



кова В.М., Основат Л.С. Новый латиноамериканский роман. 50–70-е годы. М., 1983; Земсков В.Б. Указ. соч.

<sup>19</sup> См.: Кофман А.Ф. Проблема «магического реализма»... С. 200.

<sup>20</sup> См.: История литератур Латинской Америки. М., 1985. Кн. 1.

<sup>21</sup> См.: Кофман А.Ф. Проблема «магического реализма»... С. 201.

УДК 81'37:7

## КРЕОЛИЗАЦИЯ ТЕКСТА В СФЕРЕ ИСКУССТВА

Е.А. Елина

Саратовский государственный социально-экономический университет,  
кафедра связей с общественностью  
E-mail: sarelina@mail.ru

Произведение изобразительного искусства рассматривается в аспекте его двукодовой семиотической организации – иконической и вербальной, т.е. как феномен креолизованного текста.

**Ключевые слова:** иконический знак, вербальный знак, изобразительный текст, креолизованный текст, иконический субстрат, двукодовая организация, коммуникативный эффект.

### Creolization of the Text in the Field of Art

E.A. Yelina

The article investigates a piece of fine arts from the perspective of its double-coded semiotic structure (iconic and verbal), i.e., as a phenomenon of the creolized text.

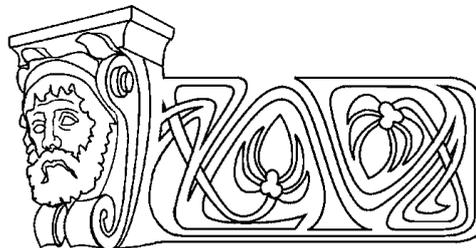
**Key words:** iconic sign, verbal sign, text of art, creolized text, iconic substratum, double-coded structure, communicative effect.

Что смысл иконического знака не всегда так отчетлив, как думают, подтверждается тем, что в большинстве случаев его сопровождает подпись; даже будучи узнаваемым, иконический знак может толковаться неоднозначно и поэтому требует, когда нужно точно знать, о чем идет речь, закрепления в словесном тексте.

У. Эко

Текстом традиционно считается осмысленная последовательность вербальных знаков с формальной связностью и содержательным единством. Однако такое толкование текста, будучи верным узколингвистически, оставляет за рамками своего содержания семиотические варианты, не имеющие линейной вербальной структуры. Таким образом, понятие текста неизбежно сужается, лишаясь семиотической широты и многоплановости.

Однако этимологическое значение понятия «текст» (ткань, связь, сплетение) отсылает к широкому пониманию термина, которое трактует текст как определенным образом устроенную совокупность любых знаков, обладающую формальной связностью и содержательной цельностью. Всякая знаковая структура, передающая определенное целостное значение, есть текст с семиотической точки зрения. Иначе говоря, текстами в широком значении можно считать совокупность имеющих



знаковую природу социальных феноменов, составляющих культуру, т.е. любые созданные человеком семиотические системы. Анализируя широкое и узкое понимание текста в герменевтике, Г.И. Богин отмечает: «Самая широкая трактовка понятия “текст” заключается в том, что текст выступает как общее название для продукта человеческой целенаправленной деятельности, т.е. как материальный предмет, в генезисе которого принимала участие человеческая субъективность»<sup>1</sup>.

Таким образом, не только вербальная информация, но и различные культурные артефакты, в частности кино, музыка, фотография, архитектура, географические локусы и др., являются текстами, подчиняются семиотическим законам и изучаются как семиотические системы.

Произведение изобразительного искусства (живописное изображение, картина) правомерно также рассматривать как эстетически значимый текст с его цельностью, связностью его элементов и формально-содержательным единством. Такой «изобразительный текст» (далее ИТ) в своем основном, «чистом» виде функционирует как иконический (основанный на знаках-изображениях), континуальный (непрерывный, сплошной) пространственный (имеющий два измерения на плоскости) семиотический текст.

Но никакой ИТ, становясь фактом культуры, не может оставаться единственно и только изображением: он должен вступать в эстетическую коммуникацию со зрителем, должен приниматься обществом, оцениваться специалистами и иметь свою музейную, выставочную, книжно-альбомную художественную жизнь. Требования социализации, приобретения данным ИТ своей культурной, общественно-значимой ниши приводят к тому, что изначально гомогенный иконический ИТ начинает выступать как текст семиотически сложный, включающий в себя значительную вербальную составляющую.

