

**О. В. Коваль**

*Харьков, Украина*

**«ЗВУЧАЩАЯ РЕЧЬ» И «СКРЫТОЕ СЛОВО»  
В КАРТИНЕ И. Е. РЕПИНА «КРЕСТНЫЙ ХОД  
В КУРСКОЙ ГУБЕРНИИ»**

Статья посвящена выявлению форм репрезентации лингвистического мышления в практике художественного метода И. Е. Репина. На материале визуального искусства XIX в. автор реконструирует живописно-словесные и аудиословесные аналоги в художественном дискурсе.

*Ключевые слова:* Репин, «Крестный ход в Курской губернии», художественный образ, живописно-словесные и аудиословесные аналоги, художественный дискурс.

Любое произведение живописи как изобразительное сообщение в силу семиотической сложности своей знаковой структуры носит полисемантический, полимодальный и многовекторный характер визуальной наррации.

Любое произведение И. Е. Репина уже в силу сложности и противоречивости пластического мышления художника, его метода и протестичности его художественной натуры – неисчерпаемый кладезь «внутрикартинных» и «закартинных» смыслов, в своей совокупности складывающихся в неповторимую иконическую семантику и семиотику живописи, ядром которой, на наш взгляд, является параллелизм, диалогичность соотношения визуального и вербального компонентов изобразительного целого.

У Репина это проявляется в удивительной способности соединять в визуальном повествовании чреватую словом изобразительность и визуализированную лингвистичность, придавая законченной работе вид «текста», в котором план выражения и план содержания, соединяясь в прихотливой и всегда авторской иконографической схеме сюжетного построения картины, создают своеобразную зону *скрытой вербальности*, повествующей о самой сути живописного творчества, т. е. в своего рода *метанаррацию*.

В качестве образца такой метанаррации и лингвистически мотивированной синтактики, где и композиция картины, и закономерность соотношения цветовых пятен, объемных форм, пространственных разрывов и насыщенностей соответст-

*Коваль Олег Владимирович* – заведующий кафедрой, старший преподаватель, преподаватель истории искусства, методист Харьковского художественного училища, член Национального союза художников Украины (пер. Нежинский, 1, Харьков, 61000, Украина; [olbrit@inbox.ru](mailto:olbrit@inbox.ru); +38 057 712 86 81)

вуют частично закону грамматического согласования в естественном языке, мы предлагаем считать картину «Крестный ход в Курской губернии» (1880–1883, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Но в отличие от большинства авторов, «кто не без основания оспаривает языковой характер визуальных феноменов» [1, с. 121], отказывая им в какой-либо знаковости и «чреватости словом», мы настаиваем на необходимости реанимации давно уже известной идеи Н. Н. Волкова о «скрытом слове», определяющем композицию станковой тематической (сюжетной) картины изнутри» [2, с. 219], не получившей в искусствознании и культурологии своего теоретического завершения. В отношении «Крестного хода...», и это мы постараемся показать, это скрытое слово вырастает в свою новую динамическую субстанцию – «речь» (см. также: [3]).

Между тем, в отличие от Н. Н. Волкова, совсем не оспаривая его подходы к отысканию «скрытой структурной связи картины со словом» [2, с. 215], мы предлагаем в визуальном повествовании различать *следы лингвистических вхождений* [4; 5] в картинное пространство не через тип повествования: рассказ-сюжет, рассказ-фабула, – а через «эквивалентные вербальному компоненту» [6, с. 19] зрительные стратегии построения визуального нарратива, т. е. через фугированную культурными и пластическими смыслами форму, иконическую и конвенциональную семиотику изображения. В одном случае (1) это будут стратегии, направленные на артификацию *имплицитной вербальности*: через мотив, жанр, сюжет, название картины, точку зрения зрителя и автора-художника, агента фабулы, субъекта зрения, темпоральность живописного построения, его событийные коды, композицию; в другом (2) – черты *дискурсивизации*, «озвучания как оречевления» визуального события, принявшего вид «открытой вербальности».

(1) Самым прямым непластическим эквивалентом «внутренней вербальности» картины становится ее *название*, с чего прямо начинается и Н. Н. Волков.

