

Риторика искусствоведческого текста

В русской традиции риторика определяется как «учение о красноречии» – умении «изобретать, располагать и выражать» мысли с учетом общественного идеала [5. С. 360-366].

Общественный речевой идеал есть существующее в культурном сознании эпохи представление о норме, то есть о том, что считать хорошим, или искусным, в определенной сфере человеческой деятельности, связанной с речетворчеством.¹

Диалектика нормы заключается в том, что на определенном отрезке времени, от одной его границы до другой, норма складывается под влиянием конкретных речевых образцов и изменяется под их же влиянием. Прагматически оправданные отклонения от средненормативного варианта и создают риторический эффект – впечатление необычности, новизны.

Риторическая структура привносится в высказывание извне, но является насущной потребностью ищущей нового знания мысли, которая также может отклоняться от уже проложенного русла в сторону оригинальных, пусть небесспорных, требующих доказательства и проверки временем (чтобы стать общепринятой «нормой») идей, реализующихся путем различных типов аналогий, парадоксальных сближений, через условную смысловую эквивалентность разнородных объектов и понятий. «Риторическим», таким образом, может быть и само мышление [4. С. 11-86].

Изобретение соотносится с рождением замысла, созданием идей, содержания высказывания. *Расположение* есть композиционное построение осуществляющейся в виде текстов речи; обоснованный порядок частей целого, позволяющий развивать и представлять идеи в убедительной и привлекательной форме. *Украшение, или выражение*, подразумевает словесное оформление речи, поиск уместного и впечатляющего индивидуального стиля высказывания, способного обеспечить его эффективность – «успех» на прагматическом уровне.

«Изобретение», «расположение», «украшение» (другими словами – «инвенция», «диспозиция», «элокуция») своеобразно реализуются в процессе смыслового структурирования искусствоведческого текста. Своеобразие обуславливается тем, что это нехудожественное высказывание по поводу художественного, вербальное по поводу невербального. Необходимость и сложность (практически невозможность) однозначного «перевода» с одного культурного кода на другой создают ситуацию затруднения, разрешение которой требует от субъекта речи дополнительных усилий – мастерства.

Понимая под текстом отдельное, замкнутое в себе и имеющее целостное значение и целостную функцию семиотическое образование, отграниченное от контекста, возьмем в качестве иллюстрирующего примера серию критических очерков А. Эфроса,² изданных в 1930 году под общим заголовком «Профили».

Критика – один из трех разделов искусствоведения (два других – история и теория искусства), кроме очерков, представлена статьями, обзорами, этюдами и другими разновидностями текстов. Она обсуждает, анализирует, оценивает явления текущей художественной жизни: жанры современного искусства, творчество его мастеров и отдельные художественные произведения, соотносит явления искусства с жизнью и с общественными запросами времени.

Красноречиво представляли критический опыт своего времени В. Стасов и А. Бенуа. Связанный с каждым из них корнями, воспринявший их страстность и критическое своеволие, А. Эфрос даже на этом фоне отличается подчеркнутой экспрессивностью оценочных суждений, экстравагантностью их формы, усложненной образностью. Соответствуя нормативным представлениям о критике, утвержденным предшественниками, критические очерки А. Эфроса

¹ «Речетворчество» может пониматься широко, как любая семантическая деятельность, результатом которой является «текст», соотносимый с разными семиотическими системами – «языками культуры» («культурными кодами»), а сама культура интерпретируется как совокупность культурных текстов. Понятие «красноречия» или «риторики» в этом случае применимо к любому «культурному тексту» и культуре в целом [4. С. 11-86].

² Абрам Маркович Эфрос (1888-1954) – русский искусствовед, театровед, литературовед, переводчик. С 1911 г. выступал как художественный критик, эссеист. Излюбленный жанр – критический «портрет», раскрывающий характерные черты творчества и личности художника, писателя, актера.

отражают не только исключительную осведомленность автора в специальных вопросах, исследовательское остроумие, но и его «импрессионистскую» впечатлительность.

Именно личное впечатление он делает внешним мотивом высказывания, намеренно противопоставляя критику «более научным» областям знания, где неожиданные идеи, постулаты и гипотезы подвергаются проверке, разрабатываются вытекающие из них выводы, устраняются внутренние противоречия в рассуждениях. Безупречной «формуле жизни» он предпочитает «метафору жизни», которая становится смысловым стержнем его критических очерков.