Используя вошедшую в научный обиход терминологию, обозначим такие тексты как *креолизованные*, т.е. такие, «фактура которых состоит из двух негомогенных частей: вербальной (языковой / речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели



естественный язык)»<sup>2</sup>. «Креолизованный текст предстает сложным текстовым образованием, в котором вербальные и невербальные элементы образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое, нацеленное на комплексное воздействие на адресата»<sup>3</sup>. При этом в центре внимания современных исследователей находится такое соотношение вербальной и иконической знаковых систем, которое предполагает главенствующую роль вербальной основы и подчиненное ей положение иконической составляющей: «*невербальные, графические средства, сопровождающие письменную речь*»<sup>4</sup>. Однако согласно тем же самым правилам и условиям создан и рассматриваемый нами «обратный» креолизованный текст с иконическим субстратом и вторичной вербальной знаковой системой.

Коммуникативный эффект от иконически-вербального креолизованного текста достигается, на наш взгляд, тремя способами, которые дают нам возможность выделить соответственно три типа креолизованных текстов (далее КТ) на основе ИТ.

*Первый тип* КТ (КТ-1) предполагает получение готовым ИТ своего собственного места среди других ИТ путем указания всех его возможных непластических, неизобразительных атрибутов (авторства, времени создания, техники исполнения, материалов, размеров, места постоянного нахождения). Атрибутика КТ имеет вербальную форму и представляет собой краткий текст на отдельной табличке внизу картины-оригинала или рядом с изображением-репродукцией в альбоме. Создание таких вербальных пояснений – обязанность специалистов-искусствоведов и музейных работников, в чью задачу входит отслеживание всех характеристик и параметров КТ. Абсолютно каждый законченный ИТ получает соответствующую ему вербальную атрибутику и функционирует с ней вместе как единое целое – КТ. Вербальная составляющая может иметь, например, следующий вид: «*ФРАНС ШЕЙДЕРС (1579–1657). Рыбная лавка. Холст, масло. 209,5 × 341 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург*».

*Второй тип* КТ (КТ-2) определяет соответствующий способ достижения большей информативности, большего коммуникативного эффекта и связан с желанием художника дать дополнительный комментарий картине, который получает форму вербального текста в виде авторских пометок, замечаний, пояснений, стихов, сделанных прямо на пространстве холста или на его обратной стороне. Далеко не к каждому ИТ дается авторский комментарий; по отношению ко всему огромному художественно-изобразительному массиву, находящемуся в человеческом распоряжении, это достаточно частные и редкие случаи. Однако эти КТ достойны специального рассмотрения как яркие феномены особого психологического воздействия на зрителя. Например, к своей картине «Апофеоз

войны» художник В. Верещагин сделал на раме саркастическую надпись: «*Посвящается всем великим завоевателям: прошедшим, настоящим и будущим*».

Третий способ общественного признания и вхождения ИТ в культуру – создание на его основе интерпретирующих текстов, истолковывающих формальные (живописные средства) и содержательные (сюжет) стороны ИТ, разъясняющих его зрителю-неспециалисту и читателю. Это *третий тип* КТ (КТ-3), с которого начинается профессиональная деятельность искусствоведов и критиков, создающих монографии, аннотации, альбомы с описанием различных ИТ и дающих тому или иному ИТ профессиональную искусствоведческую оценку. Профессиональные искусствоведческие тексты включены в постоянный процесс научного интерпретирования с его стилистическими правилами и жанровыми признаками. Чем выше уровень ИТ, чем большим живописным достижением он является, тем больше, чаще и многообразнее он описывается в искусствоведении. Образец такого искусствоведческого описания может выглядеть следующим образом: «*Фигуры связаны общностью живописно-пластической интерпретации. Краски густые, вязкие. Формы словно бы тяжелеют, набухая цветом... Вещь заявляет о себе представительством цвета, экстрактом красок. Трехмерное пространство уплотнено, вжато в плоскость. Картина производит внушительное впечатление, обыденная реальность переведена в план цветовых сущностей*»<sup>5</sup>.

Создать вербальную интерпретацию ИТ может и неспециалист, непрофессионал (например, в ходе эксперимента), и хотя это нерегулярное и несистемное явление, тем не менее «наивные» вербальные интерпретации могут представлять большой интерес как оригинальные самостоятельные произведения.

