

МЕТАТЕКСТ В РОМАНЕ ЛУИ АРАГОНА «АНРИ МАТИСС, РОМАН», 1977

О.В. Тимашева

Аннотация. В настоящей статье речь идет о различных подходах к метатексту (МТ) художественного произведения и, в частности, о русском тексте книги французского поэта и прозаика Луи Арагона «Анри Матисс, роман», 1977, (пер. Л. Зониной, 1981 г.), рассмотренном с позиций теории метатекста. Книга представляет собой необычное жизнеописание творческого пути французского художника Анри Матисса (1869–1954), созданное поэтом Луи Арагоном, знавшим его лично и не раз встречавшимся с ним. Автор настоящей статьи перечисляет различные подходы к понятию художественного метатекста в зарубежной и отечественной критике, останавливаясь на понятии «объяснительная система» и ее разновидностях: слова-объектах; структурном членении; «ансамблевых образованиях»; тексте второго порядка; идеальном образце обнаружения композиции; подтексте авторской рефлексии об искусстве; автометаописании; дополнительном слое смысла (поэзия поэзии) и некоторых других. Почти все эти подходы работают в метатексте исследуемой книги.

Ключевые слова: метатекст, слова-объекты, структурное членение, подтекст авторской рефлексии об искусстве, текст второго порядка, дополнительный слой смысла.

462

Для цитирования: Тимашева О.В. Метатекст в романе Луи Арагона «Анри Матисс, роман», 1977 // Преподаватель XXI век. 2025. № 3. Часть 2. С. 462–472. DOI: 10.31862/2073-9613-2025-3-462-472

METATEXT IN THE “HENRI MATISSE, A NOVEL” (1977) BY LOUIS ARAGON

O.V. Timasheva

Abstract. This article discusses the varied approaches to metatext and, in particular, the regarding of the Russian text of Louis Aragon's “Henri Matisse: a Novel” (1977) (transl. by L. Zonina in 1981) as metatext. The book is an unusual life-story of the French painter Henri Matisse (1869–1954), created by the poet Louis Aragon who was personally acquainted with him and met him not once. The author lists various major approaches to the concept of metatext in foreign and home criticism, focusing on the concept of the “explanatory

© Тимашева О.В., 2025



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

system” and its varieties: object words; structural segmentation; ensemble formations; second-order text; perfect composition detection pattern; subtext of author’s reflection on art; autometadescription; additional layer of meaning (a poet’s poetry) and a few others. Almost all of these approaches work in the metatext of the book under analysis.

Keywords: *metatext, object words, structural segmentation, second-order text, subtext of author’s reflection on art, additional layer of meaning.*

Cite as: Timasheva O.V. Metatext in the “Henri Matisse: a Novel” (1977) by Louis Aragon. *Prepodavatel XXI vek. Russian Journal of Education.* 2025, No. 3, part 2, pp. 462–472. DOI: 10.31862/2073-9613-2025-3-462-472

В отечественной науке понятие «метатекст» появилось относительно недавно, в начале XXI в. Исследователь С.А. Байкова [1], отметив в статье «Метатекст» дискуссионность современного изучения художественных текстов разными филологами начала двадцатого столетия, такими как А.А. Потебня, Р.О. Якобсон, М.М. Бахтин, подчеркивает многообразие подходов с помощью этого термина к совершенно разным художественным текстам. Сегодня, в так называемый постклассический период, все гуманитарные науки пришли в движение. Хаотически пересекаясь и перемешиваясь, они нередко вовлекают в свою орбиту естественные и технические науки. Развитие информатики, глобализация, интернетизация знаний стали катализаторами этого процесса. Появился термин *метаязык* (язык описания, язык второго порядка) при помощи которого характеризуются языки-объекты. От языка-объекта метаязык отличается простотой, однозначностью, ясностью (формальные символы, связки и т.п.), поэтому его стали также использовать в истории, лингвистике и литературоведении.

