

УДК- 7.03

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ ПЛАСТИЧЕСКИХ ИСКУССТВ. К ПРОБЛЕМЕ АНАЛИЗА ПРОИЗВЕДЕНИЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

С. В. Мягих

Ключевые слова: интертекстуальность, Альфред Фризен, Виктор Попков.

Явление интертекстуальности существует в истории культуры и искусства давно. Под интертекстуальностью принято понимать наличие в исходном тексте следов других текстов в виде фрагментов или даже целых текстов, что создает «диалог» между ними, рождает новый смысл. В России идея «диалогичности» тестов разрабатывалась М. М. Бахтиным, но термин был введен в оборот в 1967 году французской исследовательницей, теоретиком постструктурализма Юлией Кристевой.

Наличие интертекстуальной связи между текстами создает возможность этих текстов ссылаться друг на друга, и придает тексту задуманный автором смысл. Интертекстуальность тесно связана с проблемами источников, влияний и подражаний и изучается в основном лингвистикой и литературоведением. Но при понимании текста как фиксации человеческой мысли на любом материальном носителе, этот инструмент постмодернистского дискурса присутствует в любых текстах культуры и в пластических искусствах в том числе.

Искусство сегодняшнего дня как пространство образования смыслов, интертекстуально весьма значительно. Каждое произведение интертекстуально, но в различной степени маркированности, т. е. узнаваемости прецедентного текста.

Принципы заимствования индивидуально окрашены у каждого автора. Мотивация заимствования, степень искажения исходного материала, степень сохранения образно-смысловой нагрузки источника, его актуальности и включенности в современный контекст – это целый спектр вопросов для анализа.

В качестве проблемно анализируемого материала нами выбраны работы барнаульского художника А. Фризена, в значительной степени подверженные интертекстуальным включениям.

В его работе «Джоконда и Пит Мондриан» (х., м., 2003) присутствуют по сути две пластические цитаты, наложенные одна на

другую, – портрет Моны Лизы, известный под названием Джоконда Леонардо да Винчи (1505-1509) и фрагмент одного из произведений Пита Мондриана периода геометрической абстракции.



Фризен. А. Джоконда и Пит Мондриан.
Холст, масло. 2003

Автор (Фризен) использует для создания собственного образа два легко узнаваемых изображения, не требующих интеллектуального напряжения для идентификации и глубокой компетенции в области истории искусств, поэтому их можно считать **прецедентными** (если использовать лингвистическую терминологию). Такое наложение создает многоуровневый диссонанс, основанный, по сути, на двух диаметрально противоположных, мировоззренчески окрашенных пластических системах изображения – миметической, воспроизводящей реальность в узнаваемых формах, с ее светотеневой моделировкой, цветовой и воздушной перспективой и т. д., характерных для эпохи Возрождения, и воспроизводящей «реальность только посредством чистой пластики, сводящей формы природы к постоянным элементам формы, а ес-

тественный цвет к первичному цвету» (H.Read. Icon and Idea. p.131), характерной для формалистических течений искусства XX века. Это столкновение гуманистического мировоззрения, зарождающегося интереса к человеку, характеризующего эпоху Возрождения, и культуры XX века, представленной обезличенной геометрией Мондриана. Такой контраст основывается еще и на особенностях его индивидуального художественного мышления, воплощающегося в пластическом решении работ, в неприятии художником реалистического видения и уход в жесткие, сухие формы геометрической абстракции. Это проявляется почти в каждой его работе.

Эту работу можно считать **центоном**, поскольку она полностью состоит из двух чужих изображений, хотя решетка Мондриана, возможно, воспроизводится не точно, но тоже вполне узнаваема. Форма центона в этом случае целиком определяет образно смысловую основу изображения.

Следующим примером, а точнее примерами, так как к рассмотрению предлагаются несколько работ Фризен: «Обнаженная» (1998), «Афродита» (2002), «Обнаженная» (2004) и «Обнаженная. Конструкции» (2007). Во всех этих работах автор обращался к излюбленному мотиву в истории искусства, который эксплуатировался художниками с древнейших времен (с этрусской культуры) – полулежащая женская фигура на фоне пейзажа или в интерьере. Среди самых известных произведений с использованием этого мотива можно назвать «Спящую Венеру» (1510) Джорджоне, «Венеру Урбинскую» (1538) Тициана, «Даная» (1636-1647) Рембрандта, «Маху обнаженную» (1797-1800) и «Маху одетую» (1800-1805) Гойи, «Портрет мадам Рекамье» (1800) Давида, обнаженные Модильяни...