Он видит в критике «искусство зрителя»: это «художественная эмоция, обусловленная художественным знанием. Она объективна изучением материала и субъективна его восприятием; первое – ее начало, второе – ее финал». Не будь в ней «пьянящего чувства жизни», то есть непосредственного переживания и образного представления переживаемого, «она ничем не отличалась бы от научного исследования, с его точностью метода, очерченностью темы и суровостью стиля. Критик признается: «Моим очеркам это не к лицу, да и не под силу /.../. Если я не скорблю об этом, то потому, что знаю: и художники, и искусство, и мои слова о них – все будет только материалом для историка, на предмет каких-нибудь важных приговоров нашей эпохе.³ Заранее принимаю свой приговор, дабы жить *сегодняшней* жизнью» [6. С. 6-7].

Говоря о жизни «сегодняшней», Эфрос снова и снова возвращается к теме истории: «Если бы времена не были бы такими бурными, – войны и революции не хлестали бы так через голову человечества, /.../ я, вероятно, мог бы еще ощутить в себе астрономическое спокойствие, присущее присяжным историкам искусства, и стал бы не спеша, с высоты, исследовать движение художественных форм и разглядывать жизнь моих современников, наклонившись над ними в позе Гулливера, пропускающего между своими гигантскими ногами процессию лилипутов.

Но нынче чувствовать себя историком невозможно. /.../

В такие времена тяжелые главы исторических трактатов сменяются заостренными абзацами сочинений критических...» [6. С. 247-248].

Тема «критики» также не уходит из текста. Эфрос то противопоставляет ее живой язык «латыни истории», то подвергает осуждению за излишнюю патетику, пристрастие к «героическому», лицам выдающимся – «любимцам дня»; за однообразие «восторгов и ужасов»; за приблизительность оценок, лишенных градаций и нюансировок, и «шершавость языка», заключая в конце концов, что «трагедия высокой критики есть трагедия гениального немого, осужденного выражать свою сложность простейшими звуками» [6. С. 154].

Кульминируя таким образом сложность решаемой задачи, Эфрос дает блестящий образец риторически организованной речи, где «хулимая критическая патетика законна и легка».

По словам Ю.М. Лотмана, если текст задуман как риторический, то все его элементы, как части целого, являются риторическими. Уже использованные цитаты тому доказательство. И все-таки обратимся к ряду примеров.

Критический «портрет» – распространенная жанровая *разновидность* искусствоведческого текста. «Портреты» были среди статей В. Стасова, очерков А. Бенуа, этюдов Э. Грабаря. Опубликованы к тому времени и «Силуэты русских писателей» Ю. Айхенвальда, и «Профили театра» А. Кугеля. В чем можно усмотреть риторический акцент названия портретных очерков А. Эфроса, перекликающихся с очерками А. Кугеля?

Профиль – это вид человеческого лица, фигуры в целом или предмета сбоку, в узком значении – контур, очерк лица; и сечение, разрез чего-либо; и совокупность специфических черт, характеризующих какую-нибудь профессию, род деятельности. В процессе знакомства с текстом смысл названия уплотняется и актуализируется предмет изображения – срез культуры, портрет

³ Сказанное как будто взывает к другой замечательной книге – «Люди и образы Серебряного века», подготовленной «сегодняшними» искусствоведами Л.С. Алешиной и Г.Ю. Стерниным. С «Профилями» ее объединяет представленная авторами галерея репродуцированных живописных портретов, составляющих существенную часть поликодового текста. Но здесь репродукции сопровождаются словесными портретами – извлечениями из личных писем, критических заметок, воспоминаний современников портретируемых моделей, среди которых и А. Эфрос. Всему предшествует объемная научная статья. Она выразительна по своему: логически выверенное, строго мотивированное, сдержанное в проявлении чувства изложение своими средствами возбуждает в читателе «художественную эмоцию». Содержательный искусствоведческий анализ, как «приговор эпохе», подтверждает высокую культуру визуального восприятия мира и связанную с этим потребность и умение людей той поры передавать духовную атмосферу времени через вербальные портретные характеристики своих современников [1. С. 4].

художественной эпохи, изображение реального времени с его идеалом свободной творческой личности, прекрасные черты искусства, образы творцов, среди которых сам автор.

Заметим, что профиль, по мнению специалистов, самый напряженный портретный ракурс, выразительный и запоминающийся, наделенный особой символикой. Он воспринимается как фрагмент единого композиционного организма, дополняется панорамой, предполагает фон [3. С. 90].

Можно утверждать, что за «портретами» А. Эфроса широкая панорама событий и лиц, эффектно выписанный фон, столь же значимый для читателя, как и фигуры, им не противопоставленный. Даже тех, кто не выходит на первый план, «чувствуешь на дальнем, непроявленном плане картины» жизни: насыщенность изложения «дает им не условную возможность появления, но как бы потенциальное существование. /.../ Они живут, как /.../ звено, проступившее в предусмотренной системе элементов» [6. С. 37]. Талант панорамного (все-таки исторического) видения сближают автора с его героем, В. Суриковым, о котором сказаны эти слова.

