

Наталия Злыднева

Институт славяноведения Российской Академии Наук
natzlydneva@gmail.com

Nataliya Zlydneva

Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Sciences
natzlydneva@gmail.com

«ТЕЗИСЫ О ПРЕДИСТОРИИ ПОРТРЕТА
КАК ОСОБОГО КЛАССА ТЕКСТОВ» В. Н. ТОПОРОВА:
ОПЫТ ПРОЧТЕНИЯ ИСКУССТВОВЕДОМ

“THESES ON THE PREHISTORY OF THE PORTRAIT
AS A SPECIAL CLASS OF TEXTS” BY V. N. TOPOROV:
READ BY AN ART CRITIC

В статье разбираются основные положения, высказанные в работе В. Н. Топорова 1987 года о генезисе портрета в культуре, его ритуальной основе, этапах сложения портретного изображения от погребальной маски к надгробному портретному изображению в поздней античности, связанной с ритуалом языковой мотивировке замещения, двойственностью человеческой природы, отраженной в портрете. Текст Топорова рассматривается в контексте трудов, касающихся изобразительного искусства, участников московско-тартуской школы, с одной стороны, а также советского искусствоведения 1970–80-х годов, с другой. Выявлено сходство положений Тезисов с идеями сотрудников ГАХН, выраженных в сборнике *Искусство портрета* 1927 года.

Ключевые слова: Владимир Николаевич Топоров, пред-портрет, ритуал, маска, вещь, энтропия, жизнь.

The article discusses the main points of V. N. Toporov's 1987 work on the genesis of portraiture in culture, its ritual basis, the stages of portrait image formation from the funeral mask to the tomb portrait in late antiquity, the linguistic motivation of substitution associated with ritual, and the duality of human nature reflected in portraiture. Toporov's text is examined in the context of works on the visual arts by members of the Moscow-Tartu School on the one hand, and Soviet art history of the 1970s and 1980s on the other. The similarity of the theses with the ideas of the staff of the Russian State Academy of Arts expressed in the 1927 collection *The Art of Portraiture* is revealed.

Keywords: Vladimir Nikolaevich Toporov, pre-portrait, ritual, mask, thing, entropy, life.

Участники группы замечательных ученых, которая вошла в историю науки как московско-тартуская семиотическая школа и к младшему поколению которой принадлежит наш славный юбилар, занимались широким кругом проблем гуманитарного (прежде всего — филологического) цикла. В поле внимания — хотя не часто — попадало и изобразительное искусство, рассматривавшееся как правило в рамках лингвистических понятий, проблем семиотики культуры и в целом в связи с анализом структуры текста. Так, Борис Андреевич Успенский, посвятив специальные исследования русской иконописи, а также подробно проанализировав роспись Гентского алтаря Ван Эйка, ставил в параллельный ряд с языковой семантикой систему изображений, связанных со спецификой репрезентации изображаемых объектов, уровень, исследующий идеографические знаки сравнивал с грамматикой естественного языка, а символический уровень — с фразеологией. Успенский разрабатывал также возможности применения категорий нарратива к исследованию изобразительного искусства: внутренний и внешний наблюдатель в композиции трактуются им по аналогии с многоголосием в структуре повествования. Юрий Михайлович Лотман заложил основы междисциплинарного анализа знаковой природы художественного изображения на широком материале истории искусств — от лубка до голландского натюрморта и портрета. В центре его внимания была проблема функционирования жанра в контексте взаимодействия уровней и «языков» культуры как единой, сложно организованной системы означивания среды символической деятельности человека. Вячеслав Всеволодович Иванов, который обращался к самому разнообразному материалу изобразительного искусства: к живописи М. Врубеля, сценографии А. Экстер, «озорным» рисункам С. Эйзенштейна, творчеству М. Кончаловского и В. Вейсберга, был сосредоточен прежде всего на фундаментальных проблемах симметрии в связи с бинарными отношениями в культуре и высшей нервной деятельности человека (полушариями мозга): в этом аспекте рассматривалась, в частности, доисторическая живопись. Большое внимание в трудах Вяч. Вс. Иванова уделялось также искусству исторического авангарда в контексте общих принципов поэтики этой художественной формации, и прежде всего в связи с творчеством Велимира Хлебникова. Проблемой связи языка и изображения занимался лингвист-востоковед Юрий Константинович Лекомцев. Он ставил перед собой задачу формализации зрительного образа, опираясь на опыт приложения к изображению (рисункам) формально-смысловой схемы Луи Ельмслева.