Ролан Барт в статье «Литература и метаязык» [2] отмечает, в частности, что даже обычная логика нас учит плодотворному разграничению языка и метаязыка. Настоящая проза, полагает он, не размышляет о самой себе и не задумывается о сути художественного произведения (см.: Г. Флобер «Бувар и Пекюше», С. Малларме «Письма», М. Пруст «В поисках утраченного времени»), но она «встревожена выбором слов». Лексика этих авторов в контексте рассуждений о метатексте — это *просто слова*, или иначе «слова-объекты», которые в этих книгах сами по себе значат очень много. Вспомните длинные перечисления, связанные с какой-либо профессией (а их десятки), у Г. Флобера в романе «Бувар и Пекюше» или многочисленные слова, передающие оттенки внутренней жизни героев романа «В поисках утраченного времени» М. Пруста. Все они выполняют множество функций, помогающих созданию *метаязыка*, хотя некоторые литературоведы в данном случае сказали бы — *стиля*. По мнению Р. Барта, истина литературы не в области действия, а в области природы ее порождения, она есть своего рода «маска, указывающая на самое себя» [2].

Ю.М. Лотман [3], рассуждая о метатексте, говорит, что объектом «литературного изображения» часто становится сам текст и его «составляющие» — название произведения, членение на главы, эпиграфы, авторские примечания, лирические отступления и проч. Писатели-постмодернисты последнего поколения пользуются именно такого типа приемами для генерирования смысла, особенно когда речь идет

о переключении из «одной системы в другую». При этом у них возникает так называемый «текст в тексте». А М.М. Бахтин [4] в своем историческом времени, хотя это было совсем недавно, называл все тот же метатекст «чужой речью», или «высказыванием о высказывании».

Если быть точными, то первое отчетливое определение «высказывания о высказывании» появилось в Германии еще в начале XIX в., в эпоху «йенского романтизма». Ф.Х. Исрапова, посвятив статью о метатексте «Теория трансцендентальной поэзии Ф. Шлегеля и поэтика художественной модальности» (2008) [5] исследованию теории трансцендентальной поэзии, отмечает, в частности, что в исторической поэтике при рассмотрении философско-эстетической основы сходства трансцендентальной поэзии и характеристик субъективно-образной структуры произведения, заметна двойственность человеческого сознания. Немецкий философ-романтик разумно считал «разговор с самим собой» естественной формой человеческого мышления. Наше сокровенное бытие драматично, и, находя какой-то ответ на беспокоящую нас мысль, мы тут же ставим перед собой новый вопрос. Именно по этому принципу и возникает «поэзия поэзии». Наедине с собой мы как бы «беседуем вдвоем», часто не находя ответа. Ф.Х. Исрапова подчеркнула философско-эстетическую основу общности трансцендентальной поэзии Ф. Шлегеля и его характеристики субъективно-образной структуры поэтической лирики [там же, с. 144–151].

Рассуждая о метатексте и его инварианте — метастихе, Ф.Х. Исрапова добавляет к ним термин *автометаописание*. Ученый цитирует следующие строчки стихотворения Б. Пастернака «Про эти стихи» (1917), выделенные — еще до нее — исследователем поэзии С. Бройтманом: *Кто тропку к двери проторил, / к дыре засыпанной трухой? / Пока я с Байроном курил / пока я пил с Эдгаром По? / Пока в Дарьял как к другу вхож / как в ад, цейхгауз, арсенал / как губы в вермут окунал?* С. Бройтман увидел здесь, как он выразился, «метасравнения» не только о внеположенной жизни, но и «смысловое производство самой литературы. Байрон, Эдгар По, Лермонтов здесь «учителя» или «точки отсчета собственных мыслей». Еще Ф. Шлегель совершенно справедливо утверждал: «Если само суждение об искусстве не является произведением искусства, то оно не имеет гражданских прав в царстве искусства» [6].

