

«ПЕЙЗАЖ», «НАТЮРМОРТ» И «ПОРТРЕТ» КАК ЗАГЛАВИЯ ЛИРИЧЕСКИХ СТИХОТВОРЕНИЙ

Виктория Яковлевна Малкина –

кандидат филологических наук,
профессор,
Институт филологии и истории,
Российский государственный
гуманитарный университет
Почтовый адрес: Миусская площадь, 6, Москва,
ГСП-3, 125993, Россия
Электронный адрес: poetika@gmail.com

Аннотация

Статья посвящена исследованию одного из аспектов визуального в лирическом стихотворении — репрезентации жанров живописи в заглавии стихотворений, а также взаимодействию визуального и вербального в соответствующих лирических текстах. Цель статьи — проанализировать семантику такого заглавия и его влияние как на развертывание лирического сюжета и образной системы стихотворения, так и на читательскую стратегию рецепции такого текста. Для этого в статье решаются несколько задач. Во-первых, определяется понятие визуального в литературе вообще, и разграничиваются понятия визуального и визуализации, в частности. Во-вторых, рассматриваются основные способы репрезентации визуального в лирическом тексте (с учетом специфики лирики как рода литературы): лирический сюжет, лирический образ, композиционно-речевые формы (описание, сон, экфрасис) и отображение визуальных искусств, в частности, аллюзии на жанры и приемы живописи. В-третьих, обосновывается важность анализа заглавия для лирического стихотворения. Наконец, в-четвертых, анализируются выбранные и представляющиеся наиболее репрезентативными тексты под указанным углом зрения, то есть исследуется, как в них проявляется заявленная в заголовке аллюзия на произведение живописи. Материалом служат стихотворения российских и польских поэтов XIX–XX вв., заглавия которых совпадают с основными жанрами живописи — «Пейзаж», «Портрет» и «Натюрморт». Но при этом тексты не являются экфрасисом, то есть не описывают конкретную картину, настоящую или воображаемую, а воссоздают визуальную образную систему вербальными средствами и апелляцией к зрительскому опыту читателей. В частности, анализируются стихотворения А. Майкова, И. Сельвинского, Ю. Левитанского, Б. Ахмадулиной, Л. Мартынова, Ю. Пшибоса, А. Пушкина, В. Ходасевича, Д. Кедрина, Ю. Хартвиг, И. Бродского, А. Свершинской.

Ключевые слова

Визуальное в литературе, визуальное в лирике, живопись и литература, пейзаж в лирике, портрет в лирике, натюрморт в лирике, заглавие лирического стихотворения, лирический сюжет.

Статья поступила в редакцию 24 марта 2019 г.

LANDSCAPE, STILL LIFE, AND PORTRAIT AS TITLES OF POEMS

Victoria Ja. Malkina

Ph.D., Professor,
Institute for Philology and History,
Russian State University for Humanities
Postal address: Miuskaya Square 6, Moscow,
GSP-3, 125993, Russia
E-mail: poetika@gmail.com

Abstract

This paper is devoted to the problem of visual aspect in literature. We study one of the aspects of the visual in a lyrical poem: the representation of painting genres in the titles of the poems, as well as the interaction between the visual and the verbal in lyrical texts. The goal of the paper is to analyse the semantics of such a title and its influence on both the unfolding of the lyrical plot and the figurative system of the poem, also on the strategy of the perception of such text by a reader. To do this, we solve several problems. First of all, we define the concept of the visual in literature; the concepts of the visuality and the visualisation are delimited. Secondly, we consider the main ways of representing of the visual in a lyrical text (taking into account the specifics of the lyric as a kind of literature): lyrical plot, image, compositional forms (a description, a dream, an ekphrasis), and allusions to the genres of painting. Thirdly, the importance of analysing the title for a lyrical poem is justified. Finally, the most representative texts are analysed from the specified point of view: we examine how the allusion to the painting is manifested in the title. The material of the paper is the number of poems by the Russian and the Polish poets of the nineteenth — twentieth centuries. Their titles coincide with the main genres of paintings, for example, “Landscape”, “Portrait” and “Still Life (nature morte)”. But at the same time, they are not considered to be ekphrasises. That means there is no any description of a real or imaginary picture there, but there is a recreation of the visual imaginative system by the verbal means; and the poems appeal to the reader’s viewing experience. In particular, we analyse the poems of A. Maikov, I. Selvinsky, Y. Levitansky, B. Akhmadulina, L. Martynov, J. Przyboś, A. Pushkin, V. Khodasevich, D. Kedrin, Y. Hartwig, I. Brodsky, A. Svershchinskoy.

Keywords

Visual in literature, visual in lyric, painting and literature, landscape in lyric, portrait in lyric, still life (nature morte) in lyric, title of lyrical poem, lyrical plot.

Received 24 March 2019.

Проблема соотношения живописи и поэзии возникала в истории первой европейской культуры неоднократно. Этот вопрос поставил еще Готтольд Эфраим Лессинг, когда противопоставил живопись и литературу как, соответственно, пространственный и временной виды искусства: «живопись — тела и краски, взятые в пространстве, поэзия — членораздельные звуки, воспринимаемые во времени»¹. Живопись, согласно Лессингу, фиксирует одно мгновение, поэзия — протяженность во времени. В то же

¹ Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М.: Гослитиздат, 1957. С. 186–187.

время поэзия может описывать как видимое, так и невидимое, в живописи же видимо всё. Поэтому в живописи предметом изображения становятся в основном видимые (материальные, телесные) свойства предметов, а в литературе — поступки и действия. То есть живопись — это статика, а литература — динамика.

Однако уже романтики стали пытаться преодолевать это противопоставление, заговорив о синтезе искусств. Поэзия и живопись начали взаимодействовать друг с другом, причем это взаимодействие стало осуществляться разными способами. Нас интересует тот вариант, когда особенности поэтики визуальных искусств становятся особенностями поэтики вербального текста. Мы обозначаем его термином визуальность, или визуальное в литературе.

