

ЭКФРАСИС В ЛИРИКЕ О ФОТОГРАФИИ: СПОСОБЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ*

Мария Дмитриевна Самаркина –

аспирант,
историко-филологический факультет,
Российский государственный
гуманитарный университет
Почтовый адрес: Чайнова, 15, Москва,
125993, Россия
Электронный адрес: enkelinaiivius@gmail.com

Аннотация

Статья посвящена экфрасису (вербальному описанию визуальных произведений искусства) в лирике о фотографии. Её цель — прояснить возможность использования термина «экфрасис» по отношению к «фотографической» лирике и разграничить явление фотопэтики и фотоэкфрасиса. На примере анализа текстов польской поэтессы Виславы Шимборской («Фотография 11 сентября», «Первая фотография Гитлера»), а также российских поэтов Беллы Ахмадулиной («Снимок») и Генриха Сапгира («Из альбома») можно увидеть, как эти понятия разнятся. Всем четырем текстам свойственна особая временная организация: прошлое, настоящее и будущее, с некоторой закономерностью, присутствуют в рамках описания одних и тех же фотографий. Кроме того, пространство всех четырёх текстов является разомкнутым. Это — свойство не только фотоэкфрасиса, но и фотографического как типа визуальной поэтики в целом, которая не зависит от типа описания. Во всех четырёх текстах неизбежна авторская позиция по отношению к запечатлённому. В первых трёх случаях нам известны снимок или персона, на которые ссылается субъект, в четвертом же идёт отсылка к нашим личным архивам или воспоминаниям. Но «Первая фотография Гитлера» отсылает к известной исторической персоналии лишь в заглавии и некоторых упоминаниях в тексте. Таким образом, на наш взгляд, в избранном нами ряду произведений экфрасисами можно считать только «Фотографию 11 сентября» В. Шимборской и «Снимок» Б. Ахмадулиной. В стихотворениях «Из альбома» Г. Сапгира и «Первая фотография Гитлера» В. Шимборской фотографический дискурс и отрывочные описания служат созданию фотопэтического текста, но не экфрастичного. Экфрасисом фотографии, по-видимому, стоит считать не только описание одной конкретной и существующей в культуре фотографии, но и восстановление её поэтики в лирическом тексте.

Ключевые слова

Экфрасис, визуальное в литературе, визуальное в лирике, фотография в лирике, фотопэтика.

Статья поступила в редакцию 24 марта 2019 г.

* Статья подготовлена в рамках работы по научному проекту РГГУ «Категория наблюдателя и проблемы визуального в литературе» (конкурс «Студенческие проектные научные коллективы РГГУ»).

EKPHRASIS IN PHOTOGRAPHY LYRICS: METHODS OF REPRESENTATION

Mariia D. Samarkina

Ph.D. student,
Institute for Philology and History,
Russian State University
for the Humanities
Postal address: Chaianova 15, Moscow,
125993, Russia
E-mail: enkelinaiivius@gmail.com

Abstract

The article deals with ekphrasis (verbal description of visual artworks) in lyrics about photography. The purpose of this article is to clarify the possibility of using the term “ekphrasis” in relation to photographic lyrics and to divide the phenomena of photopoetics and photoekphrasis. The difference becomes obvious as we analyse the following texts: “Photograph from September 11” and “Hitler’s First Photograph” by Polish poet Wislawa Szymborska, “A Snapshot” by Russian poet Bella Akhmadulina and “From the Album” by Russian poet Genrikh Sapgir. The four texts are characterised by a special timing structure: past, present and future, with some regularity, exist within the description of the same photographs. In addition, the space of all four texts is open. This is a feature not only of photoekphrasis, but also of photopoetics as a type of visual poetry, which does not depend on the type of description. In all four texts, the author’s position is inevitably present and recognised. In the first three cases, we know the picture or the person to which the subject refers. In the fourth one, the poet refers to his personal archives or memories. But “Hitler’s First Photograph” refers to the well-known historical personality only in the title and some mentions in the text. Thus, in our opinion, only “Photograph from September 11” by Wislawa Szymborska and “A Snapshot” by Bella Akhmadulina can be considered as ekphrasis. However, “From the Album” by Genrikh Sapgir and “Hitler’s First Photograph” by Szymborska features photographic discourse and fragmentary descriptions to create a photopoetic text, but not an ekphrasis. Apparently, the ekphrasis of a photograph is not only a description of one specific and existing in common culture photograph, but also a restoration of its poetics in a lyrical text.

