

**MARGINALIA К КОНЦЕПЦИИ “ОККУРРЕНТНОЙ ЖИВОПИСИ”****Коваль О.В.**, старший преподаватель

Харьковская государственная академия дизайна и искусств

**Аннотация.** Автор предлагает ряд уточнений и разъяснений к определению “оккуррентная живопись” в рамках художественной семиотики.

**Ключевые слова:** семиотика, оккуррентность, ментальный мир, концептуальный анализ, экфразис.

**Анотація.** Коваль О.В. *Marginalia* до концепції “окуррентного живопису”. Автор пропонує ряд уточнень щодо поняття “окуррентний живопис” у межах художньої семиотики.

**Ключові слова:** семиотика, окуррентність, ментальний простір, концептуальний аналіз, екфразис.

**Annotation.** Koval O.V. *Marginalia to the concept “The okkurenting painting”*. The writer tenders a series of refinements and explanations to definition «occurrence painting» within the framework of the concept of art semiology.

**Key words:** art semiology, occurrence, mental space, ephrasis, the conceptual analysis.

**Постановка проблемы, анализ последних исследований.** Впервые представив публично, сначала устно<sup>1</sup>, а затем и печатно<sup>2</sup> идею “оккуррентной живописи” (“концепция” здесь синонимична “идее” и терминологически скорее дань устоявшейся традиции, чем оформившаяся окончательно сумма представлений), мы вовсе не предполагали, что в искусствоведческих кругах это вызовет не дискуссию и научную заинтересованность сутью обсуждаемых проблем, а нечто такое, что сродни насмешке и резкому неприятию, мол, вот мы опять играем жаргонными словечками и привносим в “нашу” науку то, что ей вовсе не свойственно. Оставим пока без внимания взгляды “знатоков” на “чистые” основания своей дисциплины. Но мы и не предполагали, что под негативную избирательность полемики подпадет и сама общая перспектива исследований в области семиотического соотношения языковых, когнитивных и художественных структур, которая как раз и стоит за предложенным термином. Чего здесь больше — негативной оценочности, жесткого неприятия новаций, подозрительность к всякого рода концепциям или факт простой (очевидной) неосведомленности в целом пласте гуманитарных проблем, активно обсуждаемых с начала 10-х гг. прошлого века, не знаю. Знаю только одно: есть необходимость объясниться, чтобы у заинтересованных лиц не сложился образ автора как “рождающего внутринаучные мифологемы”, т.к. результатом такого объяснения должна стать какая-то польза также для науки и той системы идей, которой автор настоящей заметки обязан рядом своих личных наблюдений<sup>3</sup>. Впрочем, негативная реакция на “концепцию” вполне ясна и отчасти справедлива: она вполне характерна для людей “архаичного” типа научного сознания, привыкших видеть не проблемную ситуацию, а границы

своей дисциплины. С другой стороны, мы сами “постарались” излишне скупко представить эту идею, полагая, что коллеги читают работы друг друга, а не только просматривают свои собственные или своих оппонентов. Те же, кто знаком с современными процессами, связанными с построением глубинной когнитивной модели концептосферы художественной культуры и ее эпитеоретического (тут надо отправить к Х. Карри и к Ю. Степанову)<sup>4</sup> аппарата (искусствознания), не только найдут в постановке вопроса о живописной “оккурренции” рациональное зерно, но и несколько иначе отнесутся к вопросу о чистоте искусствоведческой терминосистемы. Такой опыт есть и его необходимо знать: это примечательные работы В.Л. Ивашенко<sup>5</sup>. Без претензии на собственную правоту и вне плоскости строгой формализации, но с отчетливой незазорностью ощущения собственной правоты отметим те аргументы, которые не попали в поле зрения критически настроенного историка (теоретика) искусства и культуры.