Визуальное в литературе мы понимаем как видимость (зримость) внутреннего мира художественного произведения, то есть возможность его зрительной рецепции. Особенности визуального восприятия задаются автором и воспринимаются читателем в рамках его собственного зрительского и читательского опыта. Изучение визуального в лирике является проблемой актуальной и малоизученной. Оговоримся, что предметом нашего исследования является не поэзия как разновидность художественной речи, а лирика как род литературы. Ее специфика заключается, согласно концепции С.Н. Бройтмана, в особых субъект-субъектных отношениях: герой становится для автора не объектом (как в эпосе), а другим — равноправным — субъектом. Отсюда «синкретизм субъектов, отсутствие между ними четкой внешней границы»² и большая роль лирического субъекта как носителя речи и основной точки зрения на мир в лирическом стихотворении. При репрезентации визуального лирический субъект становится носителем точки зрения в буквальном смысле слова: именно он — тот, кто видит внутренний мир произведения, и от его позиции зависит то, что видит читатель.

Визуальное в лирическом стихотворении может возникать на нескольких уровнях (см.: Схема 1 — визуальное в лирическом стихотворении). Первый и самый очевидный — это уровень словесного образа. Под словесным образом мы понимаем языковое выражение, создающее в художественном тексте многоплановую картину мира. Для воссоздания картины визуальной используются, соответственно, визуальные образы: цвет, свет, линия, картина, скульптура, кино, фотография, зеркало, отражение, глаза и т.п. Очень часто при этом используются и глаголы зрительного восприятия (видеть, замечать, наблюдать, смотреть и т.п.).

Второй возможный уровень репрезентации визуального — это лирический сюжет. Под лирическим сюжетом мы понимаем систему событийно-ситуативных элементов лирического произведения, данную с позиции лирического субъекта в процессе развертывания его рефлексии. И эта реф-

² Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М.: РГГУ, 2001. С. 109.

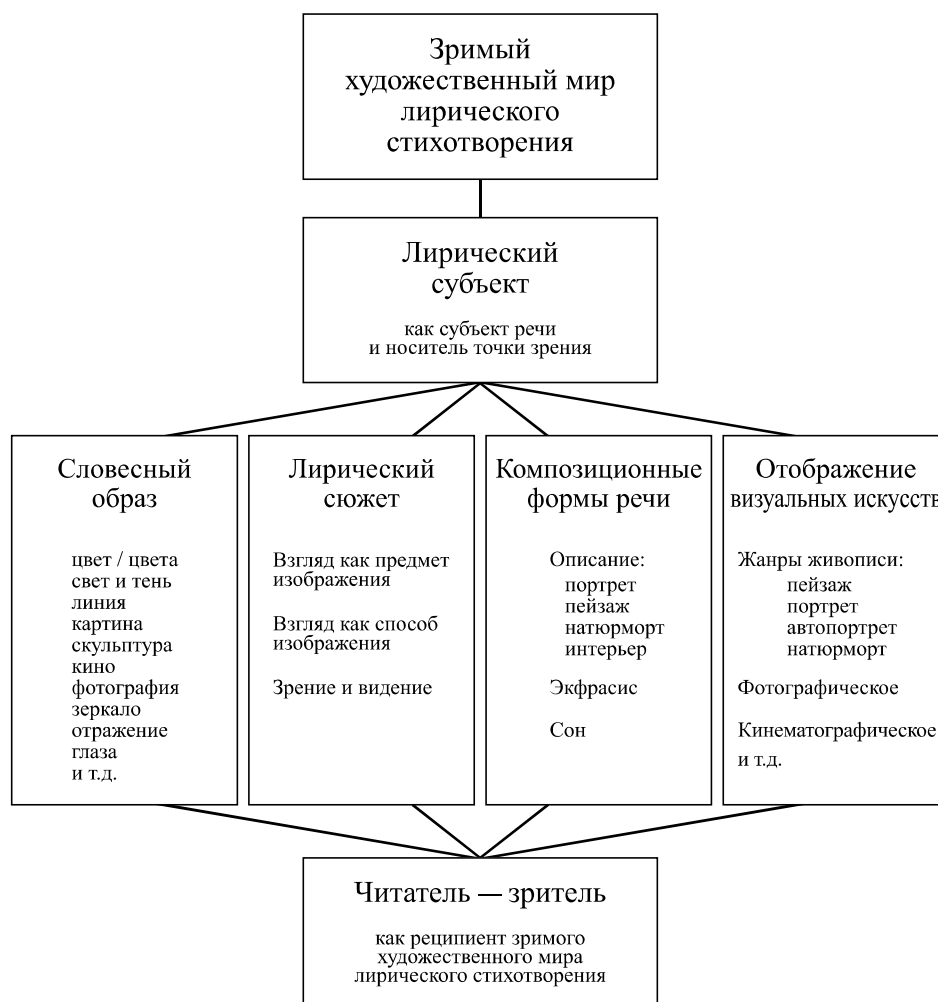


Схема 1 — визуальное в лирическом стихотворении

лексия может начинаться с акта видения либо столкновения с любым другим визуальным явлением. В таком случае взгляд и зрение могут стать как способом, так и предметом изображения, а лирическим событием становится смена точек зрения либо переход через какую-то видимую границу.

Третий уровень — это композиционно-речевые формы. Вслед за Н.Д. Тмарченко мы понимаем композиционные формы речи как «фрагменты текста произведения, имеющие типическую (повторяющуюся, узнаваемую) структуру, приписанные автором-творцом какому-либо из “вто-

ричных” субъектов изображения»³. Формы, связанные с визуальным, — это описания (пейзаж, портрет, интерьер, натюрморт), экфрасис и сон (сновидение).

