

Вестник Ивановского государственного университета.

Серия: Гуманитарные науки. 2023. Специальный выпуск. С. 25—35.

Ivanovo State University Bulletin. Series: Humanities. Special issue. P. 25—35.

Научная статья

УДК 82-929

DOI: 10.46726/И.2023.5.3

«ТЕКСТ СУДЬБЫ ЖИВОПИСЦА»: ЛИТЕРАТУРНЫЕ АВТОПОРТРЕТЫ ВАН ГОГА И САЛЬВАДОРА ДАЛИ

Софья Михайловна Лукьянова

Ивановский государственный университет, г. Иваново,
Россия, zolotoyogon@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена актуальной проблеме комплексного анализа «синтетического текста», включающего в себя как художественные произведения, так и другие аспекты жизни и творчества писателя или художника. Объектом исследования являются литературные автопортреты Ван Гога и Сальвадора Дали. Методология исследования включает в себя как традиционные структурно-семиотические и историко-функциональные подходы, так и методологию анализа «синтетического текста», разработанную в трудах Д.И. Иванова и Д.Л. Лакербая. Многие исходные «концептуальные коды» когнитивно-прагматических программ Ван Гога и Дали имеют сходство, однако литературные автопортреты показывают, что стратегии самореализации таланта у художников совершенно различны. Стратегия Ван Гога интроспективна, и на этом бескомпромиссном пути художник постоянно находится в поиске себя. Его дневник в виде писем — это попытка самопрояснения личности, выражающей себя через картины. Его путь управляет им, а не наоборот, поэтому закономерный итог этой биографии — не конструирование, а принятие художником мифа о себе со всеми атрибутами безумия, одиночества и неустроенности. Этот культурный месседж, включивший в себя раннюю гибель Ван Гога, оказывается актуальным уже после его смерти. Жизнетворческая стратегия С. Дали — это тотальная самопрезентация и самореклама, нацеленная на создание «текста жизни» как прижизненного памятника самому себе. С. Дали преодолевает свои комплексы, экстравертируя свои фрейдистские и ницшеанские идеи. Его автобиография изначально выстраивается по принципу создания бренда, трансформирующегося в миф о художнике. С. Дали — воплощение искусства в эпоху масс-медиа, «шоу-гений».

Ключевые слова: синтетический текст; когнитивно-прагматическая программа; автопортретность; интроспекция; самореклама

Для цитирования: Лукьянова С.М. «Текст судьбы живописца»: литературные автопортреты Ван Гога и Сальвадора Дали // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2023. Специальный выпуск. С. 25—35.

В пространстве искусства, тяготеющего к синтетизму (стилевому, жанровому, межвидовому и пр.), встречается такое явление, как *рисующие литераторы* (в русской традиции — от Пушкина до Вознесенского и далее). Однако не менее интересен феномен *пишущих художников* — особенно таких, чьи литературные опыты проливают свет на характер их творческой и поведенческой программы, лежащей в основе «текста судьбы».

© Лукьянова С.М., 2023

2023. Специальный выпуск •

Перспективным в этом отношении нам кажется сопоставление подобных программ двух чрезвычайно популярных в массовом сознании художников — Винсента Ван Гога и Сальвадора Дали. Материалом для исследования могут послужить прежде всего «Письма к брату Тео» Ван Гога и «Дневник одного гения», а также «Моя тайная жизнь» Дали. Для обозначения стратегий построения «жизнетекста» мы будем использовать концептуальную терминологию Д.И. Иванова и Д.Л. Лакербая [Иванов, Лакербай]: СТ (синтетический текст) — СЯЛ (синтетическая языковая личность) — КПП (когнитивно-прагматическая программа ЯЛ / СЯЛ) — КПУ (когнитивно-прагматические установки: целевые, самоидентификационные, инструментальные, оценочно-результативные).

Дали был успешен и богат при жизни и всячески подчеркивал это, Ван Гог — беден и неизвестен. Дали прожил долгую жизнь — в отличие от Ван Гога. Но результат схожий: непреходящая «мода» на обоих художников и огромная популярность, тиражируемость работ. СТ художника включает в себя не только авторскую стратегию, но и ассоциативно-интерпретационный план (уровень СЯЛ), через субъектов-интерпретаторов порой играющий более важную роль в построении и функционировании СТ, чем сама стратегия. И здесь особенно интересно, как сходство опорных мотивов (концептуальных кодов как «материала» КПУ) порождает фактически противоположные стратегии и разные СТ — а в итоге выстраивается схожий «маскультовый» миф (результатная «оболочка» СТ). Пролить свет на детали этого процесса может сравнение словесных произведений мастеров живописи.