Концепция “оккуррентной живописи” родилась как продолжение ряда идей о взаимной коммутации культурных концептов с их материальными параллелями<sup>6</sup>. Фактически это идея так или иначе иллюстрирует метанаучный образ параллелизма ментального и визуально-дискурсивного, языкового. Собственно говоря, она и есть часть проблематики “общности теории языка и искусства в свете художественной семиотики”. В наиболее простом виде она сформулирована так: оккуррентной будем считать живопись, в основании которой лежит лингвистический (концептуальный) механизм категоризации действительности, “скрытое слово” и его пластическая параллель. Важное свойство такой живописи — автопоэзис, фокусировка на автореференцию и способность самонастраиваться и отражать ментальные и культурные концепты в своей пластической выразительности и лингвистическом параллелизме. Это тот “сам себя познающий габитус” (Ч.Пирс), в отношении которого определены границы семиозиса. Порождение оккуррентной живописи — семиотическая деятельность. И поэтому она так часто захватывает авангардные полюса искусства и культуры. Такая живопись отражает механизм влияния (давления) языковых структур (как и структур концептуальных) на художественное сознание и откликается на опыт объективации этого художественного сознания в манифестарной объективации. Здесь и “слово идет за живописью” и живопись — за словом. Если верно, что художественный авангард прежде всего “занят поисками методов обращения с языком”<sup>7</sup>, то именно оккуррентная живопись предстает как относительно целостная художественная система, доведшая опыт абстрагирования ментальных сущностей до лаконичного, пластически полиморфного типа категоризации действительности и ее феноменологического осознания. Нельзя сказать, что такая живопись однозначно символизирует способ конструирования действительности

в относительно автономной семиотической системе, но есть основания утверждать, что такая живопись ориентирована на синкретизм знаков, их гибридизацию и на то, что С.М.Даниэль называет “критерием семиотического совершенства”<sup>8</sup>, вместе с тем все сильнее сплавляясь с индивидуальным именем, не теряя при этом возможность прецедировать сущности и выражать целостное событие. Отсюда и ее языковая метка: “Оккуррентная”. Многие критики этого термина забыли простую вещь, что номинация в языке вообще и в ономастике, терминосистеме специальности, (в лингвостетике, философии языка, истории и теории искусства), в частности, по меткому выражению О.Н.Трубачева, “основана на маркированности (а не банальности) обозначаемого”, а есть ли что-либо более маркированное в художественном сознании, чем когнитивная метафора и механизм формообразования? Именно на маркированности механизма иконической метафоры, суть которой состоит в совпадении интерпретанты знака и самого объекта означивания, в обращенности на сам процесс семиозиса и коммуникации, основана концепция живописной оккуррентности (ср. у Ч.Пирса: “При созерцании картины возникает момент, когда мы утрачиваем сознание того, что перед нами предмет. Различие между реальностью и копией исчезает, и на одно мгновение восприятие становится чистой иллюзией — не некое специфическое существование, но и не нечто общее. В этот момент мы созерцаем иконический знак”<sup>9</sup>). Этот момент есть момент абдуктивной инференции (вывода), особенно актуальный в лингвистической дискурсивной объективации искусствоведческих наблюдений. Перефразируя основателя семиотики, можно сказать, что оккуррентная живопись это то, когда при созерцании картины возникает момент, когда мы утрачиваем сознание того, что перед нами только картина. Различие между пластической формой, реальностью, ее ментальным отражением и лингвистическим субстратом исчезает. Мы видим концепт, согласованный со всей морфологией и архитектурной живописной пластики, но в момент наблюдения нам открывается нечто большее — скрытая языковая формула ментальной сущности, одетая в одежды формулы живописной. Живопись прочитывается в знаках изобразительной вербальности<sup>10</sup> как иероглиф ментальных и культурных представлений. Иероглиф дан как факт, как явление-событие (occurrence), отражающее совокупность сущностей, субзистирующих (subsist), бытийствующих в едином вербально-изобразительном целом. Понятно, что термин “оккуррентная живопись” это не имя класса (classname), это и не общее имя, а есть метаимя для той живописи, в которой абстрагируются ее формальные пластические принципы и становятся видны зависимости между структурными схемами и механизмами естественного языка и принципами построения пластической формы. Механизм, о котором мы сейчас говорим, в свое время хорошо был показан в формализованном виде Ю.К.Лекомцевым и Р.О.Якобсоном<sup>11</sup>, а в настоящее

время исследуется в серии блестящих работ Н.В.Злыдневой<sup>12</sup>. “Синтаксису прекрасного” в его визуально-лингвистическом единстве посвящены и наши собственные работы<sup>13</sup>.

**Результаты исследований.** Ранее, в наших замечаниях об оккurrентной живописи, приводилась схема психофизиологического субстрата рождения оккurrентной живописи: “эмоция – чувство – ментальная метафора – пластическая метафора – готовая форма – ее название – чувство – эмоция”. Соглашаясь с тем, что подобная схема достаточно условна, отметим, что и она лежит в плоскости “соположения, сопоставления конкретных образов единичных предметов” (Ю.С.Степанов), то есть в плоскости “единичное – особенное – всеобщее”, а это и есть объединяющий язык и искусство знаковый, семиотический принцип.

