

DOI 10.15593/perm.kipf/2017.4.03

УДК 75.01

И.В. Абдрашитова

МЕТОДОЛОГИЯ ФИЛОСОФИИ ИЛЛЮСТРАЦИИ: ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В статье иллюстрация описывается как универсальная интерпретационная практика, помогающая найти оптимальное соотношение веры и понимания, части и целого в тексте. Обосновывается методологическое поле применения иллюстрации в ее философском аспекте. Философия иллюстрации – это общие законы визуального пояснения текста, универсальные принципы образного раскрытия литературного текста с помощью изображения. Особенности иллюстрации по сравнению с другими изобразительными практиками кроются в ограниченности средств, связанных с развитием книгопечатания, качеством печати, цветопередачи и др. Тем не менее можно проследить развитие иллюстрации как транслятора смены парадигмальных изменений в языке. Приближенность иллюстрации к слову делает ее наиболее чуткой ко всем изменениям мысли человека, его творчества и философии. В статье показано, что скачкообразное развитие живописи строилось в уже заданных формах самого языка. Интуитивное постижение живописи, чувственная составляющая изобразительного акта на самом деле вписываются в функционирование языка. Прослеживаются важные исторические моменты взаимодействия текста и картинки, строится методологическая основа для выявления общих законов философии иллюстрации. Метод анализа взаимодействия изобразительного искусства и слова в произведениях художественной литературы и философии может быть применен как для рассмотрения конкретных явлений вербальной и визуальной культуры, так и для обозначения общих законов взаимообусловленности текста и его изобразительной интерпретации. История, методология и диалогизм являются системным вектором для обозначения философии иллюстрации в особое самостоятельное направление теории познания.

Ключевые слова: метод, интерпретация, иллюстрация, демотиватор, инфографика, текст, язык, дискурс, диалогизм, историзм.

I.V. Abdrashitova

METHODOLOGY OF PHILOSOPHY OF ILLUSTRATION: HISTORICAL ASPECT

The author of the article describes illustration as the unique interpretative practice which helps to find optimum interrelation of belief and understanding, of part and whole in the text. Methodological sphere of illustration's application in its philosophical aspect has been substantiated in the article. Philosophy of illustration involves general laws of visual explanation of the text, universal principles of figurative disclosure of literary text with the help of picture. In comparison with other figurative practices special characteristics of illustrations consist in the limit of facilities connected with the development of typography, quality of printing, colour rendering and etc. Though, we can retrace the development of illustration as the translator of paradigm's transformation in the language. Illustration's proximity to word makes it more sensitive to all changes of man's thoughts, his creative work and philosophy. The author of the article tries to show that salutatory evolution of painting has the origin in the language itself. Intuitive comprehension of painting, sensory component of figurative action fit into the functioning of the language. The most important historical moments of text and picture interaction have been retraced in the article. Moreover, methodological foundation of illustration philosophy's common laws has been constructed. Analysis of interaction between art and word in fiction and philosophy could be applied both for considering definite phenomena of verbal and visual cultures and for identification of common laws of interdependence between text and its figurative interpreting. History, methodology and ability to realize dialogue are the system vector for denominating philosophy of illustration as the special independent area of epistemology.

Keywords: method, interpretation, illustration, demotivator, infographic, text, language, discourse, dialogism, historicism.

В статье раскрывается работа основного метода философии иллюстрации: анализа значимых связей картинки и текста в истории изобразительного искусства и философско-литературного наследия. Представленный метод вырабатывает философские основания для обозначения законов функционирования визуальной и вербальной культуры.

Особенности иллюстрации по сравнению с другими изобразительными практиками кроются в ограниченности средств, связанных с развитием книгопечатания, качеством печати, цветопередачи и др. Тем не менее можно проследить развитие иллюстрации как транслятора смены парадигмальных изменений в языке. Максимальная приближенность к слову делает иллюстрацию наиболее чуткой ко всем изменениям мысли человека, его творчества и философии. Следуя за словом, иллюстрация наглядно показывает природу кардинальных изменений основных смыслообразующих установок эпох.

В статье прослеживаются важные исторические моменты становления иллюстрации, и строится методологическая основа для выявления общих законов философии иллюстрации. Исследование проводится в рамках традиции Ф. Ницше, М. Хайдеггера, Х.-Г. Гадамера, сходных в том, что познание подлинного бытия с помощью понятийного языка недоступно и непостижимо, а взаимодополняемость искусства и науки открывает путь к его пониманию.

Процесс исторического развития иллюстрации особенно интересен тем, что изобразительное искусство отмечено великими переворотами, периодами бурного развития, а язык – открытиями уже имеющейся развитой системы. В системе языка есть свои правила, законы изменения, которые неизбывны и стабильны на протяжении всей истории его развития и функционирования. Формы мышления – понятия, суждения, умозаключения – в языке имеют свои устойчивые характеристики в любых языковых системах. Система языка предуготована, предопределена, и все речевые практики действуют в рамках этой системы. Мы придерживаемся взгляда на язык как единого целого, сразу обнаруженной системы, необходимо принадлежащей человеку (В. Гумбольдт, А.А. Потебня, М. Хайдеггер и др.). Необходимо указать, что язык как устойчивое образование восходит к античному его пониманию, в частности к Платону: по уже установленным образцам формируется язык, а затем его воплощение – речь. Данное понимание отлично от Аристотеля, согласно которому из отношения между вещами, мыслями формируется язык.

Заметим, что для нас не принципиально строгое деление лингвистических подходов в отношении языка. Философия иллюстрации, как междисциплинарное исследование, выявляет необходимое у разных подходов для обоснования задач, что не противоречит научному поиску как таковому. Современным исследователям языка, а также таким разным структуралистами, как Ч. Пирс, Ф. Соссюр, Р. Якобсон, Ю. Лотман, свойственно наличие общего, что позволяет пользоваться их достижениями и открытиями в русле одного исследования, не сталкивая их между собой. Все они согласны, что ученые и люди искусства используют инструменты познания, принадлежащие к знаковым системам, функционирующим на одних основаниях.