Жанровая принадлежность этих текстов неоднозначна. «Письма к брату Тео» Ван Гога, по форме предполагающие диалог с реальным собеседником, во многом носят дневниковый, исповедально-монологический характер (*интроспективная целевая КПУ*), но в них раскрываются механизмы, по которым функционирует лаборатория художника и неординарного человека, что делает текст интересным широкому кругу читателей. «Дневник...» Дали, напротив, наделен только внешними признаками исповедальности (шокирующая нарочитая откровенность в описании событий, переживаний и мотиваций). Автомифологизируемый автор изначально адресует текст «всему миру» (*саморекламная целевая КПУ*). Для Ван Гога условием откровенности является сокровенность отношений между ним и близким человеком, для Дали — напротив. «Один гений» в этом контексте означает не «один из», а «единственный». Эта постоянно культивируемая «мания величия», а также подчеркиваемая публичность «тайной жизни» художника создают впечатление закрытости текста, полного контроля автора над ним. Таким образом, письма Ван Гога являются естественной программой, созданной без ориентации на наблюдателя, а «дневники» Дали — сконструированным житнетворческим текстом, при написании которого автор как раз исходит из наличия наблюдателя. Он как будто пишет автопортрет перед зеркалом, не сводя глаз с сюрреального себя, но и не переставая следить за тем, какое впечатление производит на окружающих: «Смотря в зеркало, гений создавал образ, который окружающие желали видеть» [Яковлева 2022: 86—87]. Этот процесс интимен и демонстративен одновременно, как церемония присутствия приближенных при утреннем туалете знатных особ в Испании, на родине художника, описанная в романе Фейхтвангера «Гойя». Мифотворческому авторедактированию подвергаются сами чувства и воспоминания. Именно этот, сконструированный, а не истинный образ внутреннего мира автора и является важным для интерпретатора. Таким

образом, способ работы двух творцов с документальным материалом (*инструментальные КПУ*) оказывается принципиально различным.

Опорные «концептуальные коды» (психологические мотивы личности и повествовательные мотивы) программ Ван Гога и Дали во многом совпадают — а вот «наполнение» подчас оказывается противоположным. Так, одним из таких «обобщенных» мотивов для обоих художников является семья. Однако Ван Гог, которого семья до поры поддерживала и до конца поддерживал брат, чувствует свое *одиночество* (ведущий мотив), постоянно беспокоится о том, что не оправдывает ожиданий близких людей, не сомневаясь при этом в правильности своего *пути-поиска* (ведущий мотив). Дали интерпретирует семейные смыслы, скорее, в психоаналитическом ключе. Его противопоставленность семье — это не одиночество, а *исключительность*; его путь — не поиск, а *самоутверждение* (исключительность и самоутверждение — ведущие мотивы, т. е. вся система *цель — самоидентификация — инструменты целевой самореализации* у Дали антагонистична вангоговской). Известно, что Дали был в ссоре со своим отцом, и его позицию в мировоззрении мастера во многом заместил идеолог-Фрейд. Фигуру матери после ее смерти замещает «любовь всей жизни» и муза Гала (Ван Гог же всю жизнь страдал от одиночества и непонимания).

Удивительно сходен у обоих — и, видимо, судьбоносен как «точка отталкивания» от близких (необходимость радикальной самореализации в условиях, когда отчуждение стало насущной необходимостью) мотив «замещающего ребенка». Ван Гог при рождении получил имя старшего брата, умершего ровно за год до его появления на свет, — Винсент-Вильгельм. Когда у Тео Ван Гога родился сын, из любви к брату он также назвал его Винсентом-Вильгельмом. Всё это приводило к тому, что сам Ван Гог чувствовал себя лишним. Получив от Тео письмо, в котором тот писал о сыне: «Я надеюсь, что этот Винсент будет жить, сможет реализовать себя», Ван Гог, возможно, воспринял это как указание на невозможность собственной жизни-самореализации и необходимость «уступить дорогу», так и не сумев избавиться от комплекса «замещающего ребенка».

Дали — аналогичный «замещающий ребенок», названный именем умершего брата, но самовластно отвергший это, утверждая себя как истинного Сальвадора-Спасителя. Однако сама фигура «двойника», «другого», на могилу которого ходит плакать горячо любимая мать будущего художника, формирует у него определенные комплексы: «Я прожил смерть прежде, чем прожил жизнь. <...> Этот умерший брат, чей призрак встретил меня, носил имя Сальвадор — как мой отец и я, и это не случайно... Я научился жить, заполняя вакуум любви, которая мне в действительности не предназначалась» [Дали 2020: 34]. Рано задумавшись о собственном месте в мире, Дали решает проблему принятием на себя роли идеального субъекта. Так формируется и нарциссический комплекс, и особая амбивалентность сознания, которая найдет отражение во многих его работах, в том числе и в автопортретах. «Демонстрируя самолюбование и нарциссизм гения, они одновременно подчеркивают его одиночество, эксцентричность, отчужденность, покинутость» [Яковлева 2022: 87]: центральная фигура предстает «как бы в изгнании, даже в рассеянии, сама из себя образуя диаспору, не поддающуюся ассимиляции, не желающую ассимилироваться» [Капуа: 7]. Окончательное освобождение от «другого» произошло, когда художник шестьдесят четыре раза по-своему переписал картину Милле «Вечерний звон» («Анжелос»), в первоначальном варианте которой вместо корзины с картофелем Милле изобразил гробик маленького ребенка, но впоследствии поменял сюжет. Изменяя путем интерпретаций эту уже