Но что же подпадает под это метаопределение живописи? Охватывает ли она живопись с отсутствующим денотативным признаком своей семантики, или живопись автореференцию? Иными словами, может ли считаться оккurrентной абстрактная (нефигуративная) живописная форма или таковой может быть лишь предметная фигуративная живопись. Ответим так: поскольку это метапризнак, захватывающий собою иерархии и подстановки различных знаковых образований, поскольку пропозитивная, коммуникативная, рассказывательная функции, вместе с автореферентной функцией, являются функциями художественной формы, метаимя “оккurrентной живописи” равноотносимо и к тому, и к другому виду живописного абстрагирования действительности и в частном случае — соответственно ей. Наиболее простая форма — лингвоизобразительный гибрид, каковым является искусство еврейского мизраха, авангардистский коллаж, конструктивистский и супрематический проун, жанр лингвогобелена (ср., напр., у В.Мельникова), но при более тщательном анализе и пристальном взгляде — это и аналитическое искусство П.Филонова, и живописная экспрессия М.Шагала и Х.Сутина, и лингвоцитация и композитарная живописная семантика Н.Гончаровой и О.Розановой, а возможно, и чистая цветовая абстракция А.Экстер; но в большей мере это, наверное, искусство концептуализма, поп-арта, искусства дада и форм “новой визуальности, словом, — вся та живопись, где действует закон абдукции, закон прямой пропорциональности: чем сложнее ментальная характеристика, тем сложнее форма перцептивного образа или, соответственно, чем элементарнее характеристика, тем элементарнее форма, но с той оговоркой, что в эту парность неизменно надо включать языковую составляющую. Лучшей иллюстрацией подобной парности будет “Звездная ночь”, “Башмаки” Ван Гога, “импровизации”, в особенности “Большие и малые миры” В.Кандинского, “Иехошуа” Б.Ньюмена, “Полдень” К.Петрова-Водкина, “Формула космоса” П.Филонова, рефигурирующая речь (в смысле П.Рикера) живописная пластика В.Гонторова. Мы склоняемся

к тому, что оккurrentная живопись наиболее ослаблена там, где ослаблена связь пластической формы с действительностью, т.е. там, где эстетическая референция представлена либо содержательным нулем, либо условно вычислима. Экстенсионалы и интенсионалы авангардной живописи при минимальности референции заданы внриязыковыми закономерностями, а потому затруднены строгие основания ее оккurrentности. Затруднены, но не невозможны. Принцип полагания знака вместо полагания его значений (вместо полагания смыслов) в нефигуративной компенсируется шкалой парности-непарности (см. выше), а также интермедиаальностью авангардного дискурса и коммуникации. Здесь оккurrentность вступит в зону нейтрализации, но не будет окончательно аннигилирована. Оккurrentная форма должна, по давно забытому выражению (Ю.Кнорозова) фасцинировать, и смею надеяться, она фасцинирует в любом напряжении и синтактике знаков художественной формы, с большей или меньшей выразительностью и отчетливостью. Ср. достаточно хрестоматийный пример в истории искусства, связанный с именем Поля Гогена: преодолев, перешагнув процесс линию развития живописи по принципу цветового видения, с деформацией цвета и композиции, трансформировав аналитическую концепцию импрессионизма как концепцию формалистичную по сути, он переходит к другой линии развития — синтетическую, вызванную необходимостью передавать ментальные по своей сути построения; тоже можно отнести и к сезановским “яблокам” и ваноговским “башмакам” (уже сам факт полисемантической интерпретации и тех и других в экфразисном дискурсе, дискурсе интерпретации-описания, М.Хайдеггера, М.Шапири и Ж.Деррида, не говоря о М.Фуко, говорит о практическом существовании обсуждаемой нами проблемы, спор этот, как показал В.Арсланов, еще не завершен<sup>14</sup>).

Нельзя отвернуться от сложности этого вопроса и его неимоверной трудности, но нельзя сказать, что он совершенно беспочвен и малосодержателен, поскольку вопрос “зависимости построения изображения от схем естественного языка” и вопрос категоризации и объективации действительности в художественном сознании уж никак нельзя признать схоластическим. Тем более, что общесемиотический для Языка и Искусства характер абстрагирования не только не получил в науке об искусстве и близкой ей лингвоэстетике, художественной семиотике (философии языка) своего освещения, но даже, кажется, и вовсе не поднимался.

