

LARISSA NAIDITCH

**Визуальное vs. вербальное художественное пространство  
в семиотике Юрия Михайловича Лотмана.  
Исследование натюрморта<sup>1</sup>**

**Visual vs. verbal space of art in the semiotics  
of Juri Mikhailovich Lotman.  
A study of still life**

**Abstract.** The article examines the ideas of Juri Mikhailovich Lotman about the triple opposition: *a thing, its image and its designation by word*, and develops Lotman's ideas on the semiotics of still life. The parallels between a pictorial still life and a verbal utterance are shown in the article using several examples (still lives of different time periods – from the Hermitage painting by Jan Davidsz de Heem to the lithographs of Elena Galerkina; poems by Alexander Pushkin, Sasha Chorny, Joseph Brodsky). The objects depicted in the still life seem to imply constancy, reflecting a frozen, unchanging life. This corresponds to beingness, which is conveyed at the verbal level by nominative syntactic constructions. However, the static nature of the image, as well as the elements of the text, does not exclude the emergence of a hidden narrative, inherent in both pictorial and verbal utterance. The time axis and the “implicit verbality” associated with it are especially important here. The emergence of a plot in a still life can be obvious or “optional”, based only on the imagination and associations of the viewer. Discovering the “coherence of the text” and the emergence of a narrative, we come across one interesting feature. The “story” takes place where people, not depicted but assumed, seem latently to appear in the still life. The relationship between the depicted objects is considered against the background of the linguistic category of text coherence, which is reflected in semantic and grammatical agreement.

**Keywords:** Juri Lotman, pictorial semiotics, object – image – speech, still life, narrativisation of images, syntax

Larissa Naiditch, The Hebrew University of Jerusalem, Jerusalem – Israel, [larissa.naiditch@mail.huji.ac.il](mailto:larissa.naiditch@mail.huji.ac.il), <https://orcid.org/0000-0001-9807-9893>

---

<sup>1</sup> Данная статья основана на докладе, сделанном автором на конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Юрия Михайловича Лотмана в 2022 году.

Расположение вещей  
 На плоскости стола,  
 И преломление лучей,  
 И синий лед стекла.  
 Сюда – цветы, тюльпан и мак,  
 Бокал с вином – туда.  
 Скажи, ты счастлив? –  
 Нет. – А так?  
 Почти. – А так? – О да!

Из ранних стихов Александра Кушнера

### Лотман о проблеме вещи в изобразительном искусстве и об изосемиотике

Интерес Юрия Михайловича Лотмана к изобразительному искусству имеет глубокие биографические основы. Он с детства любил и хорошо знал и русских, и западных художников, представленных в петербургских музеях, прежде всего в Эрмитаже. Даже в самых сложных жизненных ситуациях он вспоминал произведения живописи. В письме с фронта от 26/XI 1944 года он пишет: „Я очень интересуюсь вашими новостями, напр., что эвакуировано из Эрмитажа, что там на месте, и возвращается ли эвакуированное. Замечу в скобках, что все картины Эрмитажа у меня и сейчас перед глазами“ (Kuzovkina 295). Находясь в послевоенном Берлине, Лотман посещал выставки, где были представлены произведения современных художников, получивших возможность выставить свои работы после жестоких запретов „дегенеративного искусства“ в нацистской Германии. Так он познакомился с художественным авангардом. Об этом он подробно писал сестрам в Ленинград, перечисляя художников и их произведения. О том, что Лотман задумывался над проблемами визуальной семиотики и при работе над анализом литературных текстов, свидетельствуют многие его публикации. Например, статья о пространстве у Гоголя, где рассматриваются визуальные принципы гоголевского текста: границы, точка, из которой автор наблюдает описываемое им, крупный и мелкий план (Lotman 1968, 1997a: 621–658). В одной из статей о Пушкине Лотман рассматривает небольшой пушкинский набросок о картине Брюллова *Последний день Помпеи* на фоне замечаний о восприятии этой картины зрителем (Lotman 1997b: 292–299).

Среди научных трудов Лотмана есть и целый ряд работ, посвященных непосредственно визуальной семиотике: киноэстетике и изобразительному искусству – портрету и натюрморту [см. обзор этих работ в (Konstantinov)]. Живопись посвящена и одна из лекций в цикле *Человек и искусство*: лекция 3-я четвертого цикла, где изобразительное искусство трактуется как „мир

противоречий”, характерный для искусства вообще (Lotman 2003: 531–537). Размышления о тройной оппозиции: *вещь, ее изображение и ее обозначение словом* присутствуют в ряде работ ученого. Особенно подробно эта проблема рассматривается в его статье о натюрморте: „Слово функционирует в отчуждении от предметного мира, вещь всегда дана в непосредственном контакте. Поэтому между нею и связанным с ней человеком возникают отношения «личного знакомства»” (Lotman 2002b: 341). И далее:

Изображение вещи в форме рисунка глубоко двойственno по своей природе: по отношению к словесному тексту и к сюжетно-литературной живописи оно будет выступать как бунт против „словесности”, вызов знаковому миру, но по отношению к самой вещи (натуре) натюрморт реализует себя как особо утонченная форма знака (Lotman 2002b: 342).