Keywords

Ekphrasis, visual in literature, visual in lyrics, photography in lyrics, photopoetics.

Received 24 March 2019.

Данное исследование посвящено экфрасису в лирике о фотографии. Цель его — прояснить возможность применения термина «экфрасис» (описание визуальных объектов, реальных или вымышленных, особенно визуальных произведений искусства) к избранным нами текстам и выделить экфрасис среди более общих случаев поэтики фотографического. Может ли стихотворение, посвященное одной, но личной или выдуманной, а не исторической фотографии, быть экфрасисом? Может ли экфрасис фотографии быть лишь элементом текста, включенным в лирический сюжет?

Термин этот по отношению к фотографии в научной литературе почти не отрефлексирован. Так, в статье Н.С. Бочкаревой и И.А. Новокрещен-

ных «Проблемы взаимодействия литературы и других искусств в контексте интермедиальности» фотоэкфрасис упоминается как одна из возможных вариаций такого типа описания¹. Кроме этого, упоминание фотоэкфрасиса есть в учебнике «Поэзия»². Проблема заключается в том, что фотография как визуальный объект, который можно описать вербальными средствами, чаще всего рассматривается аналогично живописи, хотя довольно очевидна разница между этими двумя искусствами (если фотографию можно считать искусством).

Достаточно ясно и то, что классическое определение экфрасиса не отвечает современным его примерам. Так, Е.С. Аникеева и Л.П. Прохорова в статье «От описания к диалогу: механизмы вербализации артефакта в жанре экфрасиса» отмечают следующее: «Вербализованный артефакт начинает не только создавать визуальный образ в сознании читателя, но в большей степени репрезентировать отношение автора к эпохе, событиям и объектам. Происходит становление диалога между автором, артефактом и читателем»³. Возможно, данным определением можно было бы ограничиться, но перед нами стоит задача понять специфику фотографии в этом отношении.

Полноценно разработанных концепций, известных нам, две.

Первая представлена в книге Эндрю Миллера «Poetry, Photography, Ekphrasis: Lyrical Representations of Photographs from the 19th Century to the Present». Автор пишет о том, что классический экфрасис есть восхваление творца через описание его творения, но, поскольку фотография — продукт работы автомата, машины, восхвалять некого. Вместо этого фотография работает как индекс, указывая на объект снимка, с которым можно вступить в прямой контакт. Фотография — это метонимия объекта, которая взывает к диалогу и стирает границы времени. То, что было в фотографии временным, становится пространственным. Хронотоп фотографии — двойное сгущение времени и пространства: фотографии и поэта. Экфрасис фотографии — это вербализация пространственного индекса; это поддержка нерукотворности фотографии; это описание временной метонимии⁴. Таким образом, хронотоп фотографии включает в себя гораздо более широкий круг текстов, чем только те, в которых есть описание фотографии.

¹ Бочкарева Н.С., Новокрестьянских И.А. Проблемы взаимодействия литературы и других искусств в контексте интермедиальности (опыт кафедры мировой литературы и культуры Пермского государственного национального исследовательского университета) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2017. Т. 9. Вып. 2. С. 117–130. DOI 10.17072/2037-6681-2017-2-117-130.

² Поэзия: учебник / сост. Н.М. Азарова, К.М. Корчагин, Д.В. Кузьмин, В.А. Плунгян и др. М.: ОГИ, 2016.

³ Аникеева Е.С., Прохорова Л.П. От описания к диалогу: механизмы вербализации артефакта в жанре экфрасиса // Вестник КемГУКИ. 2013. № 23. С. 12–22.

⁴ Miller A.D. Poetry, Photography, Ekphrasis: Lyrical Representations of Photographs from the 19th Century to the Present. Liverpool University Press, 2015. P. 9–19.

