

## Портрет в авангарде: между именем и мифом \*

Н. В. Злыднева

ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ РАН

*Аннотация.* Рассматривается жанр портрета в живописи, преимущественно авангарда 1910-х гг., среди других жанров изобразительного искусства отмеченный как наиболее семиотический. Знаковая природа портрета базируется на его генезисе и восходит к погребальной маске, замещению изображением живого (в архаические эпохи имеющего сакральный статус) человека; отсюда – особая степень свободы означающего от означаемого, что нашло отражение в многочисленных литературных сюжетах. Семиотика портрета определяется и активным вербальным компонентом в качестве неотъемлемой части его «текста», именем собственным, начиная с эпохи Ренессанса, вторящего изображению конкретного человека. Возникнув как знак-индекс портретируемого, портрет на протяжении истории европейского искусства все более утрачивал свою значимость документа, вытесняя ее символическим значением. Проблема сходства в портрете уступает по значимости проблеме личности. В статье показано соотношение членов триады личина (маска) – лицо – лик в портрете, где лик рассматривается как функциональный визуальный эквивалент вербальному

---

\* Статья написана при поддержке РФФИ в рамках проекта «Россия и Венгрия на перекрестке культур Востока и Запада: проблема пограничья», грант № 18-512-23002 (2018–2020).

*Злыднева Н. В.* Портрет в авангарде: между именем и мифом // Критика и семиотика. 2019. № 1. С. 285–297.

имени, его тождественности мифу. Наиболее ярко проблема имени и мифа проявилась в портрете эпохи исторического авангарда, особенно в беспредметном (авто)портрете. В статье приводится типология девиантных изображений в истории европейского портрета и специфика девиаций в портрете эпохи авангарда. Наряду с общими вопросами распознавания изображения в беспредметной и условно-фигуративной живописи ставится вопрос о соотношении имени собственного и изображения с мифологическим уровнем изобразительного текста. В беспредметном (авто)портрете русского авангарда проявляется след архаической мифопоэтической эпохи, эксплицирующей лицо как пространство мифа. Нулевая коммуникация безликих фигур позднего Малевича – демонстрация доминанты лика как мифа в условиях позднего авангарда. Делается вывод: ориентированный на лик как внутреннюю форму изображения, сближающего имя и миф, беспредметный портрет эпохи исторического авангарда максимально приближен к глубинной смысловой основе жанра и его семиотической природе.

*Ключевые слова:* портрет, живопись, визуальная семиотика, миф, имя, русский авангард, девиация, лицо, внутренняя форма.

УДК 821.161.1

DOI 10.25205/2307-1737-2019-1-285-297

*Контактная информация:* Злыднева Наталия Витальевна, доктор искусствоведения, заведующая отделом истории культуры славянских народов, Институт славяноведения РАН (Ленинский пр., 32а, Москва, 119334, Россия); главный научный сотрудник, Институт мировой культуры МГУ (Ленинские Горы, 1, Москва, 119991, Россия, natzlydneva@gmail.com)

Среди всех жанров изобразительного искусства в истории европейской живописи вплоть до постмодернизма портрет – это жанр наиболее семиотически отмеченный. Его знаковая природа определяется прежде всего присущей ему двойственностью. Разумеется, в рамках миметической традиции двойственным можно считать любое изображение, коль скоро оно имеет своим референтом объект / идею / концепт, выступающие как означаемое по отношению к означающему. Однако портрет двойственен особым образом: означающее в определенных культурных контекстах может не только обретать высокую степень свободы, но и подменять означаемое, как бы замещать его. Асимметрия структуры знака (в данном случае – множественность означающих при единственном означаемом, в некоторых случаях асимметрия касается и множественности означаемых) выражена здесь очень ярко и составляет конститутивную особенность жанра. В принципе, любое изображение – портретно. Согласно Лотману, «вся картина в своем единстве – отпечаток личности автора, и его изображение на ней в сущности избыточно – это автограф в автографе, несобственно