Наконец, четвертый уровень репрезентации визуального в лирике — это отображение визуальных искусств, в частности, аллюзии на жанры и приемы живописи. Именно этот способ нам хотелось бы рассмотреть подробнее в данной статье на примере трех основных жанров — пейзажа, портрета и натюрморта. Материалом послужат стихи российских и польских поэтов XIX–XX вв., причем те, где аллюзия возникает прямо в заглавии, то есть когда заглавие стихотворения совпадает с названием жанра живописи («Пейзаж», «Портрет», «Натюрморт»).

Как известно, в лирике заглавие есть далеко не у всех текстов, но тем больше его значение, когда оно появляется. С.Д. Кржижановский писал, что «книга — развернутое до конца заглавие, заглавие же стянутая до объема двух-трех слов книга»⁴. Еще одна важная особенность заглавия заключается в том, что оно ориентировано и вовне, и внутрь текста: с одной стороны, провоцирует читательские ожидания, апеллируя к его (читательскому) опыту (в интересующем нас случае — визуальному), с другой — заглавие так или иначе соотносится с основным текстом: «Заглавие — первое, с чем сталкивается читатель, обращаясь к тексту. Оно предсказывает характер содержания, ориентирует восприятие на ту сферу действительности, которая воссоздается в тексте»⁵. Так, заглавия «Пейзаж», «Портрет» или «Натюрморт» предлагают читателю обратиться к живописи и представить, что речь идет о картине. И, конечно, есть немало текстов, где действительно описывается картина — реальная или воображаемая (и тогда можно говорить об экфрасисе). Нас, однако, будут интересовать те стихотворения, где читательские ожидания обманываются: нам не рассказывается о живописной картине, а картина воссоздается поэтическими средствами. Одним из таких средств и является заглавие, побуждающее читателя к визуальному восприятию следующего за заглавием текста.

Наиболее многочисленны в российской традиции стихотворения, озаглавленные «Пейзаж». Стихотворения с таким названием есть у Аполлона Майкова, Ильи Сельвинского, Юрия Левитанского, Беллы Ахмадулиной, Леонида Мартынова, Ярослава Смелякова и др. А еще есть «Зимний пейзаж» Константина Случевского, «Осенние пейзажи» Николая Заболоцкого, «Городской пейзаж» Евгения Долматовского и т.п.

³ Тамарченко Н.Д. Композиционные формы речи // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной: Intrada, 2008. С. 102.

⁴ Кржижановский С.Д. Поэтика заглавий. М.: Никитинские Субботники, 1931. С. 4.

⁵ Фоменко И.В. Поэтика лирического цикла: автореф. дис. ... д-ра филол. н. М., 1990. С. 22.

Это неудивительно — описания природы в лирике встречаются настолько часто, что существует даже выражение «пейзажная лирика». Нередко пейзаж встречается в лирике как композиционно-речевая форма, разновидность описания. И, конечно, он всегда связан с визуальным — пространство вообще визуальная категория, а его описание вербальными средствами заставляет включать зрение (и воображение) читателя. А заглавие «Пейзаж» удваивает визуальность и заставляет увидеть не просто образ природы, а художественный, изображенный образ.

Как мы знаем, в живописи пейзаж — это «жанр, посвященный изображению естественной или измененной человеком природы»⁶. Сам человек там если и присутствует, то лишь в качестве детали (причем, скорее всего, не на переднем плане). В названных нами стихотворениях ситуация другая: человек там присутствует всегда.

Так, стихотворение А. Майкова начинается со слов «Люблю дорожкой лесною, / Не зная сам куда, брести»⁷, то есть сразу появляется «я». По мере его движения мы видим, как картина леса — закрытого пространства, дикой природы, с мухоморами, которые «что карлы сказочные, спят», — сначала сменяется видом реки (открытого пространства), а затем наполняется следами человеческого присутствия: мельницей, дорогой, возом на ней и, наконец, появлением других людей: «И криком кляче помогает / Старик, а на возу — дитя». Звуки леса (шорох листьев) сменяется шумом «человеческим» — от колес мельницы до криков деда и лая его собаки, которая оказывается как бы соединяющим звеном между природным и человеческим: «И звонко в сумраке лесном / Веселый лай идет кругом».

В «Пейзаже» Б. Ахмадулиной люди вообще занимают гораздо больше места, чем собственно природа, поскольку все три строфы посвящены людям и их восприятию первого снега и льда. Как и в предыдущем тексте, здесь действуют лирический субъект и ребенок («дитя»), только если у Майкова вначале мы видели путь субъекта, а в конце — ребенка, то здесь лирический субъект появляется в первой и третьей строфах, а ребенок — в середине. Таким образом, лирический субъект показывает нам не только свое видение картины, но и ребенка на этой картине. Снег («благодать») оказывается одушевлен и наделен способностью не только к действию, но и к зрению («уж смотрит с неба»). О живописи здесь нам напоминают только визуальные образы: свет, тень и цвет («Иду и хоронюсь от света, / чтоб тенью снег не утруждать», «по снегу белому иду»⁸).

Отчасти аналогичная картина в «Пейзаже» И. Сельвинского:

⁶ В мире искусства: словарь основных терминов / научн. ред. А.А. Мелик-Пашаев. М.: Искусство в школе, 2001. С. 90.

⁷ Майков А.Н. Стихотворения. М.: Советская Россия, 1980. С. 79.

⁸ Ахмадулина Б. Озноб: избранные произведения. Frankfurt/Main: Посев, 1968. С. 89.