Бинарная оппозиция „слово – вещь” или тройная „слово – вещь – изображение” анализировались и философами, и лингвистами, и теоретиками искусства. В связи с этим можно обратиться к известной инсталляции художника-концептуалиста Джозефа Кошута *Один и три стула* (1965), состоящей из стула как предмета, фотографии этого стула и словарной статьи с определением слова „стул”. Причем каждый раз, когда эту работу выставляют, неизменным остается только словарное определение, в то время как стул и его фотографию берут новые. Смысл этой инсталляции состоит в том, что произведение искусства может воплощать идею, которая остается неизменной, несмотря на изменения элементов, а концептуальным объектом может быть любой предмет. При этом в концептуальном искусстве важно не чувственное отношение к вещи, а сама идея, воплощенная в словарной статье. По Лотману, вещь включается в сферу непосредственно эмоционального восприятия. Сенсорная ощущимость вещи – возможность увидеть и потрогать – делает ее как бы критерием достоверности. В то же время „слово всегда подозрительно с точки зрения его истинности” (Lotman 2002b: 341). Добавим, что и в языках есть тенденция к отражению достоверности – недостоверности сообщения по мнению говорящего. Так, известны разные типы лингвистической модальности, а в ряде языков существует категория эвиденциальности, т. е. говорящий указывает с помощью специальных грамматических форм на источник информации: видел сам или слышал от кого-то.

Таким образом, изображение вещи, особенно там, где вещь находится в центре визуального произведения, порождает множественные возможности интерпретации и разнообразные связи между элементами изображения, а также между изображением и воспринимающих его субъектом.

Далее будет рассмотрена и развита затронутая Лотманом тема соотношения натюрморта с вербальными высказываниями.

## Что такое натюрморт

Натюрморт – изображение бытовых предметов, связанных с деятельностью человека и являющихся ее результатом. Обычно это неживые объекты: срезанные цветы, овощи и фрукты, посуда; пойманые и умерщвленные дичь и рыба. Иногда для контраста в натюрморт вторгаются насекомые (жуки, бабочки) или домашние животные. Изображение живых существ, казалось бы, противоречит жанровым особенностям натюрморта и затрудняет его определение. Сущность этого вида живописи, очевидно, наиболее точно определил Борис Виппер:

Везде речь идет о предметах, пусть живых или мертвых, но существующих *несамостоятельно*. Тогда термины „stilleven”, „peinture de genre”, „nature morte” и другие были бы не определениями всего отдельного в его целом, а только названиями этапов в его развитии, только характеристикой различных стилей предметной живописи. Внешние рамки для предметной живописи дает, следовательно, не предмет неживой, неодушевленный во что бы то ни стало, а то, что сделалось предметом, хотя бы и наперекор своему органическому строению (Vipper 66–67).

Иначе говоря, натюрморт, по определению Виппера, изображение предметов, изъятых из своей среды, а главное в натюрморте – предметность (Danièl' 2005: 15). При этом несомненна и антропоцентричность, т. е. связь с деятельностью человека, составляющая „основу всякой жанровой ориентации” (Danièl' 1986: 48). Традиционные виды натюрморта соответствуют этому определению, но каждый из них имеет свою специфику: цветочные натюрморты, завтраки, *vanitas*, обманки *trompe l'oeil*. Всё это не жанры, а дополнительные традиционные принципы построения, принятые в ту или иную эпоху.

Соотношение реальной вещи и ее изображения на плоскости (на холсте, бумаге и др.) побуждает художника к своего рода игре со зрителем.

[...] Натюрморт может стремиться к полной иллюзии веществности. Художник задается целью внушилить зрителю, что перед ним не изображение вещи, а сама вещь [...] Крайним выражением этой тенденции могут считаться миниатюры Федора Толстого, воспроизводящие капли воды, упавшие на рисунок, и ползающих по нему мух, и натюрморты, выполненные в жанре „*trompe l'oeil*” (Lotman 2002b: 342).

Изображение вещи не всегда преследует цель натуральности. „Она обрастает знаковыми признаками, превращается в эмблему” (Lotman 2002b: 342). Антиподом стремления к натуральности

является аллегорический натюрморт, своеобразной вершиной которого стал тип „*Vanitas*”. В этом случае изображаемые предметы имеют определенное аллегорическое или закре-

пленное за ними культурной традицией значение. Включение в композицию черепа – эмблемы смерти и быстротечности всего земного, – часов, драгоценностей и монет (символизирующих богатство) придает натюрмортам этого типа характер зашифрованного сообщения. Такой натюрморт не смотрят, а читают (Lotman 2002b: 345).

Проблема, возникающая в связи со сказанным, состоит в дешифровке знаков. В таких случаях лишь общие соображения и предварительные знания помогут неискушенному зрителю понять связь и значение предметов в натюрморте (Petrenko, Korotchenko, Suprun). Мы хорошо знаем, что череп символизируют смерть. Но есть и знаки, выявить которые не так просто. Например, мы видим красоту цветочного букета и чувствуем радость и наслаждение жизнью, глядя на картину Яна Давидса де Хема в Эрмитаже (между 1606 и 1684 годами; см. ил. 1). Но оказывается, что в картине есть много символов: увядшие и сломанные цветы, осипавшиеся лепестки и засохшие стручки гороха символизируют бренность. Улитка ассоциируется с душой грешника.

В центре букета символы скромности и чистоты: полевые цветы, фиалки и незабудки. Их окружают тюльпаны, символизирующие увядшающую красоту и бессмысленное расточительство (разведение тюльпанов считалось в Голландии одним из самых суетных занятий и к тому же недешевым); пышные розы и маки, напоминающие о недолговечности жизни. Венчают композицию два крупных цветка, символизирующие радость. Синий ирис олицетворяет отпущение грехов и указывает на возможность спасения через добродетель (Egorova, электронный ресурс).