Неоднородность развития языка и изобразительного искусства обеспечила производность и зависимость искусства от языка. Кризис языкознания, на котором настаивает постструктурализм, вывел картинку на первый план как спасительный аргумент «удержания» смысла и точки пересечения дискурсивных высказываний. Иллюстрация показывает, что знаки одной системы соотносимы со знаками другой, текст искусства соотносим с текстом письма и, значит, точно прослеживает, выявляет «фрактальный» элемент дискурса как передачи через семиотические практики отражение реальной или предполагаемой действительности. Это понимание укладывается в контекст тартуско-московской семиотической школы, которая назвала искусство вторичной моделирующей системой, производной от естественного языка. Коренное отличие текста, как способа передачи информации, от картинки в том, что он ориентирован на передачу временного аспекта действительности, а изображение – на передачу пространственного. «Представляя собой различные способы кодирования информации, визуальный образ и слово зачастую рассматривались как два полюса одного целого: для первого

характерно отсутствие условного характера и асимметрия плана означаемого и означающего, тогда как значение второго референциально и по своей природе социально» [1, с. 67].

Решающая установка исследования: природа языка перекликается с природой живописи, что предельно отражается в феномене изобразительной иллюстрации. Развитие живописного искусства связано со структурой языка, устойчивой, но меняющейся, разноречивой и разветвленной. В живописи, графике отражаются подводные течения любой текстовой практики, изменение которых знаменует смену культурных парадигм. Иллюстрирование каждый раз призвано увязать текстовые переплетения и показать принципиальный диалогизм каждого текста.

Начнем с рассмотрения иллюстрации в предельном синкретизме визуальной и вербальной составляющей, когда «слово было изображением, а изображение – словом» [2, с. 9]. Это первобытное искусство, которое, скорее всего, появилось после возникновения языка, и первые наскальные рисунки были своеобразными иероглифами. Далее слияние изображения и слова отражены в замечании Симонида (556–468 гг. до н. э.): «Поэзия – это поющая живопись, так же как живопись – молчащая поэзия» [18]. В ранней Античности можно заметить малочисленность иллюстраций, так же как и живописных полотен. Книги в форме свитков писались, а иллюстраций к ним почти не было. Более того, основная характеристика изображения – пространство – не отражена в самом языке: не было слов для обозначения понятия «пространство» (греческое «topos» означает «конкретная местность» в материальном смысле). В доплатоновской Античности не ставился вопрос, отражает ли слово или картинка действительность? О формировании языка или изображения не было единого мнения, но то, что они прямо указывают на обозначаемый объект – бесспорно. Не ставилось задачи преподнести смысл другими методами, достаточно было одной семиотической системы. В Античности считалось, что каждое искусство подражает другому. Слова имели материальное воплощение: они непременно прочитывались вслух – театрально изображались; о том же строки из диалога Платона «Филеб», в которых Сократ прибегает к примеру художника, рисующего мысленно слова: «Живописец, который вслед за писцом чертит в душе образы названного» [3, с. 55]. Подобная метафора говорит об иллюстрации не в качестве интерпретации текста, а в качестве его необходимого свидетеля.

Когда же чистая идея, созерцание, «эйдос» заняли решающее положение в философских исканиях, зрительный образ вслед за словом мыслился уже отголоском, тенью идеи. Согласно философии Платона, художники создают «видимость вещей», которые сами по себе являются отражением идеи, и потому живописец или скульптор – подражатель подражателей, творец призраков. По сути, огонь, стоящий между идеей и ее видимостью в «Мифе о пещере» (диалог Платона «Государство»), – это одновременно автор текста и иллюстратор текста, читатель видит тень идеи и «тень тени». Работы художника «служат лишь образным выражением того, что можно видеть не иначе как мысленным взором» [4, с. 346], «лишь тени, следы и подобию – вроде тех, кто, сидя в пещере, от рождения повернуты спиной к свету, а лицом устремлены в глубь ее, где они видят не то, что есть в действительности, но только тени вещей, субстанциально находящихся вне пещеры» [5, с. 260]. Не напрасно происхождение живописи связывают с мифом обведения человеческой тени. Живопись, по словам Плиния и Квинтилиана, рождалась именно из тени: «Все соглашались в том, что живопись была изобретена, когда человеческую тень обвели чертами», что нашло выражение в живописных полотнах. Например, Джорджо Вазари «Происхождение живописи» (рисует тень от себя), Бартоломе Эстебан Мурильо «Происхождение живописи» (рисует тень от другого) [5, с. 399].

Платон делает шаг навстречу к размежеванию слова и его изобразительной интерпретации. Античная эстетика начала ставить изобразительное искусство ниже других видов дея-

тельности, поскольку оно уже однозначно трактовалось как «подражание» – мимесис (от греческого – «воспроизведение, подобие, отпечаток»); и уже другой акцент афоризм Симонида приобретает у Горация: «живопись – немая поэзия» (65–8 гг. до н. э) [6].

С другой стороны, образы, создаваемые художником, превращают невидимое в видимое, что является средством для понимания идеи, человека, мира, текста, трактующего этого человека и этот мир: сам предмет живописца – платоновская идея, которая находится по ту сторону того, что можно увидеть глазами или сделать руками: «Die platonische Idee: Das Objekt der Kunst» (сам тип объекта искусства – платоновская идея) [7, с. 237]. В диалогах Платона идет поиск идеи, а не беспрекословная вера в нее, исходящая, например, от оракула. Втянутость в сущее еще осталась, но появилось сомнение в точке отсчета истины его понимания. Иллюстрация постепенно становится вариантом интерпретации идеи.