прямая речь. Эту часть картины можно передать выражением: “Он говорит, что это он”» [Лотман, 2002]. Однако одушевленный персонаж, человек, в качестве объекта изображения возводит «портретность» на метаязык. Портрет есть прежде всего сообщение-свидетельство о факте портретирования, что влечет за собой его метафизические транспозиции в культуре. На функции замещения изображением того, кто на нем представлен, построены многие сюжеты мировой литературы, уходящие корнями в архаические представления о мире, которые опираются на принцип *pars pro toto*, определяют древнюю магию и синкретизм мышления. Замещение изображенного изображением как слипание двух сторон знака (в сосюрговской семиотике) задан генезисом портрета, который, как известно, возник из погребальной маски, а еще раньше – тотемного чучела [Иванов, 2007]. Вслед за В. Н. Топоровым можно сказать, что в попытке сохранить чувственно воспринимаемый (зрением) облик умершего человека, пусть и на условной двумерной плоскости, обнаруживается стремление человека противостоять смерти, вместе с чертами внешности уничтожающей целое бытия живого существа [Топоров, 1980]. Хранимое целое (или его отпечаток как память и двойник) в культуре выступает в форме смыслообразующего надличностного начала – это сакральное *присутствие* бога, царя, героя, обеспечивающее стабильность всех устоев существования коллектива. Маска, снятая с умершего человека, передает его черты как знак-индекс. Однако при этом реализуются иконические и символические значения формы: узнавание и конвенция этого предзаданного узнавания слиты в сакральном портрете-символе воедино. Двойственность портрета, опирающаяся на универсальные бинарные противопоставления, реализует не столько различие, сколько тождественность знаков по подобию и условности, иконического и символического.

Если от предыстории жанра теперь перейти к его исторической фазе, которую по праву связывают с европейским Ренессансом, отмеченным развитием личностного начала, здесь опять наблюдается знаковая многослойность портретного изображения. Индивидуальность черт лица сочетается с обобщениями в вещных / природных атрибутах портретируемого – одежде, позе, фоне, которые выполняют роль паратекста, комментария социального положения, профессии, места обитания. Весь этот риторический уровень, призванный обозначить общее в единичном, находится в постоянном противоборстве с указанием на уникальность объекта, порой вытесняя последний. Такая двойственность прослеживается еще в предыдущем, средневековом периоде пред-портрета, а именно в изображениях ктиторов в составе сакральных композиций византийской живописи. Сходство с натурой сведено в ктиторских портретах к минимуму. Доминирует индексальная знаковость. Она основана на дейктической функции этих изображений, которая обусловлена их назначением выступать символическим дубликатом имени дарителя. Связь «икона – символ» уступает

здесь место связи «индекс – символ». В раннем ренессансном портрете сходство с портретируемым еще содержит в себе начало дейксиса: оно скорее указывает на определенного человека, нежели повествует о нем, используя весь арсенал обозначений. На портрете Д. Гирландайо «Старик с внуком» (1490, темпера на дереве, Лувр) реализован принцип дискретного описания внешности человека, причем используется фигура параллелизма: «географический» нос пожилого персонажа «рифмуется» с шишковатыми кронами деревьев на склоне холмов в пейзаже за окном. По мере нарастания в портретном жанре европейского искусства нового времени психологических характеристик в передаче черт лица пространственная дескрипция как принцип «каталогизации» сменяется временными описаниями как принципом «летописания» – отнесением к возрасту портретируемого, времени дня, обстоятельствам жизни, преобладанием тех или иных общих черт характера и/или минутного настроения. Иначе говоря, на смену дискретности приходит непрерывность, а с ней повышается степень неопределенности в визуальном означивании модели. Меняется вся структура жанра, и в соотношении изображение / модель возникает необходимость учитывать модальность. Однако исторический авангард резко обрывает ход этой эволюции. Он проблематизирует «лингвистическое вхождение» в изображение [Фещенко, Коваль, 2014], проявившееся в первую очередь в портрете.

