

УДК [78.083.6+75.049]:7.038.6

М. В. Волчков

Компаративный анализ коллажа в живописи и музыке в контексте теории интертекста

Компаративный анализ, основанный на теории интертекста, – один из важнейших художественных принципов в искусстве XX в. Обладая огромным функциональным потенциалом и разнообразием форм реализации, интертекстуальность выступает внутренним качеством любого художественного текста, детерминирует единое жанрово-стилевое и предметное пространство в искусстве, порождая синергетику контекстуальных образцов в культуре. Возможности интертекста сводятся не только к фиксации и транспозиции накопленного опыта человеческой деятельности, но и предполагают активное его использование в контексте дальнейшего непрерывного переосмысления полученных художественных знаний сквозь призму действительности.

Интертекст через взаимосвязи изобразительного и музыкального языков воплощает идею синтеза прошлого и современного, реализуя безграничный потенциал создания концептуальных произведений-коллажей в живописи и музыке посредством внедрения в канву художественного текста различных кодовых знаков, где язык искусства выступает своеобразной моделирующей системой.

Ключевые слова: теория интертекста, интертекстуальность, смысловой код, искусство эпохи постмодернизма, компаративный анализ, коллаж, живопись, музыка.

M. Volchkov

Comparative analysis of collage in painting and music in the context of the theory of intertext

Comparative analysis based on the theory of intertext is one of the most important artistic principles in the art of the twentieth century. Possessing enormous functional potential and a variety of forms of implementation, intertextuality acts as an internal quality of any artistic text, determines a single genre-style and subject space in art, generating synergy of contextual patterns in culture. The possibilities of intertext come down not only to the recording and transposition of the accumulated experience of human activity, but also imply its active use in the context of further continuous rethinking of the acquired artistic knowledge through the prism of reality. Intertext, through the relationship of visual and musical languages, embodies the idea of synthesis of the past and the modern, realizing the limitless potential of creating conceptual collage works in painting and music by introducing various codes and signs into the canvas of the artistic text, where the language of art acts as a kind of modeling system.

Keywords: theory of intertext, intertextuality, semantic code, Postmodern art, comparative analysis, collage, painting, music.

Развитие художественной культуры и искусства в XX – начале XXI в. определило и подготовило возникновение нового образного и тематического содержания, неожиданных и созвучных особенностям эпохи постмодернизма способов репрезентации действительности, иного по сравнению с XIX в. художественного языка, порожденного новыми смыслами и реализующегося как сложная форма отражения окружающего и внутреннего мира творца. Такая ситуация резко повлияла на необходимость активного поиска новых языковых преобразований, что было опосредовано достижением предельных возможностей существующей художественной лексики. Результатом этого поиска стало интертекстуальное взаимодействие текстов, реализованных разнообразными интерсмыслами. Оно предоставляет деятелям искусства возможность художественного и интеллектуального обогащения произведений, которым в новых реалиях можно придать любую смысловую перспективу и отнесенность к какому-либо семантическому знаку, культурному коду или символу.

Посредством интертекста устанавливаются взаимосвязи изобразительного и музыкального языков, выраженные в механизмах контекстuality, ризоматичности, интерперсонажа, гиперавтора, построения цепочек ассимилированных инотекстовых цитат, аллюзий, реминисценций, жанровых и стилевых подражаний, пародировании и других аспектах структурной организации произведений живописи и музыки. Трансформация коннотативных значений художественного сочинения и есть основная функциональная сторона интертекстуальности. Интертекстуальность проявляется в параллельной драматургии, выступая на макроуровне произведений искусства, может воплощаться в различных стилевых моделях, определяющихся не только приемом заимствования материала сочинения или его замысла и концепции, но и созданием культурного пласта конкретного художественного образа. Интертекст в живописи и музыке жестко фиксирует отнесенность того или иного опуса к определенному стилю, жанру, периоду, эпохе или конкретной ситуации его использования в прошлом, по которой и будет осмысливаться контекст заимствованного материала. Его транспозиция в новые ситуационные условия способствует обострению контекстного восприятия, посредством чего устанавливается особая связь между первичным и вторичным опытом освоения художественного материала, что по своей сути и является механизмом интертекстуальной связи. Все вышеперечисленные свойства и параметры интертекстуальности характеризуются высокой степенью близости с присущими коллажу признаками.

Цель статьи – показать, как проявляются смысловые коды в изобразительных и музыкальных коллажных произведениях. Чтобы выявить

специфические смысловые коды в коллажных произведениях живописи и музыки, обратимся к теории интертекста, ссылаясь на научные труды Н. А. Агафоновой [1], Р. Барта [2] и Ю. С. Кристевой [6].