М. Хайдеггер пишет о повороте греческой мысли от невозможности созерцать бытие (до Платона) к возможности воспринимать его как эйдос, как вид, облик, тогда как, по Пармениду, «мышление и бытие есть то же самое». Разделение сущего и умозримого Платона является предпосылкой того, что миру предстоит стать картиной. Платон становится предвестником новоевропейского представления субъект-объектной мысли, когда человек составляет себе картину сущего: «... человек сам себя выставляет как ту сцену, на которой сущее должно впредь представлять, показывать себя, т.е. быть картиной. Человек становится репрезентантом сущего... Начинается тот вид человеческого существования, когда вся область человеческих способностей оказывается захвачена в качестве пространства, где намечается и производится овладение сущим в целом» [8, с. 50]. И там же: «Коль скоро мир становится картиной, позиция человека понимает себя как мировоззрение... и человек в качестве субъекта поднял собственную жизнь до командного положения всеобщей точки отсчета» [8, с. 50]. Человек изменяет восприятие мира. Так же с наличием иллюстрации. Появление иллюстрации знаменует не изменение текстовых смыслов, а подхода к ним. Формальная логика языковых структур, неопременность субъект-объектной связи в суждениях диктует необходимость совершенствования в живописи, создания наглядного образа для его восприятия Другим.

Аристотель идет дальше Платона. Ему уже недостаточно размежевания слова и образа, ему нужен зримый, наглядный образ, доказательства, формы которого есть в вещном мире. «Аристотель под наглядностью имел в виду обозримость действия: именно такое действие может воспроизводиться и в перспективе порождать все новые “подражания” себе <...> подражание невозможно, если мы не создали какую-то очень наглядную модель действительности. Эта наглядная модель и будет наделена “жизнью и движением”, тогда как сюжет самого произведения будет только частично воспроизводить эту модель, состоять из частных, всякий сюжет плохо организован, все время перебивается некоторой авторской позицией (или моральным содержанием, как в случае древних мифов), он нуждается в некоей наглядной иллюстрации» [9, с. 64].

Живописные полотна Античности почти не дошли до наших дней, и невозможно точно определить их даты, но исходя из логики работы можно предположить, что именно с V–IV вв. до н.э. начинается поиск новых живописных форм, возникает станковая живопись, развивается искусство передачи светотени. В это время появляются древнегреческие художники Полигнот и Павсаний. Позже греческие издатели начинают украшать и иллюстрировать книги. Плиний Старший в «Естественной истории» сообщал, что ботанические труды снабжались изображениями растений, а в сочинениях Варрона «Образы» иллюстрации помещались или под текстом колонок, или внутри самого текста. В текстах Евклида из Оксирина использовались схемы и чертежи [10, с. 103–105].

Истинный расцвет живописи как иллюстративной практики приходится на эпоху Средневековья, когда представления об идее и ее земном воплощении максимально отстояли друг от друга. Изображения были связаны в основном с религиозными текстами. В связи с философией иллюстрации уместно рассматривать Новый Завет, по сравнению с другими религиозными книгами. Например, в Коране рисунки носят в основном декоративный характер, а в Ветхом Завете не говорится об узрении божественного, лишь об услышании: «Уже одно это обстоятельство в принципе оправдывает как появление икон в христианском искусстве, так и аналогию священного писания и священного изображения» [11, с. 225]. Также в Средневековье кроме религиозных иллюстраций был распространен эмблемат, язык которого вырабатывался еще в Античности. Для этой традиции обязательным было присутствие надписи, то есть короткой фразы на латинском или древнегреческом языке. Под ней помещался рисунок – картинка, представлявшая собой аллегорическое изображение, то есть перевод вербального ряда символов в визуальный. Все завершалось афористической подписью [12, с. 12]. Фрески, гравюры в Средневековье почти всегда сопровождались текстом [13].

По сути, любое изображение строилось только в соответствии с символическим, нравственным и духовным содержанием библейских текстов. Художник должен был следовать христианским канонам о прекрасном, как «о свете, явленном свыше, как об универсальной форме и источнике любого видимого бытия» (Н. Кузанский). Иконография характеризуется строгими канонами в тоне, цвете, композиции, которые уже найдены и почти не зависят от художника. «Здесь мы сталкиваемся с иным – семантическим – синтаксисом живописного произведения: семантика изображаемого влияет на приемы изображения. В отличие от критериев нового времени, именно неслучайность (закономерность) изображаемых форм здесь делает изображение правдоподобным» [11, с. 225].

Текст являлся частью изображений святых, держащих раскрытые книги с традиционными священными надписями. Обычно текст в иконах или не пишется совсем, или пишется только его начало: предполагается, что верующие знают текст и его продолжение. «Здесь уместно отметить, что надписи (титлы) на иконе выступают в качестве необходимого компонента иконописного изображения. По представлениям сакральной эстетики, надпись выражает первообраз не в меньшей, если не в большей степени, чем изображение. Без идентифицирующей надписи вообще не может быть иконы – так же, как не может быть иконы без изображения: почитание в равной степени относится к образу и к имени» [11, с. 230]. Наличие или подразумевание текста, двойная кодировка смысла соотносят иконописную традицию с иллюстрацией.

Иконы характеризуются максимальной знаковой усложненностью, увеличением дистанции между обозначающим и обозначаемым, что Б.А. Успенский называет характерным для символического изображения: «... речь идет об относительном возрастании условности в случае символических знаков (если определять степень условности по количеству связующих звеньев между обозначающим и обозначаемым, т.е. по числу компонентов в цепочке... В этом смысле такая условная символика сакрального изображения, как изображение Христа в виде агнца или рыбы или изображение евангелистов в виде крылатых животных, занимает, по существу, как бы промежуточное положение между словом и изображением» [11, с. 229–230].