Однозначный ответ на вопрос о тайных символических смыслах натюрморта иногда не могут дать даже специалисты. Так, в некоторых натюрмортах Яна Г. Ван Гелдера изображены белые лилии и фиолетовые и желтые ирисы. Казалось бы, религиозно-символическое содержание картины не вызывает сомнений. Но надписи на вазах *In herbis* („травами“) и *In verbis* („словами“) – части латинского изречения, относящегося к медицине и аптекарскому делу. Это свидетельствует о том, что картины были предназначены для кабинета аптекаря (Tarasov 6–7). Вряд ли символы играли здесь ведущую роль. Возникает вопрос: „Как читать натюрморт?“ На что обратить внимание: на игру светотени, на передачу фактуры и материала вещей, на красоту быта – или необходимо видеть в картине некий скрытый текст, почти словесное послание зрителю? В зависимости от найденного подхода аудитория неизбежно структурируется. Может возникнуть „несовпадение кодов адресанта и адресата“, при котором, как писал Лотман, сам текст структурирует аудиторию (Lotman 2002a: 169–174). Как показал Ежи Фарыно (Faryno, электронный ресурс) на примере нескольких типов визуальных произведений (карикатуры, пасхальные открытки и др.), толко-



Ил. 1. Ян Давидс де Хем, *Цветы в вазе* (между 1606 и 1684 годы).  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Источник: Wikipedia. Public domain. Web. 17.05.2025. [https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:Jan\\_Davidsz.\\_de\\_Heem\\_-\\_Vase\\_of\\_Flowers\\_-\\_WGA11290.jpg](https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:Jan_Davidsz._de_Heem_-_Vase_of_Flowers_-_WGA11290.jpg).

вание изображенного может зависеть не только от культурной традиции, но и непосредственно от языка. При этом в натюрморте даже первый слой осмысления и впечатлений нельзя считать „неправильным”. Внимательное наблюдение за чисто художественными аспектами картины (например, цвет и форма объектов отдельно и в их соотношении друг с другом), как и размышления о красоте изображенного, возможно, сопровождающиеся различными индивидуальными ассоциациями, дают зрителю радость общения с искусством и приближение к одному из аспектов замысла художника. Эти соображения соответствуют широко известной концепции Эрвина Паноф-

ского, по которой существуют три слоя восприятия произведения искусства: первичное зрительское впечатление, интеллектуальный уровень восприятия и выявление символических значений (Panofski 42–43).

## Натюрморт и временна́я ось

Натюрморт как текст имеет целый ряд вербальных параллелей. Не случайно существуют художественные тексты, в которых вещи обретают самостоятельное значение. Как отмечал Роман Бобрык в анализе стихотворения *Натюрморт* Иосифа Бродского: „сами вещи напоминают философское «бытие», которое считается ценностью уже само по себе” (Bobruk, электронный ресурс). По словам Сергея Михайловича Даниэля, „вещь совершаet путь от атрибута до субъекта, из второстепенного члена изображения превращается, так сказать, в его «подлежащее»” (Danièl' 2005: 10).

Обычно в натюрморте преобладает бытийность, т. е. подразумевается не изменение состояния, а постоянство. Здесь можно увидеть сходство с назывными предложениями, где отсутствует глагол, а именительный падеж существительного имеет функцию констатации существования либо напоминания или указания. Полную классификацию таких типов именительного падежа дает Александр Матвеевич Пешковский в своей классической книге по русскому синтаксису:

Когда мы указываем на дерево и говорим *ворона*, мы обычно не мыслим при этом **никакого** предиката, вроде *сидит*, *клюет*, *велика* и т. д., и не чувствуем **никакой потребности в предикате**. Следовательно, и здесь предикативное значение (и притом именно бытийное, потому что никакого другого значения при отсутствии наличных или подразумеваемых предикатов быть не может) заключено в самой форме **именительного падежа** (Peškovskij 177).

Поэтому Пешковский включает именительный падеж существительного „в бытийном, указательном и назывном значении и в сочетании с соответствующими интонациями” в категорию сказуемости (Peškovskij 180). Соображения Пешковского хорошо подходят к натюрморту, если перевести его в вербальную плоскость. Его „можно назвать искусством живописной номинации” (Danièl' 1986: 50). При описании натюрморта словами мы можем использовать назывные предложения, т. е. безглагольные с существительным в именительном падеже: „Кувшин. Бокал. Лимон. Букет цветов” или то же через запятую с интонацией перечисления „Кувшин, бокал...”. Можем в этих же случаях использовать глаголы нахождения в пространстве, часто с обстоятельствами места: „На столе стоит кувшин, лежат яблоки и лимон”.

При этом глаголы близки к бытийной семантике без дополнительных нюансов: естественно, что кувшин стоит, а лимон лежит. Разве что возможно противопоставление этим мало значащим глаголам глагола „висеть”, если предметы подвешены, или уточнение, если предмет лежит на краю поверхности и часть его свешивается вниз (ср. также лингвистическое описание категории бытийности в: Bondarko, Voejkova, Referovskaâ).