До сих пор речь в нашей статье шла о знаковой природе портрета в плане сближения знака и денотата / референта. Идентичность внешности изображаемого, действительно, заложена в портрете с момента возникновения пред-жанра, отсылая к погребальной маске. Между тем сходство в портрете, очевидно, имеет иную природу в сравнении с документом, хотя изначально именно документальная функция в истории европейского портрета доминировала, отойдя с изобретением фотографии в первой трети XIX в. на второй план и/или затем вступив с нею в сложный диалог-противоборство [Meis, 2014]. По существу, сходство с портретируемым в портретном изображении не только не обязательно (уже хотя бы потому, что оно не верифицируемо – по крайней мере для эпох, предшествующих изобретению фотографии), но даже излишне с точки зрения семантики образа. В коллективном труде об искусстве портрета, который в 1927 г. был подготовлен сотрудниками ГАХН, Жинкин в статье «Портретные формы» писал: «...модель нужна для портрета, но этим портрет не исчерпывается: в портрете есть все, что есть в модели, но, смотря на модель как на модель, мы отвлекаемся от многого такого, что должно присутствовать в портрете» [Искусство портрета, 1927, с. 27], и с этим нельзя не согласиться. Сходство не столь важно еще и потому, что в портрете существенно изображение не суммы индивидуальных черт конкретного человека, а его личность. Личность, по тавтологическому выражению Жинкина, олицетворяется в изображении, поскольку она, с точки зрения Шпета (на ко-

торого ссылается автор статьи), определяется не формальным сходством, а структурной общностью [Искусство портрета, 1927, с. 22]. Добавим от себя: значим не зрительно воспринимаемый изоморфизм изображаемого и изображения, а система форм изображения как текста в момент его порождения, т. е. «речь» портрета, его динамическое начало, разворачивающееся как высказывание. В упомянутом труде ГАХН портрет рассматривался с точки зрения феноменологии формы в ее разнообразных аспектах, однако ни один из авторов не затрагивал проблемы лингвистического компонента этого жанра художественного изображения.

Между тем роль естественного языка особенно значима в портрете. Она проявляется прежде всего в вербальном паратексте, вступающем с «текстом» изображения в те или иные семиотические отношения в контексте художественной парадигмы каждой историко-культурной эпохи. Так, надписи в составе композиции барочных портретов, особенно в польском барокко, направлены на расширение определенной семантики: наряду с символами власти и имущественного положения (значимые элементы одежды, знаки отличия, характерная прическа, поза и пр.) они являются комментариями социального статуса портретируемого, его родовитости и заслуг перед обществом / отечеством. Таким образом, внедрившееся письменное слово имеет целью обосновать выбор художником (= заказчиком) персонажа, указать на ценность последнего в социальной иерархии согласно господствующим нормам эпохи. Как правило, эти текстовые вставки лишены риторического компонента, будучи направленными на достижение прозрачности визуального сообщения, его внеконвенциональной документальности. Однако акцентированной выразительностью отмечена визуально в характере начертания слов: написанные маркированным шрифтом (обычно в сочетании с темным фоном), в составе всей композиции они образуют своего рода орнаментальную вставку, усиливающую зрительные эффекты портрета. При этом острые физиогномические характеристики персонажа, как правило, ведущие самостоятельную «речь», особенно в сарматском портрете, отходят на второй план. Сарматский портрет интересен и тем, что зачастую это погребальный портрет, написанный на торцевой стороне гроба – отсюда его шестигранная форма [Тананаева, 1979]. Задача сохранить облик умершего как способ борьбы с энтропией смерти поддержана здесь вербальным текстом, как бы закрепляющим свидетельство существования портретируемого. И в первую очередь – посредством имени: в сочетании с портретным изображением запись имени дублирует, дополнительно укрепляет модус существования погребенного, повышает его знаковый статус. Вербальные комментарии в портрете эпохи барокко представляют собой наиболее развернутый вариант имени портретируемого, в начале развития жанра сопровождающего само изображение, а позднее, начиная с эпохи романтизма, вытесненного из зоны собст-

венно «текста» в табличку с названием картины, которое совпадает с именем модели.