К третьему типу КТ относятся и поэтические произведения, созданные на основе и по мотивам реального живописного полотна. Это тоже вербальные интерпретации, имеющие помимо (или вместо) информативной функции эстетический характер и свои поэтические особенности и достоинства. К таким КТ можно отнести, например, стихотворения Н.А. Заболоцкого «К портрету А.П. Струйской», А.А. Тарковского «Пауль Клее» и др.

Все три кратко описанных типа КТ, сочетая два вида кодирования информации (иконический и вербальный), совершенно различны по своему содержанию, по соотношению и роли двух кодов и по своим функциям. Первые два типа КТ представляют собой прежде всего иконический носитель информации, который присоединяет к себе вербальный «вспомогательный» элемент (непластические атрибуты всех видов). Третий тип КТ (вербальная интерпретация) отчуждается от иконического носителя, существует как самостоятельный текст, а иконический носитель



располагается либо физически близко (рядом на странице печатного издания), либо в принципе в пределах досягаемости (в музее, на выставке, в других печатных изданиях).

**Содержание и характеристика КТ-1.** В КТ-1 непластические атрибуты, кроме прямой технической функции, несут некоторую установочную нагрузку, сходную с антиципирующей, установочной ролью авторства и заголовка в литературно-художественном тексте. При первичном восприятии КТ-1 его атрибуты и само изображение предстают перед субъектом-зрителем или одновременно, или (что даже скорее) изображение воспринимается несколько раньше, чем подпись под ним из-за естественного свойства глаза улавливать сначала более крупный объект, а затем мелкий. Но при дальнейшем изучении картины важными становятся все непластические детали, поскольку зритель опять возвращается к изображению, уже владея вербальной фактической информацией, дающей ключ к более глубокому пониманию картины: *фамилия автора* настраивает искусствоведчески и общекультурно подготовленного реципиента на восприятие определенной стилистики произведения, той или иной художественной школы, индивидуального авторского почерка, а также страны и эпохи; *название* картины в той или иной степени ориентирует субъекта в сюжете произведения, во времени и месте происходящего на картине; *год создания* дает представление (кроме хронологического) о творческом (раннем, позднем) периоде художника; *материал, размеры, место хранения* очень важны, если речь идет о КТ-1, репродуцированном в книжном формате: эти данные позволяют увидеть (вернее, представить) за репродукцией оригинал.

Самым существенным непластическим атрибутом КТ-1 является его *название* – заявление темы изображения. Если заголовок литературного текста понимается как целостный и относительно автономный метатекстовый знак, представляющий собой «свертку» основного текста по принципу «часть вместо целого», то названия в КТ-1 выполняют сходную функцию. Но «сверткой» текста, «частью вместо целого» относительно изображения их можно назвать лишь условно, так как текст названия КТ подан в принципиально другом, вербальном коде, это не «свернутый» живописный код.

Для заполнения условной шкалы соответствия / несоответствия названия изображению / ряду мы подвергли названия КТ-1 типологической классификации и соответствующему типологическому описанию. Такая классификация позволит определить зависимость степени коммуникативного эффекта от места названия КТ-1 в каждой точке шкалы.

По семантике означаемого названия КТ-1 можно разделить на шесть групп с возможными подгруппами; в какой-то мере эти типы связаны

с понятием «хронотопа» (по М.М. Бахтину), который позволяет объединить тексты по общим пространственно-временным признакам и свидетельствует о жанре текста-объекта:

◆ первая группа – *событие*:

а) бытовое – «Сватовство майора» (П. Федотов), «Урок анатомии доктора Тюлпа» (Рембрандт), «Кутеж трех князей» (Н. Пиросманишвили) и т.д.;

б) историческое – «Утро стрелецкой казни» (В. Суриков), «Смерть Марата» (Ж. Давид), «Последний день Помпеи» (К. Брюллов) и т.д.;

в) мифологическое – «Явление Христа народу» (А. Иванов), «Падение Икара» (П. Брейгель), «Похищение Европы» (В. Серов) и т.д.;

г) фантастическое – «Купание красного коня» (К. Петров-Водкин), «Пылающий жираф» (С. Дали), «Глаз как шар» (О. Редон) и т.д.;

◆ вторая группа – *предметы и явления*:

а) адресные (с указанием места и времени) – «Вечер. Золотой Плёс» (И. Левитан), «Руанский собор вечером» (К. Моне), «Гамбургский порт» (А. Марке) и т.д.;