В натюрморте, очевидно, запечатлено мгновение; мир натюрморта не-подвижен. Однако при внимательном рассмотрении статическое изображение предметов может повлечь за собой возникновение нарратива, потому что оно содержит, как пишет Наталия Злыднева, „имплицитную вербальность”. „В широком смысле любое изображение рассматривается с точки зрения внутреннего сценария, драматургии действия, значимых персонажей” (Zlydneva 2013: 18). Получается, что натюрморт может обладать свойством портретного нарратива, жизнь вещей описывает некую личность, стоящую за предметом (Zlydneva 2013: 18). (Ср. картины Ван Гога, изображающие башмаки, „биография” которых легко реконструируется зрителем.) Злыднева пишет об этих картинах: „В случае вещных портретов Ван Гога обращает на себя внимание особая акцентированность метонимического значения, вследствие чего произведение балансирует на грани натюрморта и портрета” (Zlydneva 2008: 21). На графической работе Елены Галеркиной (ил. 2) мы видим как бы ведущие диалог уличные ботинки и домашние тапочки; подключив воображение, зритель может уловить голос женщины (тапочки) и мужчины (ботинки). Если принять во внимание, что художница дала подзаголовок „Сын вырос”, может быть выстроен более подробный нарратив, например: „сын пришел домой, к маме; удивительно, какой он большой” и т. п.

Иногда художник включает в натюрморт нарочитые следы вторжения человека в мир вещей. Например, перевернутый бокал, надкусанный пирог. Тогда возможно разворачивание нарратива (кто-то пил, был пьян, убежал?). В вербальном нарративе в таком случае используется прошедшее время. В таких натюрмортах в изображение включается временная ось, что и ведет к указанной Злыдневой „имплицитной вербальности” (Zlydneva 2013: 18; ср. также Sonesson). Сказанное не исключает того, что подобные натюрморты со следами пребывания человека подразумевают символ бренности *vanitas*, противопоставленный темам постоянства, неподвижности и вечности. Там, где изображение предметов влечет за собой предполагаемую историю их хозяев, можно усматривать „случай метонимии, то есть отсылки к целому по его детали” (Zlydneva 2008: 21).

Есть случаи, когда внимание художника и зрителя сосредоточено именно на предполагаемом нарративе. Такой рассказ близок к вербальному, включающему в себя и существительные, и глаголы. Важно при этом



Ил. 2. Елена Галеркина, *Обувь. Сын вырос*, бумага, гуашь.  
(2000-е годы)

Источник: публикуется с разрешением автора.

сочетание избранных для натюрморта предметов, о чем подробнее речь пойдет ниже. В таких случаях возникает сюжет, как, например, в картине Отто Дикса *Натюрморт с вдовьей накидкой* (1925) (доступ: 17.05.2025). Мы видим вешалку в форме позвоночника, на которой висит траурная одежда (черный плащ с капюшоном), две черных лилии в кувшине на столе, маску мужского лица на стене (ил. 3). Безусловно, художник мастерски использует контраст белого и черного; прозрачность и округлость кувшина соотносится с формой и цветом маски и т. п. Символы и изображения реальных предметов переплетаются между собой. Обращаясь ко второму (по определению Панофского) слою восприятия, узнаем, что картина была создана в 1925 году, т. е. в период, когда последствия Первой Мировой войны были весьма ощутимы. Изображаемое влечет за собой построение нарратива: герой – погибший на войне мужчина и его овдовевшая жена. Предметы „тянут за собой” предполагаемое повествование. Здесь перед нами отчетливое проявление имплицитной вербальности, т. е. „чреватости”



Ил. 3. Отто Дикс, *Натюрморт с вдовьей накидкой* (1925),  
Dresden, Gemälde-Galerie Neue Meister, Albertinum

Источник: Jean Louis Mazieres, CC BY-NC-SA 2.0. Web.  
17.05.2025. <https://www.flickr.com/photos/mazanto/39531013594>.

изображения словом”, о которой писала Злыднева. При этом нет сомнения во включении в изображение временной шкалы, а значит и нарратива, т. к. именно временной фактор играет решающую роль в „нarrативизации” изображаемого (Sonesson; Speidel, электронный ресурс).

Еще один пример – натюрморт Хайма Сутина с тощими селедками и тянувшимися к ним с двух сторон искривленными, похожими на руки, вилками (1916). Очевидная здесь тема голода может быть развернута в нарратив. При этом мы можем обратиться и к биографии художника, жившего много лет в бедности. А в другом натюрморте Сутина, где изображены скрипка в раскрытом футляре, длинный батон и рыба (1922), нарратив только намечается, а визуальные соотношения предметов (форма и цвет) хорошо видны.

Конечно, большая или меньшая драматичность в восприятии натюрморта зависит от размышлений зрителя – созерцателя, от его глубины проникновения в содержание картины и от его собственной фантазии и жизненного опыта, а также от степени его знакомства с биографией художника. Это соображение хорошо иллюстрируется стихотворением Пушкина *Цветок*:

Цветок засохший, безуханный,  
Забытый в книге вижу я;  
И вот уже мечтою странной  
Душа наполнилась моя:  
Где цвел? когда? какой весною?  
И долго ль цвел? и сорван кем,  
Чужой, знакомой ли рукою?  
И положен сюда зачем? (Puškin 86).

Вызванные видом засушенного цветка мысли сходны с теми, которые могут возникать у зрителя, рассматривающего натюрморт. Возможно разворачивание истории во времени с предполагаемыми героями, а за этим следует возвращение к настоящему: „И жив ли тот, и та жива ли? / И нынче где их уголок?” (Puškin 86).