*Белая-белая хата,
Синий, как море, день.
Из каски клюют цыплята
Какую-то дребедень.*

*Вполне знакомая каска:
Свастика и рога...
Хозяин кричит: «Параска,
Старая ты карга!»*

*Параске четыре года.
Она к цыплятам спешит.
Хозяин
сел
на колоду,
На каску хозяин глядит.*

*«Видали? Досталась курам!»
Он был еще молод, но сед.
«Закурим, что ли?» –
«Закурим».*

*Спички. Янтарь. Кисет.
И вот задумались двое
В голубоватом дыму.
Он воевал под Москвою.
Я воевал в Крыму⁹.*

Картинка нам дается только в первой и начале второй строфы: от цветного заднего плана (белая хата / синий день), который охватывается панорамным взглядом, — взгляд переходит к детали на переднем плане (каска), и после этого картина наполняется движениями и звуками (вторая половина второй и третья строфа). Чей взгляд, мы пока не знаем — в отличие от текстов Майкова и Ахмадулиной, здесь картина описывается сначала от третьего лица. Так же, со стороны, мы видим изображенный взгляд — хозяина. Он смотрит в ту же точку, куда уже смотрим и мы: на каску. Цвет фона остается тем же, но из яркого и интенсивного становится приглушенным (был «синий, как море» — стал «голубоватый дым»). То, что на картине есть и лирический субъект, мы узнаем только в последней строке. И тогда понимаем, что он показывает нам пейзаж одновременно и изнутри, и снаружи, говоря о себе сначала в третьем лице, потом в первом: «И вот задумались двое / В голубоватом дыму. / Он воевал под Москвою. / Я воевал в

⁹ *Сельвинский И.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1971. С. 432.

Крымму». Внезапно появляющееся «я» позволяет и читателю приблизиться не только к взгляду героев стихотворения, но и к их восприятию каски — через призму призрака войны, которая уже в прошлом (глагол стоит в прошедшем времени), но незримо присутствует в настоящем.

Обратим внимание, что во всех трех текстах слово «пейзаж» фигурировало только в заглавии, в самом тексте это никак не акцентировалось, в отличие от стихотворения Ю. Левитанского, в котором лирический субъект не только описывает картину, но и рефлексивирует над ее созданием.

*Горящей осени упорство!
Сжигая рощи за собой,
она ведет единоборство,
хотя проигрывает бой.*

*Идет бесшумный поединок,
но в нем схлестнулись не шутя
тугие нити паутинок
с тугими каплями дождя.*

*И после краткой подготовки,
Над перелеском покружив,
повалят листья, как листовки, —
сдавайся, мол, покуда жив.*

*И сдачи первая примета —
белесый иней на лугу.
Ах, птицы,
ваша песня спета,
и я помочь вам не могу...*

*Таков пейзаж. И если даже
его озвучить вы могли б —
чего-то главного в пейзаже
недостает, и он погиб.*

*И всё не то, всё не годится —
и эта синь, и эта даль,
и даже птица,
ибо птица —
второстепенная деталь.*

*Но, как бы радуясь заминке,
пока я с вами говорю,
проходит женщина в косынке
по золотому сентябрю.*

*Она высматривает грузди,
она выслушивает тишь,
и отраженья этой грусти
в ее глазах не разглядишь.*

*Она в бору — как в заселенном
во всю длину и глубину
прозрачном озере зеленом,
где тропка стелется по дну,*

*где, издалёка залетая,
лучи скользят наискосок
и, словно рыбка золотая,
летит березовый листок.*

*То простодушно-величава,
То целомудренно-тиха,
Она идет,
и здесь начало
картины, музыки, стиха.*

*А предыдущая страница,
где разноцветье по лесам, —
затем, чтоб было с чем сравниться
ее губам, ее глазам¹⁰.*

Здесь мы тоже сталкиваемся с одушевлением природных явлений, как было у Ахмадулиной. Пейзаж при этом совсем не мирный и не гармоничный. В первых трех строфах картина описывается от третьего лица, «я» появляется только в четвертой, вместе со звуком и птицами, точнее, с сожалением о них. В пятой строфе фигурирует уже не только лирический субъект, но и его собеседники, и разговаривает он с ними (с нами) как раз о пейзаже — как о произведении искусства. Появление в ряду традиционных поэтических образов термина «второстепенная деталь» только подчеркивает дистанцию: там (в первых четырех строфах) рисовалась картина, тут (в пятой и шестой строфах) мы обсуждаем эту картину. Но в седьмой строфе два события начинают происходить одновременно: «пока я с вами говорю, / проходит женщина в косынке / по золотому сентябрю». В пейзаже появляется человек, и он оживает. Так же, как хозяин у Сельвинского, здесь изображенный на картине человек может смотреть, видеть и слышать. Появляется цвет (золотой, зеленый). Картина становится более спокойной, гармоничной и целостной — причем независимо от художника-поэта (он

¹⁰ Левитанский Ю.Д. Избранное: стихи. М.: Художественная литература, 1982. С. 20–21.

ведь в этот момент разговаривает с нами). Если вначале были отдельные мазки / штрихи — или, быть может, даже отдельные наброски, то с появлением женщины картина обретает художественную завершенность и становится произведением искусства, причем любого («Она идет, и здесь начало / картины, музыки, стиха»).

Процесс создания картины присутствует и в стихотворении Л. Мартынова, но тут в этом процессе принимает участие сам пейзаж:

*Пейзаж
Возник передо мною —
Сумбурный, в рамки не вошедший,
Как будто бы не что иное,
Как явь, полна противоречий:
Несли клубящиеся тучи,
Повсюду свет боролся с тенью...*

*— Пейзаж, ты мог бы стать и лучше!
— Конечно, в этом нет сомненья!*

*Какой уж есть сам по себе я —
Я всё же и творенье ваше!
Хотите неба голубее,
Погоды тише, красок краше —
Держайте, чтоб стремилось небо
На ваши грезы стать похожим
Не только на полотне бы,
Но и в действительности тоже!¹¹*

Здесь пейзаж становится полноценным субъектом — участником диалога. Если вначале есть только свет и тень, да и сам пейзаж выбивается из рамы, то в конце он (пейзаж) предлагает решения по собственному изменению. При этом размываются границы не только между живописью и поэзией, но и между художественной и нехудожественной реальностью — правда, обе они всё равно находятся внутри стихотворения, а потому являются в конечном итоге художественными. Зато становится отчетливо ощутимо их удвоение.