Риторически отмеченными оказываются и эпитафии – они идут сразу после названия: пушкинская строчка «...Прими собранье пестрых глав...» и извлечение из Тэна⁴, данное по-французски без перевода, но читаемое примерно так: «Это сборник статей; признаю, что я люблю такой сорт книг. Начав, ее можно отбросить через 20 страниц, читать с конца или середины; быть не рабом, а господином, обращаясь с ней, как с газетой? – в самом деле, это газета духа».

Желая исчерпать метафору, добавим: подобно газете, представляющей единый поток жизни через отдельные моменты дня, Эфрос представляет единое искусство (художественные метрополии, столицы и провинцию, восток и запад, традиции и новаторство) через отдельные картины творчества русских художников. И с какой бы стороны мы ни подходили к чтению, наше представление о предмете будет только стремлением к полноте, оставаясь полнотой капли, отражающей море.

Если первый эпитафия отсылает читателя к художественному произведению, которое в определенном смысле (скажем, с точки зрения широты охвата жизненного материала и способов его подачи) стало образцом для нехудожественного, то второй намечает переход от незнакового мира вещей и обыденного поведения к системе знаков с последующим соединением знаков различных языков: живописного, континуального, и естественного, дискретного.

В связи с этим особую риторическую нагрузку получает «Введение», где автор предлагает читателю пройтись «как бы по вернисажу выставки» и тут же создает ее впечатляющий образ: «Я люблю это медленное хождение из зала в зал, вдоль стен, с которых глядят полотна, и мимо художников, которые смотрят на них и на нас. /.../ Вещи и люди живут одной жизнью; мастер, выставивший произведение, становится таким же экспонатом, как вещь, которую он сделал. /.../ Это также значительно и также художественно» [6. С. 5-6].

Образ выставки и в дальнейшем возникает в той или другой части текста. При этом автор то находится рядом со своим героем и обращается к читателю из пространства – времени создаваемой им картины (Он и Суриков, Остроухов, Шагал); то за ее пределами, рядом с читателем-зрителем рассуждает о герое своего очерка-портрета; то позволяет читателю наблюдать себя со стороны, мирно беседующим или спорящим с именитым спутником – Стефаном Цвейгом, Эмилем Верхарном – все о том же своем герое, или вне «вернисажной приподнятости» и «вернисажных гостей», в «пустынности и тишине» выставки работающим с «каталогом и карандашом в руках».

На «вернисаже» самого критика словесные «портреты» художников связаны с репродуцированными живописными, графическими и гравюрным (А. Н. Бенуа), названы именем портретируемого, помечены годом создания (от 1916 до 1929). «В какой последовательности? в каком выборе? Пожалуй, в прихотливом, потому что живом», – подчеркивает автор. Это выбор «вкуса и пристрастия», результат «живых встреч и столкновений». Однако за «авторский произвол» выдается композиционный прием, противопоставленный «прямолинейной систематике», уместной, по мнению Эфроса, «в большом музее» (также возвращающийся образ), но способной «небольшое собрание» лишить индивидуальности, придать «неподвижность летаргии», привнесенную красоту «неполного гербария» (антитеза жизни).

⁴ Ипполит Тэн (1828-1893) – известный французский философ, исследователь искусства; принадлежит к числу всеобъемлющих синтетических умов. Его уже известные в России «Чтения об искусстве», сочетающие глубокую мысль с образным стилем, изданы на русском в Санкт-Петербурге в 1912 году.

Это соображение подкрепляется и размышлениями критика о гибельной реорганизации личной коллекции художника и собирателя живописи И. С. Остроухова, национализированной после Октябрьской революции: «Экспозиционный узор имел свою остроуховскую значительность. Он соединял, сопоставлял, разлучал, сталкивал по десяткам признаков и свойств», позволял «в старом искусстве проявлять новые черты, а в молодом распознавать генетические связи» [6. С. 65]. Этого же эффекта добивается и писатель-экспозиционер, усиливая разнообразные семантические связи между частями целого текста, скрепляя их *собственным видением предмета*.