## Соотношение предметов

Центральная проблема натюрморта – соотношение предметов, изображенных в нем. В вербальных высказываниях параллелью этого свойства были бы разного рода перечисления. В языке перечислительные ряды требуют согласования – прежде всего грамматического. Но важно не только грамматическое, но и семантическое согласование: должен быть „общий знаменатель” значений (ср. Kiklević 145–167). В перечислениях обычно

отражена взаимозависимость объектов и их логическая классификация (Najdić; Naiditsch 52–69). Нарушение грамматических связей приводит к аграмматизму, а семантических – заставляет реципиента задуматься: возможно, автор хотел создать комический эффект либо изобразить множество разнообразных предметов или, например, нагромождение впечатлений, связанных друг с другом местом нахождения (у Пушкина: „шум, ходят, давка у порога...“) или иным связующим звеном. Иногда связь объектов нужно осмыслить или разгадать. Так, перечисление семантически разных объектов может быть вызвано иронией автора, как, например, у Гейне в *Путешествии по Гарцу*: „Город Геттинген, известный своими колбасами и университетом“. Комpendиум разных перечислений можно найти в *Евгении Онегине* Пушкина: здесь и „список гостей“ у Лариных, с их острыми характеристиками, и книги, прочитанные героем, и „азбучный порядок“ в толкователе снов Мартына Задеки, и нагромождение разных предметов и впечатлений. В таких случаях нужно учесть еще один компонент вербального высказывания, отсутствующий в живописи: движение, перемещение картинок и предметов. Возникает „ассоциативное, сдвинутое перечисление“, по терминологии Виктора Владимировича Виноградова (Vinogradov 346), когда передается скольжение взгляда, как если бы смотреть из окна движущейся повозки, например, в сцене приезда Татьяны в Москву: „Мелькают мимо будки, бабы, / Мальчишки, лавки, фонари, / Дворцы, сады, монастыри [...]. Такие пассажи напоминают не столько картины, сколько киноленту. Но отдельные ее фрагменты могли бы быть отражены в живописи.

В стихотворении *Большая элегия Джону Донну* Иосифа Бродского перечисление объектов также передает скольжение взгляда, подобное киносъемке, на что указывал сам автор (Pomerancev, электронный ресурс; ср. также Bobruk, электронный ресурс). „Выхватив“ один „кадр“, получим картину с крупным и мелким планом, с большими и маленькими предметами, обединенными и местом, и состоянием („уснули“):

Уснули стены, пол, постель, картины,  
уснули стол, ковры, засовы, крюк,  
весь гардероб, буфет, свеча, гардины.  
Уснуло всё. Бутыль, стакан, тазы,  
хлеб, хлебный нож, фарфор, хрусталь, посуда,  
ночник, бельё, шкафы, стекло, часы,  
ступеньки лестниц, двери (Brodskij 10–16).

Вот интересные с рассматриваемой точки зрения строки из стихотворения Саши Черного *Страшная история*, где перед нами натюрморт внутри

интерьера, один из известных жанров и живописи, и вербальных произведений:

На стенах висел сам Банков,  
Достоевский и испанка.  
Две искусственные пальмы  
Скучно сохли по углам (Серпух 267).

Чтобы уловить связь картинок на стенах между собой и со всем интерьером, нужно понять смысл стихотворения и его заглавия, знать кое-что об истории быта и т. п.

Таким образом, законы построения связного текста, проявляющиеся как внутри предложения, так и в больших текстовых отрывках, сходны с теми, которые мы видим в натюрморте.

Широко известен натюрморт Жан-Батиста Шардена *Атрибуты искусства* (1766). На нем изображен стол, на котором находятся краски, палитра, статуэтка, чертежи, готовальня. Семантическая связь между ними ясна.

А в известном натюрморте Жоана Миро *Лошадка, трубка и красный цветок* (1929) мы видим нагромождение предметов, которые интересно рассматривать исходя из цвета и фактуры; связь между ними во многом загадочна и побуждает к размышлению. Кто-то (человек искусства?), живущий в изображенном помещении, курил трубку и читал, оставив книгу, *Петух и арлекин* Жана Кокто, открытой. В отличие от классических натюрмортов с атрибутами искусства (ср. картину Шардена) у Миро, казалось бы, беспорядок, где „вместо“ статуэтки античного бога игрушечная лошадка. Красный цветок на коротком стебле явно небрежно сорван и поставлен в бокал, а не в вазу (в бокал с вином?)<sup>2</sup>.

Известны и натюрморты, изображающие предметы, сочетание которых передает мир простых вещей с подчеркиванием то трагического, то оптимистического его начала. Таковы, например, картины Акопа Акопяна (Ostanina 10–15). Рассматривая его работу *На вешалке* (1960), зритель соотносит отдельные предметы между собой: палка для выбивания пыли, керосиновая лампа, корзинка, „запасы“ чеснока, – и находит в них общее: нечто время от времени нужное в хозяйстве и хранящееся для этих случаев (ил. 4). А в работе Елены Галеркиной *На чердаке* отжившие и удаленные из жилых помещений предметы (клещи, скоба, ножницы, керосиновая лампа, граненый стакан и др.) могли бы вызвать грусть, но не вызывают трагиче-

<sup>2</sup> Жоан Миро. *Лошадка, трубка и красный цветок* (1920 г.). The Philadelphia Museum of Art. Репродукцию картины можно найти на сайте музея, обладающего всеми правами на нее: <https://www.philamuseum.org/collection/object/83144>.



Ил. 4. Акоп Акопян, *На вешалке* (1960 год)

Источник: Ostanina, Svetlana Petrovna. Red. Ènciklopediâ natûrmorta. Moskva, OLMA-PRESS  
Obrazovanie, 2, 2002.