В этом ряду вклад Владимира Николаевича Топорова в изучение изобразительного искусства был на первый взгляд незначителен и/или интерес к нему носил частичный характер в ряду более существенных проблем. Так, в рамках исследования древнейших символов Топоров останавливался на палеолитических изображениях, в связи с переводами канонических буддийских текстов обращался к буддийской миниатюре, уделял внимание

визуальному ряду в контексте т.н. петербургского текста — это почти все то небольшое, что можно отметить. Но в наследии этого выдающегося ученого нет ничего случайного и то, чего он касался даже — казалось бы — вскользь, имеют прямое отношение к его основному поприщу, к жизни слова.

Редким, но тем более показательным, отклонением от лингвистической, культурно-исторической и структурно-текстологической проблематики научных занятий Владимира Николаевича (в дальнейшем — ВН) стала специальная работа, посвященная портрету. Она дошла до нас в незаконченном, сжатом, виде, озаглавленная как «Тезисы к предистории портрета как особого класса текстов» (в дальнейшем — Тезисы), (Топоров 1987; 2010). С момента публикации этой работе практически не уделялось внимания со стороны филологов, а искусствоведам она и вовсе не известна. Между тем, Тезисы представляют интерес не только как один из многочисленных опытов погружения Топоровым в пространство текста (в данном случае — «текста» портрета), реконструкции его генезиса, архаических ритуальных практик и системы означиваний. Работа представляет ценность также для истории искусства, а также истории самой этой истории. Наконец, она высвечивает вопросы философско-нравственного содержания — как и многие труды ВН, в *мерцательном* режиме.

Тезисы — числом 7 — последовательно разворачивают череду аналитических операций — от наблюдения над общими свойствами портрета как знаковой системы к его историческому обзору, затем к описанию комплекса мифологических представлений и символов, связанных с возникновением этого вида изображения, и наконец, к прагматике пред-портрета, его месте в архаической культуре и значимости для понимания человеческой природы в целом — последнее и дает автору основания отнести портрет к особому классу текстов. Кратко остановимся на каждом из этих разделов.

Для начала ВН уточняет предмет своего рассмотрения — речь пойдет о портрете интенсивного типа, где изображение обращено внутрь, к идеально-предельному: в отличие от экстенсивного портрета (портрета эпохи Ренессанса или романтизма как принадлежащего внешнему миру), в нем сходство с моделью не имеет большого значения, а роль сводится к «запоминанию тела» (383). Изображению предшествует идея, формирующая его предисторию (в авторской орфографии — *предисторию*), а импульсом становления портрета является формирование представлений об искуплении и посмертной жизни. Этот вектор определяет изначально заложенное в портрете экзистенциальное начало и его изначальную ритуальную функцию, которая заставляет рассматривать пред-портрет в контексте церемонии погребения и возводит его происхождение к погребальной маске. Таким образом, из рассуждений ВН можно сделать вывод, что поскольку предназначение портрета определяется борьбой с энтропией (он противо-

стоит смерти, несущей забвение) в основе его идеи лежит *целевое устремление, движение, воля*¹.

В Тезисах указывается, что посмертная маска выступает двойником человека во многих архаических системах представлений, а голова связывается с душой. Тема маски в связи с проблемой происхождения портрета и мифологическими представлениями о двойничестве позднее получили развитие в работе Вяч. Вс. Иванова (Иванов 2007). Запечатленные в пред-портрете плотские черты усопшего, характерные очертания бровей и носа, разрез глаз и облик рта — все это обретает иной смысл в отрыве от своей данности, становясь не фиксацией конкретной формы, а ее далеким отблеском, поскольку *лицо* являет собой первую ступень к повышению семиотического статуса изображения на пути к *лику* как идеальной сущности, скрытой за непосредственно видимым. Заметим, что триада *лицо–лик–личина* легла в основу рассуждений о Павла Флоренского об иконе и о принадлежности лика к сфере онтологии, и именно в смысле «лика — явленной духовной сущности <...> использовано слово *идея* Платоном, в то время как *личина* как указание на несуществующее ему (лику) противоположна» (Флоренский URL). Топоров идет в фарватере рассуждений Флоренского, на которого он часто ссылался и в других своих работах — этот внутренний диалог в данном тексте различим вполне отчетливо. Между тем, отмечая движение пред-портрета от *лица* к *лику*, Топоров опускает понятие *личина*, которое Флоренский относит к более позднему времени, когда сакральное назначение маски исчезло и последняя возникла в современном смысле слова, превратившись в *обман* (Флоренский URL). Погребальная маска трактуется Топоровым иначе — как маска «трагического героя в древнегреческом театре, претерпевающего муки индивидуации» ... как образ-парадигма «единого комплекса жизни — смерти — возрождения к новой жизни» (384).