измененную реальность, Дали как будто добивается изменения самой судьбы (и прежде всего, его же словами — «покорения собственной души»).

Как видим, картина усложняется, и «антагонистичность» КПП не выглядит полной — однако есть принципиально разное использование сходных концептуальных кодов (*интроспективная* целевая стратегия Ван Гога и *саморекламная* целевая стратегия Дали). Установки Дали в аспекте использования мотива «замещающего ребенка» оказываются «зеркальным удвоением» установок Ван Гога: если на «интроспективном» пути второй попадает в тупик (нет альтернативных кодов для преодоления проблем), то первый (исходно столь же отчужденный и одинокий) находит полномасштабное решение, зеркально «овнешняя» свою «одинокую гениальность» и саморекламно (программно) превращая ее из уязвимости в «абсолютное оружие». И здесь важна именно тотальность и целеполагания, и самоидентификации, и инструментов, иначе ничего не получится, поэтому Дали будет исповедовать эту стратегию на протяжении всей жизни. Собственно, уже начало «Тайной жизни» Дали перенасыщено «свидетельствами» его избранности, «трансцендентности» любым границам, «непрерывного возрастания величия», что исключает возможность «сверхличной» инстанции (Бог, совесть и пр.) для какой-либо иной оценки — единственным богом в этом эгоцентричном мире является сам тотально мифологизированный центральный персонаж. Дали — воплощение искусства в эпоху масс-медиа, абсолютный «шоу-гений».

Таковыми же непростыми, как и семейные, были отношения художников с их ближайшим окружением. Ван Гог не умел приспособиться к нравам богемной среды, органически ему чуждой. У него появляется мечта создать объединение художников-единомышленников в Арле — но приехал только Поль Гоген, дружба с которым вскоре превратилась в поединок гениев, а разрыв стал трагедией для Ван Гога. Сальвадор Дали обожал внимание, но при этом стремится перестроить среду под себя. Лорку, Бунюэля, Бретона, Уолта Диснея или Пабло Пикассо с большой натяжкой можно назвать друзьями художника. По собственному утверждению, гораздо большую роль в его становлении играли «враги»: самолюбие гения видело в талантливых современниках не друзей, а конкурентов.

Оба творца известны как создатели многочисленных живописных автопортретов. Ван Гог фиксирует в них свои новые психические состояния, автопортрет для него — вариант дневника (неустойчивая самоидентификация как логичное следствие *интроспективных целевых КПУ*). Автопортрет Дали более концептуален, нежели психологичен, в нем выражается новое знание о себе, новая концепция себя. Первая работа в этом жанре — «Автопортрет с рафаэлевской шеей», написанная в переломный для художника год смерти матери, легко может быть соотнесена с началом «Дневника одного гения», в котором утверждается почти божественный гений Рафаэля. Идеализируя себя самого, Дали при этом опирается на художественную традицию, постоянно используя в своих произведениях отсылки, перифразы и цитаты из мастеров прошлого, которых он назначил для себя непререкаемыми авторитетами (Рафаэль, Вермеер, Милле — общий любимый мастер Ван Гога и Дали — и др.).

Литературные автопортреты художников отличаются друг от друга теми же признаками, что и живописные. Так, «Письма...» Ван Гога (всего до наших дней дошло 928 писем, более 650 из них адресованы бату Тео) представляют собой вид двойного автопортрета (адресация — от себя к самому близкому человеку). Живописный портрет близкого человека или даже личной вещи у Ван Гога также автопортретен; для художника характерно психологическое

«вживание», отождествление себя с любимым предметом изображения, будь то человек, комната или башмаки. Рисуя кого-либо, он в первую очередь продолжает выражать собственное душевное состояние. Переживая по поводу отъезда другого (Гогена), он стремится избавиться от части себя самого (ухо). Это же касается и любимого Ван Гогом жанра пейзажа, который в «Письмах...» нестабилен, т. к. отражает душевное состояние художника. Никакого парадокса здесь нет, если вспомнить мысль Н.М. Тарабукина о том, что «антропоморфизация природы в целях раскрытия в ней божественной сущности есть не что иное, как портретирование природы в пейзаже и даже больше: автопортретирование. Мы не можем познать сущность другого вне самопознания. Не может быть и объективного пейзажа» [Тарабукин: 52].