ского ощущения прежде всего благодаря цветовому решению работы. Не так уж плох этот ушедший в прошлое и почти, но не совсем, выброшенный мир! (ил. 5)

Вот еще один наглядный пример связности визуального текста. На фотографии из серии *Букеты Мерева* театроведа Марины Дмитревской рядом со стоящей на подоконнике стеклянной вазой с ромашками и одним скромным колокольчиком мы видим старый утюг – не электрический, а такой, какими теперь уже не пользуются, причем со следами ржавчины. Сочетание этих



Ил 5. Елена Галеркина, *На чердаке* (2000-е годы)

Источник: публикуется с разрешением автора.

двух объектов возбуждает воображение и может вызвать целый ряд ассоциаций, например: простота жизни, нетронутость природы, естественность, воспоминания о детстве и пр. (ил. 6).

Обнаруживая „связность текста” и возникновение нарратива, мы наталкиваемся на одну интересную черту. „Рассказ” возникает там, где в натюрморт подспудно вторгаются люди, не изображенные, но предполагаемые. Вспоминаются слова Гете, великого поэта и одновременно естествоиспытателя и знатока искусства: „Пусть каждому будет предоставлена свобода заниматься тем, что привлекает его, что доставляет ему радость, что мнится ему полезным; но истинным предметом изучения для человечества всегда остается человек” (Gete 371)<sup>3</sup>. Это, конечно, не означает, что предметы сами

<sup>3</sup> Эти рассуждения Гете включил в роман *Избирательное средство*, в дневник героини романа Оттилии (глава 7 второй части). Они, конечно, отражают мысли самого автора. В подлиннике: „Dem einzelnen bleibe die Freiheit, sich mit dem zu beschäftigen, was ihn anzieht, was



Ил. 6. Марина Дмитревская, *Фотография из серии „Букеты Мереева”*

Источник: публикуется с разрешением автора.

по себе в рассмотренных нами случаях не интересны художнику и используются лишь как метафоры или метонимии.

Нельзя забывать и об особенностях визуального искусства, не имеющих прямого соответствия в словесном выражении. Большая, а иногда и ведущая роль может принадлежать игре светотени, сочетанию цветов, форме и фактуре предметов. По словам Роберта Фалька, „в настоящее время цвет стремится стать сам по себе вещью (Сезанн, Матисс)” (Fal'k 25). Визуальные факторы имеют значение и в диалоге между изображенными предметами (ср. соотношения красного, белого, синего, голубого в рассматриваемом натюрморте Миро). А в картине Поля Сезанна *Натюрморт с кувшином и фруктами* (1894) прежде всего обращает на себя внимание параллелизм формы яблок, груш и кувшина – их окружность, как и игра цветов и светотени (ил. 7).

---

ihm Freude macht, was ihm nützlich deucht; aber das eigentliche Studium der Menschheit ist der Mensch” (Goethe, электронный ресурс).



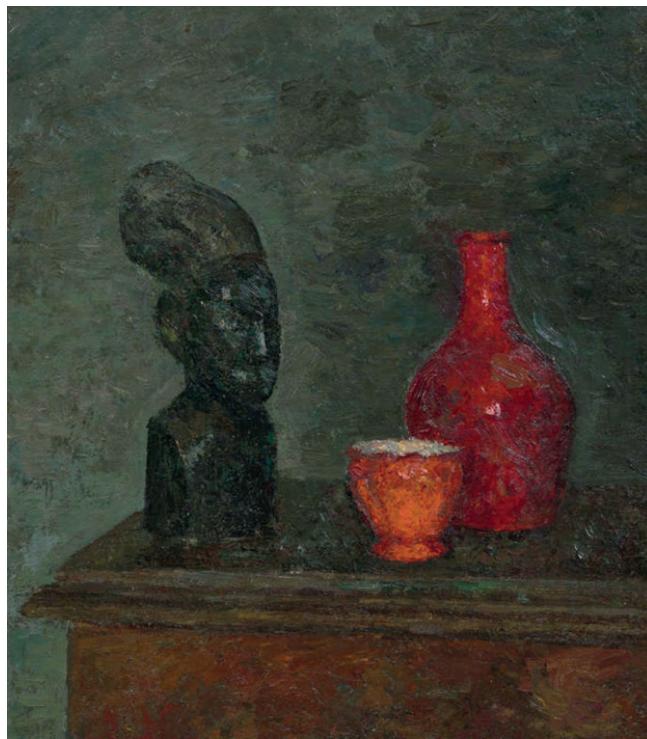
Ил. 7. Поль Сезанн, *Натюрморт с кувшином и фруктами* (1894 год)

Источник: Wiki O. *Encyclopedia of Infinite Art*. Public domain. Web. 17.05.2025. <https://wikioo.org/it/paintings.php?refarticle=8YEGLP&titlepainting=Still%20life,%20pitcher%20and%20fruit&artistname=Paul%20Cezanne>.