В.М. Жирмунский, например, рассказывая в 1916 г. об О. Мандельштаме, утверждал, что этот поэт «не знает ни лирики любви, ни лирики природы». В его стихах, с его точки зрения, нет души, нет личных человеческих настроений, но его поэзию, опираясь на Ф. Шлегеля, смело можно назвать не только «поэзией поэзии», но и «поэзией жизни». Элемент эмоционального отступает у О. Мандельштама на задний план, зато он умеет чувствовать своеобразие чужих поэтических настроений, чужих поэтических индивидуальностей и чужих художественных культур, проникая в них своим творческим воображением»: *У Чарльза Диккенса спросите? / Что было в Лондоне тогда? / Контора Домби в старом сити / И Темзы желтая вода* [7, с. 123–124]. В этих весьма концентрированных строках О. Мандельштама видно, что предмет изображения здесь — не просто жизнь, но *свое* (русское) и *чужое* (английское) художественное восприятие жизни, и при этом возникает неожиданно точная картина. Вся поэзия О. Мандельштама насыщена именно такого типа наблюдениями. Исходя из них, как бы несущественных, вторичных, но поэтически

ясно представленных «картин», можно назвать в данном случае метатекст «текстом второго порядка», выполняющим уточняющие или поясняющие функции по отношению к первичному тексту.

Исследователь В.С. Киселев [8] в статье «Метатекст как тип художественного целого» рассуждает о единстве «ансамблевых образований» и интерпретирует их как художественное целое с диалогическими отношениями между произведениями. Он полагает, что метатекст можно описывать, только учитывая повествовательное и коммуникативное измерение литературы, семантику, создающую саму литературность произведения. Метатекст для него — составное целое с диалогическими отношениями между произведениями. Метатекст можно увидеть и как «идеальный образец композиции». Само наличие текстов-матриц и автометатекстов материализует виртуальные информационные структуры, порождая идеи о заведомой упорядоченности и целенаправленности любого культурного общения.

А.Г. Шацкова [9], анализируя метатекст Дафны дю Морье «Птицы» как формализованную структуру, объединяет межтекстовые и внутритекстовые связи. Она, в частности, подчеркивает, что художественный текст обычно *многослойный конструкт*: метатекст непременно находится внутри цельного художественного текста. Он узнаваем не сразу, поскольку это *дополнительный слой смысла*, комментирующий основное содержание. Его особенность заключается в характере передачи текстовой информации — образа, факта, события. Метатекст, полагает она, часто добавляет в произведение *элемент игры и самоиронии*, служит подтекстом авторской рефлексии об искусстве, создает *атмосферу и неповторимый стиль* произведения.

Подводя черту под кратким обзором различных подходов к художественному метатексту, перечислим основные, разработанные разными учеными-лингвистами признаки и определения этого понятия: метатекст — объяснительная система, характерные черты которого — слова-объекты. Для художественного метатекста важно структурное членение (идеальный образец обнаружения композиции); его можно назвать также текстом «второго порядка» или подтекстом авторской рефлексии об искусстве, обобщенно — это автометаописание; «дополнительный слой смысла» и сама авторская рефлексия, способы ее выражения (элементы игры и самоиронии).

«Анри Матисс, роман», 1977 Луи Арагона, являющийся по сути искусствоведческим исследованием, созданным не специалистом по истории живописи, а поэтом и романистом, как нельзя более соответствует рассмотрению произведения в терминах науки о метатексте. Эта книга представляет собой попытку рассказать о большом Художнике. Но то, что написано Арагоном, это и не просто биография, и не обзор творчества, и не сопроводительная для картин Матисса информация. Это история проникновения Арагоном в понимание внутреннего мира такого художника, как Анри Матисс. В данном произведении есть большое количество иллюстраций (картин), воспоминания о встречах и беседах поэта и художника, строки из их писем и дневников, газетные публикации о выставках, рецензии, которые прерываются полемическими замечаниями и уточняющими примечаниями. Когда Арагон пытается сделать анализ какой-либо картины Матисса, то он говорит не столько конкретно об изображенном на полотне, сколько о чем-то своем. При этом он поэтически выражает увиденное, весьма ему близкое и как будто бы даже одушевленное.

Насыщенность и определенность цветов «поэтически выраженного» в картине — отличительная черта манеры этого художника. Он, как многим известно, фовист (*les fauves* — дикие, хищники), т.е. художник, принадлежащий к течению живописи французского постимпрессионизма начала XX в. (1904–1908). Напомним, характерные особенности живописи фовистов — использование интенсивных цветов в их контрастных сочетаниях, обобщенные контуры, частое сведение формы к простым очертаниям.