Притом познание Бога, как и истинное изображение его, невозможно, однако наличие христианской живописи и графики говорит о некотором знании Бога. «Символы и условные знаки, используемые в художественном творчестве, по мнению Дионисия, возникли с определенной и противоречивой целью: одновременно выявить и скрыть истину. Сложилось два уровня толкования: образное и знаково-символическое. Образное толкование тяготеет к позд-

неантичному и строится на зрительных ассоциациях и аналогиях. Знаково-символическое развивается в основном в традициях христианского толкования библейских текстов» [14, с. 27]. Религиозные миниатюры, иконы сочетают в себе катафатический (прямое отражение зрительных образов) и апофатический (отрицание прямого постижения, мистика) методы познания. Двойственное состояние иллюстрации, когда необходимо следовать интеллекту и отдаваться воле чувств, привело к влиянию слова на изображение, а изображения на слово.

Наличие строгих канонов, сюжетная ограниченность, наличие образцов икон делает их как никакой другой живописный жанр приближенным к знаковому, к языковому. Б.А. Успенский сравнивает значение расшифровки средневековой живописи, в основе своей религиозной, иконографической, с ролью билингв (двуязычных текстов): «Правомерно утверждать, что семиотический подход отнюдь не является навязанным извне (методами исследования) – но внутренне присущим иконописному произведению в существенно большей степени, чем это можно сказать вообще о живописном произведении. Семиотическая, т.е. языковая, сущность иконы отчетливо осознавалась и даже специально прокламировалась отцами Церкви. Особенно характерны в связи с этим идущие от глубокой древности – едва ли не с эпохи рождения иконы – сопоставления иконописи с языком, а иконописного изображения – с письменным или устным текстом» [11, с. 225]. Б.А. Успенский обращает внимание, что по иконописной терминологии многочисленные композиции одного сюжета и копии первоначально назывались «переводами». Оставляя содержание и меняя композицию языка иконы, мастера иконы уподоблялись переводчикам в современном смысле этого слова. Слово «перевод» вообще употреблялось в значении копии или же образца, с которого списывается текст или изображение. В связи с этим заметим, что в Средневековье, например, принято было писать не имя выполнившего заказ, не имя художника, а имя заказчика, руководителя процесса. Средневековье было близко к обезличиванию «Я». Работы часто даже не подписывались, художник мог оставить латинское «factum» (сделано). Личное местоимение использовалось лишь как функция для удобства обозначения, но сам смысл был вне слова и изображения.

Заметим, что невозможно представить икону и современные религиозные баннеры как однопорядковые элементы одного и того же. Сакральный смысл последних невозможен не только из-за множественности, тиражируемости, но из-за первоначального посыла не к пониманию и познанию образа Божьего, а к нацеленности на его замещение. Современные баннеры своим гигантизмом демонстрируют мнимую уверенность, а не двуединую природу идеи, подчиняющуюся определенному закону ее становления, что свойственно иконе.

Средневековая тенденция нивелирования субъективного начала авторского «я» сменяется возрожденческим построением самостоятельного авторского текста с ярким выражением субъективности (Петрарка, Ф. Рабле, Т. Мор и др.) и появлением художников с именем (Леонардо да Винчи, С. Боттичелли, Тициан, Мазаччо и др.). В Возрождении живопись еще оставалась подчиненной литературе. В основном рисовались картины на мифологические темы, но именно в это время произошел разрыв изображения и слова. Появляются картины со смыслом, не относящимся к тексту. Человек со своими чувствами, собственным отношением к миру становится интересным сам по себе. Человек напрямую, бездоказательно, без оправдания может выразить красоту тела, природы, действия. Уже не только поиск и служение красоте, как в Античности, не служение Богу, как в Средневековье, а поиск приемов передачи внутреннего отношения к миру, адекватного его выражения, где правда личного стоит превыше соответствия какому-либо канону, тексту. Сам же текст каждый прочитывал по-своему и имел право написать по-своему.

В период Возрождения иллюстрация разворачивается в полную силу, берясь за сложные и самые выдающиеся произведения литературы. Это связано с усовершенствованием живописных навыков (появление линейной перспективы), появлением ксилографии, а также с развитием книгопечатания. Иллюстрация приобретает уже самостоятельную, свойственную ей функцию: подкреплять, интерпретировать и украшать слово. Развивается новая организация книжного пространства. На примере миниатюр Урбинского кодекса (1478–1482 гг.) к «Божественной комедии», произведению, написанному намного ранее, можно увидеть, как иллюстрация начинает быть «вольной», уже менее ограниченной в выразительных средствах по сравнению с ранними иллюстрациями. Основные черты новых иллюстраций к «Божественной комедии» (особенно Боттичелли) олицетворяют общее направление работ того времени:

- «главный акцент в претворении смысла «Комедии» переносится на изобразительность»;
- «со словом сближается экспрессивная суть иллюстраций, где за отражением зримого плана «Комедии» как бы всплывают поэтические интонации ее строк»;
- «в нарисованном с отчетливостью видели то, что описано в поэме, и, возможно, мастерство иллюстратора в передаче зрительной достоверности ее образов»;
- «видение и чтение сближалось здесь в том аспекте, что зримый образ снова обращал внимание к поэтическому слову, которое в свою очередь дополняло изображение»;
- «противоположность средневековой цикличности иллюстрирования композиция включает в свои рамки отдельную сцену»;
- «надписи идентифицируют здесь действующих лиц и буквальное содержание текста, а не отвлеченные понятия»;
- «с этого момента иллюстрация проникает в повествовательно-изобразительную ткань книги, и художник не боится вносить личные переживания в повествование» [15].