У Репина название, сохраняющее свою самую важную, коммуникативную, функцию, носит последовательно дискретный и номинативно-индексальный характер, указывающий либо на ось семантики произведения, либо на ось синтактики, на которую эта семантика, по Р. Якобсону, обычно опрокидывается, сохраняя, между тем, свою предметно-событийную и темпоральную определенность. Этим сохраняется функционально-ориентирующий характер названия.

Названия картин И. Е. Репина, в том числе и обсуждаемой, выполняют и еще одну функцию, мало типичную в искусстве живописи рубежа XIX–XX вв.: они выступают своего рода «каноническим текстом», который, как и в иконописи, а отчасти и в дальневосточной живописи и графике, художник «переводит» на выработанные в границах своего метода рисунок, композицию, цвет, смысловые скрепы и структурные ритмы, чем, по словам С. Н. Соколова-Ремизова, как бы обнаруживается «внутренняя готовность картины к «открытости», название «утверждает ее как найденное, устойчивое качество» [7, с. 169].

Вторым в ряду лингвистических эквивалентов следует назвать нарастание тенденции к созданию *дискретности живописной формы*, и, как следствие этой тенденции, предварительную и множественную работу по созданию образа персонажа художественного произведения, о чем подробно и содержательно, останавливаясь на истории создания образа Горбуна, писал А. В. Шило [8; 9]. Включение в завершённый вариант картины предварительно разработанной в этюде (их было шесть, включая находящийся в Праге рисунок) формально-пластической и содержательной трактовки «главного действующего лица» позволяет отнести метод И. Репина к своеобразной идеограмматике живописного построения, а образ Горбуна воспринимать как своеобразный *знак-лексему*, хотя для Репина более чем свойственно удвоение лексем, наращивание их до *понятийных образных синтагм, концептов* со своей живописной выразительностью и наглядностью.

Это ощущается и аналитически выделяется и в «Не ждали» (1884–1888, ГТГ), и в харьковском варианте картины «Николай Мирликийский избавляет от смертной казни трех невинно осужденных» (1890, ХХМ), и в картине «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 г.» (1885, ГТГ), где явственно вычленяется двухфигурная связанность главного персонажа со своим антагонистом, чему не противоречит и «Крестный ход в Курской губернии» (ср., например, не только отчетливую выделяемость фигуры Горбуна, но и синтагмированность и парность иных персонажей картины: «поющих мальчиков», барыню, несущую икону с военным в мундире, двух мещанок, несущих пустой футляр от иконы, крестьянку-кулаков с несомым ими стеклянным фонарем и т. д.). Подобную парную синтагматику можно видеть на пространственных построениях-схемах ряда названных картин в работах А. Шило, см., в частности [9, с. 223, 276]. Портретный этюд, являющийся своего рода лабораторией по выработке пластической формы и смысловой характеристики главного героя, включенный затем в основной вариант картины, сам по себе превращается в метанаррацию, канонический визуальный текст, на скелет которого нанизывается композиция работы.

Созданию устойчивого равновесия между дискретностью и континуальностью формы способствует и сама композиция «Крестного хода», и особый характер соотношения точек зрения на рассказываемое событие – автора-нарратора, субъекта зрения и зрителя, смена планов взглядов «изнутри» и «со стороны» (подробнее см. у А. В. Шило [9, с. 67–68]). Присущая Репину амбивалентность плана выражения и плана содержания сказывается и в контрастном противопоставлении мотива и его пластической выраженности, – идеи движения, хода, длящегося процесса и как бы вневременной «остановленности» момента (Г. Г. Поспелов), чему способствует и формально-структурное композиционное решение в целом.