Вторая концепция принадлежит Виктории Яковлевне Малкиной. В статье «Фотоэкфрасис в лирическом стихотворении: постановка проблемы» она анализирует функции фотоэкфрасиса в лирическом тексте. Присущие фотоэкфрасису признаки, по ее мнению, следующие: упоминание самой фотографии, объект фотографии, позиция лирического субъекта относительно снимка, указание на особое время и пространство. Фотоэкфрасис — частный случай экфрасиса как композиционно-речевой формы, кроме того, он может пересекаться с фотопоэтикой как разновидностью визуального в литературе. Функция его — «создание многомерного визуального образа художественного мира, проблематизация границ между разными пластами (временными, пространственными, бытийными) этого мира и взаимное видение (взаимоотражение) этих пластов»⁵.

Итак, мы имеем две теории экфрасиса в лирике о фотографии. Первая — расширение понятия экфрасиса до хронотопа, вторая — использование экфрасиса как основы для нового понятия с уточнением некоторых особенностей. Объединяет их недостаточность привычного понимания экфрасиса.

В статье Л.П. Прохоровой, посвященной теме фотоэкфрасиса, также встречаются идеи, которые можно было бы распространить на больший объем текстов: «Лирический герой осознает свою сопричастность, так как запечатленное на фотографии событие, хотя и значительно удалено в пространстве, находится в одних с ним временных координатах. <...> Таким образом, переживаемая лирическим героем одновременность происходящего сближает пространство объекта и наблюдателя, эта близость становится ощутимой»⁶. Переключки в формулировках с выше обозначенными нами выводами неслучайны.

Любопытно, что схожее суждение относительно фотографии вообще встречается в одном из ключевых сочинений XX в., посвященной ей: «Что такое, собственно говоря, аура? Странное сплетение места и времени: уникальное ощущение дали, как бы близок при этом рассматриваемый предмет ни был»⁷. Так пишет Вальтер Беньямин в «Краткой истории фотографии» (1931). Именно время и пространство кажутся самыми проблемными точками в отношении фотографий. Попробуем теперь в свете вышеупомянутых теорий, взглянуть на некоторые тексты⁸ и проанализировать их с точки зрения соотношения времени и пространства.

⁵ Малкина В.Я. Фотоэкфрасис в лирическом стихотворении: постановка проблемы // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения / под ред. Т. Автухович. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Kultury Regionalnej i Badań literackich im. Franciszka Karpińskiego. Stowarzyszenie, 2018. С. 431.

⁶ Прохорова Л.П. Поэзия и фотография: метаморфозы времени и пространства в экфрасисе // Сетевое сообщество «Российская культурология» [сайт]. URL: www.culturalnet.ru/f/download.php?aid=31 (дата обращения: 20.03.2019).

⁷ Беньямин В. Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 26.

⁸ Полные тексты анализируемых стихотворений см. в приложении.

Первый из них — «Фотография 11 сентября» Виславы Шимборской⁹.

Стихотворение начинается с экспозиции, которая имеет отношение к самому событию террористических актов 11 сентября 2001 г., а не к тому, что запечатлено: «Прыгнули вниз из горящего зданья — // один, два, несколько человек // выше, ниже»¹⁰. Во второй строфе упоминается фотография, которая, как и экспозиция, дана в прошедшем времени: «прыгнули», «задержала». Однако все последующие события открываются своей незавершенностью: «еще цел», «Времени еще хватает, // чтобы волосы растрепались», «еще витают». Кроме того, обозначено пространство, которое «как раз открылось», то есть начало существовать одновременно в момент прыжка людей и его фотографирования. В момент, когда это пространство открылось и для лирического субъекта, то есть наблюдательницы этого снимка, происходит смещение двух времен и пространств, и потому возникает время настоящее и незавершенность действий. И именно поэтому для героев фотографии еще можно что-то сделать, и поэтесса, зная, как и любой свидетель событий 11 сентября, судьбу своих героев, делает ответственный выбор — сохранить их такими, какими они есть для нее здесь и сейчас.