Вкрапленные в текст оригинальные теоретизирования, короткие исторические справки и обобщения, не лишают изложение «пьянящего чувства жизни», столь свойственного критическому стилю А. Эфроса:

«Я пользовался той свободой, которой обладает современный художник в отношении своих моделей. Натурализм – течение отжившее, и вместе с ним ушло в историю и требование старой эстетики, чтобы изображение было копией изображаемого. Сегодняшний портретист столь же любит крайнюю экспрессивность выражения, как и абстрактную игру форм. /.../ Поэтому, иногда, эти портреты не портретны вовсе, являясь простым поводом для композиционной игры объемов и плоскостей; но обычно они портретны вдвойне, отражая столько же модель, сколько и художника. Каковы они у меня, пусть судит читатель: похожи ли они, или это больше автопортреты, нежели портреты, – или, увы, это только вариации на разные темы» [6. С. 7].

Высказывание (абсолютно в духе времени, осмыслявшего и обсуждавшего проблему портрета)⁵ нацелено на риторический эффект – усиление контакта с читателем, в том числе и с коллегой, солидарности в роли понимающего зрителя и вновь утверждения «лишенного холодной дистанции» взгляда на предмет критического суждения как ответственного предпочтения – творческой позиции. Автор, отказываясь следовать рафинированному *портретному* канону, обогащает его разнообразными жизненными наблюдениями, лирикой воспоминаний, эмоциональным комментарием.

Эфрос, например, не дает описания внешности, а стремится зафиксировать физическую неуловимость модели в свойственной ему манере, для которой характерны многозначность образа, изощренность метафор, разнонаправленность ассоциаций, заданных изобразительно-выразительным строем очерка. Вот как он представляет Н. Альтмана на фоне «переломного» состояния живописи, поданного в виде библейского потопа: «Эсхатологические черты в его (художника – Г. М.) облике так крупны, что их труднее проглядеть, чем заметить. Он ходит среди нас живым символом потопа. Он не подмигивает и не принимает значительного вида, – но, поглядев на него, каждый знает, что в общей гибели этот спасется. Его внешний образ силен и закончен. Он зловец и труден, но он покоряет нас впечатлением, что от него подеваться некуда» [6. С. 251].

Иллюзию сходства не призваны поддерживать и репродукции, хотя ни одну из них уже невозможно заменить другой из числа имеющихся, данных, скажем, в книге Л.С. Алешинной и Г.Ю. Стернина, не нарушив семантико-стилистического равновесия текста.

Только вербальный и иконический портреты А. Бенуа создают у Эфроса метафору зеркала. Речь идет о литографии, выполненной В. Верейским: «Сквозь карьеровскую дымку, рассыпавшуюся на листе литографической пылью, проступают черты человека усталозначительного... Верейский хорошо передал (следует всячески рукоплескать художнику!) редкое сочетание, столь трудное у Бенуа и столь свойственное ему: ласковой злости и иронической влюбленности; первое у него – для всего чужого, причем ласковость есть форма вежливости, второе – для всего своего, причем ирония есть форма самозащиты. /.../ Их излучают, на портрете Верейского, глаза, вежливо прикрытые круглыми ободками старинного пенсне, и ласковый рот, зло заостренный в углах» [6. С. 75].

Роль зеркала у Эфроса может выполнять другая творческая личность. Например, своеобразие творчества В. Сурикова рассматривается им в аспекте сходства с Л. Толстым. Само по себе сравнение художника с писателем не ново, однако А. Эфрос делает это сравнение смысловой доминантой характеристики, использует как для выявления специфики изобразительных особенностей, так и для определения всеобъемлющего понятия «национального гения».

⁵ Искусство портрета: сб. статей / Государственная Академия Художественных Наук; под ред. А.Г. Габричевского. М.: Работник просвещения, 1928.

Доминантой вполне рациональной характеристики творчества М. Шагала становится у А. Эфроса иррациональное понятие «чуда», объединяющего прекрасную видимость и невидимые механизмы его творчества.

Каждый раз обращаясь к тексту, мы видим, как внутреннее содержание преобразуется в речевой материал – «выражение». Риторическое построение текста и обширных его отрезков смыкается с собственно лингвистической проблемой – гармонизированного словесного выражения.

Чтобы показать это, можно взять любой фрагмент обширного текста. Рассмотрим тот, где решается задача передать своеобразие красочного слоя картины. Здесь неизбежно сталкиваются две субъективные системы выражения, а их соотношенность с разными семиотическими кодами создает мощный источник выработки новых метафорических значений.

Существует мнение, что масляная живопись является наиболее «индивидуальной» из всех живописных техник: она дает художнику свободу в выборе рельефа – от самой жидкой до сочной пастозной, густой кладки [2. С. 201-202]. Вместе с колоритом и другими составляющими живописного языка фактура поверхности определяет изобразительную и декоративно-эмоциональную ценность картины, и обойти ее вниманием нельзя, сколь бы ни трудна была задача.