По воспоминаниям ученицы Фалька Раисы Идельсон, объясняя ученикам принципы работы над натюрмортом, он утверждал, что „не отдельные предметы создают картину, а взаимосвязь предметов и всего того пространства, в котором они находятся и в котором вы их видите. Картина рождается в результате этой взаимосвязи, которую улавливает наш глаз, она подобна музыке, возникающей в результате сочетания звуков” (Fal'k 168–170). При этом, по его словам, драгоценны и сама поверхность предметов, и цвет, и пространство, в котором находятся предметы. Показателен рассказ вдовы Фалька Ангелины Щекин-Кротовой о подборе предметов для картины *Натюрморт с негритянской скульптурой* (1944):

У нас в мастерской была полка – простая доска, прибитая к стене. На этой полке стояли различные „пожившие” предметы, „вызывающие аппетит” к живописи. Среди них не нашлось ни одного предмета – интересного „собеседника” для негра. У Сельвинских мы как-то „реквизировали” старинную фарфоровую чашечку ярко-кораллового цвета. От Елизаветы Сергеевны [Потехиной, первой жене] Фальк притащил алый стеклянный графинчик. „Теперь они могут беседовать”, – сказал Фальк (Šekin-Krotova, электронный ресурс; ил. 8).

Соотношение визуальных (фактура и др.) и предметных (т. е. относящихся к реальной жизни) признаков объектов обуславливает „связность текста”, которая наблюдается и в изобразительных, и в вербальных знаках.



Ил. 8. Роберт Фальк, *Натюрморт с негритянской скульптурой*  
(1944 год)

Источник: Šekin-Krotova, Angelina. „Pozdnie natūrmorty Fal'ka”. Žurnal „Tret'akovskâa galereâ”, 4 (69), 2020. Web. 17.05.2025. <https://www.tg-m.ru/articles/4-2020-69/pozdnie-natyurmorty-falka>.

Взаимозависимость элементов натюрморта подтверждается и психологическими экспериментами. В исследовании психологов было показано, что при добавлении какого-либо элемента в изображение менялись все связанные с „картинкой” коннотации, т. е. видоизменялись связи внутри „изобразительного высказывания” (Петренко, Коротченко, Супрун). В таком случае параллель с языком носит еще более широкий характер, заставляя задуматься о „связности текста”.

### Заключение

Итак, мы увидели параллели между натюрмортом и вербальным произведением в двух аспектах: бытийность (название предмета, именительный падеж) и семантические связи внутри изображаемого, в результате которых

может возникнуть нарратив (грамматическое согласование). Изображение предметов в натюрморте статично; в вербальном плане его можно сравнить с перечислением лексико-синтаксических элементов. Но и номинативные перечислительные ряды в вербальном тексте могут, несмотря на отсутствие глагола, обладать семантикой внутреннего развития. В таких случаях происходит внедрение подлежащего (существительного) в область сказуемого, о чем писал еще Пешковский. В натюрморте часто возникает имплицитный сценарий изображенного, содержащий и план синхронии, и временную ось. Зритель может реконструировать биографию предмета и развитие действия. Важная для вербального высказывания „связность текста” проявляется в сочетании и возможном взаимодействии предметов (при учете и свойств изображенной вещи, и визуальных факторов – цвет, фактура и т. п.). Примечательно, что такой „рассказ” возникает там, где мир вещей влечет за собой ассоциацию с миром человека.

В заключение мы снова обращаемся к идеям Лотмана. Натюрморт нужно не только смотреть, но и читать. „Насыщенность натюрморта значениями” (Lotman 2002b: 340–348) дает возможность его разнообразных прочтений.

К одному и тому же произведению живописи мы возвращаемся снова и снова. Неправильно было бы сказать: „Я эту картину уже видел”.

## References

Bobryk, Roman. „Natûrmort v Natûrmorte Brodskogo”. *Slavica* 11 (1) 2002. Web. 15.5.2024. <https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/2414/1/19.pdf>.

Bondarko, Aleksandr Vladimirovič, Mariâ Dmitrievna Voejkova, Elizaveta Arturovna Referovskaâ. „Bytijnost”. *Teoriâ funkcionâlnoj grammatiki. Lokativnost. Bytijnost. Posessivnost. Obuslov-lennost*. Vyp. 6. Red. Aleksandr Bondarko et al. Sankt-Peterburg, Nauka, 1996, s. 52–98.

Brodskij, Iosif. *Stihotvorenîâ. Èsse*. Ekaterinburg, U-Faktoriâ, 2002.

Černyj, Saša. *Stihotvorenîâ*. Leningrad, Biblioteka poëta. Bol'shâa seriâ. Sovetskij pisatel', 1960.

Danièl', Sergej. „Natûrmort: k predistorii žanra”. Boris Vipper. *Problema i razvitiie natûrmorta*. Sankt-Peterburg, Azbuka-klassika, 2005, s. 8–23.

Danièl', Sergej. „Prostranstvo natûrmorta v zapadnoevropejskoj živopisi XVII veka”. *Veš' v iskusstve, Materialy naučnoj konferencii*. Red. Irina Danilova. Sankt-Peterburg, Sovetskij hudožnik, 1986, s. 47–58.

Egorova, Anastasiâ. „Kak smotret' gollandskij natûrmort”. *Arzamas. Žurnal*. 2017. Web. 05.05.2024. <https://arzamas.academy/mag/406-naturemorte>.

Fal'k, Robert Rafailovič. *Besedy ob iskusstve. Pis'ma. Vospominaniâ o hudožnike*. Sostavlenie i primečaniâ Angeliny Vasil'evny Šekin-Krotovoj. Moskva, Sovetskij hudožnik, 1981.

Faryno, Eži. „Smotrâ na kakom ázyke smotret”. *Kul'tura i tekst*. 2016. Web. 05.05.2024. <https://cyberleninka.ru/article/n/cmotrya-na-kakom-yazyke-smotret/viewer>.