Проблема имени составляет наиболее существенную часть общей проблемы семиотики портрета. Лингвистический компонент, разумеется, не исчерпывается только именем в табличке с названием, хотя и оно значимо. Ведь, как указывалось выше, зрительное сходство (хотя изначально и было утилитарной частью программы изобразительности) не является первостепенной целью, в миметической парадигме важнее его так называемое жизненное подобие для зрителя, меняющего свое восприятие в соответствии с конвенцией эпохи. Возникает вопрос, не избыточна ли вербальная форма идентификации изображенного человека, риторическая, фугирующая функция имени-названия в портрете. Природа двойного кодирования сообщения – в существе самого искусства. Однако применительно к портрету это дублирование несет в себе дополнительные смыслы, и оно заключается в знаковой природе изобразительности в целом.

Если рассматривать изобразительное искусство в рамках отношения «имя – предикат», к категории имени можно отнести изображение предмета как такового (ЧТО изображено), опирающееся на вектор распознавания зрительного образа, тогда как предикативные функции принадлежат форме репрезентации этого образа (КАК изображено). Как уже указывалось, изображение номинативно по природе, распознаванию зримого образа сопутствует поиск его имени; изображение называет предмет посредством его иконического символического удвоения. Тем самым портрет уравнивается с натюрмортом и пейзажем, которые суть те же портреты – фруктов, цветов, интерьера, конкретной местности (включая город) или состояния природы. Впрочем, последнее уже вызывает вопросы: в какой мере модальность (в данном случае – репрезентацию состояния) при ее назывании / репрезентации можно отнести к классу номинативного? Очевидно, следует принимать во внимание конкретную парадигму культуры (по Степанову [1985]): в рамках так называемой семантической поэтики номинация состояния актуализирована в полной мере, реализуя метафору; в случае синтаксической и прагматической парадигмы номинация ослаблена: в первой доминирует синекдоха, дробящая имя на части и в пределе обнуляющая его, во второй имя утрачивает значимость вследствие вытеснения позицией реципиента, назначающего свои имена. Впрочем, ослабление семантической функции имени в портрете не ведет к его полной утрате, а лишь делегирует ему новое качество. Особенно ярко это проявилось в беспредметном портрете времени исторического авангарда 1910-х гг. В авангарде, как известно, имеет место не столько удвоение кода, сколько его интенсификация (своего рода компрессия) посредством перехода в статус сообщения, установки на сообщение (по формуле Якобсона применительно к поэтическому языку). Портрет – это особая номинация, номинация одушевленного существа. Имя собственное в названии полотна

существенно выше номинации любого неодушевленного объекта. По Флоренскому, «первое и, значит, наиболее существенное самопроявление Я есть *имя...*» [Священник Павел Флоренский..., 1993]. Содержащее в себе ядро универсального символического означивания, имя человека напрямую отсылает к связи изображения с мифом. И опять же авангардный портрет дает в этом отношении почву для размышлений.

Связь имени и его носителя условна и онтологична [Там же]. Изображение вторит этой двойственности: оно безусловно-условно коль скоро передает физическое / видимое сходство, но условно-онтологично в той мере, в какой условно-онтологично имя. Этим и определяется необязательность следования миметическому стандарту (ниже мы покажем это на примере беспредметного портрета в авангарде). Важно иметь в виду, что портрету имя предшествует, но им не определяется. Автопортрет тематизирует авторство как таковое. Уже в этом само-описании заложена проблема само-обозначения, т. е. само-именования. Тем самым значимость именованного в портрете как сообщении возводится в квадрат.