Указанием на связь головы с душой в архаических представлениях *лицу* — главному предмету портретного изображения — по существу отказывается в телесности. Этот тезис ВН — правда, уже совсем в другом интеллектуальном контексте — найдет отзвук в обосновании абстрактного понятия *лицовости* в философии Делёза и Гваттари, которое в России получило развитие в антропологической феноменологии Валерия Подороги. Делёз писал о том, что «конкретные лица порождены абстрактной машиной лицовости», а Подорога — что лицо образовано «с помощью двух непрерывно взаимодействующих устройств: *белой стены* и *черной дыры*» (Подорога 1992: 332), где стена — это поле означающего (коммуникационный опыт индивида), а черная дыра — субъективность. ВН в целом остается в границах логики описания мифологической модели мира, однако

¹ Понятие воли играет существенную роль в понимании Топоровым мифопоэтического пространства и определяется внутренней формой русского слова *пространство* (Топоров 1983: 238).

вплотную подходит к той черте, за которой открываются горизонты субъективного опыта и феноменологического вчувствования.

В последующих рассуждениях выстраивается семиотическая дихотомия: трансформация изображения лица в исторической перспективе очерчивает траекторию развития знаковой системы пред-портрета от *лица* к *личности*. Возникновение портрета в истории культуры описывается как движение от мира к телу и от внешнего к внутреннему, что обнаруживает изоморфизм намеченной еще в самом начале общей типологии портрета. Автор указывает на две локально фиксированные традиции — египетскую, где был создан канон изображения как отражение невидимого — двойника *ка* — в видимом, и этруско-римскую, где лицо приобретает особую роль в качестве метонимии собственно человеческого, но уже отстранившегося от (без)личной телесности. Именно от этой второй традиции и берет начало развитие категории личности в портрете, то есть, «эмансипации портрета, порвавшего со временем связи с ритуалом» (386). В Тезисах намечаются вехи пути пред-портрета от нательных украшений к культовым статуэткам в погребениях 2000–1000 тысячелетий до н.э. и далее к египетскому скульптурному портрету, греческой вазописи и скульптуре V–IV веков, этруским урнам-канопам, вотивным изображениям и, наконец, к римской скульптуре и фаюмскому уже собственно портрету (хотя развитое понятие жанра было отрефлексовано, конечно, гораздо позднее — начиная с позднего Возрождения). ВН указывается, что эволюция образа в словесном искусстве (в религиозно-мифологических, философских, художественных, а также медицинских и юридических текстах) в этом отношении неотделима от истории становления портретного изображения. Подробный перечень исторических вех в становлении жанра имеет целью показать, как кристаллизуется представление о личностном начале в культуре, и последнее, по Топорову, обнаруживает свою сопричастность понятию *совести* («ср. роль категорий личности и совести в становлении и развитии портрета», 386). Этот неожиданный прорыв эволюционного обзора в сферу этики получает обоснование в ходе дальнейшего описания семиозиса портрета.

Коль скоро пред-портрет — это изоморфная замена человека, он включается в мифопоэтический контекст представлений о двойничестве как соотношении *заменяющего* и *заменяемого* (то есть, как *означающего* и *означаемого*), при котором заменяющий обретает относительную свободу от заменяемого. Такого рода свобода отражена в хорошо известной литературной традиции — от Гоголя до Уайльда и Вагинова, и в плане семиотики культуры был аналитически описан Юрием Михайловичем Лотманом в его статье о портрете (Лотман 1997). Но ВН обращает особое внимание на другую сторону двойничества: овладение техникой замены и репродуцирования образа позволило открыть новый способ хранения информации и ее углубления. Стремление человека создать образ, устойчивый к смерти, путем фиксации индивидуальных особенностей в знаковой сфере (что и составляет содержание памяти) трактуется Топоровым как своего рода обмен

между природой и культурой, включающийся в универсальную антропную схему дара/обмена.