Арагона интересуют и краски, и предпочитаемые линии, и натурщицы Матисса, тип их внешности и любое «другое», связанное с жизнью и творчеством этого художника, «поэта кисти». Из авторского комментария «Анри Матисс, романа» следует, что специально созданная Арагоном книга — это не ряд анекдотов (историй из жизни), не цепь пикантных приключений молодого человека, с которым он был близко знаком, или уже престарелого Матисса, отца благородного семейства. Это роман о похождениях духа, роман о живописи, рисунке, скульптуре. Это книга о художнике, о том, как он выразил себя, что пожелал он оставить после себя, т.е. о картинах, рисунках, скульптурах, об аппликациях, которые он изобрел, роман о мыслях Матисса, вступающего в спор с самим собой, настигающий его в какой-то главный момент развития и усовершенствования его личности.

Художник и слова? Возможно ли? Нужно ли подобное вообще? Однако такая традиция существует с далеких времен. Комментирование живописи с помощью слов и особого рода текстов имеет давнюю историю. Вспомним писателя и художника Джорджо Вазари. Его «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» — настольная книга всех исследователей искусства, сокровищница фактического материала, в которой однопланово написаны биографии художников Возрождения, их живописные портреты, которые создавал он сам. Высказывания Джорджо Вазари представляют собой такие литературные портреты-описания, мимо которых пройти невозможно. Вазари в весьма отдаленную от нас эпоху сумел заметить (разглядеть), в частности, от руки написанные слова на рисунках Леонардо да Винчи: *Leonardus Vinci Academia*. Это, как пишет Вазари, был сложный и очень красивый рисунок без названия. Надпись на латинском языке означает «Академия Леонардо да Винчи». Академией именовался кружок друзей Леонардо. А выведенные слова и буквы — это толкование или подсказка да Винчи своему зрителю о существовании школы да Винчи. Вазари не описывает в своей книге именно этот рисунок, но отмечает перед его упоминанием о другом рисунке Леонардо: «Вязь из веревок, написанную так, чтобы можно было проследить все их переплетения от одного конца до другого».

Для нас важно, что «жанр картиноописания» существует не одно столетие и подобные художественные исследования, как в далекие времена, так и в новое время, во Франции принадлежат таким выдающимся писателям, как Дидро, Стендаль, Бодлер. Например, Бодлер, автор поэтического сборника «Цветы зла», утверждал, что *слова не литература*. Так могут сказать многие, однако литература создается с помощью слов.

Речевой компонент в живописи входит в виде единичного звена, как некое, порой обезоруживающее зрителя дополнение, вызывающее желание задуматься, увидеть то же самое, но с другой точки зрения. Выбор слов пишущего о картине — это попытка

еще раз обозначить уже созданный художественный образ. Это реальный творческий акт, представляющий иногда что-то банальное, но если речь идет о большой живописи, то это нечто достойное высокого труда.

Метатекст как объяснительная система

Луи Арагон, разворачивая повествование в произведении «Анри Матисс, роман», действует именно таким образом, все объясняя и уточняя, опираясь при этом не на чужие сведения, а на самого себя, на свой исключительно новый, неповторимый подход, на свое видение любимого и хорошо знакомого ему, в том числе и лично, художника. Он позволяет себе спорить даже с Вазари. Например, Арагон пишет: «Таких глаз, как эти, не придумаешь. В них юмор и тайна». Имеются в виду глаза Матисса. При этом тайна не исключает юмор. «Есть в этих глазах загадка и раскованность. Не знаю, какие были глаза у Микеланджело. Вазари об этом не написал», — отмечает Арагон [10].

Заметим, что в наши дни даже высокая живопись толкуется порой грубо и лаконично. Картина «Мона Лиза», прозванная французами «Джокондой», имела изначальное название “*Ritratto di Mona Lisa del Giocondo*” («Лиза, урожденная Герардини, жена флорентийского торговца шелком»). Однако французский и американский художник Марсель Дюшан пририсовал Моне Лизе усы и дал картине неприличное название (не будем его повторять), Фернан Леже написал Мону Лизу с ключами, Сальвадор Дали самого себя «загнал» в этот образ. Наиболее достойно обошелся с Моной Лизой Рене Магрит: он написал окно, сквозь которое проникает свет, улыбка дня. Окно декорирует обычная штора, подчеркивающая как бы невидимый овал лица Джоконды.