Данное стихотворение на сайте В. Шимборской проиллюстрировано фотографией Ричарда Дрю, и мы, как читатели, обладаем источником, к которому мог обращаться лирический субъект. В стихотворении есть достаточно деталей, указывающих на данный снимок и похожих на него. Так, наличие обозначенного визуального образа, которым можно сопроводить текст, приближает нас к установлению границ фотоэкфрасиса.

Второй текст — «Первая фотография Гитлера» В. Шимборской.

В нем описание как таковое отсутствует, первые десять строк — скорее реакция окружающих на самого малыша, причем в довольно типичных выражениях, отражающих умиление: «А кто этот бутуз, такой прелестный? // Это ж малыш Адольф, чадо супругов Гитлер!»¹¹. И действительно, возраст запечатленного ребенка не позволяет, во-первых, дать более характерное описание, во-вторых, самому объекту фотографии что-либо ответить. Примечательно, что посторонняя точка зрения в сочетании с грамматическим будущим временем — это довольно частая форма конструирования фотопоэтического в лирическом тексте.

Кроме того, здесь есть отсылка к процессу самого фотографирования, данного в формах будущего времени, которое позволяет нам оказаться непосредственными наблюдателями процесса («Ну не будем же плакать, господин фотограф // накроется черной накидкой и сделает: пстрык»).

⁹ Вислава Шимборская (Wisława Szymborska, 1923–2012) — польская поэтесса, лауреат Нобелевской премии по литературе (1996).

¹⁰ Шимборская В. Фотография 11 сентября // Иностранная литература. 2003. № 5. С. 81–82.

¹¹ Там же. С. 113–114.

Настоящее время самой фотографии («похож на папу-маму, на котика в корзинке, // на всех других детишек в семейных альбомах») длится и в следующих строках, относящихся уже к пространству. Рассказ ведется из точки, в которой мы якобы не знаем, что произойдет в будущем. Таким образом, мы, как читатели, оказываемся с лирическим субъектом в одних пространственно-временных границах, как бы держа дистанцию между знанием и незнанием, что создает иронический эффект. Но ирония стихотворения опрокидывается в последних строках, в которых «Не слышно ни воя собак, ни шагов судьбы», а «учитель истории <...> зевает, скучая», тем самым всё описанное до этого начинает приобретать значение и вес в перспективе, теряя легкость момента, которая присуща была обычному детскому, похожему на все остальные, снимку. Лишь заглавие выделяет ее из всех последующих, указывая на ее смысл в контексте истории.

Третий текст — «Снимок» Беллы Ахмадулиной (1937–2010).

Описание снимка А. Ахматовой здесь составляется из указанных на протяжении всего текста деталей и ситуации фотографирования и разглядывания, создающих цельный для восприятия и узнаваемый образ, в отличие от стихотворения о первой фотографии Гитлера.

Границы времени здесь снова преодолеваются тем, что зрительница снимка знает исход жизни своей героини: «Сложила на коленях руки, // глядит из кружевного нимба. // И тень ее грядущей муки // защелкнута ловушкой снимка»¹². Пространство же преодолевается временем: Ахматова в стихотворении существует сразу в трех временных рамках: в прошлом, когда позирует для фотографии; в настоящем, когда является объектом рассматривания снимка зрительницей; и в будущем, когда встречается с «запоздалыми соглядатаями», о которых Ахматова даже не подозревает. Еще один способ совместить пространство и время лирического субъекта и фотографии — обращение к вечности, мотивы которой прослеживаются на протяжении всего текста: «как в янтаре окаменевшем, // она пребудет невредима».

Сама Ахмадулина признавалась, что данное стихотворение имеет реальную основу в виде подаренного ей снимка Ахматовой: «Однажды в Петербурге мне подарили фотографическую карточку, сделанную в Италии, с ее автографом. Там было написано: “Апрель (через “ять”) 12-го года. Анна Ахматова.” — И точка в конце поставлена. На ней она была молода, прекрасна <...>».