Как известно, русский исторический авангард, вызревая в недрах символизма, принадлежащего к семантической парадигме, противопоставил последней, особенно на первоначальном этапе, синтаксическую парадигму. Вместе с тем многим обязанный предшествующей формации, он нес в себе ее след в семантике, что особо проявилось в склонности русского авангарда к архаическим культурам. О мифологизме Хлебникова, Малевича, Крученых написано много. В связи с именем обратим внимание на изначальную, уходящую корнями в эпоху мифологическую, глубинную связь имени с мифом. Согласно В. Н. Топорову, «мифы без имен практически не существуют <...> Мифологическому сознанию свойственно понимание имени как некой внутренней (глубинной) сущности или же того, что вкладывается, на-лагается <...> Этот архаичный “реализм” (в значении, противоположном “номинализму”) предполагает, в конечном счете, тождество имени и формы, т. е. природы носителя данного имени» [Топоров, 1980].

Имя в портрете может быть понято двояко: это не только расположенная за пределами полотна табличка с именем собственным, но и само лицо персонажа. Записанное двумя кодами – вербальным и визуальным – сообщение может быть прочитано на разных уровнях плана содержания: следует учесть идентификацию изображенного на картине (включая весь комплекс социальных и психологических характеристик), модальность модели и характера ее репрезентации, наконец, то, что и составляет стратегию каждого портрета как художественного текста – представление личности портретируемого. Если по аналогии с различием в естественном языке его прагматической и поэтической функции, по Якобсону, визуальное сходство черт лица можно отождествить с первым, то компрессию его художественного выражения следует, очевидно, отнести ко второму.

В своем качестве поэтического текста лицо на портрете балансирует между личиной и ликом. Первое – личина – отсылает к его первоначальным формам, маске с умершего как ритуальному способу преградить путь смерти-энтропии. Второе – лик – соответствует внутренней форме слова: лик проявляет глубинные свойства изобразительности, отталкиваясь (но не отрицая его) от поверхностного слоя в наборе визуальных маркеров и выявляя общечеловеческое (и над-человеческое) в единичном и случайном (индивидуальном). Понятие лика в первую очередь приложимо к образу святого в византийской традиции, где внешнее сходство мало значимо и потому аннигилируется (сохраняются лишь иконографические схемы, предписывающие определенный пакет атрибутов, отличающих одного святого от другого). Разумеется, иконный образ нельзя напрямую сопоставлять со светским портретом в станковой живописи Нового и Новейшего времени, такое соположение идет вразрез с разрывом в прагматике визуального сообщения между тем и другим случаями. Однако, если отвлечься от идеи сакрального (вернее, перевести ее в более общий регистр), «ликовость» портрета – это и есть проявление личности портретируемого на глубинном уровне смыслов, внутренняя форма лица модели (даже в случае не натурной живописи). Именно слой, обнаруживающий лик в лице, выстраивает тождество имени и мифа в портрете.

Сложнее с автопортретом. Если портрет говорит, что «он – это он», автопортрет осуществляет коммуникацию Я – Я (художник считает свое изображение в зеркале со всей бесконечностью набора коннотаций и функций этого атрибута в истории искусства), но при этом второе Я выступает в дополнительной роли: оно одновременно отсылает и к третьему лицу единственного числа – к тому ОН, которое адресовано зрителю и воспринимается как контент сообщения. Такого рода троичность (Я – Я + ОН – ОН) обнаруживается как инвариант в композициях (не обязательно портретных), представляющих человека с зеркалом: наряду с персонажем и его изображением в такого рода картинах в большинстве случаев присутствует третий [Злыднева, 2013, с. 27–38].

В соответствии с проблематизацией зрения / восприятия на заре Нового времени возникли следующие типы проблематизации отношения «имя – изображение» в портрете: 1) зооморфные портреты, распространенные в эпоху Ренессанса как параллельный код-дешифровка с целью физиогномических познаний; 2) портреты-тропы – натюрмортные и пейзажные (в маньеризме – Арнольфини и др.). Здесь реализована идеологическая установка на взаимодействие миров, очеловечивание природы и *vice versa*; 3) анаморфические портреты (в ряду других анаморфических изображений), получившие распространение в барокко: зрительная деформация проблематизировала возможности зрения. В последующем развитии изображения эти типы варьировались. Так, романтизм предпочитал зооморфный автопортрет.