Для большей репрезентативности рассмотрим еще стихотворение Юлиана Пшибоса (Julian Przyboś, 1901–1970) с тем же заглавием — «Пейзаж» (“Krajobraz”):

*Zanim przejrzę się w rozstajnym krajobrazie, kędy
linie wywrózonych dłoni przechyliły pagórek...*

*Droga, powtarzana kopytami, okracza wzniesienie,
widać ją, jak jedzie w uprzęży z kasztanów, przez które
przewleka dwa łby końskie, wzdłużone od pędu.*

¹¹ Мартынов Л. Золотой запас: книга стихов. М.: Советский писатель, 1981. С. 23.

*Wieczór, woźnica cienia, wzgórzami jak koźmi
powozi, zatrzymując widok przed miastem zamkniętym,
po czym słońce, zawieszzone nisko, u strumienia poi.*

*Z odjazdu wypływa na niewidzialnej łodzi
Muza tych miejsc, uwożąca ostatnie spojrzenie
z pagórka, który ukwiecony dwiema dłońmi,
nie przepłynął widnokręgu wpływ.*

*Gdzie tai się staw, głęboko uwikłany w trzcinie
śniącej, jak swoje odbicie do jawy natężyć,
i las, wyszumiały z zadumy, drzewami podchodzi
do wody, powianej światłem. Staw
wypurza błękitowi księżyc.*

*Dalej, nad wzgórzem nieruchomym, stoi
powietrze: lustro zdmuchnięte¹².*

*Прежде чем я погляжусь в прощальный пейзаж,
где линии выколдованных ладоней пригнули пригорок.*

*Замелькала дорога копытами, на взгорье въезжая,
движется в упряжи из каштанов, сквозь череду которых
продевает быстрые морды коней, едва держа на вожжах.*

*Вечер, возница теней, в хвост и в гриву гонит
холмы, задерживает разбег перед въездом в город,
и солнце, свесившееся низко, в ручье поит.*

*И уже из отъезда выплывает в незримой ладье
Муза здешних околиц, увозящая взгляд-провожанье
с пригорка, который, как цветы, подняв две ладони,
не переплыл горизонта вплавь.*

*Где таится пруд, в тростниках, склоненных ко сну
и пытающихся свое отраженье вымечтать в явь,
а отгрезивший лес приближает деревья к воде,
чуть зыблемой ветром. Пруд
вызволил из лазури луну.*

*Вдали, над возвышенностью неподвижной, стоит
Потушенное зеркало: воздух¹³.*

(пер. В. Британишского)

¹² Przyboś J. Utwory poetyckie: zbiór. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1975. S. 24.

¹³ Польские поэты XX века: антология: в 2 т. Т. 1 / пер. с польск., сост., предисл.: Н. Астафьева, В. Британишский. СПб.: Алетейя, 2000. С. 238.

Пейзаж тут фигурирует не только в заглавии, но и в первой строке — только там подразумевается не живописная картина, а реальная (для лирического субъекта). Лирический субъект говорит о себе от первого лица, он является тем, кто действует (видимо, уезжает и по дороге оборачивается), тем, кто смотрит, и тем, кто описывает нам видимое. Изображение при этом не статично — движутся и сама картина (кони, например), и взгляд субъекта, и его рефлексия. Так, вполне буквальные во второй строфе дорога — упряжь — кони в третьей превращаются в образ (возницей оказывается вечер).

Обратим внимание, что в строфах разное количество строк, сначала постепенно увеличивающееся, а потом уменьшающееся: 2–3–3–4–5–2. Это соотносится с движением взгляда субъекта: сначала он смотрит вдаль, на линию горизонта, и всё кажется уменьшенным в размерах. Потом он постепенно приближается, может рассмотреть детали — не только пруд, но и отраженные в нем луну и деревья. А в конце — взгляд снова уходит вдаль, пропадают и детали, и фокусировка. Зрение присутствует в тексте и напрямую (погляжусь, взгляд-провожаенье, незримая), и через визуальные образы: линии, замелькала, тень, солнце, горизонт, сон, отраженье, свет, лазурь, луна и, наконец, зеркало. Когда оно появляется, всякое движение замирает, всё становится неподвижным. Свет исчезает тоже: «потушенное зеркало — воздух». Пейзаж если и продолжает существовать, то только в отражении, в зеркале. При этом вспомним, что в первом предложении лирический субъект смотрит не *на* пейзаж (*patrząc na krajobraz*), что является привычной грамматической конструкцией, а *в* пейзаж («погляжусь в прощальный пейзаж» / «*przejrzę się w rozstajnym krajobrazie*»). А с предлогом «в» / «w» (тем более в сочетании с возвратной частицей «сь» / «się») гораздо более привычно выражение «смотреться в зеркало» («*patrzyć w lustro*»). В зеркало же смотрят, чтобы увидеть себя. То есть лирический субъект смотрит в пейзаж — и в то же время в зеркало — оно же воздух, который на самом деле невидим. Прощание с пейзажем приводит к исчезновению и его, и субъекта, который в этой художественной реальности перестает существовать, потому что перестает видеть. А без его зрения не существует и самой картины.

Итак, первое, что мы можем сказать о пейзаже в лирике, это то, что он не просто дается через восприятие человека, а что человек всегда является его частью. Второй важный момент (это связано с различиями живописи и поэзии, о которых говорил Лессинг) касается статики и динамики: в лирическом стихотворении пейзаж всегда динамичен, причем динамичен именно из-за присутствия людей: у Майкова и Ахмадулиной идет лирический субъект, у Левитанского — женщина на картине, у Сельвинского движется девочка на картине, у Мартынова — сам одушевленный пейзаж. Кроме того, дополнительную динамику может придавать течение времени. Третья особенность — появление других чувств и других органов восприятия, кро-

ме зрения и глаз: у Майкова, Левитанского, Сельвинского и Мартынова это звуки (природные, разговор и т.п.), у Ахмадулиной — вкус.