Психологическая аффективность сопрягается в этой картине с бесстрастной социокультурной характеристикой процесса и вовлеченных в него персонажей: поток стройного и организованного извне психологического движения, в который втянуты персонажи, сопоставлен с внутренним художественным решением, в котором присущая Репину антропологичность, телесность характеристики «типов» сопрягается с чисто дискурсивной потребностью организовать как текст саму толпу, преобразовать стихийное движение, гомон, мелькание лиц и их ассоциативную звуковую переключку в некое пластическое единство, в котором прочитывается и вербальный подтекст: «В центральной же фигуре – попытка изобразить самое перетекание от неуверенности к вопросу...» [10, с. 77]. Дискурсивная потребность, дискурсивность, как категория очевидным образом связана с определенными характеристиками изобразительных текстов как текстов, рожденных в недрах иконической семантики. Она, до известной степени, связана с проблемой дискретности / континуальности этих текстов и универсальности / идиотичности этой семантики, отсюда и взаимопереводимость ее в разные семиотические коды. Дискурсивное противостоит холистскому мировосприятию, как расчлененное, упорядоченное и отчасти атомизированное чему-либо целостному (в семиотическом смысле), но это противопоставление здесь понимается не как оппозиция «элементаристское / целостное», а в смысле гипотезы А. Пайвио о двойном кодировании информации: симультанно-пространственном и сукцессивно-темпоральном, образном и вербальном (см. подробнее: [11, с. 100–102]. В работе [12, с. 165], со ссылкой на Л. Коулман, об этом сказано еще отчетливее: «...положительная эмоция вызывает улыбку, но и сама по себе улыбка вызывает положительную эмоцию. Так же с языком: тип упорядоченности опыта отражается в языке, который, в свою очередь, оказывает обратное влияние на способ концептуализации», – в том числе и образной, закончим от себя, см., впрочем, также: [13]).

Наконец, стоит добавить своеобразную жестуальность фигуры Горбуна и его устремленность вперед, что также свидетельствует о названном процессе, не говоря уже о том, что жест в живописи практически всегда эквивалентен слову (см.: [14, с. 234–289]. Телесность и жестуальность здесь «брошены в пустоту», но они контактны. Жестуальность тела Горбуна Репиным предельно нагружена словесно-зрительными коннотациями, пластически выраженными самим характером построения фигуры Горбуна, ее ракурсностью, пропорционированием и масштабом по отношению к другим персонажам.

(2) Но если мотивно-иконографическое и композиционное решение «Крестного хода...» как бы отелеснено словом, то нарративная упорядоченность самого изобразительного повествования дана здесь в той ценностно-пластической динамике, которую И. Е. Данилова очень точно определила как раскрытие «зрения как слуха и слуха как зрения» [14, с. 239], тем более все здесь полно зримой речью, гулом, голосами и шумом толпы. Недаром ведь это *хоровая* картина.

На обязательность в репинском творчестве соположения визуальных, двигательных, телесных и акустических характеристик образа указывают и современные исследователи его творчества (см.: [9; 15]. Такая акустическая характеристика образа подкреплена и со стороны пре-текста, – опубликованной М. И. Андрониловой записи-характеристики главного персонажа картины Репина, играющего в его развитии особую роль, о чем убедительно говорится в [9, с. 82–83]: «Он религиозен по-своему и порядочный, честный юноша. На него можно положиться, он не болтлив и сдержит данное слово <...>, он необыкновенно умен <...> У него тонкий голосок, но много характера и энергии» (цит. по: [16, с. 241–242]).

Мы же отметим, что сама логика развития художественной формы подсказывала Репину текстуальное и иконографическое соположение акустической и визуальной характеристики главного образа картины, как и логика мотива, вынуждавшая его к поиску звуковых и визуальных соответствий.

Эти соответствия вполне сочетались с взаимообусловленностью изображения и слова в русской реалистической живописи рубежа веков и самим рисунком развития пластического мышления художника, чье творчество неотделимо от хода культурного развития России конца XIX – начала XX в.

Итак, полисемия репинского визуального нарратива базируется на субъектно-дискурсивной стратегии изобразительного повествования. Она оплотнена и фундируется словом. И в этом смысле И. Е. Репин столь же «литературен» и вербален, как и иные передвижники.

Развернутость сюжетного рассказа в картинах мастеров русской реалистической живописи рубежа веков – как, впрочем, и мастеров европейского барокко XVII столетия, в особенности таких, как Хальс, Рембрандт, Вермеер, Шарден, а также мастеров XX в., в особенности таких, как Малевич, Ларионов, Петров-Водкин, Пикассо, Бэкон и многих других, – установленный факт.

Новым выводом, углубляющим степень нашего понимания творчества И. Е. Репина и иных художников рубежа веков и начала XX в. является то представление, что русский художник строит основание «рассказывающей» и «рассказываемой», сюжетной картины не только на основе предметно-пространственного и причинно-следственного ее синтаксиса, находящегося в скрытой структурной связи со словом, а и то, что И. Е. Репин с исключительностью и особым вниманием к этой самой «связи» выдвигает звуковой образ слова на первый план иконической семантики сюжетной картины, тем самым не только оречевляя избранный им сюжет, но и придавая картине статус «рассказываемого» и «рассказывающего» повествования (Н. В. Злыднева [6]) и повествования «слышимого».

