

П. В. НЕВСКАЯ

ВИЗУАЛЬНОСТЬ В АСПЕКТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОРТРЕТИРОВАНИЯ (На материале картины Пауля Клее «Сенеччо»)

Осуществляя попытку рассмотреть актуальные для художественного портретирования информационную, оценочную и аналитическую функции сквозь призму визуальности, автор статьи проводит разбор одного из полотен, принадлежащих кисти П. Клее.

Ключевые слова: портрет, визуальность, невербальная коммуникация, жест, поза, цвет.

Представляя собой в актуальном для писателя плане определенный информационно-тематический материал, генезис которого являет собой отражение объективной реальности в языке, художественное портретирование реализуется посредством трех тесно взаимосвязанных функций. Из них первая, информационная, заключена в презентации определенного материала, касающегося внешности представляемого героя произведения, а также его социальных и сущностных признаков (физический портрет, социальный портрет, духовный портрет). Вторая, оценочная, служит проводником авторской оценки представляемого персонажа (портрет-эмоция, портрет-оценка, портрет-характер). Назначение третьей функции, аналитической, – анализ и комментирование действий персонажа (ситуативный портрет, портрет-жизнеописание, портрет-штрих).

Остановимся на каждой отдельно, чтобы проанализировать соответствующие типы портретирования.

Первой (и доминирующей в репрезентации персонажа) функцией является информационная – именно она формирует первое впечатление о человеке на основе презентации его внешности и манеры одеваться. Данные показатели позволяют реципиенту получить не только физический, но и социальный, а также духовный портрет человека. Для физического портрета, в частности, симптоматично акцентирование внимания на анатомических характеристиках человека (лицо, руки, тело, ноги, фигура), позволяющих читательской аудитории получить практически полную информацию о том, как выглядит тот или иной герой художественного произведения. В свою очередь, социальный портрет несет информацию о социальном статусе представляемого персонажа (как правило, посредством описания одежды и осанки, а также через живописное представление всего того, что окружает изображаемого героя). И наконец, духовный портрет базируется на описании ценностных приоритетов, которыми герой руководствуется в своих действиях, поступках. Иными словами, художник пытается показать нам поведение, жизненный опыт, специфику личности, нередко фокусируя внимание на взаимодействии личности с окружающими людьми.

Следующая после информативной функция – оценочная – представлена в рамках художественного текста несколькими видами портретов: портрет-эмоция, портрет-оценка, портрет-характер. И если для портрета-эмоции главное – запечатлеть

эмоцию, характерную именно для портретируемого, то в портрете-оценке на первом плане демонстрация отношения автора к изображаемому персонажу. Портрет-характер – наиболее емкий тип портретирования, задача которого обобщить, выразить представление о герое в виде некоей формулы, схемы и тем самым обозначить не индивидуум, а тип.

Портрет-характер, чтобы он был узнан (читателем, зрителем), должен воспроизводить определенные, существенные для прототипа личностные свойства, т. е. стремиться к конкретизации. При этом одним из широко распространенных художественных средств, на наш взгляд, выступает моделирование двигательной пластики, по которой можно судить о волевых чертах личности человека. Такая пластика (например, то, как летописец монотонно ведет пером по пергаменту; как залыхантски марширует солдат, как порывиста манера танца героини и т. п.) фокусирует целостное отражение, вызывает у реципиента определенные ассоциации.

Важно заметить, что телесное поведение, реализуемое посредством той или иной позы, характеризует тип отношения к другому человеку (сидеть близко / далеко друг от друга); статус (поза начальственная / просительная); физическое или психическое состояние (поднятые в мольбе / упавшие от безысходности руки; устало опущенные плечи) и т. п. Здесь же упомянем и об элементах невербальной коммуникации, которые сопровождают (либо замещают) слово – имеются в виду жесты эмблематические, выступающие в качестве аналогов речевых высказываний; иллюстративные, дополняющие вербальное сообщение; регулятивные, сопровождающие речевое высказывание [1]. Другим средством воспроизведения характера персонажа является описание речевой манеры и поведения (тараторить, суетливо повторять одни и те же фразы; преувеличенно радоваться незаслуженной победе; назойливо бубнить и т. д.) – выразительность приемов, посредством которых человек «схвачен» в момент его говорения, чрезвычайно велика. Совокупность невербального / вербального компонентов делают портрет более рельефным, убедительным.

