https://paintingart.ru/gallery/rene-magritte/5385.html>.

На картине изображены 4 предмета в 4-х ячейках. Само членение на 4 ячейки – характерный дискретный признак, свойственный словесным текстам. Кроме того, эти предметы снабжены названиями. Тем самым свойство дискретности удвоено. На первый взгляд, эти названия не имеют никакого отношения к изображениям. Однако такая связь выявляется, если учесть подтекст, связанный с цепочкой ассоциативных связей. В левой нижней ячейке – лист дерева, с надписью *La table* (стол). Это может быть оправдано,

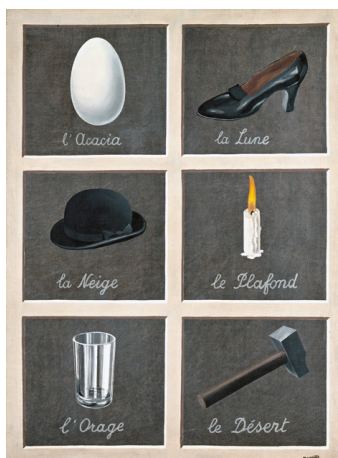
если учесть: то же самое слово *feuille* (лист) означает не только древесный лист, но и лист бумаги, на котором пишут, положив его на стол. Мотив писания проявляет себя и в правой верхней ячейке, где изображен перочинный нож. Здесь тема писания (писательства) связывает эту ячейку с левой нижней (с листом), так как таким ножом чинят инструмент писания. Кроме того, чисто зрительно нож изогнут таким образом, что напоминает клюв птицы. Что в свою очередь опять ведет к перу как инструменту письма.

В правой нижней ячейке образ и надпись соответствуют друг другу. Это – губка (*éponge*). Данное слово перекликается со словом *songes* из названия картины. Но главное – она также связана в данном контексте с темой письма, так как это – предмет, при помощи которого можно собрать и убрать лишнее в тексте (по-русски этому соответствует «отжать воду») – *délayage*.

В верхней левой ячейке изображена сумка, там стоит надпись *Le ciel*. Это может быть связано с местом обитания птиц (напомним сходство ножика в соседней ячейке с клювом птицы). Главное же свойство саквояжа – содержать нечто, что непосредственно указывает на столь важное свойство текста как **содержание**. В таком контексте упоминание неба, с учетом метонимий между инструментом писания и птицами, может рассматриваться как намек на небесное (божественное) происхождение импульса к писанию (вдохновения).

Таким образом, объект в целом представляет собой реализацию мотива письменного текста и словесного творчества.

***La Clé des songes* (1930) (Ключ к снам)**



Здесь также выдержан принцип разбиения на отдельные ячейки с образами и словами. Начнем с молотка (правая нижняя ячейка). Там написано слово *desert* (пустыня). Можно думать, что связь между тем и другим существует, просто она выражена при помощи не названного явно слова-посредника: и молоток, и пустыня могут нанести **удар**. Молоток – механический удар, пустыня – солнечный. Соответствующая ассоциативная связь подкрепляется изображением пустого стакана в ячейке, соседней с молотком – отсутствие воды способствует солнечному удару в жаркой пустыне. Что касается удара механического, то молоток (если учесть размах и поворот) направлен в сторону шляпы, т.е. (с учетом элементарной метонимии) целит как раз в голову. Но при проведении работ молоток обычно бьет именно по **головке** гвоздя – *tête*. Кроме того, молоток (*marteau*) переключается с *meurtre* (убийство) – то, что произойдет, если удар обрушится на голову.

В левой нижней ячейке изображен стакан и слово *orage* (буря). Это дает словесное выражение «буря в стакане воды» (которое значимо также и для «Каникул Гегеля» [Ноэль, 1995, с. 8]). Предметы в левой колонке – яйцо, шляпа (метонимически подразумевающая голову) и стакан – объединяются как потенциальный уязвимый объект удара.

В правой ячейке в среднем ряду изображена свеча с надписью *Le plafond* (потолок). В буквальном смысле, здесь несоответствие, так как с появлением электричества свечи для освещения не используются, и к потолку их никто не лепит. Однако это приобретает смысл, если понимать надпись в условном духе, как указание на общепринятую (согласно международной системе СИ) терминологию, согласно которой сила источника света (в том числе бытовых ламп) измеряется в «свечах» (*candela*). Лампы же в комнате висят именно на потолке. Мотив освещения проявляет себя еще одним образом, если связать свечу с луной (ссылка на которую указана ячейкой выше): свет и луны, и свечи проявляет себя на фоне почти полной окружающей темноты.