Теория интертекста, окончательно сформировавшись к 60–70-м гг. XX в., была опосредована следующими историческими предпосылками, оказавшими наибольшее влияние на ее становление:

- теория диалоговой концепции и смысловой полифонии художественного текста М. М. Бахтина [3];
- исследование анаграмм Ф. де Соссюра [10];
- труд «Историческая поэтика» А. Н. Веселовского [4];
- теория пародии Ю. Н. Тынянова [12].

Необходимо подчеркнуть, что в своей основе интертекст опирается на теорию художественного текста. М. М. Бахтин и Ю. М. Лотман отмечали связь художественного текста с множеством других текстов культуры, т. е. его функционирование в поле различных семиотических структур, и то, что каждый язык, в том числе изобразительный и музыкальный, есть самодостаточный художественный текст, который при каждом новом переосмыслении выходит на следующую ступень познания. По их утверждению, автор произведения искусства находится под влиянием всего предшествующего культурного тезауруса и в состоянии перманентного диалога с всеобъемлющим художественным текстом, наполненным массой исторических контекстов прошлого [3, с. 106; 9, с. 113]. Итак, искусство XX в. обретает научное обоснование в рамках исследования художественного текста, вбирающего все традиционные виды искусства и интертекста, возникшего благодаря появлению и развитию техногенных искусств.

Понятие «интертекст», введенное в научный обиход (1968) Ю. С. Кристевой под влиянием теории полифонического романа М. М. Бахтина [3], стало итогом синтеза литературоведения и семиотики [6, с. 435]. Ю. С. Кристева указывает, что «любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста. Тем самым на место понятия интерсубъективности встает понятие интертекстуальности» [Там же, с. 429]. Данная проблематика находит дальнейшее развитие в трудах Р. Барта, который определяет любое художественное произведение как текст, «сотканный из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников» [2, с. 388]. Кристаллизовавшись в условиях лингвистики постструктурализма, интертекстуальность охватывает множество граней изобразительного и музыкального искусств, реализуясь главным образом в заимствовании драматургического плана художественного произведения, его образного строя, композиционной техники, лексики, стиля и философского замысла автора, интонационно-тематическом сходстве.

Если в живописи в рамках различных художественных течений коллажные произведения осмысливаются и получают определенное терминологическое закрепление как собственно коллажи, то в музыке коллаж рассматривается прежде всего как один из приемов полистилистики. Так, интертекстуальность в музыке характеризуется прямой связью с получившей широкое распространение во второй половине XX в. теорией полистилистики, где музыкальный коллаж является в некотором смысле питательной основой полистилистической практики. Ю. Н. Холопов и А. Шнитке осмысливают его как некую разновидность цитирования, при котором единое целое достигается через намеренное соединение разнородных стилистических элементов и заимствований-цитат, изъятых из сторонних сочинений как собственного авторства, так и других композиторов, или плавный переход от одного стиля к другому [11, с. 26]. В противовес этому А. Ю. Кудряшов и Д. Лигети отмечают, что полистилистический коллаж основан на резком противопоставлении различных стилей и прямых цитат, бессвязных, необусловленных переходах и стыках одного материала с другим, элементы которого таким образом оказываются лишены связующих нитей и перемещаются в чуждую им среду [7, с. 36; 8, с. 195].

Свойственный музыкальному коллажу принцип столкновения полистилистического, часто контрастного материала становится эффективным средством драматургического развития и в произведении изобразительного искусства, однако утверждать, что коллаж в живописи и музыке реализуется одинаково, будет неверно. Различие здесь заключается в специфике и характере использования цитатного материала. Так, цитата, вставленная в канву музыкального произведения, зачастую несет в себе определенный исторический контекст, духовную традицию, возвращая слушателя к идеальному, возвышенному образу прошлого через противопоставление музыки классиков, которой присуща ясность мелодического и гармонического языка, и современных сочинений, наполненных неожиданными композиторскими решениями в купе со специфическими средствами художественной выразительности. В условиях изобразительного искусства подобный подход мы наблюдаем не всегда. Как правило, в живописи коллаж отличается малой схожестью с хрестоматийными, классическими образцами и представляет собой некое наслоение современности, отражающее стремительные преобразования окружающей действительности, ее революционность, многовекторность, нередко деструктивность отдельных тенденций и др.