б) безадресные (без указания места и времени) – «Пейзаж с озером» (К. Коро), «Персики и груши» (П. Сезанн), «Черный квадрат» (К. Малевич) и т.д.;

◆ третья группа – *место и время* (без указания предметов, явлений и лиц):

«После обеда» (О. Ренуар), «В кафе» (П. Гоген), «На горах» (М. Несстеров) и т.д.;

◆ четвертая группа – *персона*:

«Девушка с веером» (О. Ренуар), «Портрет А.П. Струйской» (Ф. Рокотов), «Автопортрет с трубкой» (Г. Курбе) и т.д.;

◆ пятая группа – *символ, аллегория*:

«Невермор» (П. Гоген), «Апофеоз войны» (В. Верещагин), «Атомная Леда» (С. Дали) и т.д.;

◆ шестая группа – *условность*:

«Картина 1» (П. Мондриан), «Импровизация № 7» (В. Кандинский), «Без названия» (Р. Маттиотти) и т.д.

По степени информативности и, следовательно, возможности прогнозирования и понимания семантики перечисленные типы названий распределяются на 4 вида, условно названные как а) *существенно ориентирующие*, создающие установку на достаточно конкретное восприятие определенной тематики; б) *ограниченно ориентирующие*, вызывающие общее представление о теме и сюжете картины, иногда гипотетическое; в) *никак не ориентирующие*, вообще не дающие никакой установки на восприятие, совершенно не ассоциирующиеся с темой и сюжетом картины; г) *дезориентирующие*, формирующие ошибочную гипотезу о содержании произведения.

Событие (первая группа) может быть *существенно ориентирующим* в подпункте (б) – историческом событии, которое прямо заявлено в названии: «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая



1808 года» (Ф. Гойя), «Петр Первый, допрашивающий царевича Алексея Петровича в Петергофе» (Н. Ге) и др. Остальные подгруппы можно определить как *ограниченно ориентирующие*, так как во всех обязательно остается неполнота информации об объекте: можно с той или иной долей вероятности предполагать, что именно стоит за такими названиями, как, например, «Масленица» (Б. Кустодиев), «Поцелуй украдкой» (О. Фрагонар) и т. д.

Вторая группа названий (предметы и явления) с ее двумя подгруппами может относиться как к существенно ориентирующему виду, так и к ограниченно ориентирующему. Достаточно полная, *существенно ориентирующая* информация содержится в многочисленных названиях этой группы: «Черемуха в стакане» (К. Петров-Водкин), «Бульвар Монмартр» (К. Писсарро) и др. К *ограниченно ориентирующему* виду относятся такие названия этой же, второй группы как: «Ужин» (Л. Бакст), «Утро» (Б. Кустодиев), «Абсент» (Э. Дега) и др.

Третья и пятая группы названий (место – время; символ – аллегория) можно определить только как *ограниченно ориентирующие*: названия третьей группы неизбежно неполны из-за отсутствия в них грамматических субъекта, объекта и предиката (это синтаксически неполные предложения): «За обедом» (З. Серебрякова), «У папашы Латюиля» (Э. Дега), «В горах» (М. Сарьян). В названиях пятой группы обязательно заложены обобщения, что существенно снижает их информативность: «Эхо прошедшего времени» (К. Сомов), «Капризы памяти» (С. Дали), «Знамя Мира» (Н. Рерих) и др.

*Существенно ориентирующие* названия свойственны четвертой группе (персона), если представляются портреты конкретных людей: «Портрет актрисы Жанны Самари» (О. Ренуар), «Портрет А.С. Пушкина» (О. Кипренский), «Мика Морозов» (В. Серов) и пр. Но если названия портретов не включают в себя такого рода дополнительные ориентиры (имена, фамилии, профессии, степени родства и т. д.), тогда название носит *ограниченно ориентирующий* характер, так как в нем отмечается лишь какой-либо признак, не дающий полной информации об изображенном: «Девочка с персиками» (В. Серов), «Дама с горностаем» (Леонардо да Винчи), «Неизвестная» (И. Крамской) и др.

Количество *дезориентирующих* названий достаточно мало, так как у художника, как правило, нет задачи создания «эффекта обманутого ожидания» в отличие от возможности такого эффекта в литературном тексте. В случае использования автором названий такого рода необходимо обращение к зрительному ряду картины как антитезы названию для выяснения сущности дезориентации: «Прекрасная Анжель» (П. Гоген) – портрет женщины с подчеркнута некрасивым, маскообразным лицом; «Иван Грозный и сын его Иван» (И. Репин) – эпическое, спокойно-повествовательное на-

звание противоречит страшной сцене убийства; «Каникулы Гегеля» (Р. Магритт) – изображение зонтика и стоящей на нем рюмки.