Происхождение портрета для ВН неотделимо от истории слова. Рассматривая внутриязыковые мотивировки обозначения ритуального субститута, из которых и вырос портрет, ВН выстраивает семантическую типологию, реконструирующую значения поворота, перевертыша, замещения. Это такое инверсированное превращение, которое в принципе повторяет человека в системе ритуала (отсылая к жертвоприношению) и выступает как некая оборотная сторона медали — как шанс, поворот колеса судьбы (анат. *tarp-* вводит в круг значений, описывающий Дьявола как врага, мятежника и узурпатора/имитатора, по В. Соловьеву). Заместительные образы в малоазиатском ареале позволяют ВН «восстановить изоглоссу, характеризующую пред-историю портрета»: от Древнего Египта — к раннехристианскому времени (388). Реконструируемая этимология подводит ВН к утверждению, по сути, давно принятому в истории искусства — а именно, генетического родства ранней византийской иконописи и позднеримского портрета, а также типа представления человека в эллинистической живописи. Однако та идея, что в основу пред-портрета положено именно замещение человека, которое суть одновременно и его эквивалент, и его противоположность, выводит проблему происхождения этого типа изображения на новый уровень — речь идет не о формально-стилистической и/или культурно-исторической подоснове иконы, а о ритуальном прообразе, то есть, глубинно осмысленном в соответствии с двойственной природой человека в целом *действенном* начале, содержащемся в портретном изображении.

Портрет двойственен не только в силу своего культурного предназначения и/или этимологического обоснования. Двойственность свойственна человеческой природе *sub specie*, что освещается в заключительном тезисе Тезисов — об обмене человеческого и вещественного (нечеловеческого) в портрете. ВН указывает на прослеживаемую в истории искусства тенденцию к возрастанию личностного компонента, «персонализации», что проявляется не только в эволюции портретного жанра, но и в возникших параллельно около-человеческих жанрах — пейзаже и натюрморте как мире вещей, своего рода «портретах» воспринятой человеком его среды обитания. Но при этом еще более существенное — движение по пути индивидуализации того, что противоположно человеку по признаку отсутствия жизни и подобно человеку лишь внешне — статуи, куклы и пр., которые закрывают человеку путь «к иной жизни» и ему противопоставлены. В самой по себе констатации того, что на разных этапах человеческой истории статуи и куклы включались в быт, что мировой литературе (а также в широком диапазоне от древней мифологии и ритуала до театра и современного кино) знакомы мотивы одушевления статуи и одухотворения куклы — опять же нет ничего нового. Новое — расширенный и качественно иной контекст, в который ВН погружает портрет как *класс текстов*. Он указы-

вает на трагические аспекты темы человек — кукла, обращаясь к мысли Генриха Клейста о театре марионеток, в котором по признаку подобия человеческому телосложению разворачивается масштабный разрыв между полным отсутствием сознания и его бесконечностью. Это непреодолимая антиномия, по мысли ВН, «и есть определение сферы портретируемого человеческого начала» (389) как одновременно предельно далекого и близкого Богу². Двойственная природа портрета, определяемая его генезисом и именно в этом качестве разворачивающаяся в мировой истории культуры, таким образом, в трактовке ВН становится эквивалентной парадоксальной природе человека как живого существа, сопредельного божественному началу, однако явленного и в своей противоположной ипостаси — как безжизненной, лишенной *воли* вещи. Слова немецкого романтика вводятся Топоровым, чтобы обозначить теологическое измерение в размышлениях о генезисе не только портрета, но и изобразительности в целом. Весь краткий текст Тезисов пронизан нервом: сквозь призму пред-портрета высвечивается тысячелетия развития культуры, явленное в вещи слово, драма извечной борьбы добра со злом. За небольшим исключением здесь почти нет разговора об искусстве как таковом. Тем не менее для искусствоведа труд ВН представляет огромный интерес, и прежде всего — в плане близких по теме исследований, одновременных и предшествующих.

Уже упоминавшиеся выше работы научных единоверцев Топорова Вячеслава Всеволодовича Иванова и Юрия Михайловича Лотмана о портрете, написанные почти одновременно с Тезисами или немного позднее, свидетельствуют об интересе участников московско-тартуской школы именно к этому виду изображения — и это не случайно, учитывая его высокую степень знаковости (Злыднева 2019). Портрет выступает и как одна из моделей мимезиса в искусстве, проблематизируя феномен подобия в целом. Что же касается советского искусствознания, интерес к портрету возник на волне обращения к примитиву: так возникло значимое исследование Л. И. Тананаевой о сарматском надгробном портрете в Польше XVII века (Тананаева 1979). Сарматский портрет принадлежит к классу изображений, которые относят к типологическому примитиву. Возникший на пограничье высокой и низовой культуры, в стороне от так называемой школьной традиции, он демонстрирует пограничье и на уровне формальной организации, что позволяет квалифицировать его как текст дискретного типа: композиция основана на тиражировании элемента и ковровом разворачивании, то есть отсутствии разделения на центр и периферию, при котором каждый из фрагментов, представляя часть целого, вместе с тем и относительно свободен от связей с этим целым. Увлечение поэтикой примитива в искусстве

² Тут ВН приводит цитату из эссе Генриха Клейста 1810 года «О театре марионеток», который видит преимущество куклы перед человеком, которое «в наиболее чистом виде обнаруживается в том человеческом телосложении, которое либо вовсе не обладает, либо обладает бесконечным сознанием, то есть в марионетке или Боге» (389; Клейст 1977).