Параллельно с развитием изобразительных средств происходит прорыв в смысл языка. В Западной Европе латынь, как язык науки и литературы, начала постепенно исчезать; национальные языки, особенно в Германии, Франции, Англии, стали проникать в дипломатическую переписку, в университетское преподавание. В изобразительном искусстве наблюдается тенденция развития отдельно от текста. В живописи нарастала популярность пейзажа – жанра, наиболее отдаленного от какой-либо текстовой коннотации. Именно в живописи позднего Возрождения (особенно Дунайской школы, частично в работах Г. Гольбейна старшего) и Нового времени можно встретить изображение природы без людей. Чистое созерцание, характерное для восточного искусства на протяжении всей его истории, приобрело значение и в западном мире. Это связано с тем, что письмо в самом широком смысле, то есть и текст, и языковое выражение смысла, начинает усиленно развиваться, углубляясь в самобытность каждого языка, а не только застывшей латыни. Язык приобретает возможность выражаться метафорично, красочно, живо, многофункционально, без изобразительной интерпретации. В свою очередь, визуальность идет своим путем, развивая самостоятельные методы и приемы, понятные и без словесных интерпретаций. «Среди ряда сущностных явлений, отличающих новоевропейскую картину мира от античной и средневековой, имеет место то, что искусство «вдвигается в горизонт эстетики» [8, с. 42].

Похожие тенденции с небольшим опозданием можно наблюдать и на Руси. Двухязычие (старославянский и русский литературный языки) постепенно сходит на нет, и уже к концу XVII века начинается стилевое обогащение русского языка. В это время происходит уход от иконописных канонов и развитие элементов реализма в живописи, и уже в первой половине XVIII века появляются живописцы И. Никитин, А. Матвеев. Не только научные и культурные завоевания эпохи Петра Первого и влияние Запада, но и формирование современного литера-

турного языка, на котором сочинялись оды, элегии, поэмы, привело к размежеванию искусств и развитию визуальности. Изображение теперь не только подтверждение слова, но и самостоятельный жанр. В XVII–XVIII веках еще можно наблюдать неустоявшееся изобразительное искусство (искания, заимствования, наличие слабых художественных работ) и неуверенные шаги к великой русской литературе XIX века.

Что касается собственно книжной иллюстрации, то на Руси наряду с достижениями в иконографии иллюстрированные издания были очень редки. Например, считается, что Радзивилловский список летописи XV века стоит в одном ряду с такими общепризнанными мировыми шедеврами, как Хроника Иоанна Скилицы XIII века, Хроники Константина Манассии (Болгария), Венгерская хроника XIV века, а также Большие Французские хроники [16].

В Западной Европе развитие реалистического направления, совершенствование техники написания натюрмортов, пейзажей, портретов (Рембрандт, Караваджо, Гойя, Веласкес, Шарден и др.) совпало с развитием национальных языков, особенностями философского мышления в разных странах [17]. В XVII–XVIII веках закладываются направления в философии – рационализм и эмпиризм; в искусстве и литературе – классицизм и романтизм, с приоритетом разума и чувств соответственно. Эпоха Просвещения, характеризующаяся предельно внимательным отношением к разуму, свободе, чувствам, верила в человеческие возможности познавать и создавать действительность в разных ее аспектах и проявлениях. По И. Канту, человек не отражает действительность, а творит ее: гармоничная игра воображения рождает гармоничное сочетание цветов. И. Кант, шедший от субъекта, и, например, Г. Лессинг [18], шедший от искусства, соглашались с тем, что язык, эстетизм, наука – если они созданы человеком, дают уверенность в достижении истины. Искусства не нуждаются друг в друге, каждое не подражает другому, а выражает определенное видение знания, доступное отдельному человеку-творцу. Живопись, достигшая высочайшего расцвета в эпоху Возрождения, существует, развивается без литературных сюжетов, а иллюстрация, как самостоятельный жанр, достигает пика своего развития в XIX веке, в это же время совершенствуется литография и цветная печать. В качестве примера графических работ можно привести иллюстрации Г. Доре к «Гаргантюа и Пантагрюэлю» Ф. Рабле и «Дон Кихоту» М. Сервантеса, иллюстрации У. Крейна к сказкам братьев Гримм, У. Блейка – к собственным произведениям, Х.Н. Брауна – к книгам Диккенса и др.

Беспредельная уверенность в познавательных и творческих возможностях человека сменяется поиском новых оснований для человеческого величия. Преодоление классических подходов, переоценка ценностей в трудах С. Кьеркегора, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше перекликаются с развитием новых живописных направлений в искусстве, на которые возлагались надежды в преодолении растерянности человека перед миром, обществом, собой. Идет поиск подходов в изобразительном искусстве, когда предельного реализма уже недостаточно. В живописи и литературе на первый план выходят психологизм, поиски иррациональных путей в постижении мира. Импрессионизм, кубизм, сюрреализм, модернизм, символизм, авангардизм отражают тенденции ухода от все нарастающей рациональности в изобразительном искусстве, связанной с появлением фотографии и кинематографа, а также схожих изменений в самом языке.

Иллюстрирование, как процесс эстетически, чувственно постигаемой реальности языка, явилось одним из инструментов преодоления его рациональности, что перекликается с изменением направления референции знака, новых отношений между знаками путем создания метафор. Иллюстрация позволяет лично участвовать в интерпретации текста. Иллюстрация, так же как метафора, может смещать центр, расставлять свои акценты. Не случайно на пороге XX века художники, философы стали обращаться к восточной

культуре. В эпоху войн, технического прогресса, социального неравенства необходим был иной вектор постижения мира, человека, текста.

В Китае именно в это время расцветает ксилография – удобная техника иллюстрирования. В. Ван Гог, П. Гоген, позже В. Серов и другие художники напрямую изучают и заимствуют восточные графические навыки. «Образ мира, представленный в китайском искусстве, никогда не мыслился китайскими мастерами как отражение или слепок некоей “объективной действительности”, но имел прежде всего символическое значение: он был призван указывать на незримые глубины опыта» [14, с. 26]. Восточная живопись демонстрирует утраченный синкретизм слова и изображения, все изобразительное искусство Востока неотделимо от текстовой интерпретации. Целью художников считается изображение идей, смыслов. «Японцы и китайцы веками культивировали линию. Линия должна была быть емкой, как слово в японской поэзии, где смысл должен поместиться в трех строках «хокку». И японцы совершенствовались линией, стремясь к предельному лаконизму и предельной выразительности. «В моих картинах даже точки живут», – говорил Хиросиге» [19, с. 144]. Иллюстративное начало, предельно развитое на Востоке, сочетает в себе духовные, интеллектуальные и чувственные подходы к созданию текста. Добавление иллюстрации к слову создает необходимый эффект новизны или по крайней мере делает более вероятной эту новизну и, может быть, даже единственность.