**Выводы.** Мы понимаем, что дух добросовестности и научной точности требует глубокого обоснования любой концепции, строгих механизмов ее формализации и объективации, и мы надеемся, у нас будет и время, и возможность такого обоснования. Закончить же эти предварительные рассуждения хочется словами того, кто с истинно немецким прилежанием (der deutsche Fleiß) обосновал необходимость “семиотического описания

авангардизма как относительно целостной художественной системы”: “Если понимать теорию не как новое описание известного на известном языке, но как конструирование языка для описания известных явлений, которые в результате описания предстают неизвестными, “новыми”, то можно надеяться, что исследование глубинных сходжений между семиотической программой авангарда и семиотической программой, сформулированной Пирсом, откроет новые научные перспективы”<sup>15</sup>.

Наша “концепция” целиком и полностью определена как семиотической программой первого, так и второго, и нет нужды говорить, что надежды на новые перспективы мы не только разделяем, но полностью уверены в их реальности.

#### Примечания:

- <sup>1</sup> Коваль О.В. Доклад “*Оккуррентная живопись В.Гонторова: параллелизм ментальных и живописных представлений*” на Первых Богуславских чтениях в ХГАДИ (6-7 октября 2007 г.). Автор признателен А.В.Шило за ценные замечания и ряд плодотворных идей, которые изменили первоначальную точку зрения автора на характер указанного параллелизма.
- <sup>2</sup> Коваль О. Рефігурація живопису в художньому мовленні Віктора Гонтарова // Артанія. Кн. 7. – 2006. – С. 64-69.
- <sup>3</sup> Коваль О.В. О связи визуально-динамического и лингвистического дискурсов // Гуманитарная наука сегодня. материалы конференции / Под ред. Ю.С.Степанова. – М.: Эйдос, 2006. – С. 147-159.
- <sup>4</sup> Карри Х. Основания математической логики. – М.: Мир, 1969. (Цит. по: Степанов Ю.С. Имена, предикаты, предложения (Семиологическая грамматика) . – М.: УРСС, 2002. – С.27).
- <sup>5</sup> Івашенко В.Л. Фрагмент когнітивного моделювання концептосфери художньої культури в термінопоняттях мистецтва - мистецтвознавства // Мовознавство, 2005.- № 1. - С. 35-44.
- <sup>6</sup> Степанов Ю.С. Христос у Достоевського и Рембрандта // Степанов Ю.С. Протей: очерки хаотической эволюции. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С.222-246.
- <sup>7</sup> Цуканов А. Авангард есть авангард // НЛО. – 1999. - № 39(5). – С. 289.
- <sup>8</sup> Даниэль С.М. Сети для Протея: Проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. – СПб.: Искусство-СПБ, 2002. – 171.
- <sup>9</sup> Цит. по: Сироткин Н. О методологии исследования авангардизма, или семиотические отношения авангардизма к действительности // Семиотика и Авангард: Антология / Ред. – сост. Ю.С.Степанов, В.В.Фещенко, Н.А.Фатеева, Н.С.Сироткин / Под ред. академика Ю.С.Степанова. – М.: Академической проект: Культура, 2006. – С. 39.
- <sup>10</sup> Злыднева Н.В. Вербальное в современном изобразительном искусстве // Поэтика исканий или поиск поэтики. – М.: ИР<sub>яз</sub> им. В.В.Виноградова, 2004. – С. 423-430; см. также: Злыднева Н.В. Фигуры речи и изобразительное искусство // Искусствознание. – 2001. - № 1. – С. 130-142 и не менее удачную, но нуждающуюся в большей лингвистической аргументации работу: Злыднева Н.В. Имя и подпись художника: взаимодействие вербального и визуального в изобразительном искусстве // Искусствознание. – 2003. - № 2. – С. 562-568.
- <sup>11</sup> Якобсон Р.О. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1997. – С.343-363.
- <sup>12</sup> Злыднева Н.В. Вербальное в современном изобразительном искусстве // Поэтика исканий или поиск поэтики. – М.: ИР<sub>яз</sub> им. В.В.Виноградова, 2004. – С. 430.
- <sup>13</sup> Коваль О.В. Абстрактная семиотика нефигуративного искусства // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків. 2006. № 1. – С. 57-

69; см. также: Коваль О.В. “Семантика глаза” и семантика “чистой формы” в еврейском искусстве XX в.: параллелизм ментальных и живописных представлений // Материалы тринадцатой ежегодной международной междисциплинарной конференции по иудаике. – М.: Центр “Сэфер”, ИСБ РАН, 2006. – С. 278-284.

<sup>14</sup> Арсланов В.Г. Западное искусствознание XX века. – М.: Традиция, 2005. – 644-648.

<sup>15</sup> Сироткин Н. О методологии исследования авангардизма... С. 42.

*Надійшла до редакції 23.01.2007*