Сальвадор Дали подобному «шизофреническому» методу противопоставляет «параноидально-критический». Его «Дневник...» — автоагиографическая литература, автопортрет-миф. Перед нами четкая маркетинговая стратегия, создающая парадоксальный концептуальный образ художника. Факты внешней и внутренней реальности (начиная с внутриутробных воспоминаний) строго соответствуют характеру его поведенческих установок, что ставит под сомнение их достоверность. Не случайно Дали потребовал изъять из реализации книги своей сестры Аны Марии, где он предстает «почти обыкновенным». Мифологическая реальность формируется из смакуемых описаний снов, детских травм, еды, плавно перетекающих в узнаваемые детали сюрреалистических полотен, и складывается в идеальный и уникальный образ. Сюжет католичества может соседствовать с описаниями извращенных пищевых пристрастий как иллюстрация параноидально-критического метода автора, который, будучи мастером эпатажа, умышленно стремится обрушить все «горизонты ожиданий» читателя.

Налицо противоположная «стабильность производимого результата» каждой КПП (оценочно-результативные КПУ): если Ван Гог, находясь в непрерывном поиске истины, в принципе не может стать точкой опоры для самого себя, то для Дали и исходный, и финальный центр мира — сам художник.

Разница между литературными автопортретами заметна и в степени структурности, что объяснимо несопадающим характером *целевых КПУ* (продуманная имиджевая эго-экспансия, основанная на рациональной эксплуатации бесспорного таланта — у Дали; стихийно-интуитивное «самосканирование» — у Ван Гога). Дали продумывает детали, рассчитывая на максимально широкий круг адресатов; Ван Гог делится переживаниями, рассчитанными на одного адресата (максимально узкий круг), заявляет, что не интересуется мнением окружающих, кроме самых близких людей. Центр его мира находится за пределами «эго». Отсюда — множество размышлений о литературе и о живописи* (из «Писем...») очевидно, что Ван Гог видел картину в пейзаже еще до того, как стал художником: «Ты, без сомнения, понимаешь, что здесь, в Боринаже, нет никаких картин <...> со времени моего отъезда из Брюсселя я не видел ничего относящегося к области искусства. Тем не менее местность тут очень своеобразная и живописная <...> Теперь, на снежном фоне, это производит впечатление шрифта на белой бумаге, выглядит как страница

* Связь литературы и живописи органична для художника: «в Шекспире есть нечто от Рембрандта, в Мишле — от Корреджо, в Викторе Гюго — от Делакруа, а в Евангелии — нечто от Рембрандта или в Рембрандте от Евангелия, как тебе больше нравится ...» [Ван Гог 2023: 38].

Евангелия» [Ван Гог 2023: 32]; пейзажи постоянно сравниваются с известными обоим братьям картинами), полемические разговоры с внутренним голосом.

Формально оба произведения близки к исповеди, а исповедь всё же предполагает наличие адресата (в христианском понимании — абсолютного). У Ван Гога, как видно из «Писем...», программна (является *стратегической целевой КПУ*) не конкретная цель, а процесс ее прояснения: «“Но какова же твоя конечная цель?” — спросишь ты. Цель эта определится со временем, вырисуется медленно, но верно: ведь рисунок становится эскизом, а эскиз картиной лишь по мере того, как начинаешь работать более серьезно, углубляя и уточняя свою вначале смутную первоначальную мысль...» [Ван Гог 2023: 37]. Творческие методы стихийны, интуитивны: «Чем дальше, тем больше я чувствую, что рисовать фигуры — дело хорошее, что косвенно оно благотворно влияет и на работу над пейзажем» [Ван Гог 2023: 46]. Художник идет наощупь, сравнивая рисование со страстью, которую моряки испытывают к морю, но при этом осознанно максимально сближает процесс самопознания и процессуальность творчества; творчество тотально концептуализировано как самопознание, отчего последнее предстает как «темный» интуитивный путь, тождественный «истории души художника». А нарративный вид эта история приобретает в «Письмах к брату...», во многом именно благодаря наличию уникального собеседника. Так дневник становится последовательным «самопрояснением» личности, выражающей себя через картины.