захлестнуло отечественное искусствоведение в конце 1970-х годов, и это особенно примечательно в том отношении, что указывает на параллелизм направленности сферы занятий московско-тартуской школы на ранних этапах. Искусствоведы в те годы были мало осведомлены в вопросах семиотики и даже сознательно дистанцировались от того, что в те годы связывалось с понятием так называемой искусствометрии³. Вместе с тем, и те, и другие существовали в общем интеллектуальном поле и, повинаясь единому духу времени, обнаруживали и общие интересы, и близкие темы. Работы Ю. М. Лотмана о лубке («народной картинке») и исследования вербальных основ композиции иконы Б. А. Успенским развивались в том же направлении размышлений об изображении дискретного типа. Намеченная в тезисах ВН траектория развития пред-портрета от ритуальной маски к фаумскому портрету, по существу, описывает именно примитив как отправную точку описания стадии эволюции, предшествующей становлению портретного жанра. Дальнейшие ход истории искусства выдвинет класс изображений другого, преимущественно *непрерывного* типа (живопись Возрождения, барокко, романтизма), а тот поднимает уже иные проблемы, суждения о которых потребуют оптики и аналитических принципов, отличных от практиковавшихся структуралистами.

Природу портрета ВН раскрывает в Тезисах путем реконструкции — он восстанавливает праформы, уходящие корнями в древний ритуал, выявляет этимологию, связывая ее с мифологическими представлениями, и намечает материализованную изоглоссу в исторической перспективе. Для истории науки об искусстве на относительно близком методе реконструкции и сравнительной типологии во многом базируется иконологическая школа Э. Панофского, которая начала осваиваться советскими искусствоведами с конца 1970-х годов (см., например, труд: Соколов 2002). Генезис и инвариаты форм в истории искусства изучались французским искусствоведем литовского происхождения Юргисом Балтрушайтисом (сыном известного поэта-символиста), хотя в России они намного меньше известны (Baltrušaitis 1955). В Тезисах, однако, речь не идет об эстетической природе портрета: рассматривая пред-портрет как класс текстов, ВН стремился выявить его глубинную антропологическую специфику, не касаясь той стадии, когда портрет утверждается как отдельный жанр.

Исходя из круга научных интересов ВН, можно предположить, что его художественные вкусы были довольно консервативны, и авангард не был ему близок. Между тем, его рассуждения о генезисе и антропологии

³ Исключение представлял М. В. Алпатов, выражавший сочувствие структурно-семиотическому направлению гуманитарных наук, что, впрочем, никак не отразилось на интуитивистском подходе его исследований, в целом близком эссеистике (см. анализ научного вклада Алпатова А. В. Рыковым, отмечавшим, что «в технике «медленного чтения» М. В. Алпатова мы находим <...> поиск «сущностей» и «первообразов») (173). Не случаен и особый интерес Алпатова к примитиву.

пред-портрета заставляют вспомнить именно об авангарде — а именно, беспредметном портрете. ВН указывает на усиление личностного начала в искусстве по мере его исторического развития. То же можно сказать и о психологизации портрета, которая достигла своей кульминации достигла в беспредметном портрете исторического авангарда (1910-х гг.), обратившись в свою противоположность: лицо — наряду с картиной, словом, звуком — стало вещью, а именно — свойством внешнего мира. В беспредметных портретах Малевича, Ключа, Бурлюка, Поповой 1910-х годов очевидна ревалоризация ритуальной основы этого вида изображения. Абстрактное изображение человеческого лица и авторским названием, указывающим на его портретность, имеет вид маски, некоего «раскрытия лица» по Эйзенштейну (Подорога 1992). Известна широко распространенная практика раскрашивания художниками своего лица и тела в русском авангарде, делающих их носителями маски-личины. Между тем, назвать *личиною* беспредметный портрет было бы неверно: девиантное изображение выступает в авангарде — в ряду других радикальных преобразований формы — как изображение с маркированно снятой (и тем самым проблематизированной) семантикой. Беспредметная живопись, а вместе с ней и беспредметный портрет, находят соответствие в поэтической зауми. Именно так, идя по линии реконструкции архаических словоформ с целью создать единство более высокого порядка, развивает свои неологизмы Хлебников (Ораич-Толич 2013). «Предельности» смыслов портрета, отражающих двойственность человеческого существа (он и марионетка, и Бог), как это представлено в Тезисах, также имеют целью выявить *портрет как таковой* наподобие *слова как такового* в знаменитом манифесте раннего русского авангарда.