Вслед за оценочной упомянем функцию аналитическую, в рамках литературного текста представленную ситуативным портретом, портретом-жизнеописанием и портретом-штрихом. Ситуативный портрет – результат портретирования, при котором необходимая автору произведе-

ния при презентации своего героя ситуация сама «диктует» законы описания и представления человека. Другими словами, фиксируются лишь те внешние признаки персонажа, которые зависят от сопутствующих обстоятельств, накладывая отпечаток на внешность или акцентируя отдельные черты характера, доминантой выступает тот или иной ситуативный параметр (изображение второго плана). Динамика ситуативного портрета является главным индикатором, определяющим признаки внешности для их текстового изображения.

Значимость портрета-жизнеописания, в свою очередь, обусловлена тем, что собственно литературное жизнеописание было ценным всегда, начиная с античной культуры (о чем свидетельствуют известные биографии греков и римлян: Цицерона, Цезаря, Брута, Октавиана Августа, Александра Македонского и др.). История литературы наполнена сочинениями, которые смело можно отнести к портретам: мемуары, записки, художественные автобиографии. В их числе «Наедине с осенью» К. Паустовского; «Три Дюма» А. Моруа; «Силуэты писателей» Г. Мопассана; «Литературные портреты» Ш. Сент-Бёва; «Строители мира» С. Цвейга, «Современники» К. Чуковского и т. д. Подобное положение дел объясняется не только повествовательной природой самой литературы, но также и тем, что художественное творчество не довольствуется фиксацией одних только внешних параметров человека (эмоциональное состояние, черты внешности). Как правило, писателю важно добиться большего, представить человека через его судьбу: жизнь персонажа являет собой цепь ситуаций, событий, поступков, в которых человек раскрывает себя. Соответственно этому портрет-жизнеописание может быть квалифицирован как динамичная «развертка» личности героя, «сжатая», «спрессованная» в относительно небольшом пространственно-временном отрезке.

Действительно, выстраивая последовательно эпизоды биографии персонажа, писатель постепенно составляет «летопись» его жизни, объединяет отдельные ракурсы в собирательно-целостное представление о жизненном пути. Именно поэтому в портрете-жизнеописании все события фокусируются на центральной фигуре, которую в разных ситуациях и обрисовывают. При этом развертывание сюжета интересно лишь постольку, поскольку содержит предпосылки философско-психологического портретирования. Эпизоды складываются воедино, образуя объемный портрет, запечатлевающий личность в ее целостности. Экспликация личности через последовательное представление эпизодов ее жизни или смену ракурсов требует развернутых крупных форм, нередко распадающихся на относительно самостоятельные или относительно законченные части текста.

Один из наиболее существенных приемов портрета-жизнеописания – контраст. Этим несложным, но эффективным приемом достигается многоплановость, значительность, эпичность; в орбиту входит вся прожитая человеком жизнь, включая географические, социальные, историче-

ские, национальные и культурные обстоятельства.

Наконец, портрет-штрих содержит краткие характеристики того или иного персонажа, состоящие из упоминания одного-двух признаков. Авторы, как правило, задействуют данный тип портрета при описании второстепенных и эпизодических персонажей. Причины вполне очевидны. Это стремление сочетать лаконичность и точность, без остановок на зарисовках, требующих детализации.

Насколько свойственные литературному портретированию функции и соответствующие им типы портрета отвечают опыту визуализации? Прежде чем ответить на этот вопрос, заметим: генетическая связь живописного сочинения с риторикой (искусством «украшенной речи») прослеживается еще в эпоху поздней античности. Рассуждая о рядоположенности пластических искусств, поэзии и мудрости, первым, как утверждают исследователи, поставил знак равенства между методами поэзии и живописи Симонид Киосский: живопись есть «безмолвная поэзия», а поэзия – «говорящая живопись» [2].

Аргументируя соответствующую точку зрения, современный исследователь П. С. Волкова отталкивается от предпринятого И. Р. Гальпериным анализа текста как объекта лингвистического исследования и утверждает следующее. Аналогично вербальному тексту в изобразительном тексте можно различать три стороны художественной информации: содержательно-фактуальную (СФИ), содержательно-подтекстовую (СПИ) и содержательно-концептуальную (СКИ). Если первая всегда эксплицитна, то две последних имплицитны. «В то же время, будучи недоступны непосредственному наблюдению, подтекстовая и концептуальная стороны информации могут выступать посредством содержательно-фактуальной при повторном (многократном) к ней обращении со стороны читателя и / или зрителя» [3]. Продолжая эту мысль, проведем аналогию и выскажем свое предположение о том, что содержательно-фактуальная сторона информации изобразительного текста отвечает информативной функции словесного портретирования; содержательно-подтекстовая – функции оценочной; содержательно-концептуальная – функции аналитической. Триединство обозначенных функций позволяет выдвинуть гипотезу, согласно которой живописный портрет может одновременно вмещать в себя сразу несколько типов портретирования – предстать перед зрителем и как духовный портрет, и как портрет-характер, и как портрет-жизнеописание.