Дали, в отличие от Ван Гога нашедший «точку опоры», программно нуждается не в «самопрояснении», а в «самопродвижении». Его «дневник» «антидоверителен»: «Часто даже кажется, что художник выбрал форму доверительной исповеди, чтобы взорвать и опровергнуть эту форму и чтобы побольше озадачить, поразить и более того — обидеть и рассердить читателя» [Якимович: 6]. *Целевая КПУ* «исповедальности» переформатирована кодами (мотивами) гениальности, публичности, скандала и эпатажа (три последних — экстравертирующие) и превращена в свое «зеркало» — *шоу-исповедальность* от лица (*самоидентификационные КПУ*) «сверххудожника», фрейдиста и нищезанца одновременно, для которого мания величия не только терапевтична (как и в целом творчество, носящее характер сублимации; терапевтично искусство и для Ван Гога), но и является основной самоидентификационной установкой КПП. Мы и здесь видим «зеркальную» трансформацию у Дали общего для обоих концептуального кода «исповедальности» (мотива, органично связанного с мотивом «терапевтичности» искусства) — в эпатажный маркетинг «уникального товара» (СТ «Сальвадор Дали»).

Литературные произведения художников помогают прояснить их представление об адресате. Для Ван Гога единственным адресатом является фигура брата, причем не столько реальная, сколько мистическая, мифологическая. Перед нами своего рода «внутренний диалог». Как точно подмечает Мейер-Грефе, «вместо Винсент и Тео можно поставить Винсент и мир или Винсент и бог» (цит. по: [Мурина: 29]). Для Дали, напротив, характерны индивидуалистические установки при обращении к максимально широкому адресату. Это хорошо видно из того «универсального» рецепта, который он дает «последователям»: «Любой художник, мечтающий подарить миру шедевр, должен жениться на моей жене. <...> У каждого художника должна быть и жена, и любовница, и все трое должны пребывать в мире и согласии, ведь речь идет о жизни втроем. Законная жена войдет в вашу жизнь, когда вам будет лет двенадцать; ей же к тому времени стукнет ровно тысяча триста лет. Имя ей — Живопись»

[Дали 2002: 113, 115—116]. Перед нами типичная далианская инструкция «для всех», подходящая лишь одному человеку на земле.

Разнонаправленно и использование «кода религии / религиозности». У Дали религиозный оттенок носит собственное позиционирование, начиная с имени (переводится как «Спаситель»). Он ощущает себя мессией, на что указывает и роль фигуры матери художника, к которой он относился с «религиозным обожанием» (но по-фрейдистски заместил ее, умершую, Галой, эпатажно написав на картине «Я плюю на свою мать» и порвав с отцом). У Ван Гога религиозная тема раскрывается гораздо более традиционно: он находится в постоянном поиске истины, его отец — пастор, и сам он пытается получить теологическое образование. В его письмах можно встретить поучения и советы, многочисленные цитаты из Писания; на картинах мы находим библейские образы сеятеля, жнеца. Само искусство для Ван Гога — не цель, а средство «выразить Добро» и «служить своему апостольскому призванию» [Мурина: 16].

Дали не сомневается — путь задан. Мир для него сюрреалистичен, и он стремится преобразовать среду в соответствии со своими «сновидениями», что не мешает ему заявлять о себе как о католике или монархисте. «Католический фрейдизм» или «сюрреалистический католицизм» Дали — одна из творческих установок. «Последовательный алогизм» (*инструментальная КПУ*) превращается в стиль жизни. Напомним, что фрейдист Дали является автором блестящих иллюстраций к Библии и «Божественной комедии». «Священное пророческое безумие Спасителя-Сальвадора опровергает всю мудрость мира сего, как и полагается по традиции пророчествования» [Якимович: 12].

Мотив пророческого и экстатического безумия Дали, любивший подчеркивать свою рациональность («Единственное различие между мной и безумцем состоит в том, что я не безумец!» [Дали 1991: 50]), реализует, обращаясь к классическому национальному и архетипическому образу Дон Кихота (одна из масок самого Дали), когда создает серию иллюстраций к роману Сервантеса. В «Дневнике» же Дали стремится «отстроиться» от великого испанца, умершего в нищете, всячески подчеркивая свое благоразумие. В то же время творческий метод художника заключался в получении иррационального знания, т. е. «расчетливом безумии»: «Он был убежден в том, что, для того, чтоб освободить глубоко запрятанные мысли, нужно иметь разум сумасшедшего <...> его паранойя была связана с критической способностью» [Аветисян: 124].

Ван Гог в начале переписки также не сомневается в своем здравом рассудке, хотя и упоминает в «Письмах...» об эпизодах, когда его называли сумасшедшим. Позднее, в лечебнице, не сомневаясь в истинности выбранного пути, Ван Гог постоянно испытывает сомнения в себе и даже приходит к мысли о благотворности помешательства, потому что благодаря ему художник перестает быть исключением. То, что творец ищет, для Ван Гога важнее художника как личности, а результат поиска не является конечной целью.