Внимательно изучается сегодня и слово, обозначающее фамилию художника, поскольку в ней виден часто почерк создателя произведения. Исследователи восхищаются необыкновенной завитушкой какой-либо буквы, «росчерком пера» какого-то творца, умеющего «подвести черту под настенной росписью или многометровым полотном: важен, оказывается, даже наклон скобки, балансирование точки и запятой, нажим и волосная линия. Подпись изучают графологи, а также скрытые и открытые имитаторы подлинников, достигающие иной раз высокой безупречности копирования.

Один из фотографов-репортеров заставил Матисса позировать ему в красивом, с его точки зрения, халате и надеть шляпу (он-де, фотограф, так видит!). Как ни противно было Матиссу своеволие репортера, исполнявшего заказ журнала, но ему пришлось выполнить его пожелание, что, конечно, не отразило его истинный облик, открытый Луи Арагоном» [10, с. 65].

Видеть в Матиссе европейца Арагон не хочет. «Его культура простирается далеко за пределы Фландрии, откуда он родом... Она перешагивает Средиземное море, у которого он живет. Таити, арабский мир, древние архаические цивилизации Малой Азии, ему годится все, что обостряет таинственную, неутолимую жажду знаний. В его вольтере — птицы со всего света, при этом невозможно забыть, что Матисс — француз. Француз с севера... Человек из Камбрези, французский художник. Гражданин мира» [там же, с. 85]. Если рассматривать картину как фразу (а именно так действует Арагон), то сочетание выразительных элементов приобретает благодаря отношениям между ними свой смысл, отличный от смысла каждого из них в отдельности. Представляется

совершенно очевидным, что смысл этот зависит от самого способа сочетания, иначе говоря, как он выражается, «от синтаксиса картины» [10, с. 10].

Попробуем разобраться в том, что есть синтаксис картины.

Если синтаксис — это раздел лингвистики, изучающий правила построения текста, и они общие для многих разных текстов, то синтаксис картины — это, очевидно, цепляющие заметки! (отметины) смыслового видения художника, его правила построения картины, отличные от первичных канонов, преподаваемых в школах живописи. В данном случае можно говорить даже о словах, непосредственно направленных на предмет — рисунок, представляющий собой внеположное сознанию созерцателя картины или зрителя неавторское «объектное слово», углубляющее его чувство.

Слова-объекты

Легкость. Легкость выполненной работы художника весьма обманчива. Матисс — автор трудный. «Чтобы найти эквивалент легкости Матисса, следовало бы поискать его у музыкантов: У Баха, например, а вот Бетховена в Матиссе ни на грош!» [там же, с. 53].

Стиль. «Почерков у Матисса несколько, а стиль — один... Есть у него рисунки, сделанные не отрывая руки, линия здесь обрывается только тогда, когда все позади... Невозможно спорить с мнением Бюффона, что стиль — это человек... О стиле живописцев говорят редко, однако в живописи даже больше, чем в литературном языке, стиль — это художник» [там же, с. 89].

Модель. Матисс смотрит одними и теми же глазами и на живую модель, и на элементы натюрморта. Он говорит: «Я сочетаю браком вещи... Растения и женщин, изгиб женской руки и изгиб растения, тянущегося к солнцу. Экзотичность неодушевленных предметов (свобода для ума, воображения, выдумки) [там же, с. 101].

Руки. Руки на его полотнах держатся одна за другую, «их отпускают, одна опирается на лоб, другая — на подлокотник кресла, руки сплетаются. Его руки приведут в конце концов к большой руке св. Дамиана в часовне Ранса, где он держит молитвенник» [там же, с. 85].

В том, что касается св. Дамиана, то в переключении с женских рук на руки большой статуи вспоминается эпизод на открытии одной из первых выставок фовистов. Среди захватывающих внимание ярких цветных полотен Альбер Марке поместил свою маленькую статуэтку, стилизованную под работу итальянцев Возрождения. Взглянув на нее, один из критиков, сказал: «Донателло среди диких!» Фраза запомнилась, ее стали повторять. Здесь было обратное движение взгляда, направленное от больших полотен на маленькую скульптуру.