Помимо восточной живописи, в XX веке иллюстрации Бердслея, Бренгвина в Англии, Бенуа и Сомова в России оказались необходимыми для открытия новых подходов к интерпретации слова. Смелость исполнения, замысла, выбор сюжетов иллюстраторов пытаются преодолеть все возрастающую рациональность и бездушие массового книгопечатания. Таким образом, обращение к иллюстративной практике намечает путь к преодолению кризиса, позже постулируемого философией постмодернизма, невозможности создания принципиально нового текста.

Этот кризис произошел под влиянием развития семиотики и расширения понятия текст, который понимается уже не только как зафиксированные вербальные сообщения. Всякий знак объясняет себя через другие знаки, так же как всякий язык интерпретируется через другие языки и наконец, всякая знаковая система интерпретируется через другие знаковые системы. Всякая вещь – знак, а каждая культурная реальность – текст. Каждый раз, ища референт, мы находим лишь его знак. Знак знака. И так до бесконечности. Все это показывает, что искусство необходимо и как обращение к его неповторимости, в отличие от слова, которое может быть заимствованием дискурса, являться повторением, вечным обновлением уже кем-то проговоренной системой слов. «В науке ценно именно то, что может быть повторено, ценность поэтического стиля – в его единственности» [20, с. 112].

Изначальная устоявшаяся суть языка, как целостная система, после середины XX века характеризуется децентрализованным его видением. На первый план выводятся не логические формы языка, а его метафорическая способность соединять несоединимое, устанавливать отношения тождества по определенному признаку. Становится очевидной необходимость сближения между разными областями культуры, науки. В этой ситуации иллюстрация – как синтез вербального и визуального – приходится наиболее кстати. Иллюстрация совершает мощный рывок в своем развитии, приведший к разрушению пока еще видимых границ между словом и изображением.

Развитие полиграфии, интернет-технологии ставят иллюстрацию и текст в схожие технологические условия. С конца XX века язык и изобразительное искусство развиваются по одним видимым законам. Любое открытие в рамках языка неизбежно отражается в живописи, графике. В XXI веке письмо и изображение пришли к общей знаменательной точке. Возможность выразить все указания текста в иллюстрации привела к отрицанию текста. Получается, что иллюст-

рация шла от соответствия образа тексту к углубленному осмыслению текста, дополнению его и, в конце концов, замещению. Коллажи, комиксы являются не иллюстрацией к тексту, а иллюстрацией к жизни: художественная экспрессия уже взаимодействует с опытом реальной жизни напрямую, минуя текст. Более того, сам текст становится иллюстрацией, художественным изображением. Само изображение становится не отражением жизни, а источником ее изменения: убрав текст, иллюстрация убирает и саму реальность, замещает ее, навязывая свое видение. Например, опережающая свое время отечественная плакатная практика 20–30-х годов явила миру сам мир в тексте и его изображении, которое переплеталось не только с емкими словами, но и с сущим, устремляло реальность в графическое соответствие с красно-черно-белой печатью. И точно так же, как в плакате, не важно, следует ли слово за изображением или изображение за словом, являются ли вывески смысло-фиксирующими или смысло-искажающими реальность. Современные рекламные баннеры отражают тот же феномен порождения смыслов. В настоящее время мы наблюдаем ситуацию, когда речь и все изменения языка напрямую становятся текстом: выговоренное почти сразу отображается на электронных носителях вместе с картинкой. Иллюстрация наглядно представляет читателю взаимодействие и смещение систем: вторичной (культуры, искусства) и первичной (языка), теперь уже редко способствующих удержанию смысловой, информационной, культурной нагруженности текста-речи. Появление таких феноменов, как «инфографика», «демотиватор», где смысл фразы наделен графическим изображением, типизирует смысл, упрощает чтение и восприятие любой информации.

В контексте постмодернистской философии с ее концептом «мир как текст» «картина мира» предстает не как устойчивый фразеологизм, а как реальное не аллегорическое понятие картины как иллюстрации текста. Интернет-сообщение без картинок уже немислимо. В условиях виртуальной жизни психика и речь у человека меняются, мышление становится пассивным, нацеленным на одну функцию распознавания уже проинтерпретированного смысла. Современные философы, в частности Ф.И. Гиренок, дают этому явлению название «клиповое сознание». «Сужение поля мысли оставляет пустоты, заполняемые визуальными образами, которые не вовлечены в процесс воздействия на самого себя в силу их связности с перцепциями наличного» [21]. Таким образом, разрушается связь слова и образа. «Царственное положение слова поколеблено. На его место теперь претендует образ, единственное свойство которого состоит в том, чтобы не быть знаком. Визуальное больше не иллюстрация к тексту. Напротив, вербальное становится приложением к визуальному. Мир уже не текст, и слово в нем больше не хозяин» [21].

Прозрение М. Хайдеггера в отношении того, когда «человек стал субъектом, а мир картиной», переключается с тенденцией иллюстрации вытеснять слово, а картинки – стать единственным транслятором смысла. М. Хайдеггер пишет о гигантизме, когда «количественное превращается в свое собственное качество и тем самым в отличительный род величия, а человек, принадлежа бытию, остается чужаком среди сущего» [8, с. 52]. Доминирование в современной культуре простой иллюстрации, зрелищности представляет опасность в плане уменьшения степени абстрактности, позволяет картинке существовать без поддержки языковой системы и тем самым уменьшать информационный и познавательный потенциал. Изображение, оторванное от текста, то есть сведение на нет его иллюстративного потенциала, которое предполагает сосуществование как минимум двух знаковых систем, тенденция современного информационного пространства.