Ван Гог для продолжения диалога пытается разложить свой внутренний мир на фигуры, но на самом деле его психика совершает «присвоение» этих фигур, они становятся частью личности. Тео — alter ego Ван Гога, постоянно принимающий исповедь художника, «блудного сына» в своем семействе. Без этого адресата творчество немислимо. Другое, несостоявшееся alter ego — Поль Гоген как некий идеал друга и единомышленника. Утрата даже мнимого адресата (Гогена) переживается Ван Гогом крайне болезненно. Тео же программно мыслится в качестве соавтора, о чем прямо сказано в последнем письме Ван Гога: «В сущности, говорить за нас должны наши полотна. Да,

дорогой мой брат, я всегда твердил тебе и теперь повторяю еще раз, со всей серьезностью, на какую способна упорная сосредоточенная работа мысли, — повторяю еще раз, что никогда не буду считать тебя обычным торговцем картинами Коро. Через меня ты принимал участие в создании кое-каких полотен, которые даже в бурю сохраняют спокойствие. Мы создали их, и они существуют, а это самое главное, что я хотел тебе сказать...» [«Я заплатил жизнью...»].

Всё, что дорого Ван Гогу, он не воспринимает отдельно от себя. Создавая картину, он «вживается» в нее: «Нет, крестьян надо писать так, словно ты сам один из них, словно ты чувствуешь и мыслишь так же, как они: ведь нельзя же быть иным, чем ты есть» [Ван Гог 2018: 186]. Продолжением художника, его автопортретом (инкарнацией) могут являться пейзаж, предмет, жилище и пр.

Сальвадор Дали не «присваивает» себе ничьих инкарнаций, а функционально конструирует их. Так, идеальная фигура Галы замещает для него мать, идеальные фигуры учителей (например, Фрейда) — отца. Ведь Дали заимствовал у Фрейда идею сновидения как результата «динамического взаимодействия глубинных мотивов индивидуальной психики и культурной среды» и возвел ее в метод. В его картинах в полной мере «символы и ритуальные действия сопровождают прорывы бессознательных импульсов в сферу сознания, овладевая ими в симптоматических трансформациях или сублимациях» [Шукуров: 177—178].

Сам же Фрейд видит в Дали не индивидуальное, а общекультурное, называя его после личной встречи «типичным испанцем». Для программы Дали национальный аспект важен: он называет свою Испанию «самой что ни на есть иррациональной и мистической страной», при этом считая, что мистицизм и реализм имеют общую природу — следовательно, «надо было трансцендентную реальность высшего порядка включить в какой-нибудь взятый наугад, случайный фрагмент настоящей, реальной действительности» [Дали 1991: 63]. В этом нет противоречия, т. к. «в далианском сюрреализме физиологическая основа возвышается до уровня трансцендентальности <...> реальность оборачивается сверхреальностью, помогая выстраивать гению сюрреалистичную картину мира» [Яковлева 2019: 113].

Весь сюжет дневников Дали спрограммирован, программируется и реакция читателя — через прямые и косвенные оценки. Этой цели служат и непрерывные самовосхваления, и описания психофизиологических проявлений эмоций. Всё это наделяет автобиографию характеристиками бренда (в противовес просто имиджу, который «с точки зрения производителя (копирайтера, продавца), спонтанен», в то время как «бренд — конструируем и управляем» [Калашникова 2015: 252]). Автобиография изначально выстраивается по принципу создания бренда, трансформирующегося в миф о художнике. Отсюда множество как бы случайных историй (о еже, о вишнях и т. д.), наделяемых символической глубиной: «Бренд, о котором нельзя рассказать историю, не является таковым; бренд, чья история выходит за рамки продукта и конкретного сегмента рынка, превращается в легенду, мифологизируется» [Там же: 253]. Вся разница в том, что эту работу в данном случае проделывают не продавцы произведений искусства, а сам художник, выступающий одновременно в роли менеджера и сценариста захватывающего сериала о своей жизни.

Дали целенаправленно конструировал авторский бренд на протяжении всей творческой жизни, в то время как бренд «Ван Гог» (чья нарративная составляющая «может быть описана через комплекс характеристик художника — таких, как бедность, непризнанность, новаторство, личностная уникальность, загадочность и маргинальность» [Там же: 260]) сформировался