Важно, что все вместе — человек и природа, движение на картине и движение взгляда, пространство и время, восприятие различных органов чувств — рисуют целостную картину. Причем это одна картина, а не их смена. Несмотря на динамику, пейзаж не превращается в кино: зрение читателя должно улавливать не мелькание кадров, а постепенное дополнение картины планами, деталями, цветами, его взгляд должен перемещаться по той траектории, которую задает автор.

Не менее частотно в лирике заглавие «Портрет»: у Александра Пушкина, Владислава Ходасевича, Максимилиана Волошина, Рюрика Ивнева, Николая Заболоцкого, Дмитрия Кедрина, Арсения Тарковского, Валерия Брюсова и др. Однако если заглавие «Пейзаж» не подразумевало описания конкретной картины (как произведения живописи), то «Портрет» нередко является именно экфрасисом.

Так, Н. Заболоцкий описывает «Портрет А.П. Струйской» Ф. Рокотова, а у А. Тарковского стихотворение начинается со слов: «Никого со мною нет. / На стене висит портрет»¹⁴; правда, портрет описывается не особенно подробно, зато с ним выстраивается диалог.

А. Пушкин также описывает известный в истории портрет — А.Ф. Закревской работы Д. Доу (точнее, свое впечатление от него¹⁵), М. Волошин — «Автопортрет» М.В. Сабашниковой. Хотя, поскольку в обоих текстах нет слова «портрет», их можно воспринимать и как описание портрета, и как описание человека, послужившего моделью для портрета. При этом интересно, что у Пушкина визуальность в описании отсутствует — единственный визуальный образ появляется в последних строках, в сравнении: «Как беззаконная комета / В кругу расчисленном светил»¹⁶. Зато весь текст выстроен на динамике и контрасте: «жены Севера» (то есть холодные) — «пылающая душа» героини, она «является» и «стремится» и т.д.

Стихотворение М. Волошина, в отличие от пушкинского, написано от первого лица, что понятно — он ведь описывает не портрет, а автопортрет, и лирический субъект в данном случае — голос изображенной и изобразившей себя художницы:

*Я вся — тона жемчужной акварели,
Я бледный стебель ландыша лесного,
Я легкость стройная обвисшей мягкой ели,
Я изморозь зари, мерцанье дна морского.*

¹⁴ Тарковский А. Стихотворения и поэмы. М.: Гослитмузей, 2015. С. 39.

¹⁵ Подробнее об этом см.: Сурат И.З. Портрет // Сурат И.З. Вчерашнее солнце: о Пушкине и пушкинистах. М.: РГГУ, 2009. С. 420–421.

¹⁶ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 3. Стихотворения. 1827–1836. Изд. 4-е. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1977. С. 66.

*Там, где фиалки и бледное золото
Скованы в зори ударами молота,
В старых церквах, где полет тишины
Полон сухим ароматом сосны, —*

*Я жидкий блеск икон в дрожащих струйках дыма,
Я шелест старины, скользящей мимо,
Я струйки белые угаснувшей метели,
Я бледные тона жемчужной акварели¹⁷.*

Мы видим, что это стихотворение, напротив, наполнено визуальными образами. Первая и третья строфы строятся как кумулятивное нанизывание таких образов, причем это не столько сравнение, сколько отождествление героини с разного рода явлениями. Первая строфа аккумулирует образы природные, третья — в основном «человеческие», вторая (выделяющаяся и грамматически, и ритмически) как раз и переносит нас из одного пространства в другое. Но всюду присутствуют цвет (и оттенки), осязание, звук, запах (как и в пейзаже, тут есть не только зрение, но и другие органы чувств). Наконец, дважды и в наиболее маркированной позиции (первая и последняя строки) повторяется образ, прямо отсылающий к живописи: «тона жемчужной акварели». Здесь нет движения как такового, но динамика всё равно есть. Во-первых, за счет трех причастий в трех строках последней строфы, во-вторых, за счет постоянной смены ритма. Пяти- и шестистопный ямб с пиррихиями в первой строфе сменяется трех- и четырехстопным дактилем во второй, при этом рифмовка меняется с перекрестной на смежную, а клаузула — с женской (1–4 строки) на дактилическую (5–6) и мужскую (7–8). В третьей строфе сохраняется смежная рифмовка, а вот клаузула снова женская (как в первой строфе). Происходит также возврат к пяти- и шестистопному ямбу, но если в первой строфе было плавное нарастание (две строчки пятистопного ямба, две — шестистопного), то тут более резкая смена: 9-я строка — полноударный шестистопный ямб, 10-я — пятистопный с облегченной второй стопой, 11-я и 12-я — снова шестистопный, но уже с пиррихиями. Таким образом, к средствам визуальным (краски, их тона и оттенки) добавляются и средства поэзии — звук и ритм.

Р. Ивнев в своем стихотворении «Портрет» уже прямо сопоставляет мастерство художника и поэта, декларируя необходимость передать красоту женщины визуальными средствами, — но передает, тем не менее, вербальными. Вторая и третья строфы выстраивают пространство (горизонталь / вертикаль) и движение, а четвертая снова возвращает к описываемому образу, но уже с точки зрения возможных зрителей гипотетического портрета. Причем имя женщины не указывается, она только описывается. Как

¹⁷ Волошин М.А. Собрание сочинений: в 10 т. (17 книгах). Т. 1. Стихотворения и поэмы 1899–1926. М.: Эллис Лак 2000, 2003. С. 45.

и у Волошина, в последней строке присутствует повтор образа из первой строфы («свет горящих / Неповторимых темно-синих глаз»). Вдобавок всё стихотворение наполнено не только визуальными образами (цвет, свет, тень и т.п.), но и образами зрения и взгляда: «блеск темно-синих глаз», «вобрав в зрачки», «любовались», «глядели», «смотрящих», «видел», «свет <...> темно-синих глаз»¹⁸.

Стихотворения В. Ходасевича и Д. Кедрина картины, насколько нам известно, не описывают. Оба текста посвящены конкретным людям, то есть (как и определено жанром живописного портрета¹⁹) рисуют не воображаемый образ, а человека: у В. Ходасевича — Е. Муратову, у Д. Кедрина — Ф. Сорокина.