Для примера обратимся к картине «Сенечию», написанной П. Клее в 1922 году.

Автор работы «Эдисон Денисов и живопись: поиски параллелей» Е. О. Купровская, отмечая, что на картине изображено «странное лицо с неправильно расположенными глазами, придающими “портрету” зловещее выражение» [4], по сути, актуализирует содержательно-фактуальную сторону информации – пытается найти в нем соответствие изображения физическому типу пор-



П. Клее. *Сенецио*.

трета. Поскольку именно для названного типа симптоматично акцентирование внимания на таких анатомических характеристиках человека, как лицо, руки, тело, ноги, фигура и т. п., искусствовед, поставленный перед очевидностью того факта, что изображенный на картине персонаж отмечен отсутствием не только ротового отверстия, но и ушных раковин, берет лексему «портрет» в кавычки. Элиминация примет физического портрета, которые позволили бы зрителю получить информацию о том, что за личность изображена на картине П. Клее, сделали абсолютно «непрозрачным» и название картины (*Сенецио* – итальянский вариант имени философа Сенеки). Однако если отталкиваться не от физического типа портрета, а от портрета духовного, – прибегая к которому, художник акцентирует жизненный опыт, специфику личности, фокусирует внимание на взаимодействиях героя с окружающими его людьми, – вывод может быть совершенно иным. Не исключено, что в данном контексте стертость (отсутствие) черт – ушных раковин, ротового отверстия на лице – «сигнализирует» нам об утратившем веру в слова и не желающем ничего слышать человеке.

В плане оценочной функции (которая связывается нами с портретом-характером, наиболее емким типом портретирования, задача которого – обобщить, выразить представление о герое в виде некоей формулы, схемы), обратим внимание на следующее. Голова изображенного на картине П. Клее персонажа соответствует форме круга; а «круг в квадрате» (см. толкование каббалистических символов) есть символ божественной искры, заключенной в материи. Являя собой совершенство, фигура круга соответствует небу, противопоставляемому квадрату-земле.

Поскольку круг как форма практически за-

полняет собой весь холст (лицо – центральная часть картины, дается «крупным планом»), герой П. Клее – тип мыслителя, главное занятие которого – думать.

Еще раз подчеркнем, что оценочная функция связывается нами с содержательно-подтекстовой стороной информации. Данное положение обусловлено тем, что, будучи имплицитной, подтекстовая информация актуализирует ситуацию непонимания, которая стимулирует реципиента к опыту мыследеятельности. Поскольку же процесс понимания напрямую связан с деятельностью оценивания [5], это оказывается вполне закономерным. Косвенное подтверждение заявленной позиции можно обнаружить в проекции идей И. Р. Гальперина на область риторики художественного текста (в контексте диалогической природы гуманитарного знания, отстаиваемой М. М. Бахтиным). В частности, указывает П. С. Волкова, риторический Логос выступает аналогом не только СФИ, но и, одновременно, «данного» и / или «познавательного момента текста»; Этос – СПИ и, одновременно, «созданного» и / или «этического момента текста»; точно так же, как риторический Пафос опознается в качестве аналога СКИ и, одновременно, выступает как «со-бытие» «данного и созданного» или, что то же, – «познавательного и этического моментов текста» [6].

Поскольку в рамках художественного портретирования аналитическая функция может быть представлена портретом-жизнеописанием, содержащим контраст, остановимся на том, что в данном случае контраст опознается, с одной стороны, как противопоставление круга и квадрата (небо / земля – по сути, оппозиция верх / низ); с другой, – как вертикали (шея) и горизонтали (линия плеч), пересечение которых рождает знак креста. Помимо этого, контрастируют между собой: дробность фрагментов (из которых как бы состоит голова персонажа) и неделимость круга – «идеальной формы» этой мозаично сложенной головы.

Видимо, не случайно «рисование» музыкального портрета *Сенецио* композитор Э. Денисов в триптихе «Три картины Пауля Клее» поручил альту: «Это своего рода развернутая виртуозная и очень трудная, технически трудная каденция для солирующего альту», – признавался автор [7]. Повидимому, сугубо исполнительские сложности выступают здесь аналогом мыслительного процесса, его становления и развертывания в голове философа.

Очевидный контраст являют и брови портретируемого: над одним глазом мы видим полукруг, над другим – треугольник. Это противопоставление, мы полагаем, может соответствовать единству начал женского (полукруг) и мужского (треугольник), что полностью отвечало бы деятельности *Сенеки* как воспитателя *Нерона* (известно, что мудрый наставник заменил, по сути, ему и отца, и мать).