Между шляпой (средний ряд слева) и женской туфлей (верхний – справа) также есть связь. Метонимически они представляют, очевидно, мужчину и женщину. И тогда туфля – это эквивалент **спутницы** (*compagne*), чем и оправдывается название *La Lune* как спутника (*compagnon*).

Изображение шляпы и с подписью *La Neige* оправдывается словосочетанием *Neige Chapeau* (зимняя шапка) или *Chapeau de Neige* (снеговая шапка гор).

Выявленные связи, осуществляемые при помощи слов (в том числе в явном виде не представленных!) реализуют общую тему картины, которая носит остаточно общий характер: сокрушающей силе удара и разрушения противостоит тенденция собирания единого целого из разнородных осколков. Хаос бессвязных и, казалось бы, разнородных элементов, собирается в космос, вселенную, управляемую не очевидными, но объективными законами.

С этим также связано (столь же абстрактное, но существенное для понимания картины) соотношение между системой и элементом. Сюда можно отнести осколки (отсутствующие, но неизбежные в случае удара молотком по стакану), а также (не показанные, но характерные для реального растения) гроздя акации (верхняя левая ячейка). В последнем случае часть элементов (лепестки) объединяются в единые образования (гроздя), которые в свою очередь являются элементами по отношению к дереву в целом.

В таком контексте становится значимой сама структура картины: отдельные элементы в 6 ячейках оказываются частями единого целого, так что соотношение между системой и ее элементами проявляет себя и здесь.

Как видим, расхожие утверждения о «неправильной» идентификации элементов в этой картине (в том числе такие оценки проникли и в Википедию) оказались чрезвычайно поверхностными. На самом деле корректная идентификация вполне возможна; логика снов отнюдь не произвольна, а следует ассоциациям между образом и словом. Причем это касается как связей внутри той или иной отдельной ячейки, так и между ячейками.

La Clef des songes (1935) (Ключ к снам)



[Электронный ресурс]. URL: <https://www.artsy.net/artwork/rene-magritte-la-clef-des-songes>

Данная картина выделяется тем, что в ней деавтоматизован язык, значимый для «чтения» картины, и тем самым на его роли сделан специальный акцент. А именно, надписи сделаны не на родном для Магритта французском языке, а на английском. В правой верхней ячейке – изображение часов с надписью the wind (ветер). То и другое связывается темой погоды, если учесть лежащий в подтексте французский язык. А

именно, по-французски погода – *temps*, так же как и время. Мотив времени связывается также с верхней левой и нижней левой ячейками, где изображены голова лошади и кувшин: время одновременно и бежит и течет.

В левой верхней ячейке голова лошади сопровождается подписью *the door*. По-французски *door* (дверь) – *porte*, но одно из главных назначений лошади заключается в том, чтобы нести (*porter*) всадника.

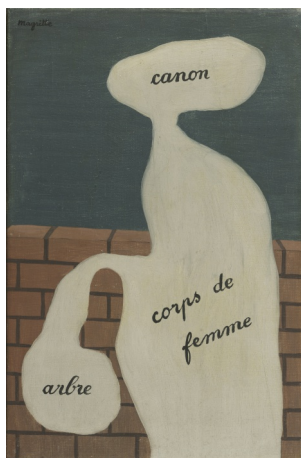
В левой нижней ячейке стоит слово «the bird» – птица. Там же изображен кувшин, который можно понимать и как вазу с ручкой. Но тогда через посредство французского языка возникает фонетическое сходство слов *vase* (ваза) и *oiseau* [wazo] – птица.

Свободному движению противопоставлена замкнутость, неподвижность, связанная с образом чемодана. Его название *valise* совпадает по-французски и по-английски. И указывает на «значение» как абстрактную категорию – *value* по-английски. Слова же из 4 букв *wind* – *bird* – *door* дают анаграмму "word" – «слово».

В данном контексте структура картины (4 ячейки, на которое разбито изображение в целом) соотносится с мотивом слова и, в частности, словаря (букваря): получают как бы карточки для изучения и запоминания слов.

В целом картина акцентирует тему двуязычия, недостаточности одного языка для понимания картины. А также неравноценности разных языков: в подтексте лежит именно родной для автора язык. Логика снов, таким образом, построена на игре между двумя языками – как в буквальном смысле (французский и английский), так и общесемиотическом (словесный язык и язык образов).