Особенно интересна связь между идеями В. Н. Топорова и тем, что им предшествовало в отечественной науке об искусстве. Рассматривая пред-портрет как интенсивный образ тела, как сгущение мира (381), как мерцание лика сквозь личину/маску, ВН в Тезисах обращается к своему рода *внутренней форме* этого класса изображений, по аналогии с *внутренней формой* слова В. Шпета, и тем самым обнаруживается преемственность соображений, высказанных в Тезисах с искусствоведением 1920-х годов. Имею в виду сборник «Искусство портрета», который был создан в стенах Государственной Академии Художественных наук в 1927 году под редакцией А. Г. Габричевского (Искусство 1927). В отличие от Тезисов, предметом рассмотрения в сборнике являются не ритуальные основы пред-портрета, а портрет как жанр, сложившийся в периоды уже автономного развития искусства — преимущественно Высокого Возрождения и барокко (Тициан, Хальс, Рембрандт и др.). Однако в понятиях и противопоставлениях, которыми в своих статьях оперируют ведущие российские искусствоведы и философы этого круга (наряду с Габричевским — Н. И. Жинкин, А. Г. Цирес, Н. М. Тарабукин, Б. В. Шапошников и других),

заметно сходство с непосредственно или имплицитно представленным в Тезисах: двойственность портрета, противопоставленность личности личине и лику, движение и воля, жизнь *versus* смерть. Последнее особенно значимо, поскольку противопоставляет жизненность портрета классического периода искусства портрету как вещи в живописи XX века. Все искусство авангарда, по выражению Н. И. Жинкина в его статье «Портретные формы», охвачено «угаром вещи» (Искусство, 1927: 9). В той же статье указание на вещность девиантных портретных изображений в историческом авангарде⁴ служит упреком в их безжизненности: «экспрессионизм не только в живописи, но и в литературе и театре воплощает *жизнь* вещи: ужасную и бьющую силу словесного оборота, *жизнь* застывшей маски и потрясающее действие жеста. Но можно ли думать, что экспрессионизм превращает вещь в личность, дает вещи одушевленность? Нет — вернее наоборот» (Искусство, 1927: 10). В статье Н. М. Тарабукина «Портрет как проблема стиля» на том же основании осуждается и Сезанн: «Как мертвое, так и живое облекал он в мертвую художественную форму» (Искусство, 1927: 191). В своих рассуждениях о том, что же делает портрет жизненным, Николай Тарабукин выделяет в качестве определяющего критерия соответствие способов изображения длящейся текучести бытия, то есть, тому, чтобы «истолковать жизнь не как сумму отдельных явлений, а как непрерывный поток становления» (Искусство, 1927: 174). Принцип непрерывности «текста» в известной мере близок Топорову: в своей статье «Пространство и текст» (Топоров 1983) отмечался «изоморфизм проблематики пространства и текста», который «отражает какие-то глубинные переключки между областями», и речь далее идет о мифопоэтическом пространстве и соответствующим ему текстам «усиленного типа» (228–229). Что касается портрета, сближение выражается в том, что Тарабукин выделяет в качестве смыслообразующего экзистенциальное измерение жанра в его зрелой фазе: «Портретная форма не только результат гуманистического отношения к миру, но она и *спиритуальна* в большей степени, чем какая-либо другая» (Искусство, 1927: 177; курсив мой — Н. З.). Достоверность портретной образности, по Тарабукину, в том, что в нем «запечатлено длящееся состояние жизни» (Искусство, 1927: 193).