Так вот, стихотворение называется “Снимок”. Сначала я думала, что фотографию подарила и больше ее нет, но потом в каком-то, по-моему, нерусском журнале увидела схожие снимки — там просто профиль несколько раз повернут. У меня точно такая же была карточка, но с другим выражением лица <...>. (Читает)»¹³. Похожие снимки можно найти и сейчас. Таким

¹² Ахмадулина Б. Снимок // Сочинения. М.: ПАН Корона-Принт, 1997. Т. 1. С. 217–218.

¹³ Интервью с Б. Ахмадулиной // Бульвар Гордона. 2010. № 35. 31 авг. URL: http://bulvar.com.ua/gazeta/archive/s35_64106/6364.html (дата обращения: 20.03.2019).

образом, перед нами снова, как и в первом тексте, весьма конкретный артефакт, относящийся к общей культуре.

Четвертый текст — «Из альбома» Генриха Сапгира (1928–1999).

Перед нами не одна фотография, а несколько («Фото: на холме желтый дом с белой колоннадой // Фотография учеников колледжа — третий слева // Любительское: с девушкой на фоне чего-то»¹⁴), и лирический субъект не дает нам подробного описания каждой из них, ограничиваясь лишь упоминанием необходимых деталей, значение которых он сам подвергает сомнению: «Почему во мне напечатлелось?» Помимо этого в тексте есть и описание процесса фотографирования, который, кажется, не относится ни к одному из упомянутых снимков: «Дорожка в парке — солнце — вот-вот появится // Крупно: лицо — мельканье — ладонь лезет на объектив»¹⁵.

Пространство прошлого неизвестно, границы разных событий, соположенных рядом в альбоме, в пространстве настоящего, стираются. Время также оказывается смутным, ибо альбом существует сейчас, в момент его разглядывания. Кроме того, фотографии субъекта — не только предмет архива, но повод задаться вопросом о жизни и смерти. Примечательна пунктуация данного стихотворения — большое количество тире и отрывочность строк, не завершенных точками, — которая также отвечает шатким границам существования.

Всем четырем текстам свойственна особая временная организация: грамматическое прошлое, настоящее и будущее присутствуют в рамках описания одних и тех же фотографий. Это — свойство не только фотоэкфрасиса, но и фотографического как типа визуальной поэтики в целом, которая не зависит от типа описания. Во всех выбранных нами стихотворениях неизбежно авторское ценностное отношение к запечатленному. Однако в первых трех текстах мы видим документы всеобщей истории, в четвертом — лирический субъект апеллирует к артефактам личной биографии и потому избегает подробного их описания, выделяя лишь то, что важно для него в данный момент. В первых трех случаях мы знаем снимок или персону, на которые ссылается субъект, в четвертом же идет отсылка к нашим личным архивам или воспоминаниям. Но «Первая фотография Гитлера» отсылает к известной исторической персоналии лишь в заглавии и некоторых упоминаниях в тексте.

Пространство же анализируемых нами поэтических текстов не имеет границ, но в силу разных причин. У Шимборской — потому что фотография открыла новое пространство, пространство приобщения к трагедиям мировой истории. У Ахмадулиной — потому что фотография обращена к вечности, а значит, к любому зрителю, который ее увидит. У Сапгира — потому что сами фотографии расположены подряд в одном альбоме.

¹⁴ Сапгир Г. Из альбома // Собрание сочинений: в 4 тт. М.: Третья волна, 1999. Т. 2. С. 92.

¹⁵ Там же.

Таким образом, на наш взгляд, экфрасисами можно считать только «Фотографию 11 сентября» В. Шимборской и «Снимок» Б. Ахмадулиной. В стихотворениях «Из альбома» Г. Сапгира и «Первая фотография Гитлера» В. Шимборской фотографический дискурс и отрывочные описания служат созданию фотопозитического текста, но не экфрастичного.