Значительно расширив границы анализа художественного текста и семиотического толкования явлений культуры и искусства, интертекстуальность имеет несколько возможных вариантов воплощения в живописи и музыке:

– *паратэкстуальнасць*, выражаючаяся в связи художественного текста изобразительного или музыкального произведения с его заглавием, подзаголовком, эпиграфом или примечаниями при их наличии (коллаж «Гитара, ноты и бокал вина» (1912) П. Пикассо; «Фантастическая симфония» (1830) Г. Берлиоза);

– *архитекстуальнасць* – жанровое и стилевое сходство, связь произведений живописи или музыки (сюита из четырех картин «Соната лета» (1908) М. Чюрлениса; цикл фортепианных пьес «Картинки с выставки» (1874) М. Мусоргского);

– *метатекстуальнасць* определяется наличием комментирующего и оценочного свойства художественного текста, которое бы актуализировало и задавало параметры осмысления и интерпретации заложенного в произведении искусства содержания; критическая ссылка на предтекст (коллаж «Параноико-критический вариант “Кружевницы” Вермеера» (1955) С. Дали; цикл фортепианных пьес «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» (1944) О. Мессиана);

– *гипертекстуальнасць*, проявляющаяся в живописи посредством имитирования почерка другого художника, направления движения его кисти, фактуры полотна или элемента картины, а в музыке – при пародировании предыдущего музыкального фрагмента, мотива, интонационного хода последующим и т. д. (коллаж «Джоконда» (2020) М.-А. Бизере де ла Мишельри; Симфония № 1 «Классическая» (1917) С. Прокофьева).

В свою очередь, исследователь Н. В. Агафонова интертекстуальность относит к стилистическим приемам создания художественного материала произведения искусства, где она реализуется посредством соблюдения механизмов контекстуальности, ризоматичности, интерперсонажа и гиперавтора [1, с. 304].

Контекстуальнасць характеризуется принципом размытия границ художественного текста, превращением произведения живописи или музыки в некий творческий сосуд, постоянно наполняемый новой образной сферой. Основой интертекстуального объекта выступает прерывистая, децентрализованная композиционная структура, сюжетосложение которой, иными словами, стремится к *ризоматичности*. Термин «ризома», введенный философами Ф. Гваттари и Ж. Делезом, обозначает хаотичное развитие и нелинейный принцип организации художественного материала [5, с. 135]. Сущность ризомы, по мнению исследователей, кроется в открытости, подвижности, способности к вариативности, свободе от всякой структурной модели.

В искусстве постмодернизма герой художественного произведения, традиционно воплощающийся главным образом посредством своей индивидуальности, сменяется персонажем, олицетворяющим идею повествования, где ключевое значение начинает приобретать его функциональное содержание, а не сама личность героя как такового, что спо-

способствует появлению термина «*интерперсонаж*». Именно это понятие обозначает феномен расщепления персонажа на большое количество контрастных символов и знаков, при котором остальные действующие лица различным образом с ним коррелируются, оказываются взаимосвязанными и в нем отражаются, что также проявляется и в обратном направлении. Дробление персонажа естественным образом отражается и на роли автора: происходит значительное сокращение дистанции между ним, с одной стороны, героем и зрителем – с другой, в результате чего меняется статус автора. Уравнивание в правах с интерперсонажем и зрителем, а также значительно возросший уровень теоретизации художественных произведений постмодернизма превращают автора в *гиперавтора*.

К другим приемам интертекстуальности в живописи и музыке следует отнести *цитату* и *аллюзию*, определяющие главной функцией ввод нового, априори известного индивиду художественного и смыслового содержания. Однако заметим, что в искусстве постмодернизма заимствование также зачастую используется авторами в качестве элемента деконструкции, взламывания линейности повествования художественного произведения. По мнению А. Шнитке, цитата как эмблематическая форма интертекстуальности реализуется в двух вариантах: как заимствование стереотипного, архетипического материала, характерного каким-либо национальным традициям или определенной культурной эпохе, и как использование прямых или трансформированных цитат и псевдоцитат, которые были заимствованы из сочинений других авторов и адаптированы в виде пересказа чужого текста своим художественным языком [11, с. 42]. Аллюзия же проявляется в органичном, несколько завуалированном синтетическом сплетении и взаимопроникновении пластов авторского и чужого стилей.

В современном научном поле остро стоит вопрос создания универсальной классификации коллажа в живописи и музыке во многом потому, что существующие попытки его систематизации зачастую носят описательный характер. Более того, многие исследователи предлагают различные подходы к изучению изобразительных и музыкальных произведений-коллажей, однако на сегодняшний день эта проблематика не находит своего научно-теоретического обоснования.