Сходная противопоставленность человеческого и вещественного в Тезисах — это завершающий, резюмирующий тезис ВН. И в этом схождении между Тезисами и установками авторов сборника интересны не только сами по себе, как свидетельство возрастающей роли интуитивизма и феноменологии в работах позднего Топорова, но и помогают понять основную идею пред-портрета. По мысли Топорова, кукла может быть очеловечена, как это происходило в художественных опытах XX века, но этим она лишь

⁴ На страницах сборника то, что в настоящее время принято называть историческим авангардом, называется «экспрессионизмом» (не путать с направлением)

еще больше выявляет ту полярность, которая определяет особенность пред-портрета как класса текстов. Последняя состоит в предельности той сферы, которая является предметом портретирования. Топоров связывает пред-портрет со словом, поскольку принципы устройства языка как «выразительного говорящего бытия» (по Бахтину) для ВН распространялась на всю сферу символической деятельности человека. Изоморфные замены и перекодировки человеческого и вещественного как божественного и демонического, которые ВН прослеживает во внутриязыковых мотивировках обозначения ритуального субститута, составляют суть этой поляризации. Закольцовывая цель рассуждений в Тезисах, можно сказать, что портрет, как одно из проявлений борьбы с энтропией, являет собой свидетельство драмы извечной борьбы сил тьмы и света. Отсюда и тот нравственный компонент в генезисе портрета, который был обозначен еще в самом начале текста, и та эмоциональная напряженность, которой проникнут текст Тезисов. Вспоминаются слова, сказанные Владимиром Николаевичем на заседании Академии наук в 1990 году — в них дан емкий «портрет» духа эпохи: «Силу давало лишь твердое, с самого начала, знание, что перед тобой великое зло и великая ложь и что до поры можно пребывать в молчании, в тени, но примирения с этим быть не может» (Топоров 2015: 142).

ЛИТЕРАТУРА

- Злыднева Наталия. «Портрет в авангарде: между именем и мифом». *Критика и семиотика* 1 (2019): 285–297.
- Злыднева Наталия. «Концепт *жизнь* в советском искусствознании 1920-х годов» // *Искусствознание* 1 (2024): 76–89. [In English: Zlydneva Nataliya. “The Concept of Life in Soviet Art History and Paintings of the 1920s.” *Zbornik radova Akademije umetnosti* 11 (2023). 19–33. UDC 75(47+57) 1920/1930 <<https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/2334-8666/2023/2334-86662311019Z.pdf>> (03.03.2025)]
- Иванов Вячеслав. «Маска как элемент культуры». Иванов Вячеслав. *Избранные труды по семиотике и истории культуры*. Т. 4: Семиотика культуры, искусства, науки. Москва: Языки славянских культур, 2007: 333–344.
- Искусство портрета*. Сборник статей под редакцией А. Г. Габричевского. Москва: Государственная Академия Художественных Искусств, 1927.
- Клейст Генрих фон. «О театре марионеток». Клейст Генрих фон. *Избранное*. Москва: 1977: 6.
- Лотман Юрий. «Портрет». Лотман Юрий. *Статьи по семиотике культуры и искусства* (Серия «Мир искусства»). Санкт-Петербург: Академический проект, 2002: 349–375.
- Ораич-Толич Дубравка. *Хлебников и авангард*. Москва: Вест-консалтинг, 2013.
- Подорога Валерий. *Феноменология тела*. Москва: AdMarginem, 1995.
- Рыков Анатолий. «Михаил Алпатов, или Что такое советское искусствознание?». *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики* 86/12 (2017). <<https://www.gramota.net/article/hss20171542/fulltext>> (23.02.2025).
- Соколов Михаил. *Время и место. Искусство Возрождения как перворубеж виртуального пространства*. Москва: Прогресс-Традиция, 2002.

- Тананаева Лариса. *Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко*. Москва: Наука, 1979.
- Топоров Владимир. «Тезисы к предистории “портрета” как особого класса текстов». *Исследования по структуре текста*. Москва: Наука, 1987: 278–288.
- Топоров Владимир. «Тезисы к предистории “портрета” как особого класса текстов». Топоров Владимир. *Мировое дерево*. Т. 1. Москва: Рукописные памятники древней Руси, 2010: 382–389.
- Топоров Владимир. «Знак и текст в пространстве времени». *Slavica Revalensia II*. Таллинн: Издательство Таллиннского университета, 2015, 139–167.
- Флоренский Павел. *Иконостас Избранные труды по искусству*. Санкт-Петербург: МИФ-РИЛ. Русская книга, 1993. <<http://www.vehi.net/florensky/ikonost.html>> (10.02.2025).
- Baltrušaitis Jurgis. *Le Moyen Âge fantastique: antiquités et exotismes dans l'art gothique*. Paris: A. Colin, 1955.