Знак. «Я (Арагон) поймал себя на том, что одиннадцать раз употребил слово *знак*, которое, хотя и входит в словарь Матисса, но на языке художника имеет иное значение, чем знаки в семантике...» (там же, с. 102).

Греческое слово *семейон* ведет свое начало от римского риторика и писателя Квинтилиана (36–95 н.э.), который обозначил им краткость звука, единицу пения в стихе. Арагон пишет: «Употребление этого слова в лингвистике превращает его в некое подобие моста между изображением и высказыванием... Знак — это средство коммуникации» [там же, с. 85]. Но писатель также напоминает, что семиотика первоначально была частью военного искусства, наукой о командовании (важно подать знак!). Просигналить! А у Матисса свои изобразительные знаки, он своего рода демиург.

«Живопись, как и рисунок — это не музыка и не стихосложение... Когда знак вписывается в язык рисованного и живописного пространства, он уже не единица скандирования, не интервал между звуками, это символ данного пространства... Величие художника состоит в изобретении собственных знаков, за которыми глаз следит, как за текстом» [10, с. 106].

Структурное членение

В книгу Луи Арагона об Анри Матиссе вошло все написанное художником слова в разные годы, начиная с его небольшой заметки о рисунках этого художника в альманахе «Поэзия 41» еще в начале Второй мировой войны и заканчивая последующими размышлениями о художнике в новые времена (статьи, письма разных лет, публичные выступления, рассказы о выставках в разных странах, лекции о художнике «в сведущей и несведущей аудитории»). Автор подает эти большие или краткие тексты по собственному усмотрению, не придерживаясь хронологии. Ему важна суть исполненного художником и им, как писателем обнаруженного или выявленного.

Подтекст авторской рефлексии об искусстве

«Мой роман о художнике, — пишет Арагон, — роман о мыслях, вступающих в спор с самим собой или вытекающих одна из другой, и именно через них я хотел показать своего героя» [там же, 196].

Если Матисс пишет портрет или пейзаж, он не думает о том, чтобы было похоже. Ему хочется украсить мир. Арагону вообще нравятся те, кто украшает мир, облагораживает его: «Есть для меня что-то пьянящее в том, что Матисс был и остается на склоне лет художником вечной надежды... Матисс пишет картины не для того, чтобы понравиться сильным мира сего, не для того, чтобы услужить им, а для себя, его глубокая доброта, отбирающая, что именно стоит озарить своим светом для грядущего. Матисс не льстит: он видит красоту. В этом смысле его красота реальна» [там же, с. 162].

469

Текст второго порядка

Когда возникает слово-выражение или определение «текст второго порядка», задаешься вопросом, а что же это такое? Авторская речь, вводные слова? Видимо, и то, и другое. Однако не всегда речь Арагона ведется о художнике, он много говорит о себе и звучит при этом отстраненно, хотя речь идет о его собственном видении мира. В отношении героя его романа замечание писателя может показаться неважным, но предстоящий разговору о художнике рассказ о самом себе и есть текст второго порядка. Он свидетельствует о внутренней жизни создателя произведения(!): «Закончив “Бланш”, я уже с головой ушел в этот роман, мне случилось как-то сопровождать Эльзу в театр. На премьеру. Программа. Я стал туг на ухо. И, по правде говоря, ну, я люблю театр, однако понимаю все меньше и меньше. В седьмом ряду я не слышу ровным счетом ничего. Это не всегда так уж необходимо, заметьте... И все-таки я люблю понимать, что происходит... Даже в третьем ряду я слышу далеко не все. Я домысливаю. Рассказываю себе всякие истории» [там же, с. 40];

«Я кружусь вокруг своего объекта, как бесконечная путающаяся лента, не обрезаю, не отбрасываю. И в итоге портрет — сумма всего, что я передумал о модели

и о множестве всяких других вещей. Когда подходил к окну, подходил к телефону... В общем для художника портрет — это совсем не то, что называю портретом я, когда пишу» [10, с. 41];

«Слова тут бессильны, но линия Матисса совершает открытия. Поймут ли меня, если я скажу, что Матисс обладал гением дубль-ве? С той, однако, оговоркой, что он никогда не идет дальше трех начальных букв — а, b, с. Вот этим-то он нас проводит за нос. Как бы подсказывая. Это легко. Его легкость — обманчивая видимость. Матисс — автор трудный» [там же, с. 53].