В современном мире наблюдается ситуация возвращения в начало истории письма, когда слово обязательно подкрепляли картинкой и чаще заменяли его: «новый синтез слова и изображения, в отличие от синкретизма первобытного искусства, – не вынужденный, свиде-

тельствующий об ограниченности человека той эпохи в деле освоения им мира, а намеренный, доказывающий, что мы якобы поднимаемся посредством этого синтеза на более высокую ступень духовного развития» [2, с. 16].

Итак, греческая мысль изменяется от синкретизма мышления и бытия, слова и его изображения до возможности воспринимать бытие как эйдос и появления значимых живописных работ, иллюстрированных книг, где идея и ее облик принципиально разнятся друг друга. Средневековая идея «укрепилась» в умопостигаемом мистического прозрения, которое могло быть выражено только через религиозные тексты и в иллюстрациях к ним. Античная тенденция к приоритету субъекта сходит на нет, авторское слово обезличивается, а изображение строится с неизменным текстовым комментарием. Возрождение характеризуется совершенствованием, размежеванием слова и изображения, возвеличиванием автора и оформлением иллюстрации в самостоятельный вид изобразительного творчества. В ситуации развития национальных языков наблюдается полное размежевание искусств, иллюстрация, особенно в XIX веке, достигает своего расцвета. В XX веке иллюстрирование явилось одним из инструментов преодоления рациональности языка, типизации текстов и возрастающей техничности во всех областях культуры. Децентрализованное видение языка постструктурализма обозначило разрушение видимых границ между словом и изображением. Иллюстрация, показывая общность смысла, в конце концов «захватывает» прерогативу его порождения.

Сведение богатейшего наследия изобразительной и языковой культуры к примерам, обозначенным в статье, максимально упрощено и не учитывает всего их разнообразия, великолепия или провалов. Это оправдано тем, что построение философии иллюстрации требует своеобразного ракурса описания, связывающего воедино текст и картинку и выявляющего элементы «фрактала», через структуру которого можно проследить каждую ветвь на всем протяжении исторического развития. Представленный метод рассмотрения может быть применен как для анализа конкретных явлений вербальной и визуальной культур, так и для обозначения общих законов взаимообусловленности текста и его изобразительной интерпретации.

Разбирая изобразительное искусство совместно с художественной и философской литературой, то есть занимаясь теоретическим постижением феномена иллюстрации как интерпретационной практики, мы выявляем единые критерии ее развития, а также прослеживаем общую тенденцию, позволяющую сформировать гипотезы дальнейшего исследования. По мере выявления законов философии иллюстрации неизбежно проблематизируется субъект действия: художник и автор текста, их активность и пространство диалога. Данный аспект выводит исследование на новый виток анализа: психологическую и социальную составляющую взаимодействия письма и картинки, автора и интерпретатора. История, методология и диалогизм являются системным вектором для выстраивания философии иллюстрации как особого самостоятельного направления теории познания.

Список литературы

1. Можяева Т.Г. Время и пространство в литературе и живописи: в поисках общего знаменателя // Филология и человек. – 2011. – № 1. – С. 67–79.
2. Варганов А.С. О соотношении литературы и изобразительного искусства. // Литература и живопись. – Л.: Наука, 1982. – С. 5–30.
3. Платон. Филеб // Платон. Сочинения в четырех томах. Т. 3. Ч. 1 / под общ. ред. А.Ф. Loseва, В.Ф. Асмуса; пер. с древнегреч. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та: Изд-во Олега Абышко, 2007. – С. 11–96.

4. Платон. Государство // Платон. Сочинения в четырех томах. Т. 3. Ч. 1 / под общ. ред. А.Ф. Loseva, В.Ф. Asmus; пер. с древнегреч. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та: Изд-во Олега Абышко, 2007. – С. 97–457.
5. Ордине Н. Литература, философия и живопись у Джордано Бруно / пер. с итал. А.А. Россиуса. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та: Академия исследования культуры, 2008. – 407 с.
6. Симонид Кеосский [Электронный ресурс] // Симонид Кеосский. – URL: http://www.globalfolio.net/classicist/_texts/simonid038.pdf (дата обращения: 03.08.2017).
7. Жильсон Э. Живопись и реальность: пер. с фр. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. – 368 с.
8. Хайдеггер М. Время картины мира // Хайдеггер М. Время и бытие. – М.: Республика, 1993. – С. 41–63.
9. Марков А.В. Иллюстрация и европейская рационализация классической поэтики // Артикульт. – 2011. – 1(1). – С. 61–66.
10. Борухович В. Г. В мире античных свитков. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1976. – 224 с.
11. Успенский Б. А. Семиотика искусства. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – 360 с.
12. Титаренко С. Д. Проблема интермедиальности и традиции «Эмблемат» у Павла Флоренского и Вячеслава Иванова // *Mistrzowi I Przyjacielowi: Pamici Profesora Zbigniewa Baraskiego*. – Wrocław, 2010. – С. 411–422.
13. Нессельштраус Ц.Г. «Пляски смерти» в западноевропейском искусстве XV века как тема рубежа Средневековья и Возрождения // Проблемы развития зарубежного искусства от Средних веков к Новому времени. Памяти Цецилии Генриховны Нессельштраус (1919–2010): сб. ст. / науч. ред. и сост. В.И. Раздольская, Т.А. Лопатина; Ин-т им. И.Е. Репина. – СПб., 2013. – 232 с.
14. Дианова В.М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. – СПб.: Петрополис, 1999. – 240 с.
15. Козлова С.И. Иллюстрации к «Божественной комедии» [Электронный ресурс] // Дантовские чтения-1982. – М.: Наука, 1982. – URL: <http://www.binetti.ru/content/1047> (дата обращения: 10.08.2017).
16. Радзивилловская летопись [Электронный ресурс] // Радзивилловская летопись. – URL: <http://radzivilovskaya-letopis.ru/index.php> (дата обращения: 07.08.2017).
17. Хафизова Н.А. Эмпиризм и рационализм как формы манифестации «духа» Англии и Франции // Формирование гуманитарной среды в вузе: инновационные образовательные технологии. Компетентностный подход. – 2014. – Т. 1. – С. 298–304.
18. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / общ. ред., вступ. статья и примеч. Г.М. Фридендера. – М.: Художественная литература, 1957. – 520 с.
19. Копшицер М. Валентин Серов. – М.: Искусство, 1972. – 398 с.
20. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / вступ. ст. Г.М. Фридендера. – М.: Искусство, 1991. – 588 с.
21. Гиренок Ф. Клиповое сознание. – СПб.: Проспект, 2016. – 256 с.