Таким образом, опираясь на разработки Р. Барта, посвященные проблеме кодировки знака [2], мы рассматриваем смысловые коды, выявляемые в процессе компаративного анализа произведений-коллажей в живописи и музыке и легшие в основу их универсальной классификации по типу содержания и форме:

- герменевтический;
- проайретический (акциональный, код действия);
- семный (коннотативный);

- символический (символьный);
- культурный (референциальный).

Герменевтический и проайретический коды обеспечивают внутреннюю хронологию повествования художественного произведения, функционируя на денотативном уровне, тогда как символический, семный и культурный коды работают на коннотативном уровне и придают повествовательной линии сочинения содержательную глубину.

Герменевтический код относится к любому тематическому элементу повествования, намеренно скрытого автором от аудитории с целью формирования загадки, интриги, изначально необъяснимой, таинственной сюжетной линии в общей драматургической концепции произведения-коллажа в живописи и музыке и усиления эффекта от окончательного раскрытия индивидом истин художественного сочинения. В данных обстоятельствах аудитория сохраняет возможность сформировать собственную интерпретацию происходящего или задаться вопросом, какой вектор развития оно может получить в дальнейшем. Таким образом, герменевтический коллаж обусловлен специфической системой, определяющей направление развития художественного произведения и его содержательный аспект (*коллаж «Герника» (1937) П. Пикассо; Симфония № 3 для фортепиано и симфонического оркестра (1985) Д. Смольского*).

Проайретический код относится к другому, не менее важному принципу структурирования художественного текста, который основывается на создании непрерывного напряжения в разворачивании художественного построения. Драматургия проайретического коллажа строится на принципе постоянной ротации частей-элементов, а его формообразующим средством становятся последовательно идущие ключевые точки повествования, обусловленные предыдущими событиями сюжетной линии и ведущие к следующим действиям, которые разворачивают в сознании индивида своеобразную драматургическую нить повествования, опирающуюся на собственный практический опыт (*сюита из четырех картин «Соната звезд» (1908) М. Чюрлёниса; «Сталин-коктейль» из струнной музыки в четырех частях «Российские фотографии» (1994) Р. Щедрина*).

Семный код может относиться к любому элементу коллажа в живописи и музыке, зачастую сообщая дополнительное значение посредством использования коннотаций, под которыми подразумеваются не только свободно возникающие в сознании индивида ассоциации в отношении того или иного предмета композиции, но и корреляция, которая существует в самом художественном тексте. Можно сказать, что это ассоциация, созданная художественным текстом как субъектом в рамках собственной системы и определяемая жанровой и стилистической характеристикой каждого элемента художественного сочинения, его философской, пропагандистской, политической, метафорической, сюр-

реалистической, комической и другой содержательной направленностью. Иными словами, семными кодами становятся те коннотации, которые имеют особое значение для раскрытия повествования изобразительных и музыкальных произведений-коллажей (*коллаж «Китайский соловей» (1920) М. Эрнста; электронная музыка «Гимны» (1966–1967) К. Штокхаузена*).

Существующий в немалой близости от семного *символический код*, для которого характерны более глубокий структурный принцип и тематизм, организует воедино семантические значения посредством использования вспомогательных понятий между противоположными терминами и антитез, зачастую создающих своеобразный барьер в художественном тексте и способствующих его более риторической интерпретации. Именно сознательное использование автором антитез, а также повторение в художественном тексте знаков-символов, интерпретация которых с развертыванием композиции может постепенно меняться, возводит последние в ранг символических кодов, обуславливающих столкновения между контрастирующими значениями, в частности, в виде двойных оппозиций и противопоставлений, что способствует выделению того или иного элемента художественного сочинения.

Символический код способствует отрицанию канонических форм и большей мозаичности в содержании коллажных произведений, что прежде всего продиктовано стремительно трансформирующейся окружающей действительностью. Часто в основу символического коллажа автор помещает «икону» – образцовый, неприкосновенный заимствованный материал, который находится в резком противопоставлении с обрамляющим его быстротечным, нередко хаотичным, неупорядоченным художественным текстом (*коллаж «Режущая кухонным ножом Дада по пивному животу Веймарской республики» (1919) Х. Хёх; сюита для оркестра народных инструментов «Батлейка» (1983) В. Помозова*).