Тем самым русский художник предвосхищает последующую линию развития русской живописи XX в., – в первую очередь живопись авангардистов, Кандинского и Малевича, чья парадоксальная, но аналитически вычленяемая ориентация на скрытый Логос и музыку звучащей речи обусловила пути развития поставангардной фигурации и нефигурации в живописи наших дней. Амбивалентность и полиморфизм неожиданно нагнетаемого в живопись «звучащего» (речевого) кода сообщает ей семантическую многослойность, а характеру пластического мышления художника – характер универсальной лингвоэстетической закономерности. Наша интерпретация картины И. Е. Репина «Крестный ход в Курской губернии» призвана была показать именно этот факт.

Как и то, что, по словам А. В. Шило [9], – «и в процессе создания, и в процессе восприятия картины вербально-акустическое и визуальное начала составляют органическое целое, анализ которого выводит нас на метауровень исследования образотворчества как одной из фундаментальных интуиций и способностей пластического, – а применительно к нашим дням и визуального (дополнение наше. – О. К.) – мышления».

### Список литературы

1. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. М.: Петрополис, 1998.
2. Волков Н. Н. Композиция в живописи. М.: Искусство, 1977. 263 с.
3. Коваль О. В. Художник как «композитор языка»: живописное высказывание в контексте визуально-речевой концептуализации мастерства живописца // Проблемы теории і практики освіти: Зб. наук. ст. Харків: ТОВ С.А.М., 2012. Вип. 37: Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти. С. 391–400.
4. Коваль О. В. Лингвистическая живопись и живописная лингвистика // Языковые параметры современной цивилизации: Сб. тр. Первой научной конференции памяти академика РАН Ю. С. Степанова. М., 2013.
5. Коваль О. В. О лингвистических вхождениях в изобразительный и визуальный текст // Візуальність в українській культурі: статус, динаміка, контексти: Матеріали ІІІ Всеукраїн. наук.-практ. конф. Черкаси; Брама, 2013. С. 14–18.
6. Злыднева Н. В. Визуальный нарратив: опыт мифологического прочтения. М.: Индрик, 2013. 360 с.
7. Соколов-Ремизов С. Н. Литература. Каллиграфия. Живопись. М.: Наука, 1985. 312 с.
8. Шило А. В. Загадки Репина. Харьков: Новое слово, 2004. 278 с.
9. Шило А. В. Репин: очерки поэтики и творческого метода. Белгород, 2013. 384 с.
10. Поспелов Г. Г. О картинах и рисунках. М.: НЛЮ, 2013. 459 с.
11. Касевич В. Б. Буддизм. Картина мира. Язык. СПб.: Петербургское востоковедение, 1996. С. 93–102.
12. Касевич В. Б. Когнитивная лингвистика. В поисках идентичности. М., 2013.
13. Елина Е. А. Изобразительное искусство в интерпретациях: лингвосомиотический взгляд. Свердловск, 2012. 160 с.
14. Данилова И. Е. «Исполнилась полнота времен...». М., 2004. 589 с.
15. Бобриков А. А. Другая история русского искусства. М.: НЛЮ, 2012. 744 с.
16. Андроникова М. И. Об искусстве портрета. М.: Искусство, 1975. 326 с.

**O. V. Koval**

*Kharkov, Ukraine*

**«SOUNDING SPEECH» AND «HIDDEN WORD» OF THE I. E. REPIN'S PICTURE  
«KRESTNY KHOD (RELIGIOUS PROCESSION) IN THE KURSK GUBERNIA»**

The article covers forms for representation of linguistical thinking in Repin's poetic and creative method and picturesque practice. In particular, based on the examples from XIX century visual arts, the author reconstruct the pictorial-verbal and sound-verbal analogues in the artistic discourse.

*Keywords:* Repin, «Krestny Khod (Religious procession) in the Kursk Gubernia», artistic image, pictorial-verbal and sound-verbal analogues, artistic discourse.

*Koval Oleg V.* – Head of Department, senior lecturer of history of art of Kharkov Art College (1 Nezhinskii ln. Kharkov, 61000, Ukraine; olbrit@inbox.ru; +38 057 712 86 81)