References

1. Mozhaeva T.G. Vremya i prostranstvo v literature i zhivopisi: v poiskakh obshchego znamenatelya [Time and space in literature and painting: in search of a common denominator], *Philology and person*, 2011, no. 1. pp. 67-79.
2. Vartanov A.S. O sootnoshenii literatury i izobrazitel'nogo iskusstva [About a ratio of literature and the fine arts]. *Literatura i zhivopis'*. Leningrad, Nauka, 1982, pp. 5-30.
3. Platon Fileb [Fileb]. *Compositions in four volumes*. Eds. A.F. Losev, V.F. Asmus. Vol. 3. Ch. 1. Saint Petersburg, Sankt-Peterburgskii universitet, Izdatel'stvo Olega Abyshko, 2007, pp. 11-96.

4. Platon Gosudarstvo [The State]. *Compositions in four volumes*. Eds. A.F. Losev, V.F. Asmus. Vol. 3. Ch. 1. Saint Petersburg, Sankt-Peterburgskii universitet: Izdatel'stvo Olega Abyshko, 2007. pp. 97-457.
5. Ordine N. Literatura, filosofiya i zhivopis' u Dzhordano Bruno [Literature, philosophy and painting at Giordano Bruno]. Saint Petersburg, Sankt-Peterburgskii universitet, 2008, 407 p.
6. Simonid Keoskii [Simonid Keoskii], available at: http://www.globalfolio.net/classicist/_texts/simonid038.pdf (accessed 3 August 2017).
7. Zhil'son E. Zhivopis' i real'nost' [Painting and reality]. Moscow, Russian political academy, 2004, 368 p.
8. Heidegger M. Vremya kartiny mira [Time of self-image]. *Vremya i bytie*. Moscow: Respublika, 1993. pp. 41-63.
9. Markov A.V. Illyustratsiya i evropeiskaya ratsionalizatsiya klassicheskoi poetiki [Illustration and European rationalization of classical poetics]. *Artikul't*, 2011, no. 1(1), pp. 61-66.
10. Borukhovich V. G. V mire antichnykh svitkov [In the world of antique rolls]. Saratov, Saratovskii universitet, 1976, 224 p.
11. Uspenskii B. A. Semiotika iskusstva [Art semiotics]. Moscow, School "Languages of the Russian culture", 1995, 360 p.
12. Titarenko S. D. Problema intermedial'nosti i traditsii "Emblemat" u Pavla Florenskogo i Vyacheslava Ivanova [Problem of an intermedialnost and tradition "Emblemat" at Pavel Florensky and Vyacheslav Ivanov]. *Mistrzowi i Przyjacielowi: Pamici Profesora Zbigniewa Baraskiego*. Wroclaw, 2010, pp. 411-422.
13. Nessel'shtaus Ts. G. "Plyaski smerti" v zapadnoevropeiskom iskusstve XV veka kak tema rubezha Srednevekov'ya i Vozrozhdeniya ["Dancings of death" in the Western European art of the 15th century as a subject of a boundary of the Middle Ages and the Renaissance]. *Kul'tura Vozrozhdeniya i srednie veka*. Moscow, Nauka, 1993, pp. 141-148.
14. Dianova V. M. Postmodernistskaya filosofiya iskusstva: istoki i sovremennost' [Post-modernist philosophy of art: sources and present]. Saint Petersburg, Petropolis, 1999, 240 p.
15. Kozlova S.I. Illyustratsii k "Bozhestvennoi komedii" [Illustrations to "La Divina Commedia"]. *Dantovskie chteniya*, available at: <http://www.binetti.ru/content/1047> (accessed 10 August 2017).
16. Radzivilovskaya letopis' [Radzilovsky chronicle], available at: <http://radzivilovskaya-letopis.ru/index.php> (accessed 7 August 2017).
17. Khafizova N.A. Empirizm i ratsionalizm kak formy manifestatsii "dukha" Anglii i Frantsii [Empiricism and rationalism as forms of demonstration of "spirit" of England and France]. *Formirovanie gumanitarnoi sredy v vuze: innovatsionnye obrazovatel'nye tekhnologii. Kompetentnostnyi podkhod*, 2014, vol. 1, pp. 298-304.
18. Lessing G.E. Laokoon, ili o granitsakh zhivopisi i poezii [Laokoon, or about borders of painting and poetry]. Ed. G.M. Fridlender. Moscow, Khudozhestvennaya literature, 1957, 520 p.
19. Kopshits'er M. Valentin Serov [Valentin Serov]. Moscow, Iskusstvo, 1972, 398 p.
20. Ortega y Gasset Kh. Estetika. Filosofiya kul'tury [Esthetics. Culture philosophy]. Moscow, Iskusstvo, 1991, 588 p.
21. Girenok F. Klipovoe soznanie [Mosaic consciousness]. Saint Petersburg, Prospekt, 2016, 256 p.

Получено: 28.08.2017

Принято к печати: 30.10.2017