*Никак не ориентирующие* названия свойственны всей шестой группе – условной, так как «Композиции», «Рисунки», «Импровизации», обозначенные номерами, или декларированные отсутствия названий («Без названия») в принципе не могут создать никакой антиципирующей установки на восприятие объекта.

В целом названия КТ (совместно с другими вербальными атрибутами) задают общее направление для осмысленного восприятия, сразу же *ограничивая* общий *тематический, сюжетный, идейный круг* и отсекая от него все неподходящие жанровые, сюжетные и стилистические варианты. Такая ориентация целесообразна для более эффективного восприятия КТ-1, создавая у субъекта определенную психологическую и информационную установку на такое понимание картины, которое выполняло бы задачу самого художника, поскольку название – это тоже «произведение» художника, и от его содержательности, метафоричности и оценочности в определенной степени зависит и общая подготовленность субъекта к восприятию картины.

**Коммуникативные возможности КТ-2.** КТ-2, основанные на добавлении к иконическому ряду субъективно-авторских вербальных комментариев, представляют собой своеобразные «синтетические» феномены. История искусства говорит о том, что наряду с различными чистыми формами изображения постоянно использовались и до сих пор используются смешанные по функциям и структуре, синтетические, гибридные формы, имеющие ритуальный, документальный, иллюстративный, коммуникативный характер.

*Примечания* художника к своей картине, сделанные на полотне (на обороте полотна, на раме) содержат, прежде всего, сведения об авторе и времени создания картины, т.е. сугубо информативны, например: «Это я сам нарисовал себя в зеркале в 1484 году, когда я был еще ребенком. Альбрехт Дюрер». Однако иногда примечания служат дополнительным толкованием изображения. Например, ко многим своим картинам, представляющим жанровые сцены, художником П. Федотовым даны подписи в виде сатирических замечаний, иногда как бы от лица героев картины: «Все это очень хорошо. А сколько у вас душ крестьян?» («Невеста с расчетом»), «Ах, братец, кажется, я дома забыл кошелек» («Квартальный и извозчик») и т.д. Такими пояснениями просветительски настроенный автор стремится усилить воздействие своих работ на зрителя, сделать их более понятными простой аудитории. (Кстати, эти же приемы – словесные комментарии, характеристики – используются и европейскими художниками, например, У. Хогартом, Ф. Гойей.)

«Надпись», – отмечает С.Н. Соколов-Ремизов, – осуществляет самую важную – коммуникатив-



ную функцию... Надпись как бы обнаруживает внутреннюю готовность картины к "открытости" и утверждает ее как найденное, устойчивое качество... Являясь завершающим жестом художника, она ждет отклика, приглашает к сопереживанию и сотворчеству. Надпись... приоткрывает путь к богатству "закартинных" смыслов...»<sup>6</sup>

Особое значение приобретают надписи на картинах в восточном искусстве, порой несущие не менее важную информацию для зрителя, подготовленного традициями данной культуры, чем само изображение. Таковы надписи, тексты в китайской живописи – стихи, печати, подписи: «В Китае, где живопись считалась благородным искусством, владелец картины часто писал свои комментарии в стихах или прозе на фоне величественных ландшафтов и ставил свою печать прямо на поверхности картины»<sup>7</sup>. В эпохи Юань и Мин художники начинают добавлять к живописи свои комментарии. С этого времени картины содержат не только автографы, оттиски печатей, комментарии художников, но и послесловия известных коллекционеров, владельцев свитков. Считалось, что киноарные оттиски личных печатей коллекционеров наполняли древние полотна новыми жизненными силами, продлевая их жизнь. Печати и подписи помогают проследить многовековую историю древних полотен, узнать перипетии их судьбы.

**Виды и особенности КТ-3.** При исследовании КТ-3 обращает на себя внимание разностильность и разнофункциональность подобных текстов: обладая общими формальными признаками (самостоятельное, практически автономное существование вербальной интерпретации ИТ), *искусствоведческие* КТ и *поэтические* КТ обслуживают разные сферы человеческой культурной деятельности. Искусствоведческие КТ (и профессиональные, и «наивные») стремятся быть ближе к своему изобразительному оригиналу и воплощаются как его своеобразный вербальный «перевод». Поэтические КТ часто «забывают» об изобразительной основе и становятся поэтическими феноменами – самостоятельными культурными событиями.