При «переводе» с языка живописи Эфрос использует множество образов, лишь условно эквивалентных «первоисточнику», но помогающих критику *точно* передать впечатление, вызвать *художественную эмоцию*, быть *убедительным* в оценке:

«...Техника суриковской красочности /.../ диковинна. Ни один из его сверстников не знал такой палитры. Это подвижное месиво. /.../ Оно набухает, замешивается, вскипает, переливается, играет цветистостью, проступает темнотами, встает бугорками, катышками, крендельками, пылинками, оседает ложбинками, дырочками как бы сама собой, от внутреннего строения самого вещества. Это почти явление природы, а не мастерство. Это похоже на весеннюю землю, нанесенную ручьями на отлогий скат. Суриковская фактура также устойчива своими закономерностями и также неисчерпаема своими случайностями. В ней повторяются суриковские отношения традиции и новизны. /.../ Суриков дает нам возрожденный в своей чистоте и прозрачности тон иконы, – невероятную голубизну поклонной барышни в «Морозовой», – и дает цветовые контрапункты импрессионизма: снег под морозовскими санями» [6. С. 44].

Декоративно-ритмическая природа красочного слоя (сгустка творческой динамики) передается стремящимся к исчерпанности рядом метафорических глаголов и зависимыми от них существительными с признаковым значением. Последние придают цвето-световому признаку характер самостоятельной сущности: «это» есть «чудо» рождения образа. Сравнение «красочного месива» (в то время уже распространенная метафора) с весенней землей, а значит половодьем жизни, мощной созидательной силой, «воскресеньем», сугубо индивидуально. Выводы же, хотя и не лишены выразительной речевой формы, заключены в прокрустово ложе рациональных суждений.

«Чудо» Шагала в следующем отрывке поддерживает «ожившая» кисть, «оживляющая» детские видения, где естественными кажутся противоречивые соединения предметов, признаков, их называющих слов. Образы, рожденные взрослым утонченным умом, находят выражение в антонимических парах, метафорических эпитетах, олицетворении, градации, сравнении, обыгрывании лексической многозначности. Можно обнаружить даже элементы звукописи. Описание столь выразительно, что на него откликаются все чувства читателя, и только «видимость» он должен воссоздать сам:

«Кисть искусная и отменно-тонкая; то словно бы ласково лижущая, то царапающая; то купающаяся в ровной зыби мазков, то рассыпающая по цветной глади чудесные «шагаловские» точки, крапинки и узорчики, веселые, звонкие, алые, зеленые, желтые, прыгающие и змеящиеся, как россыпи букетиков и китайцев на веселых обоях полузабытой нами детской; поверхность – изошренно-разработанная, – здесь шероховатая, там выглаженная, порой проступающая лысынами фона, порой набухающая слоистыми пригорками краски; ровное-ровное нарастание и убывание силы тона, отчетливое и отточенное, напоминающее рост звуковой гаммы под пальцами безукоризненного пианиста; и особый, мягкий налет бархатистости или даже нежной пушистости персика, лежащей на всем и вызывающей у зрителя желание потрогать картину, чтобы ощутить на концах пальцев ее зернистость, – вот палитра Шагала...» [6. С. 193].

Мастерски использованное слово позволяет автору соединить экспрессивное, двигательное начало живописного «высказывания» с его оптической, изобразительной природой, способствует

полноценному восприятию художественного образа. Возбужденные словом ассоциации читателя становятся инструментом сотворчества и внутреннего преображения.

Представленные наблюдения могут и должны быть дополнены, но и они позволяют утверждать, что очерки А. Эфроса – талантливый пример риторической организации специального текста, единого, как полотно, с которого смотрит «многообразная» жизнь и заявляет о себе риторическая, по сути, культура.

Библиографический список

1. Алешина Л. С. Образы и люди Серебряного века / Л. С. Алешина, Г.Ю. Стернин. М.: Изд-во «Галард», 2005. 271 с.
2. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. [Текст] / Б. Р. Виппер. М.: АСТ-ПРЕЕС КНИГА», 2004. 368 с.
3. Данилова И. Е. Судьба картины в европейской живописи. [Текст] / СПб: Искусство-СПБ, 2005. 291 с.
4. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек-текст-семио сфера-история / Ю. М. Лотман. М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.
5. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Л. М. Алексеева, В. И. Аннушкин, Е. А. Баженова [и др.]; под ред. М. Н. Кожинной. М.: Флинта: Наука, 2003. 696 с.
6. Эфрос А. Профили. [Текст] / А. М. Эфрос. М: Изд-во Федерация, 1930. 306 с.