после смерти художника. Дали — в полном соответствии с концепцией П. Бурдьё — воспринимал искусство как поле символического производства. Отсюда — интерес художника к рекламе, возможностям медиасреды и PR-акциям. Последние были тщательно спланированы, как, например, прогулки с муравьем. Это не просто эпатаж, а часть сюрреалистического кода: в своих воспоминаниях Дали рассказывает о причине ненависти к муравьям, следовательно, тот, кто их поедает, должен вызывать противоположные чувства. «Культивируя» неповторимые усы, Дали, с одной стороны, следует традиции (усы носили Фрейд, Ницше и пр.), а с другой — делает предметом творчества и даже посвящает им целую книгу с фотографиями. Для рекламы шоколада Lanvin Дали «механизирует» свои усы, заставляя их вертеться от удовольствия. И т. п. PR-акции художника «одновременно носили праздничный, информативный и культурный характер. Устраивая их, Сальвадор Дали играл роли режиссера, писателя, редактора, актера, провокатора, иллюстратора, издателя и арт-директора» [Яковлева 2019: 100]. В отношении Ван Гога эти функции пытался выполнять его брат, однако в то время искусство еще не стало фактом массового сознания и объектом широких рыночных отношений, доступным для тиражирования.

«Текст жизни» художника (взаимосвязь художественного творчества, внутренних мотивировок, поведения (деятельности) и внешней биографии творцов) — наиболее масштабный и сложный «результантный» вариант СТ, ставший «культурным мифом», но складывание этого мифа может происходить совершенно по-разному. Сходство многих исходных «концептуальных кодов» КПП Ван Гога и Дали еще резче высвечивает, как по-разному разворачивается «текст жизни» каждого. Через литературные автопортреты недвусмысленно прочитывается «запрограммированность» биографической стратегии художников. Бескомпромиссная «интроспективная» стратегия Ван Гога объясняет, почему его «текст жизни» дописан до мировой славы уже постморти (мотивы субъектов-интерпретаторов — отдельная огромная тема). Тотальная «саморекламная» стратегия Дали нацелена на создание «текста жизни» как прижизненного памятника самому себе, причем бесконечно разрастающегося (Вавилонская башня «гениального эго» вместо «умершего» бога).

Думается, нет парадокса в том, что сюрреалист Дали оказывается куда более рационален, чем Ван Гог. Модернизм и авангард уже совершили «аналитическую революцию», и Дали использует этот огромный опыт, проводя в своих текстах целенаправленное изучение механизмов функционирования собственной психики, лежащее в основе творческих установок автора, и управление ими, в том числе путем автомифологизации. К тому же в картинах Дали безошибочно прочитывается «академический рисовальщик», блестящий профессионал, погруженный во все «тайны ремесла» — а значит, и умеющий «отчуждать» ремесло от душевных смут, рационально дистанцироваться («зеркальность»).

«Письма...» Ван Гога представляют собой более стихийную, интуитивную программу. Художник находится в поиске себя, его путь управляет им, а не наоборот, поэтому закономерный итог этой биографии — *не конструирование, а принятие мифа о себе* со всеми атрибутами безумия, одиночества и неустроенности. Но итоговый меседж, включающий девиантные поступки и загадочную гибель, получается столь мощным, что оказывается предельно востребованным актуальным «мифом культуры» и достраивается далеко за пределами земной жизни своего инициатора.

Список источников

- Ван Гог В. Письма к брату Тео. М.: Эксмо, 2018. 448 с.
 Ван Гог В.В. Письма к брату Тео. Первое полное издание. М.: АСТ, 2023. 480 с.
 «Я заплатил жизнью за свою работу» [из писем Ван Гога брату Тео]
 URL: <https://diletant.media/articles/38174363/> (дата обращения: 15.05.23).
 Дали С. Дневник одного гения. М.: Искусство, 1991. 320 с.
 Дали С. 50 магических секретов мастерства. М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. 272 с.
 Дали С. Моя тайная жизнь. М.: Попурри, 2020. 640 с.