L'Usage de la parole (1929) (Использование слова)

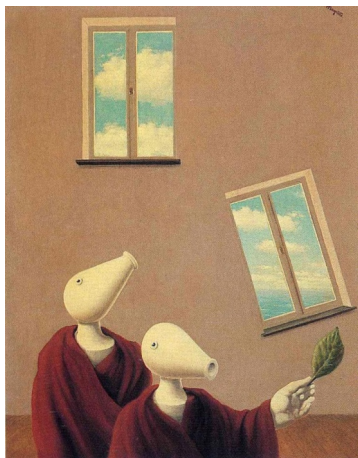


[Электронный песчуп]. URL: <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/rene-magritte-l-usage-de-la-parole?artist=magritte-rene-1>

На месте, соответствующем голове, написано слово *canon*. На теле – *corps de femme*. Поскольку *canon* означает «пушка», то это вызывает ассоциацию с дымом пушки, а тем самым (уже по зрительной ассоциации) с курением сигареты или трубки. Но слова, обозначающие «курение» и «женщину», переплетаются друг с другом: *fumer* и *femme*. Из живота «женщины» идет ответвление со словом "arbre". Это естественно интерпретировать как ребенка во чреве, причем ребенок и дерево объединяются словом «расти» – *grandir*. При этом дерево можно понимать как универсальный символ – древо жизни. Курение беременной несет смертельную угрозу неродившемуся младенцу, причем угроза смерти представлена смертоносным оружием (*canon*).

Как известно, существует дерево *Le Couroupita*, *L'arbre de Boulet de canon*. Такое название связано с тем, что когда его плоды встречаются в животе, раздается как бы раскат пушечного выстрела. Магритт придал буквальный смысл такому сочетанию, связав здесь дерево с пушкой.

Rencontres naturelles (Естественные встречи)



[Электронный пецыпс]. URL: <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/rene-magritte-les-rencontres-naturelles?artist=magritte-rene-1>.

На картине представлены две пары предметов, повернутых относительно своего естественного положения и относительно друг друга. Это два окна и две условных головы. Это актуализует мотив поворота (вращения) как такового. В результате актуализуется слово **turner**, анаграмматически связанное с **naturelles** из названия. Ключевые согласные n, t, r присутствуют и в 1-м слове названия **rencontres**.

Также, звукобуквенная игра затрагивает названия предметов. На картине изображены два окна, но «окно» по-французски – *fenêtre*. Это слово содержит те же ключевые согласные *n, t, g* и перекликается с *naturelles* из названия. Кроме того, есть еще одна словесная перекличка, связанная с окном: у слов, обозначающих окно (*fenêtre*) и лист (*feuille*), там же изображенный, совпадают две первые буквы.

Правая фигура держит лист рукой, причем эта рука неестественно выделена на картине, что подчеркивает ее смысловую роль. И действительно, она вступает в звукобуквенную игру: лист обычно прикреплен к ветке (*branche*), а рука – это *bras*.

Все это делает название глубоко содержательным: происходят «естественные встречи» между буквами, словами и образами. Свойство поэтики зашифровано в самой картине, так что название приобретает характер метатекста.

Le miroir vivant (Живое зеркало)



[Электронный ресурс]. URL: <https://www.pinterest.dk/pin/418201515378560848/?nic=1a>

В данном примере, несмотря на отсутствие зримых конкретных образов, остались как игра между словом (звуком) и образами (даже весьма абстрактными), так и словами между собой. Значимость звука представлена на картине в явном виде – указанием на хохочущий персонаж в левой верхней ячейке и крики птиц в нижней правой. Но это еще не все: эта значимость подкрепляется анаграммой в слове *personnage*: *sonnage* – прозванивание, *sonner* – звонить. В картине присутствует также связь между левой верхней ячейкой и правой нижней, т.е. между персонажем и мотивом полета (птицей) через выражение *personnage de haut vol* (что по-русски может быть передано как «птица высокого полета»).

В левой нижней ячейке слово *armoire* (шкаф) перекликается с *miroir* (зеркало). Кроме того, поскольку во многих шкафах смонтировано зеркало, переплетение получается двойным – и на словесном уровне, и на уровне подразумеваемых образов.

Слово *horizon* в правой верхней ячейке означает не только собственно «горизонт», но и «кругозор» (горизонт в условном смысле). Тем самым нижняя левая ячейка связывается с верхней правой мотивом зрения. При этом в данном слове присутствует то же сочетание *og*, что и в названии зеркала и шкафа. Эти же ячейки сопоставляются и мотивом пространства: замкнутость, невидимость содержимого, малые размеры в случае шкафа и предельная открытость и максимум обозрения в случае горизонта.

Единое слово *miroir* как бы дробится на осколки, анаграмматически разбросанные между собственно зеркалом, шкафом и горизонтом. Мотив осколков проявляет себя на уровне не только слов, но и образов: сюда следует отнести совокупность малых белых и черных фрагментов неправильной формы. Причем игру двух цветов (черного и белого) в данном контексте можно связать с зеркальностью (не буквально, а как разные варианты дуального противопоставления). То обстоятельство, что вместо механического копирования образов получается их трансформация, генерирование нового (так что слова и объекты отчасти перекликаются, но все же являются самостоятельными и не совпадающими) оправдывает определение «живое» в применении к зеркалу.