Дополнительный слой смысла

В приведенном ниже примере мы можем заметить двухголосую информацию знатока таланта Матисса и любителя антикварной мебели:

«Признаюсь, что кресла Матисса кажутся мне разнообразнее его женщин. Хотя и между креслами есть сходство, связанное также... с определенным изгибом. Во всяком случае, это приложимо и к венецианскому креслу, и к креслу из Сибура (Людвик — Вторая империя), и к еще нескольким» [там же, с. 14].

Элементы игры и самоиронии

У Матисса не было единого текста о том, как должно и как нужно писать картины или отражать некоторые предметы, которые он обозначал словом *знаки*, например как написать дерево. Он не хочет повторять тех, кто до него обозначал чуть ли каждый его листок. Тогда как? Нарисовать зеленый круг или овал?

«Я не могу избавиться от того, что меня волнует, в точности скопировав дерево... Я должен найти в этом дереве себя. Мне необходимо создать некий объект, похожий на дерево. Знак дерева» [там же, с. 81].

Некоторые художники научились изображать листву, рисуя 33, 33, 33. Дерево для Матисса — это «некая совокупность эмоций», которые оно в нем пробуждает, предмет, который воздействует на его ум: «Значительность художника измеряется количеством новых знаков, которые он введет в пластический язык» [там же, с. 82].

Рот Матисса часто изображал в форме 3. «Почему 3, а не 8? Потому что 8 легко представить себе мысленно разрезанным посередине на две части, тогда как 3 — неделимо... У всех художников моего времени выработалась привычка видеть предметы, освещенными определенным образом — одна сторона в тени, другая купается в свете. Тогда как в 3 есть одна затененная часть и другая исчезающая, та, которую съедает свет» [там же, с. 83].

Длительное время феномен метатекста описывали и анализировали без использования термина *метатекст*. Иногда рассуждали об авторском повествовании, метаописательном пласте текста, саморефлексии, автокомментариях. Чаще говорили о «тексте в тексте», «интексте», «интертексте», «гипертексте», «автометаописании». Однако элементы метатекстуальности встречались в произведениях с тех пор, как человек вообще стал задумываться о сущности литературы, выявлять *рефлексивное начало* в структуре художественного текста. В наши дни все чаще стали употреблять термин *метатекст*, трактуемый как некая конструкция, имеющая коммуникативную функцию разного диапазона звучания — авторское повествование об авторском повествовании. Это некий *двуетекст*, обращенный не только к предмету, но и к авторскому слову о нем.

В качестве метатекста иной раз рассматривают и название произведения, и структурное членение текста, и разного рода лирические отступления, и рассуждения о произведении в самом произведении.

«Анри Матисс, роман» представляет читателю две фигуры — художника и написавшего о нем автора, хотя, по общему мнению многих исследователей, стремление к метатекстуальности — имманентное свойство любого художественного текста, где фигур может быть больше или вообще одна, но есть внутренний монолог, психологи сказали бы «самоанализ», поэтическое противопоставленное прозаическому.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Байкова С.А. Метатекст // Знание. Понимание. Умение. 2010. № 3. С. 248–250.
2. Барт Р. Литература и метаязык // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 34–38.
3. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство, 2000. С. 14–28.
4. Бахтин М.М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. 336 с.
5. Ибрапова Ф.Х. Теория «трансцендентальной поэзии» Ф. Шлегеля и поэтика художественной модальности // Известия Уральского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2009. № 3 (65). С. 144–151.
6. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1983. С. 219–220.
7. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. С. 123–124.
8. Киселев В.С. Метатекст как тип художественного целого (к постановке проблемы) // Вестник Томского университета. Серия: Философия. Культурология. Филология. 2000. № 282. С. 184–190.
9. Шацкова А. Г. Сенсорный метатекст в рассказе Д. дю Морье «Птицы» // Актуальные вопросы перевода, лингвистики, истории литературы и фольклора: сб. статей XII Международной конференции молодых ученых. Екатеринбург, 9 февраля 2024 г. Екатеринбург: ИД «Ажур», 2024. С. 87–94.
10. Арагон Л. Анри Матисс, роман: в 2 т. Т. 1, 2 / пер. с франц. Л. Зониной. М.: Прогресс, 1981.