Проанализированные нами элементы (приметы портрета-жизнеописания) художник подал на огненном фоне, отблески которого видны и на лице персонажа, и в его вписанных в знак бес-

конечности глазах. Как и излом бровей, это выдает муку и страдание человека, трагический финал жизни которого был напрямую воплощением воли его ученика – одного из самых отъявленных негодяев, оставивших кровавый след в истории Рима. Огненный цвет полотна выступает знаком нероновских злодейств: идеи поджечь город, выступавший в качестве «декораций театра». Так прием контраста позволяет осознать значительность, эпичность персонажа. В орбиту портретирования вошла вся прожитая Сенекой жизнь, включая ее исторические и географические (Рим времен правления Нерона), а также социальные (воспитатель, наставник, философ) и культурологические (жизнь как текст культуры) обстоятельства осмысления изображенной личности.

Изложенное дает основание положительно ответить на поставленный нами вопрос о том, действительно ли свойственные художественному

портретированию функции и соответствующие им типы портрета отвечают опыту визуализации.

Литература

1. Жесты // Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М.; СПб., 2005. С. 173–176.
2. *Йейтс Ф.* Искусство памяти. СПб., 1997. С. 4.
3. *Волкова П.* Реинтерпретация в современном искусстве: опыт осмысления. Saarbrücken, 2012. С. 133.
4. *Купровская Е.* Эдисон Денисов и живопись: поиски параллелей. Екатеринбург, 1996. С. 17.
5. Подробнее см.: *Богин Г.* Субстанциальная сторона понимания текста. Тверь, 1993.
6. *Волкова П.* Реинтерпретация в современном искусстве ... С. 134.
7. *Шульгин Д.* Признание Э. Денисова: по материалам бесед. М., 1998. С. 319.

P. V. NEVSKAYA. VISUALITY IN THE ASPECT OF ARTISTIC PORTRAITURE (On the material of the painting of Paul Klee «Senecio»)

Making an attempt to consider the relevant for artistic portraiture functions such as informational, evaluating and analytical in the light of the visuality, the author of the article carries out the analysis of one of the pictures painted by P. Klee.

Key words: *portrait, visuality, nonverbal communication, gesture, posture, color.*

К. М. МАРТИРОСЯН

СИМВОЛИЧЕСКИЙ КАПИТАЛ: МЕТОДОЛОГИЯ АНАЛИЗА

В статье содержится обзор эволюции и современного состояния методологии исследований по проблеме символического капитала.

Ключевые слова: *капитал, символический капитал, социально-культурная система.*

Символический капитал является одной из древнейших форм капитала, возникших до появления денежных единиц как специфической формы меновой стоимости. Производство и использование символических изображений, украшений, одежды, ритуально-символические действия не только наполняли социально-культурную деятельность человека социальным смыслом, но и обеспечивали стратификацию в рамках процессов социально-культурной дивергенции, социально-культурную самоидентификацию, социально-культурную идентичность в рамках процессов социально-культурной конвергенции. Видный представитель неокантианской научной школы Э. Кассирер уже в середине XX века писал о роли символических мифологических форм в организации и конструировании пространств человеческих сообществ, опираясь на то, что сознание индивида обладает способностью конструировать, осуществлять организацию и стратификацию чувственно воспринимаемых объектов окружающей среды [1].

Еще дальше в этом направлении анализа роли символических систем пошел один из классиков структурно-функционального подхода Т. Парсонс, утверждавший: «Социальная система состоит из множества индивидуальных акторов, взаимодей-

ствующих друг с другом в ситуации, имеющей, по крайней мере, физический аспект и аспект внешней среды; акторов, которые мотивированы согласно тенденции к «оптимизации удовольствия» и чье отношение к обстоятельствам (и друг другу в том числе) определяется и осуществляется в соответствии с системой структурированных культурой коллективных символов» [2].

Расматривая социально-культурную систему (в его терминологии – культурную систему), Т. Парсонс придал центральное значение интеграции ценностных образцов и потребностных диспозиций акторов социальной системы, взаимодействующих в соответствии со своими социально-ролевыми статусами. Он уточнил: «совокупность ценностных образцов», приобретаемая актерами в процессе социализации и взаимодействия, в значительной степени становится «функцией фундаментальной родовой структуры и преобладающих в социальной системе ценностей» [3].

Особо подчеркивая роль культуры – то, что она обладает интегрирующим свойством по отношению к другим подсистемам социальной системы, Т. Парсонс акцентировал внимание на существовании культуры в форме запаса знаний, символов и понятий, которые доступны социетальной и