«Портрет» В. Ходасевича сразу начинается с динамики («Царевна ходит в красном кумаче»²⁰), первая строфа описывает несколько внешних деталей ее облика, вторая — скорее внутренние предпочтения, причем связанные с запахом и звуком. Как и в стихотворениях М. Волошина и Р. Ивнева, тут присутствует повтор основного визуального образа в начале и в конце стихотворения, и он тоже связан с цветом: «Румянит губы» (2-я строка) — «сердце пьяно / От поцелуев и румян» (7–8 строки). Подчеркнем, что портрет создается при помощи нескольких деталей.

А вот в стихотворении Д. Кедрина человек описывается подробно и последовательно: глаза — ресницы — лоб — лицо целиком — губы. При этом каждая деталь сочетается с образом, очень часто визуальным (например, «война / Огнем чертила письма»). Кроме того, портрет создается не только в синхронии (как человек выглядит сейчас), но и в диахронии: почему он так выглядит («в следах тревоги и войны»). В итоге человек состоит из двух частей (прошлого и настоящего, ребенка-поэта и воина, внешнего и внутреннего). И портрет — тоже из двух: визуальной и вербальной. Сочетаясь, они образуют художественную целостность портрета:

*Так ты, единый, весь раздвоен,
И, чередуясь, тьма и свет
Живут в тебе, дитя, поэт,
Ленивый бражник, хмурый воин*²¹.

Интересно, что динамика в портрете сохраняется даже тогда, когда рисуется не человек. Так, в стихотворении Юлии Хартвиг (Julia Hartwig, 1921–2017) «Портрет» (“Portret”) изображается королева, но мы можем найти

¹⁸ Ивнев Р. Избранное: стихотворения и поэмы. 1907–1981. М.: Художественная литература, 1985. С. 311.

¹⁹ «Портрет — жанр, посвященный изображению человека» // В мире искусства: словарь основных терминов... С. 90.

²⁰ Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 1. Полное собрание стихотворений. М.: Русский путь, 2009. С. 74.

²¹ Кедрин Д. Дума о России. М.: Правда, 1989. С. 224–225.

там те же особенности, которые видели в предыдущих текстах, — движение, детали, цвет, другие органы чувств:

Moja przyjaciółka krowa. Siedzi ze zgiętymi kolanami obok rzewnego cielęcica, które tuli się do niej szukając ciepła na zroszonej trawie.

Wyciąga wielki płat jęzora podobny do czerwonego storczyka i raz po raz wygładza mu sierść, delikatną i miękką²².

Моя приятельница корова сидит, подогнув колени, около трогательного теленка, который льнет к ней, ища тепла на росистой траве.

Она вытягивает огромный лоскут языка, похожий на красный ятрышник²³, и раз за разом выглаживает ему шерсть, нежную и мягкую²⁴.

(Пер. Н. Астафьевой)

Обратим также внимание, что ни в одном из текстов описание не является отстраненным — везде оно дается через субъективное восприятие говорящего / рисующего. Таким образом, в стихотворениях, озаглавленных «Портрет», сохраняются те же особенности, что и в «Пейзаже» (присутствие человека, привлечение других органов чувств, динамика, в том числе временная, но в то же время единая картина, а не мелькание кадров). Однако есть и отличие: портрет в большей степени связан с вторичной репрезентацией визуального в вербальном тексте, то есть с описанием не только (а иногда и не столько) модели как таковой, сколько ее уже созданного живописного портрета. Таким образом, портрет является маркером произведения визуального искусства более сильным, чем пейзаж.

Еще сильнее с живописью связано заглавие «Натюрморт». Ю.М. Лотман не случайно отметил, что натюрморт — это самый «нелитературный» вид живописи²⁵. Хотя в текстах стихотворений это слово встречается, заглавие «Натюрморт» нам известно только одно — у Иосифа Бродского. Стихотворение это анализировалось неоднократно, хотя и с других точек зрения²⁶. Для нас важно, что в тексте вовсе не рисуется картина и визуальных образов (особенно предметных, которые должны фигурировать в натюрморте) не так много: лирический сюжет стихотворения — это рефлексия (в том числе метафизическая) субъекта о близкой смерти. И заглавие «Натюрморт» здесь не только отсылка к жанру живописи, но и возвращение

²² Hartwig J. Poezje wybrane. Warszawa, 2008. S. 42.

²³ Травянистое растение, корни которого используются для изготовления некоторых медицинских препаратов.

²⁴ Польские поэты XX века: антология: в 2 т. Т. 2. С. 48.

²⁵ См.: Лотман Ю.М. Натюрморт в перспективе семиотики // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 348.

²⁶ См., например: Адлерберг А. В поисках вечности: к интерпретации стихотворения И. Бродского «Натюрморт» // *Prosōdia*. 2017. N 7. Осень-зима. С. 164–174; Лосев Л.В. Иосиф Бродский: опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2008 и др.

к исходному этимологическому значению слова — *nature morte*, мертвая природа:

*Вещь. Коричневый цвет вещи.
Чей контур стерт. Сумерки.
Больше нет ничего.
Натюрморт²⁷.*

Человек становится вещью и мертвой природой, превращение в натюрморт равно исчезновению, переходу в небытие.