Культурный код может относиться к любому элементу изобразительного или музыкального коллажа и коррелирует с различными научными, философскими концепциями и теориями, иными словами, совокупностью универсальных знаний, существующих вне конкретного художественного текста. Как правило, они указывают на общие познания индивида об окружающей действительности, включая ссылки исторического, философского, психологического, социального, культурного, экономического, физиологического, лингвистического, медицинского и другого характера. К разновидностям культурных кодов мы можем отнести различные клише, словесные штампы, пословицы, поговорки, популярные изречения, устойчивые фразеологизмы, шаблонные выражения и пр. Помимо этого, культурный код обуславливает такой принцип создания произведений-коллажей, при котором присвоенная из сторонней композиции художественная идея реализуется с помощью

новых средств (коллаж «Советский воин» (2014) О. Крошкина; «Рондо» из «Concerto Grosso № 1» (1977) А. Шнитке).

Выявленные подходы к компаративному анализу коллажных произведений в живописи и музыке сквозь призму обозначенных смысловых кодов в некоторой степени разомкнуты и условны, нередко допуская различные трансформационные преобразования в структуре. Это обусловлено тем, что современная художественная практика существует в условиях непрерывной модификации, взаимоналожения и перекодировки ее сегментов, что, в свою очередь, способствует большей многозначности художественного текста и его частичной реверсивности, позволяя аудитории воспринимать изобразительный или музыкальный коллаж не только как объединенное драматургией художественное повествование, но и как своеобразное переплетение множества смыслов.

Происходящее в изобразительных и музыкальных произведениях-коллажах взаимодействие нескольких художественных языков тождественно применению специфических смысловых кодов, посредством которых автором производится кодирование художественного текста через введение в его канву многочисленных цитаций, что является общей тенденцией создания коллажа в живописи и музыке.

Переосмысление заимствованных художественных текстов и их введение в новые смысловые отношения, с одной стороны, вызывают у индивида глубокий ассоциативный ряд, возникающий как мгновенная реакция на цитированный материал, а с другой – отрицают прошлый опыт его использования. В этом отчетливо прослеживается одно из главных качеств интертекста – установление интуитивного единства предыдущего результата и последующего.

Таким образом, компаративный анализ коллажных произведений живописи и музыки выявляет систему смысловых кодов, определяющих художественный смысл вставленного в канву текста цитированного материала как системообразующего элемента.

1. Агафонова, Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н. А. Агафонова. – Минск : Тесей, 2008. – 392 с.

2. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика : пер. с фр. / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.

3. Бахтин, М. М. Проблемы творчества Достоевского / М. М. Бахтин // Собрание сочинений : в 7 т. / М. М. Бахтин ; Ин-т мировой лит. им. М. Горького Рос. акад. наук. – М., 2000. – Т. 2. – С. 7–175.

4. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика : сб. ст. / А. Н. Веселовский ; ред., вступ. ст. и примеч. В. М. Жирмунского. – Л. : Худож. лит., 1940. – 649 с.

5. Делез, Ж. Тысяча плато. Капитализм и шизофрения / Ж. Делез, Ф. Гваттари ; пер. с фр. Я. И. Свирского ; науч. ред. В. Ю. Кузнецов. – Екатеринбург : У-Фактория ; М. : Астрель, 2010. – 895 с.

6. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог, роман / Ю. Кристева // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму ; пер. с фр., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. – М., 2000. – С. 427–457.

Тэорыя і гісторыя мастацтва

7. *Кудряшов, А.* Семантика в музыке и типология музыкальных знаков / А. Кудряшов // Музыкальное содержание: наука и педагогика : материалы I Рос. науч.-практ. конф., 4–5 дек. 2000 г., Москва / МГК им. П. И. Чайковского ; отв. ред.-сост. В. Н. Холопова. – М. ; Уфа, 2002. – С. 31–39.

8. *Лигети, Д.* Форма в новой музыке / Д. Лигети // Дьердь Лигети. Личность и творчество : сб. ст. / Рос. ин-т искусствознания ; пер. с нем. Ю. Крейниной. – М., 1993. – С. 190–207. : нот. ил.

9. *Лотман, Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике / Ю. М. Лотман // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994. – С. 17–245.

10. *Соссюр, Ф. де.* Труды по языкознанию / Фердинанд де Соссюр ; пер. с фр. А. А. Холодовича. – М. : Прогресс, 1977. – 696 с.

11. Теория современной композиции : учеб. пособие / Г. В. Григорьева [и др.] ; отв. ред. В. С. Ценова. – М. : Музыка, 2005. – 624 с.

12. *Тынянов, Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 576 с.

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 27.02.2024.