В портрете и автопортрете эпохи исторического авангарда и направлений, им наследующих, обнаруживается тот же набор девиаций. Семантические тропы представлены зооморфным и вегетативным кодами в живописи Ларионова, Гончаровой, а позднее – в неопримитивизме Фриды и других сюрреалистов. Ренессансная физиогномика сменяется постмодернистским жестом в обращении к «текстам» исторических эпох. Архаическим принципом метонимии отмечены скульптура Бранкузи, живопись и графика Филонова, живопись Тооропа. Имя-изображение определяет план содержания ряда поздних портретов Малевича, где наряду с вербальной подписью художник ставит черный квадратик – рефрен программного для супрематизма полотна «Черный квадрат». Последний выступает как символический заместитель автопортрета художника: идеографический принцип означивания вытесняет название-имя, в какой-то мере вторя барочной традиции [Злыднева, 2008].

Однако помимо этих уже устоявшихся в культуре форм в авангарде возникают и совершенно новые типы идентификаций. К ним прежде всего относятся (авто)портрет-вещь, которая находит выражение в авторских названиях полотен Ларионова (Сарайчик. Автопортрет. 1907), Матюшина (Кристалл. Автопортрет. 1919–1920). Автопортретны бесчисленные ходики на полотнах Шагала, отсылающие к юности мастера, к родному очагу в Витебске. Автопортретен пейзаж Маяковского «Желтая кофта. Автопортрет». На последнем изображена улица с накренившимися, готовыми распасться на составные части, домами – иконический аналог стихотворения «Из улицы в улицу» (пейзаж-портрет и стихотворение оба написаны в 1913 г.). Все искусство авангарда охвачено, по выражению Жинкина, «угаром вещи» [Искусство портрета, 1927, с. 9]. Она соответствует установке авангарда на синтагматический тип знаковых связей: вещь становится и сама картина, телесностью вещи наделяется лицо. Условием существования портрета-вещи выступает вербальный код: название. Роль слова и названия в авангардном портрете в аспекте общей поэтики авангарда состоит в обнажении приема, парадоксальной сшибке смыслов, в проблематизации идентичности. Позднее на этом парадоксальном оксюморе изображения и имени будет основана вся семантика композиций Рене Магритта. Комментарий к изображению из сферы атрибутов (вещей и костюма) перемещается в сферу паратекста, т. е. названия. Возникает уплотнение семантического поля именованного: имя портретируемого, повышаясь в семиотическом статусе, приходит в резонанс с активизацией имени как названия. С портретом-вещью связан и еще один парадокс: картина-вещь как означающее образует референтную связь с вещью / человеком. В (авто)портрете-вещи Я-лицо становится телом. Возникает возрастание, уплотнение вещности мира, лицо как вещь, личность портретируемого, сведенная к вещи-телу, резонансно усиливают друг друга, опять же возво-

дьясь в более высокую степень. В авангардном портрете возникает своего рода визуальная тавтология: вещь вещная.

Наряду с портретами-вещами другой особенностью соотношения «имя – лицо» в живописи исторического авангарда являются беспредметные портреты. В плане общей направленности поэтики с ними вроде бы все понятно: эти портреты соответствуют аналитическим практикам кубо-футуризма. Однако в плане соотношения имени и изображения беспредметные портреты дают почву для дополнительных размышлений. «Деформации» телесности в авангарде (принцип «фасетного зрения» и введение времени в пространство изображения, диктовавшего одновременный взгляд на предмет с разных сторон) приводили к сдвигу «нормативной» модели. Данные отступления от миметической нормы построены на принципах синтагматической поэтики, всецело встраиваясь в поэтику исторического авангарда 1910-х гг. В рамках авангардной поэтики беспредметные (авто)портреты примыкают к портретам-вещам, но отрицают их предметность. Они реализуют фигуры параллелизма при стремящейся к нулю иконичности (в этом их антиномия). Здесь опять же важна роль вербального компонента, названия: оно содержит имя собственное, которое в силу отсутствия какой-либо установки на зрительное «удвоение» внешности носителя этого имени опрокидывает базисные основы жанра – иконическое сообщение-идентификатор.