Сравним несколько разнофункциональных КТ-3, посвященных одному ИТ. Вот как, например, описывается в искусствоведческом КТ-3 картина К.П. Брюллова «Гибель Помпеи»: «... День катастрофы представлен трагически мрачным. Непроглядная грозовая чернота нависла над землей, тьму разрывают длинные, острые молнии... И как в судный день, перед лицом смерти обнажается суть человеческой души. Каждая группа в "Помпее" – это своего рода "портрет" чувства, именно потому почти все герои, независимо от позы, повернуты к зрителю лицом... Доминирующий в холсте цвет – красный. Центральная часть освещена холодным цветом молнии, поэтому здесь главенствуют разбеленные голубоватые, желтоватые, зеленоватые тона. Сама идея картины глубоко романтична...»<sup>8</sup>

В данном искусствоведческом КТ-3 (приведенном нами для краткости с большими купюрами) автор сначала излагает историческую основу создания картины, описывает возникновение и развитие авторского замысла, стремится дать как можно более подробное визуальное описание и затем обращается к формальным живописным средствам, которые позволили автору создать шедевр. Этот профессиональный искусствоведческий КТ, при всей своей целостности, законченности и самостоятельности, стремится быть ближе к картине, он передает, «переводит» на вербальный уровень весь доступный автору фактический, живописный, исторический материал.

По мотивам этой же картины К.П. Брюллова написано короткое стихотворение А.С. Пушкина:

Везувий зев открыл – дым хлынул клубом – пламя  
Широко разлилось, как боевое знамя.  
Земля волнуется – с шатнувшихся колонн  
Кумиры падают! Народ, гонимый страхом,  
Под каменным дождем, под воспаленным прахом,  
Толпами, стар и млад, бежит из града вон.

Эти монументальные, как грандиозное полотно К.П. Брюллова, строки созданы пушкинскими поэтическими средствами, использующими лаконичную, точную, динамичную лексику. Автор не обращается ни к живописным приемам, используемым художником, ни к особенностям живописного языка, ни к деталям изображения – все это не входит в его задачу, его привлекает лишь фабула. Полотно для автора – только изображение, дающее повод воссоздать *событие*. Читателю достаточно знать сам факт извержения Везувия и гибели Помпей. Появившись на основе картины, такой КТ может существовать независимо от картины и производить на читателя поэтическое впечатление также независимо от его знания или незнания полотна К.П. Брюллова.

Классическому полотну Рембрандта «Ночной дозор» посвящен следующий искусствоведческий КТ-3, созданный, как и предыдущий, по традиционным искусствоведческим правилам (описывается история заказа картины, ее создание, детальный зрительный ряд, живописные средства – здесь все приводится с большими сокращениями): «Одним из выдающихся произведений Рембрандта, созданных в начале 40-х годов, является картина "Ночной дозор" (1642 г., Амстердам, Рейксмузей). Она была выполнена для парадного зала нового здания амстердамской стрелковой гильдии... Заказчиком картины был капитан отряда стрелков Франс Баннинг-Кок, богатый, влиятельный человек. Отряд показан поднятым по сигналу боевой тревоги. Стрелки выходят из-под арки темного здания на ярко освещенный мост, смешиваются с находящимися на улице людьми. На первом плане во весь рост изображены Франс Баннинг-Кок в черном капитанском костюме и лейтенант Виллем ван Рейтенбург в нарядной одежде, со



шпагой. За ними движутся стрелки отряда... Картина оставляет впечатление значительности, композиционной завершенности»<sup>9</sup>.

А наш современник, поэт Евгений Рейн, по-своему интерпретирует «Ночной дозор». В гнетущем, тревожном впечатлении поэта от картины – переплетение двух историй – Голландии XVII века и недавнего советского прошлого.

У «Ночного дозора» я стоял три минуты,  
И сигнал загудел, изгоняя туристов.  
Я бежал, я споткнулся о чекан Бенвенуто,  
Растолкал итальянок в голландских батистах.

Что-то мне показалось, что-то мне показалось,  
Что все это за мною, и мой ордер подписан,  
И рука трибунала виска мне касалась,  
И мой труп увозили в пакагузы – крысам.