Джорджоне. Спящая Венера, 1510

Перечень далеко не полный, но дающий представление о стилистическом разнообразии использования мотива, развернувшегося в истории мирового искусства.

Мотив не был оставлен без внимания и Фризен, в результате чего у него появилась целая серия женских образов. Привязку к предшествующему образу при анализе работ обойти невозможно, но трудно определить, какое именно произведение в каждом случае послужило основой. Это цитата, реминисценция, аллюзия? В каких терминах или определениях возможен анализ этих изображений? «Афродита» (х., м., 2002) Фризену силуэтом точно повторяет «Спящую Венеру» Джорджоне 1510 года.

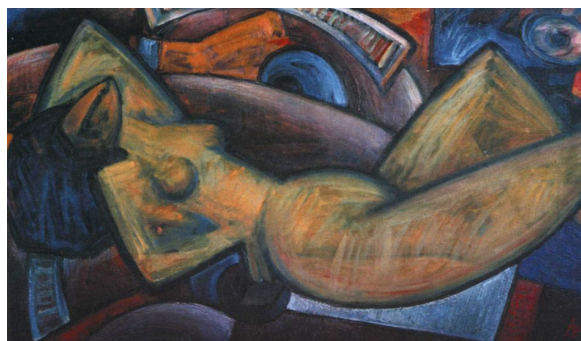


Фризен. А. Афродита. Холст, масло, 2002

Художник уловил контраст плавных линий женского тела и окружающей обстановки, присутствующий, впрочем, почти во всех перечисленных примерах из истории искусства. Женская фигура дана розовым пятном, без каких бы то ни было деталей (лица, рук и т. д.). Ее окружает голубое свечение, визуальное приподнимающее, отгораживающее от жесткой ритмики фона – повторяющихся схематичных мужских фигур с козырьками на фоне разноцветных полос флагов разных стран, словно движущихся в противоположных направлениях – в одну сторону «идут» фигуры в белом, с румяными лицами, в другом – фигуры в черном с сине-зелеными лицами. Если Венера Джорджоне гармонично вписана в окружающий ее пейзаж, стилистически едина с ним, то Афродита Фризену диссонирует с многословием, составленным из множества деталей, данных контрастными цветами в черном контуре, фоном. Хрупкость, эфемерность женской фигуры подчеркнута бабочкой. Излюбленный прием Фризену сопоставлять контрастирующие по цвету геометри-

ческие формы выражены здесь при помощи пластической цитаты (или реминисценции?), создающей аллюзию на диссонанс нашего времени (и не только нашего) – судьба культуры и искусства, персонифицированная в женской фигуре в эпоху политических и военных конфликтов. Возможно, образ имеет и другие трактовки.

Если в описанном выше случае применение термина «цитата» вполне приемлемо и единственно возможно, то в других работах Фризена с использованием этого мотива сложнее определить, как заимствуется форма – как цитата, как аллюзия, как реминисценция? «Обнаженная» 1998 года и «Обнаженная» 2004 года являются двумя модификациями одного и того же, уже переработанного образа.



Фризен. А. Обнаженная. Холст, масло, 1998



Фризен. А. Обнаженная. Холст, масло, 2004

Они отражают разные периоды творчества художника – первая еще прочитывается как фигура женщины, несмотря на большую степень обобщения и деформации, вторая уже теряет телесность и становится силуэтом, фоном для размещения на нем геометрического орнамента, отдельные элементы которого намекают на женскую сущность. При

этом по силуэту оба изображения абсолютно тождественны.