Gete, Iogann Vol'fgang. *Sobranie sočinenij v desâti tomah*. T. 6: *Romany i povesti*. Red. Aleksandr Abramovič Anikst, Nikolaj Nikolaevič Vil'mont. Moskva, Hudožestvennaâ literatura, 1978.

Goethe, Johann Wolfgang. *Die Wahlverwandtschaften*. Projekt Gutenberg. Web. 05.05.2024. <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/wahlver2/chap024.html>.

Kiklevič, Aleksandr. *Pritáženie ázyka*. T. 6: *Funkcional'nye aspekty sintaksisa i stilistiki*. Olsztyn, Centrum Badań Europy Wschodniej, 2019.

Konstantinov, Mihail. *Ú. Lotman i vizual'ná semiotika vtoroj poloviny XX v. (Istoriko-filosofskij analiz)*. Avtoreferat kandidatskoj dissertacii. Dnepr, 2017.

Kuzovkina Tat'ána Dmitrievna et al., sost. *Lotmany. Semejnaá perepiska 1940–1946 godov*. Tallinn, Izdatel'stvo TLU, 2022.

Lotman, Úrij Mihajlovič. *Istoriá i tipologija russkoj kul'tury*. Sankt-Peterburg, Iskusstvo–SPb, 2002a.

Lotman, Úrij Mihajlovič. *O russkoj literature. Stat'i i issledovaniá (1958–1993)*. Sankt-Peterburg, Iskusstvo–SPb, 1997a.

Lotman, Úrij Mihajlovič. „Problema hudožestvennogo prostranstva v proze Gogolà”. *Učenye zapiski Tartuskogo gos. universiteta. (Trudy po russkoj i slavánskoj filologii. [T.] 11: Literaturovedenie)*, 209, 1968, s. 5–50.

Lotman, Úrij Mihajlovič. *Puškin*. Sankt-Peterburg, Iskusstvo–SPb, 1997b.

Lotman, Úrij Mihajlovič. *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva*. Sankt-Peterburg, Akademičeskij proekt, 2002b.

Lotman, Úrij Mihajlovič. *Vospitanie duši*. Sankt-Peterburg, Iskusstvo–SPb, 2003.

Naiditsch, Larissa. *Und Faustens Silhouette in der Ferne. Beiträge zu Poetik und Linguistik: Deutsch-Russisch*. Frankfurt am Main–Berlin–Bern–Bruxelles–New York–Oxford–Wien, Peter Lang, 2012.

Najdič, Larisa Èrikovna. „Perečislitel'nye rády v romane Puškina «Evgenij Onegin»”. *Puškinskij sbornik*, 1, 1997, s. 85–90.

Ostanina, Svetlana Petrovna, red. *Ènciklopediá natúrmorta*. Moskva, OLMA-PRESS Obrazovanie, 2002.

Panofski, Èrvin. *Ètúdy po ikonologii*. Sankt-Peterburg, Azbuka-klassika, 2009.

Peškovskij, Aleksandr Matveevič. *Russkij sintaksis v naučnom osvešenii*. Moskva, Gosudarstvennoe učebno-pedagogičeskoe izd. Ministerstva Prosvešenija RSFSR, 1956.

Petrenko, Viktor Fedorovič, Evgeniá Aleksandrovna Korotčenko, Anatolij Petrovič Suprun. „Natúrmort kak vizual'nyj aforizm”. *Psichologija. Žurnal Vyšszej školy èkonomiki, ânvar'*, 7 (2), 2010, s. 26–44.

Pomerancev, Igor', Iosif Brodskij. *Hleb poèzii v vek razbroda*. Web. 05.05.2024. <https://ruthenia.ru/60s/brodsk/pomeranzev.htm>.

Puškin, Aleksandr Sergeevič. *Polnoe sobranie sočinenij v 10 tomah*. T. 3. Moskva, AN SSSR, 1957.

Sonesson, Göran. „Mute narratives. New issues on the study of pictorial texts”. *Interart poetics. Acts of the congress “Interart Studies: New Perspectives”, Lund, May 1995*. Eds. Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, Erik Hedling. Amsterdam–Atlanta, Rodopi, 1997, s. 243–251.

Speidel, Klaus. „Can a single still picture tell a story?”. *Diegesis*, 2.1, 2013, s. 173–192. Web. 05.05.2024. <https://www.academia.edu/72882402/>.

Šekin-Krotova, Angelina. „Pozdnie natúrmorty Fal'ka”. *Žurnal „Tret'ákovská galereá”*, 4 (69), 2020. Web. 08.04.2025. <https://www.tg-m.ru/articles/4-2020-69/pozdnie-natyurmorty-falka>.

Tarasov, Úrij Anatol'evič. *Gollandskij natúrmort XVII veka*. Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo SPbGU, 2004.

Vinogradov, Viktor Vladimirovič. *Stil' Puškina*. Moskva, OGIZ Hudožestvennoj literatury, 1941.

Vipper, Boris. *Problema i razvitiie natūrmorta*. Sankt-Peterburg, Azbuka-klassika, 2005.

Zlydneva, Nataliâ Vital'evna. *Izobraženie i slovo v ritorike russkoj kul'tury XX veka*. Moskva, Indrik, 2008. Web. 05.05.2024. [https://inслав.ru/images/stories/pdf/2008\\_zlydneva.pdf](https://inслав.ru/images/stories/pdf/2008_zlydneva.pdf).

Zlydneva, Nataliâ Vital'evna. *Vizual'nyj narrativ: opyt mifopoëtičeskogo pročteniâ*. Moskva, Indrik, 2013.