Заключение

Непосредственное взаимодействие описанного выше типа между словом и образом является сравнительно редким в живописи. Но зато при этом на границе между столь структурно различными неоднородными явлениями появляются новые смыслы. Здесь имеется некоторая аналогия с уже описанными (хотя также недостаточно изученными и редкими) явлениями в литературе. Сюда относятся анаграмматические построения, присутствие языка в подтексте и т.д. Кроме того, как мы видели, в картинах Магритта, помимо прочего, встречается то, что может быть названо «поэтика отсутствующих посредников» [Двинятин, 2007]: два элемента объединяются третьим, название которого не приведено в тексте (или на полотне). В случае литературы элементами, между которыми устанавливаются такие соответствия, являются также слова. Здесь же ситуация становится более разнообразной: ими могут быть два слова, два образа, а также и слово и образ. Более того, у Магритта такое взаимодействие может включать не только язык образов и словесный язык, но и два словесных языка сразу.

Приведенные выше наблюдения свидетельствуют, что для Магритта полноценный художественный объект был двусоставным – он включал в едином целом и словесный (дискретный) знак и образ (континуальный). Значимость скрытых соответствий достаточно определено указывает, что это свойство лежит в его поэтике намного глубже, чем одно лишь механическое сопоставление данных явно словесных надписей и образов. Также, целый ряд картин представляют собой единый текст, который вполне поддается анализу (по аналогии с текстом литературным) и обладает целостным смыслом.

Полученные результаты в очередной раз показали, что понятие языка как подтекста затрагивает даже визуальные искусства – такие как живопись. Их также можно рассматривать как мотивировку для дальнейшего изучения этих явлений, их семиотической классификации и построения типологии. Кроме того, представляет интерес их непосредственное сравнение в живописи разных художников, где такие явления уже найдены. Прежде всего, это касается Дали и Магритта.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Двинятин, Ф. Н. Из заметок по поэтике Ахматовой / Ф.Н. Двинятин // На меже меж голосом и эхом. Сборник в честь Татьяны Владимировны Цивьян. – 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.

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

Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. – Санкт-Петербург: Искусство-СПб., 2000. – 704 с.

Нозль, Б. Магритт / Б. Нозль. – Москва: Слово. Slovo, 1995. – 96 с.

Geist, S. Interpreting Cézanne / S. Geist. – Harvard University Press, 1988. – 320 p.

Todd Allen, The Essential. Rene' Magritte. Harry N. Abrams, Incorporated, – New York, 1999. – 112 p.

Treichl, C. Art and Language: Explorations in (Post) Modern Thought and Visual Culture. – Kassel: Kassel University Press, 2016. – 207 p.

Zaslavskii, O. B. Language as an underlying idea in Salvador Dali's works / O. B. Zaslavskii // *Word & Image*. – 2005. Vol 21. – Pp. 90–102.

REFERENCES

Dvinyatin, F. N. Iz zametok po poetike Ahmatovoi / F.N. Dvinyatin // Na meje mej golosom i ehom. Sbornik v chest Tatyani Vladimirovni Civyan. – Moskva: Novoe izdatelstvo, 2007. – S. 31–43.

Levinton, G. A. Poeticheskii bilingvizm i mejyazikovie yavleniya / G.A. Levinton // Vtorichnie modeliruyuschie sistemi. – Tartu, 1979. – S. 30–33.

Lotman, Yu. M. Semiosfera / Yu.M. Lotman. – Sankt-Peterburg: Iskustvo-SPb, 2000. – 704 s.

Noel, B. Magritt / B. Noel. – Moskva: Slovo. Slovo, 1995. – 96 s.

Zaslavskii, O. B. Yazik kak podtekst v jivopisi Salvadora Dali / O.B. Zaslavskii // Arbor Mundi. – 1997. Vip. 5. – S. 165–181.

Zaslavskii, O. B. Obrazno-yazikovoi analiz totalitarizma v dvuh «leninskih» kartinah Dali / O.B. Zaslavskii // Trudi po znakovim sistemam. – 1999. T. 27. – S. 168–180.

Geist, S. Interpreting Cézanne / S. Geist. – Harvard University Press, 1988. – 320 p.

Todd Allen, The Essential. Rene' Magritte. Harry N. Abrams, Incorporated, – New York, 1999. – 112 p.

Treichl, C. Art and Language: Explorations in (Post) Modern Thought and Visual Culture. – Kassel: Kassel University Press, 2016. – 207 p.

Zaslavskii, O. B. Language as an underlying idea in Salvador Dali's works / **O. B. Zaslavskii** // Word & Image. – 2005. Vol 21. – Pp. 90–102.