Тот же исходный смысл слова есть и в стихотворении «Натюрморт» (“*Martwa natura*”) Анны Свирициньской (Anna Świrszczyńska, 1909–1984):

*W kałuży błota i krwi,
pomiędzy na pół zwęglonym ciałem konia
i na pół zwęglonym ciałem człowieka,
obok urwanej rynny, fotela z frędzlami, imbryka
i trzech kawałków rozbitej szyby,
leży spalony po brzegach
strzęp miłosnego listu:
«Jestem taka szczęśliwa»²⁸.*

*В луже грязи и крови,
между полуобугленным телом лошади
и полуобугленным телом человека,
рядом с оторванной водосточной трубой, креслом, чайником,
осколками оконных стекол
лежит обгоревший обрывок
любовного письма:
«Я такая счастливая»²⁹.*

(Пер. Н. Астафьевой)

Хотя здесь мы видим нарисованную вербальными средствами визуальную картину, эта картина состоит не из целых предметов, а из разбитых деталей, приобщенных к смерти. Причем материальное, животное и человеческое оказывается в равной степени неживым, что еще больше подчеркивает надпись на обрывке: она пришла из прошлого, которое не было «натюрмортом», а было жизнью.

Конечно, двух стихотворений недостаточно для обобщений, но можно сделать предположение: в стихотворениях, озаглавленных «Натюрморт», присущая поэзии динамика достигается за счет не физического движения, а течения времени (прошлого), и художественную целостность картине придает смерть.

²⁷ Бродский И. Сочинения: в 4 т. Т. 2. СПб.: Пушкинский проект, 1994. С. 273.

²⁸ Świrszczyńska A. Poezja. Warszawa, 1997. S. 296.

²⁹ Польские поэты XX века: антология: в 2 т. Т. 1. С. 320.

Подведем итоги (см.: Табл. 1 — выводы). Используя в заглавии своих стихотворений названия жанров живописи, поэты формируют горизонт читательских ожиданий. Он должен быть связан с их зрительским опытом: стихотворение надо воспринимать как произведение словесного искусства на фоне искусства визуального. Но при этом поэты не копируют живопись, эти стихотворения — не «картинки в стихах». Живопись становится частью поэтики лирики, то есть образной и сюжетной структур стихотворения. Читательские ожидания во многом обманываются, но, с другой стороны, сопоставление с привычными картинами позволяет более точно увидеть отличия и специфику пейзажа, портрета и натюрморта именно в лирическом тексте. Кроме того, предворяя свой текст такого рода заглавием, автор еще раз подчеркивает, что там создаются художественный мир и художественная реальность, целостная и завершенная, в которой живопись и поэзия не противопоставляются, а взаимодействуют друг с другом.

Таблица 1

Выводы

	Пейзаж	Портрет	Натюрморт
Отсылка к произведению живописи	Не всегда явная, имплицитная	Эксплицированная (часто — к конкретному портрету)	Только в заглавии; актуализация этимологии слова
Единая картина	да	да	да
Удвоение художественной реальности	да	да	да
Присутствие человека	да, причем может быть и несколько человек	да (один человек)	нет (смерть)
Динамика	да	да	нет
Движение взгляда	да	возможно, но не обязательно	нет
Течение времени	да	да	да
Визуальные образы	да	да	да

Детали	да	да	да
Другие органы чувств	да	да	нет

Литература

1. Адлерберг А. В поисках вечности: к интерпретации стихотворения И. Бродского «Натюрморт» // *Prosōdia*. 2017. N 7. Осень–зима. С. 164–174.
2. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М.: РГГУ, 2001.
3. В мире искусства: словарь основных терминов / научн. ред. А.А. Мелик-Пашаев. М.: Искусство в школе, 2001.
4. Кржижановский С.Д. Поэтика заглавий. М.: Никитинские Субботники, 1931.
5. Лосев Л.В. Иосиф Бродский: опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2008.
6. Лотман Ю.М. Натюрморт в перспективе семиотики // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 340–348.
7. Польские поэты XX века: антология: в 2 т. / пер. с польск., сост., предисл.: Н. Астафьева, В. Британишский. СПб.: Алетейя, 2000.
8. Сураг И.З. Вчерашнее солнце: о Пушкине и пушкинистах. М.: РГГУ, 2009. 652 с.
9. Тмарченко Н.Д. Композиционные формы речи // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Издательство Кулагиной: Intrada, 2008. С. 102.
10. Фоменко И.В. Поэтика лирического цикла: автореф. дис. ... д-ра филол. н. М., 1990.

References

1. Adlerberg, A., 2017. V poiskakh vechnosti: k interpretatsii stikhotvoreniia I. Brodskogo “Natiurmort” [In search of eternity: to the interpretation of the poem by I. Brodsky “Nature morte”]. *Prosōdia*, N 7, pp. 164–174.
2. Astaf’eva, N., Britanishskii, V., eds, 2000. *Pol’skie poety XX veka* [The Polish Poets of the XXth c.]. Saint Petersburg: Aleteiia.
3. Brojtman, S.N., 2001. *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Moscow: RGGU.
4. Fomenko, I.V., 1990. *Poetika liricheskogo tsikla* [The Poetics of the Lyric Cycle]. Moscow.
5. Krzhizhanovskii, S.D., 1931. *Poetika zaglavii* [The Poetics of the Titles]. Moscow: Nikitinskie Subbotniki.
6. Losev, L.V., 2008. *Iosif Brodskii: opyt literaturnoi biografii* [Joseph Brodsky: the experience of literary biography]. Moscow: Molodaia gvardiia.

7. Lotman, Yu.M., 2002. Natiurmort v perspektive semiotiki. In: Lotman, Yu.M., 2002. *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [Articles on the Semiotics of Culture and Art]. Saint Petersburg: Akademicheskii proekt, pp. 340–348.
8. Melik-Pashaev, A.A., ed., 2001. *V mire iskusstva: slovar' osnovnykh terminov* [In the world of art: a dictionary of basic terms]. Moscow: Iskusstvo v shkole.
9. Surat, I.Z., 2009. *Vcherashnee solntse: o Pushkine i pushkinistakh* [Yesterday's Sun: About Pushkin and the Pushkinists]. Moscow: RGGU.
10. Tamarchenko, N.D., 2008. Kompozitsionnye formy rechi [Compositional Forms of Discourse]. In: Tamarchenko, N.D., ed., 2008. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatii* [Poetika: a Dictionary of Actual Terms]. Moscow: Izdatel'stvo Kulagini: Intrada, p. 102.