REFERENCES

1. Baikova S.A. Metatekst [Metatext], *Znanie.Ponimanie.Umenie* = Knowledge. Understanding. Skill, 2010, No. 3, pp. 248–250. (in Russ.)
2. Bart R. Literatura i metajazyk [Literature and Metalanguage. In: *Bart R. Izbrannye raboty, Semiotika, Poetika* [Bart R. Selected Works. Semiotics. Poetics]. Moscow, Progres, 1989, pp. 34–38. (in Russ.)
3. Lotman Yu.M. Structura chudozhestvennogo teksta [Structure of Mysterious Text]. In: *Lotman Yu.M. Ob iskusstve* [Lotman Yu.M. About Art]. St. Petersburg, Iskusstvo, 2000, pp. 14–28. (in Russ.)
4. Bachtin M.M. Avtor y geroj: k filosofskim osnovam gumanitarnyh nauk [Author and Character: Towards Philosophical Basis of the Humanities]. St. Petersburg, Azbuka, 2000, 336 p. (in Russ.)

5. Israpova F.H. Teorija transcendentalnoj poezii F. Shlegelja i poetika hudozhestvennoj modalnosti [Theory of Transcendental Poetry of F. Schlegel and Poetry of Belle-lettres Modality], *Izvestija Uralskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija: Gumanitarnye nauki* = News of the Ural State University. Series: Humanities, 2009, No. 3 (65), pp. 123–124. (in Russ.)
6. Shleguel F. *Estetika. Filosofija. Kritika*, v 2 t., t. 2 [Aesthetics. Philosophy. Critics, in 2 vol., vol. 2]. Moscow, Iskusstvo, 1983, pp. 219–220. (in Russ.)
7. Zhirmunski V.M. *Teorija literatury. Poetika. Stilistika* [Theory of Literature. Poetry. Stylistics]. Leningrad, Nauka, 1977, pp. 123–124. (in Russ.)
8. Kisilev V.S. Metatekst kak hudozhestvennoe celoe: k postanovke problemy [Metatext as a Unity: towards the Problem], *Vestnik Tomskogo universiteta, Serija: Filosofija. Kulturologija. Filologija* = Tomsk University Bulletin. Series: Philosophy. Cultural Studies. Philology, 2009, No. 282, pp. 184–190. (in Russ.)
9. Shatskova A.G. Sensornyi metatekst v rasskaze D. dju Morie “Pticy” [Sensor Metatext in the Story by D. du Morie “Birds”]. In: *Aktualnye voprosy perevoda, lingvistiki, istorii literatury i folklor: sb. statej XII Mezhdunarodnoj konferencii molodyh uchenyh. Ekaterinburg, 9 fevralja 2024* [Current Issues of Translation, Linguistics, History of Literature and Folklore: Collection of Articles from the XII International Conference of Young Scientists. Yekaterinburg, February 9, 2024] Ekaterinburg, ID “Azhar”, 2024, pp. 87–94. (in Russ.)
10. Aragon L. *Anri Matiss, roman*, v 2 t., t. 1, 2, per. s franc. L. Zoninoj [Henry Matisse, Novel, in 2 vol., vol. 1, 2, transl. from French L. Zonina]. Moscow, Progress, 1981. (in Russ.)

Тимашева Оксана Владимировна, доктор филологических наук, профессор, кафедра романских языков им. В.Г. Гака, Московский педагогический государственный университет, oksana.v.timasheva@gmail.com

Oksana V. Timasheva, ScD in Philology, Associate Professor, Professor, Romance Languages Department named after V.G. Gak, Moscow Pedagogical State University, oksana.v.timasheva@gmail.com