Беспредметные (авто)портреты вводят проблематику лица по-новому: они выявляют абстрактность лица в его противопоставлении телу<sup>1</sup>. Лицо в беспредметном портрете восходит к архаической культуре, где оно выступает как поле нанесения знаков социальности. Раскрашивание лица в практике футуристов лежит в русле той же традиции. Разрисованное лицо и беспредметный портрет имеют между собой нечто общее: вслед за отказом от внешнего сходства, а также за попыткой заслонить природную внешность своего рода маской, возникает интериоризация Я, а вслед за ним и имени. Авангардный портрет – портрет за вычетом (минус лицо как личность), на первый план выходит идентификация-личина, акт именования ставится самоцелью, имя тавтологизируется. Авангардный портрет, и особенно автопортрет, ставит не проблему идентификации, оно проблематизирует само отношение «знак – референт», которое определяло сущность изображения в архаическом искусстве, в портрете-маске, погребальном портрете. С этим восстановлением уходящей корнями в архаику связи имени и мифа происходит экспликация знаковой природы жанра. Именно беспредметный портрет проявляет внутреннюю форму изображения (не изображаемого!). В условиях, когда лицо стерто, а субъект (= имя

<sup>1</sup> Об абстрактности лица по отношению к телу, в связи с этим о крупном плане и раскрое лица в монтаже Эйзенштейна см.: [Подорога, 1992]. Об абстрактности лица как лишнего пространственно-временных связей писал и Ю. Н. Тынянов [Там же].

собственное) наличествует и вербально обозначен, производится минус-олицетворение.

В графике позднего Малевича есть несколько листов с изображением полностью заштрихованных лиц, своего рода минус-лиц, фигур умолчания в изобразительной форме, которые соответствуют его циклу безлицых крестьян в живописи конца 1920-х гг., но более лаконичны, а потому особенно выразительны. Лишенные черт «немые» овалы лиц вызывают в памяти самое краткое стихотворение художника: «Цель музыки – молчание» [Малевич, 2000]. Минус-лицо выступает как знак нулевой коммуникации, потенциально содержащей в себе обращение к апофатической сверх-коммуникации, к лику, посредством которого беспредметный портрет обнаруживает свою обращенность к мифу. Путь от лица к личине, а от нее – к лику, есть циклический путь жанра к своим мифопоэтическим истокам, раскрывающим основы общего семиозиса имени / изображения.

#### Список литературы

- Злыднева Н. В.* Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М., 2008.
- Злыднева Н. В.* Визуальный нарратив. Опыт мифопоэтического прочтения. М., 2013.
- Иванов Вяч. Вс.* Маска как элемент культуры // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 2007. Т. 4: Семиотика культуры, искусства, науки. С. 333–344.
- Лотман Ю. М.* Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002. (Серия «Мир искусств») URL: <http://philologos.narod.ru/lotman/portrait.htm> (дата обращения 19.01.2019)
- Малевич К.* Поэзия. М., 2000.
- Подорога В.* Феноменология тела. М., 1992.
- Искусство портрета. Коллективный труд. М.: ГАХН, 1927.
- Священник Павел Флоренский. Малое собрание сочинений. М., 1993. Вып. 1: Имена. URL: <http://philologos.narod.ru/florensky/imena-main.htm> (дата обращения 21.01.2019)
- Степанов Ю. С.* В трехмерном пространстве языка. М., 1985.
- Тананаева Л. И.* Сарматский портрет. М., 1979.
- Топоров В. Н.* Имя // Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1.
- Фещенко В. В., Коваль О. В.* Сотворение знака. Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. М., 2014.
- Meis M.* Face off. Did the invention of photography kill the painted portrait? Of course not // The Smart Set. 2014. URL: <https://thesmartset.com/article07281401> (дата обращения 26.01.2019)

**Article metadata**

*Title:* Portrait in the Avant-garde Painting: Between a Name and a Myth

*Author:* N. V. Zlydneva

*Author's e-mail:* natzlydneva@gmail.com

*Author's affiliation:* Institute for Slavic Studies of Russian Academy of Science; Institute for World Culture of Lomonosov Moscow State University