Этот вот капитан – это Феликс Дзержинский,  
Этот в черном камзоле – это Генрих Ягода.  
Я безумный? О нет, даже не одержимый,  
Я задержанный с тридцать пятого года.

Кто дитя в кринолине? Это дочка Ежова.  
А семит на коленях? Это Блюмкин злосчастный.  
Подведите меня к этой стенке, и снова  
Я увижу ее и кирпичной, и красной. <...>

Вас разбудят приклады «Ночного дозора»,  
Эти дьяволы выйдут однажды из рамы.  
Это было вчера, и сегодня, и скоро...  
И тогда мы откроем углы пентаграммы.

Для адекватного понимания стихотворения важно прежде всего знание российской истории, поскольку ассоциативный план опирается на него. Рембрандт изобразил людей, которые берутся за оружие, выходят и сливаются с толпой, но зритель, смотрящий на полотно, испытывает безотчетное чувство тревоги, и у каждого эта тревога своя и ассоциации свои, личные. Испытывает кажущуюся необъяснимой тревогу при восприятии «Ночного дозора» и поэт. Но беспокойство и страх его вполне объяснимы и абсолютно реальны: он *задержанный с тридцать пятого года* (конечно, это метафора, поэт тогда только родился, он просто слишком хорошо знает историю своей страны). Главный безрадостный итог авторских ассоциаций заключен в ключевой строке стихотворения: «Это было вчера, и сегодня, и скоро...» И в любой момент прошлого, настоящего и будущего могут выйти вооруженные люди и прийти за тобой... Поэт своими размышлениями и выводами втягивает читателя, своего современника, в зону воздействия картины, и ее поэтическое восприятие является здесь стержнем лирического повествования. И даже не видя до этого полотна Рембрандта, можно сопереживать поэту, можно адекватно истолковать стихотворение, поскольку главное в нем связано

с подтекстом картины (каким его видит поэт), а не с самим изображением.

Рассмотрев только несколько примеров использования живописи в поэтических КТ-3 (стихотворения, безусловно, представляют собой целую поэтическую область), можно отметить принципиально различное содержание в поэтических и искусствоведческих КТ.

Необходимость переложения на поэтический язык языка живописи определяется субъективным и часто неожиданным откликом живописной идеи в поэтическом сознании автора стихотворения. Поэтические образы-метафоры, созданные поэтическим восприятием «по мотивам» изображения, достаточно отчуждены от самого изображения, самостоятельны и самодостаточны, в то время как искусствоведческие КТ-3 не только создаются с опорой на ИТ, но и существуют как целостные КТ только благодаря этому ИТ.

Итак, представленная классификация и анализ трех типов КТ позволяют отметить содержательные особенности, коммуникативную эффективность и эстетическую нагрузку каждого из трех типов текстов. Структурная усложненность подобных текстов, их двукодовая организация выявляет в то же время их визуальную, смысловую и функциональную целостность, которая оказывает эстетическое и коммуникативное воздействие на адресата.

## Примечания

- <sup>1</sup> Богин Г.И. Филологическая герменевтика. Калинин, 1982. С. 20.
- <sup>2</sup> Сорокин Ю.А., Тарасов Е.Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия. М., 1990. С. 181.
- <sup>3</sup> Ворошилова М.Б. Креолизованный текст: аспекты изучения // Политическая лингвистика. Вып. 20. Екатеринбург, 2006. С. 180.
- <sup>4</sup> Ворошилова М.Б. Указ. соч. С. 182. (См. также: Анисимова Е.Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов). М., 2003; Бернацкая А.А. К проблеме «креолизации» текста: история и современное состояние // Речевое общение: специализированный вестник. Красноярск, 2000; Валгина Н.С. Теория текста. М., 1998; Лазарева Э.А., Горина Е.В. Использование приема когнитивного столкновения в политическом дискурсе СМИ // Лингвистика. Екатеринбург, 2003. Т. 11.
- <sup>5</sup> Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины. М., 1983. С. 378.
- <sup>6</sup> Соколов-Ремизов С.Н. Литература. Каллиграфия. Живопись. М., 1985. С. 169.
- <sup>7</sup> Шатино М. Некоторые проблемы семиотики визуального искусства // Семиотика и искусствоведение. М., 1972. С. 139.
- <sup>8</sup> Леонтьева Г.К. Карл Павлович Брюллов. Л., 1986. С. 54.
- <sup>9</sup> Андронов С.А. Рембрандт. М., 1981. С. 80.