Список литературы / References

- Аветисян А.А. Параноидально-критический метод Дали // Система ценностей современного общества. 2010. № 10-1. С. 121—125.
 (Avetisian A.A. Dali's Paranoid-Critical Method // System of Values of Modern Society. 2010. № 10-1. pp. 121—125. — In Russ.)
- Иванов Д.И., Лакербай Д.Л. Между «сциллами» и «харибдами», или Попытка теории в эпоху исследовательских практик // Критика и семиотика. 2021. № 1. С. 193—219.
 (Ivanov D.I., Lakerbai D.L. Between Scylla and Charybdis, or An Attempt at Theory in the Age of Research Practices // Criticism and Semiotics. 2021. № 1. pp. 193—219. — In Russ.)
- Калашникова А.А. Мифология рынка искусства: художник как бренд // Вестник Московского университета. Серия 18. Социология и политология. 2015. № 2. С. 250—261.
 (Kalashnikova A.A. Mythology of Art Market: Artist as a Brand // Bulletin of the Moscow University. Series 18. Sociology and Political Science. 2015. № 2. pp. 250—261. — In Russ.)
- Капуа ди М. Сальвадор Дали. М.: Спика. 1997. 272 с.
 (Carua di M. Salvador Dali. Moscow: Spika. 1997. 272 p. — In Russ.)
- Мурина Е.Б. Ван Гог. М.: Искусство. 1978. 440 с.
 (Murina E.B. Van Gogh. Moscow: Art. 1978. 440 p. — In Russ.)
- Тарабукин Н.М. Смысл иконы. М.: Издательство Православного Братства Святителя Филарета Московского, 1999. 224 с.
 (Tarabukin N.M. The Meaning of the Icon. Moscow: Publishing House of the Orthodox Brotherhood of St. Philaret of Moscow, 1999. 224 p. — In Russ.)
- Шукуров Д.Л. Формирование психоаналитического подхода к изучению культуры на Западе и в России // Соловьевские исследования. 2013. № 2. С. 175—188.
 (Shukurov D.L. The Formation of the Psychoanalytic Approach to the Study of Culture in the West and in Russia // Solovyov's Studies. 2013. № 2. pp. 175—188. — In Russ.)
- Якимович А.К. Сюрреализм и Сальвадор Дали: Вступительная статья // Дали С. Дневник одного гения. М.: Искусство, 1991. С. 5—43.
 (Iakimovich A.K. Surrealism and Salvador Dali: Introductory Article // Dali S. Diary of a Genius. Moscow: Art, 1991. pp. 5—43. — In Russ.)
- Яковлева Е.Л. Гастрономические практики Сальвадора Дали и медийная среда // Галактика медиа: журнал медиа исследований. 2019. № 2. С. 97—119.
 (Iakovleva E.L. Salvador Dali's Gastronomic Practices and the Media Environment // Galaxy Media: Journal of Media Studies. 2019. № 2. pp. 97—119. — In Russ.)
- Яковлева Е.Л. Детские травмы как исток творчества Сальвадора Дали // Психология и психотехника. 2022. С. 81—89. — In Russ.)
 (Iakovleva E.L. Childhood Traumas as the Origin of Salvador Dali's Art // Psychology and Psychotechnics. 2022. pp. 81—89. — In Russ.)

**“A PAINTER'S TEXT OF DESTINY”:
LITERARY SELF-PORTRAITS OF VAN GOGH
AND SALVADOR DALI**

Sofya M. Lukyanova

Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation, zolotoyogon@mail.ru

Abstract. The article is devoted to the topical problem of comprehensive analysis of the “synthetic text”, which includes both works of fiction and other aspects of the life and work of the writer or artist. The object of the study is literary self-portraits of Van Gogh and Salvador Dali. The methodology of the research includes both traditional structural-semiotic and historical-functional approaches and the methodology of “synthetic text” analysis, developed in the works of D.I. Ivanov and D.L. Lakerbay. Many of the initial “conceptual codes” of Van Gogh's and Dali's cognitive-pragmatic programs are similar, but the literary self-portraits show that the artists' strategies for self-realization of talent are quite different. Van Gogh's strategy is introspective, and on this uncompromising path the artist is constantly searching for himself. His diary, in the form of letters, is an attempt at self-discovery, expressing himself through paintings. His path drives him, not the other way around, so the natural outcome of this biography is not the construction, but the artist's acceptance of the myth of himself with all the attributes of madness, loneliness and unsettlement. This cultural message, which included Van Gogh's early death, turns out to be relevant after his death. Dali's life-creating strategy is total self-presentation and self-promotion, aimed at creating a “life text” as a lifetime monument to himself. C. Dali overcomes his complexes by extroverting his Freudian and Nietzschean ideas. His autobiography is initially built on the principle of creating a brand, transforming into a myth about the artist. C. Dali is the embodiment of art in the age of mass media, a “show genius”.

Keywords: synthetic text; cognitive-pragmatic program; self-portraiture; introspection; self-promotion

For citation: Lukyanova S.M. “A painter's text of destiny”: literary self-portraits of Van Gogh and Salvador Dali, *Ivanovo State University Bulletin, Series: Humanities*, 2023, Special issue, pp. 25—35.

Статья поступила в редакцию 23.05.2023; одобрена после рецензирования 30.05.2023; принята к публикации 04.10.2023.

The article was submitted 23.05.2023; approved after reviewing 30.05.2023; accepted for publication 04.10.2023.

Информация об авторе / Information about the author

Лукьянова Софья Михайловна — кандидат филологических наук, доцент отделения журналистики, рекламы и связей с общественностью, Институт гуманитарных наук, Ивановский государственный университет, г. Иваново, Россия, zolotoyogon@mail.ru

Lukyanova Sofya Mikhailovna — Candidate of Sciences (Philology), Associate Professor of the Department of Journalism, Advertising and Public Relations, Institute of Humanities, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation, zolotoyogon@mail.ru