*Abstract.* The article deals with a portrait in painting, historical avant-garde of the 1910s in particular, as the genre highly marked in a sign system. The semiotic nature of a portrait elicits its genesis in archaic times and goes back to a funeral mask and a sacred ritual of replacing a dead human being with his visual image. It defines a high level of freedom of a signifier from a signified that defined numerous narratives in the world literature tradition. Portrait as sign system also characteristic with its verbal (linguistic) component as an integral part of its text, especially a name (a proper noun) accompanying the image starting from the epoch of Renaissance. Initially linking index and iconic signs a portrait during European art history left its meaning as a document and gradually shifted to symbolic meaning. It resulted in likeness giving way to the issue of personality expressed in a portrait image as a much more significant. The article discusses the relation of three elements marking the portrait semantics: mask ('parsuna'), face and inner face ('lik'). The last one corresponds to a myth regarded as its visual equivalent. The issue of a name corresponding to a myth occurred in a portrait of avant-garde, in an abstract portrait in particular. Among some general problems discussed in the article considering image recognition in non-object compositions there is also a problem of interconnection between a proper noun and a portrait image on the one hand and the mythological level of the visual text on the other hand. The article submits a typology of deviated images in European painting and its later extensions in an avant-garde poetics. The article demonstrates that the non-object portrait of Russian avant-garde painting (and sculpture) reveals a trace of archaic mythological epoch that explicated a human face as a realm of a myth. The null communication of the faceless persons in the late Malevich painting demonstrates the dominance of an inner face ('lik') as a mythological way of thinking in a visual projection. The conclusion: inclined with the correspondence to an inner form of a face as a noun the avant-garde non-object portraits reveal the fundamental nature of the genre that can be described in semiotic terms.

*Key terms:* portrait, painting, visual semiotics, myth, noun / name, Russian avant-garde, deviance, face, inner form.

*Reference literature (in transliteration):*

Feshchenko V. V., Koval O. V. Sotvorenie znaka. Ocherki o lingvoestetike i semiotike iskusstva. Moscow, 2014. (in Russ.)

Iskusstvo portreta. Kollektivnyi trud. Moscow, 1927. (in Russ.)

Ivanov Vyach. Vs. Maska kak element kultury. In: Ivanov Vyach. Vs. Izbrannyye trudy po semiotike i istorii kultury. Moscow, 2007, vol. 4, p. 333–344. (in Russ.)

Lotman Yu. M. Stat'i po semiotike kultury i iskusstva. St. Petersburg, 2002. (Series "Mir iskusstva") URL: <http://philologos.narod.ru/lotman/portrait.htm> (accessed 19.01.2019) (in Russ.)

Malevich K. Poeziya. Moscow, 2000. (in Russ.)

Meis M. Face off. Did the invention of photography kill the painted portrait? Of course not. *The Smart Set*, 2014. URL: <https://thesmartset.com/article07281401> (дата обращения 26.01.2019)

Podoroga V. Fenomenologiya tela. Moscow, 1992. (in Russ.)

Stepanov Yu. S. V trekhmernom prostranstve yazyka. Moscow, 1985. (in Russ.)

Svyashchennik Pavel Florensky. Maloe sobranie sochineniy. Moscow, 1993, iss. 1. URL: <http://philologos.narod.ru/florensky/imena-main.htm> (accessed 21.01.2019) (in Russ.)

Тананаева Л. И. Сарматский портрет. Moscow, 1979. (in Russ.)

Топоров В. Н. Имя. In: Mify narodov mira. Moscow, 1980, vol. 1. (in Russ.)

Zlydneva N. V. Izobrazhenie i slovo v ritorike russkoy kultury 20 veka. Moscow, 2008. (in Russ.)

Zlydneva N. V. Vizualnyi narrative. Opyt mifopoeticheskogo prochteniya. Moscow, 2013. (in Russ.)