Еще одним примером интертекстуальности в творчестве Фризена можно назвать его полотно «Вдовы» (х., м., 1992, ГМИИКА), которое «происходит» от «Вдов» Попкова 1966 года. Здесь нет явных цитат, но обнаруживается неявная, скрытая, имплицитная, но весьма ощутимая связь между этими работами. Дело не только в заимствованном названии (оно вполне соответствует и новому образу) или теме изображения, которая изначально не оригинальна. Оригинально в обоих случаях образное решение.

Живописное полотно В. Попкова «Воспоминания. Вдовы» – это реально виденная художником в жизни сцена, воплощенная с определенной долей условности, монументализации женских образов. «Вдовы» Фризена – рефлексия на работу Попкова, в которой автор вычленяет не ноту трагического, духовного и героического, а декоративную составляющую. В его работе нет скорби, а есть звучность красок, еще более усиливающаяся в следующей модификации – его работе «Три женщины (вдовы)» (х., м., 2002. Русская галерея XXI). Это цитата из самого себя. Автор взял центральные фигуры из своих «Вдов» (1992), еще более обобщил, сделав их плоскостными, осветлил колорит – контраст белых платков и красных платьев зазвучал еще пронзительнее, почти утратив при этом скорбную окраску. Фон стал нейтральным пространством с геометрическим декоративным включением наподобие панно за фигурами женщин. Социальная составляющая, заложенная в образе Попкова, здесь полностью отсутствует – художник решает чисто декоративные формально-пластические задачи в этом полотне.

Интересно, что стремление ко все большей обобщенности формы, которое в конечном счете делает изображаемое бесплотным, декоративно-плоскостным, в котором теряется социальная окраска образа, наблюдается при сравнении не только «чужих» и «своих» работ, но и при сравнении между «своими» (как было описано выше). Автор не делает различия в выборе исходного материала – можно заимствовать и у природы, и у других художников, и у самого себя. Ему важен сам процесс перевоплощения исходного материала, как правило, очень известного (прецедентного), в нечто иное. При сохранении формы (цитата), содержание все равно меняется. Возникает цепочка образов-вариаций, ведущих к вполне определенной цели – путь

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ ПЛАСТИЧЕСКИХ ИСКУССТВ. К ПРОБЛЕМЕ АНАЛИЗА ПРОИЗВЕДЕНИЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

от миметического воспроизведения реальности к геометрической абстракции. Механизм такого перевоплощения может быть описан в терминах интертекстуальности.

* * *

Представленные выше попытки анализа произведений с использованием лингвистической терминологии вызывают некоторые сомнения и вопросы.

В области филологии существует четкая типологизация средств интертекстуальности (Фатеева, Арнольд), которая значительно облегчает анализ литературного текста. Искусствоведение не имеет такой терминологии и вынужденно использует лингвистическую. Неадаптированная к специфике пластических искусств эта терминология не всегда точно передает сущность теоретической рефлексии.

Возможно ли использовать при анализе и описании произведений пластических искусств (при отсутствии своей собственной или адаптированной к дисциплине терминологии) терминологию, разработанную в других областях знания, в нашем случае в лингвистике? Насколько приложимы филологические термины к текстам пластических искусств? Мы уже привыкли использовать в искусство-

ведческой практике термины «цитата», «аллюзия», «реминисценция». Причем используются они в самом общем смысле, тогда как филологическая типологизация использует несколько видов цитат, подразделяет интертекстуальность как инструмент анализа на внешнюю и внутреннюю [1, 56]. Если нам встречается в искусстве пример, подходящий под определение «центон», насколько правомерно его так называть? Термин «плагиат» в пределах постмодернистского дискурса не является негативным, но в обыденном сознании воспринимается именно так.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арнольд, И. В. Проблемы интертекстуальности / И. В. Арнольд // Вестник Санкт-Петербургского университета, 1992. – Сер. 2, вып. 4. – № 23. – С. 53-62.
2. Большая Российская энциклопедия: в 30 т. – 2005.
3. Фатеева, Н. А. Интертекстуальность в художественном дискурсе / Н. А. Фатеева // Известия АН. Серия литературы и языка, 1997. – Т. 56. – № 5. – С. 12-21.
4. Фатеева, Н. А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи / Н. А. Фатеева // Известия АН. Серия литературы и языка, 1998. – Т. 57. – № 5. – С. 25-38.