REFERENCES

- Baltrušaitis Jurgis. *Le Moyen Âge fantastique: antiquités et exotismes dans l'art gothique*. Paris: A. Colin, 1955
- Florenskij Pavel. *Ikonostas. Izbrannye trudy po iskusstvu*. Sankt-Peterburg: MIFRIL. Russkaya kniga, 1993. <<http://www.vehi.net/florensky/ikonost.html>> (10.02.2025).
- Iskusstvo portreta*. Sbornik statej pod redakciej A. G. Gabrichevskogo. Moskva: Gosudarstvennaya Akademiya Khudozhestvennykh Iskusstv, 1927.
- Ivanov Vyacheslav. “Maska kak ehlement kul'tury”. Ivanov Vyacheslav. *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury*. Т. 4: Semiotika kul'tury, iskusstva, nauki. Moskva: Yazyki slavyanskikh kul'tur, 2007: 333–344.
- Kleist Bernd Heinrich Wilhelm von. “O teatre marionetok”. Kleist Genrikh fon. *Izbrannoe*. Moskva: 1977: 6.
- Lotman Yurij. “Portret”. Lotman Yurij. *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva*. Sankt-Peterburg: Akademicheskij proekt, 2002: 349–375.
- Oraich-Tolich Dubravka. *Khlebnikov i avangard*. Moskva: Vest-konsalting, 2013.
- Podoroga Valerij. *Fenomenologiya tela*. Moskva: Ad Marginem, 1995.
- Rykov Anatolij. “Mikhail Alpatov, ili Chto takoe sovetskoe iskusstvoznanie?”. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* 86/12 (2017). <<https://www.gramota.net/article/hss20171542/fulltext>> (23.02.2025).
- Sokolov Mikhail. *Vremya i mesto. Iskusstvo Vozrozhdeniya kak pervorubezh virtual'nogo prostranstva*. Moskva: Progress–Tradiciya, 2002.
- Tananaeva Larisa. *Sarmatskij portret. Iz istorii pol'skogo portreta ehpokhi barokko*. Moskva: Nauka, 1979.
- Toporov Vladimir. “Tezisy k predistorii ‘portreta’ kak osobogo klassa tekstov”. *Issledovaniya po strukture teksta*. Moskva: Nauka, 1987: 278–288.
- Toporov Vladimir. “Tezisy k predistorii ‘portreta’ kak osobogo klassa tekstov”. Toporov Vladimir. *Mirovoe derevo*. Т. 1. Moskva: Rukopisnye pamyatniki drevnej Rusi, 2010: 382–389.
- Toporov Vladimir. “Znak i tekst v prostranstve vremeni”. *Slavica Revalensia II*. Tallinn: Izdatel'stvo Tallinnsskogo universiteta, 2015: 139–167.
- Zlydneva Nataliya. “Koncept zhizn' v sovetskom iskusstvovoznanii 1920-kh godov”. *Iskusstvovoznanie* 1 (2024): 76–89. [In English: Zlydneva Nataliya. “The Concept of Life in Soviet Art History and Paintings of the 1920s.” *Zbornik radova Akademije umetnosti* 11 (2023): 19–33. <<https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/2334-8666/2023/2334-86662311019Z.pdf>> (03.03.2025)]
- Zlydneva Nataliya. “Portret v avangarde: mezhdu imenom i mifom”. *Kritika i semiotika* 1 (2019): 285–297.

Наталија Злидњева

„ТЕЗЕ О ПРЕДИСТОРИЈИ ПОРТРЕТА КАО ПОСЕБНЕ КАТЕГОРИЈЕ ТЕКСТОВА“
В. Н. ТОПОРОВА: ИСКУСТВО ЧИТАЊА ИСТОРИЧАРА УМЕТНОСТИ

Резиме

У раду се анализирају главни ставови исказани у раду В. Н. Топорова из 1987. године о генези портрета у култури, његовој ритуалној основи, етапама формирања портретне слике од погребне маске до надгробне портретне слике у касној антици, која је у вези са ритуалом језичке мотивације замене, подвојености људске природе која се огледа у портрету. Топоровљев текст се разматра у контексту радова који се тичу ликовне уметности, учесника московско-тартуске школе, с једне стране, и совјетске ликовне критике 1970–80-их, с друге стране. Откривена је сличност између ставова Теза и идеја сарадника Државне академије наука о уметности, изражених у збирци *Умѣйност њорѣреѣа* из 1927. године.

Кључне речи: Владимир Николајевич Топоров, пред-портрет, ритуал, маска, ствар, ентропија, живот.