Наконец, стоит решить, насколько термин «экфрасис» применим к фотографии. На наш взгляд, опираясь на существующее понятие, необходимо сформулировать новое; например, в виде уточнения — фотоэкфрасис. Как нам кажется, объективность фотографии, ее фактическая независимость от того, кто ее делает, и вероятность для читателя ее увидеть ограничивают понятие фотоэкфрасиса, исключая из него описание личной или выдуманной фотографии, локализуя возможности ее репрезентации в тексте. Когда мы говорим об описании фотографии в тексте, всегда имеет смысл обратиться к реальному фотодокументу, что не всегда соответствует, например, экфрасису живописному, где визуальный источник может быть вообразен самим автором. Экфрасисом фотографии, по-видимому, стоит считать не только описание одной конкретной и существующей в культуре фотографии, но и восстановление ее поэтики в лирическом тексте, в которую включен хронотоп встречи читателя/зрителя с объектом снимка; эта встреча невозможна без исходной визуальной составляющей фотоснимка. Возможно, хронотоп фотографии, понятие, которое предлагает А.Д. Миллер, — не самый точный из терминов, однако специфика времени и пространства действительно является одним из ключевых моментов для понимания особенностей описания фотографии и ее функционирования в лирическом тексте.

Приложение

Вислава Шимборская

Фотография 11 сентября

*Прыгнули вниз из горящего зданья —
один, два, несколько человек
выше, ниже.*

*Фотография их задержала при жизни,
а теперь сохраняет
над землею к земле.*

*Каждый из них еще цел,
со своим лицом
и кровью хорошо укрытой.*

*Времени еще хватает,
чтобы волосы растрепались,
а из карманов повывадали
ключи, мелкие деньги.*

*Они еще витают в воздухе,
в пределах этого пространства,
которое как раз открылось.*

*Только две вещи я могу для них сделать —
описать их полет
и не добавлять последней фразы¹⁶.*

Первая фотография Гитлера

*А кто этот бутуз, такой прелестный?
Это ж малыш Адольф, чадо супругов Гитлер!
Может быть, вырастет доктором юриспруденции?
Или же в венской опере будет тенором?
Чья это ручка, шейка, глазки, ушко, носик?
Чей это будет животик, еще неизвестно:
печатника, коммерсанта, врача, священника?
Куда эти милые ножки, куда они доберутся?
В садик, в школу, в контору, на свадьбу,
может быть, даже с дочерью бургомистра?*

*Лапушка, ангелочек, солнышко, крошка,
когда на свет рождался год назад,
на небе и земле не обошлось без знаков:
весеннее солнце и герани в окнах
и музыка шарманки во дворе,
счастливая планета в розовой бумажке,
а перед родами пророческий сон матери:
голубя во сне видеть — радостная новость,
поймать его же — прибудет гость долгожданный.
Тук-тук, кто там, стучится будущий Адольфик.*

*Пеленочка, слюнявчик, соска, погремушка,
мальчонка, слава Богу и тьфу-тьфу, здоровый,
похож на папу-маму, на котика в корзинке,
на всех других детишек в семейных альбомах.
Ну не будем же плакать, господин фотограф
накроется черной накидкой и сделает: пстрык.*

¹⁶ Шимборская В. Фотография 11 сентября // Иностранная литература. 2003. № 5. С. 81–82.

*Ателье Клингер, Грабенштрассе, Браунау,
а Браунау — город маленький, но достойный,
почтенные соседи, солидные фирмы,
дух дрожжевого теста и простого мыла.
Не слышно ни воя собак, ни шагов судьбы.
Учитель истории расстегивает воротничок
и зевает¹⁷.*

Белла Ахмадулина

СНИМОК

*Улыбкой юности и славы
чуть припугнув, но не отторгнув,
от лени или для забавы
так села, как велел фотограф.*

*Лишь в благоденствии и лете,
при вечном детстве небосвода,
клянется ей в Оспедалетти
апрель двенадцатого года.*

*Сложила на коленях руки,
глядит из кружевного нимба.
И тень ее грядущей муки
защелкнута ловушкой снимка.*

*С тем — через «ять» — сырым и нежным
апрелем слившись воедино,
как в янтаре окаменевшем,
она пребудет невредима.*

*И запоздалый соглядатай
застанет на исходе века
тот профиль нежно-угловатый,
вовек сохраннный в сгустке света.*

*Какой покой в нарядной даме,
в чьем четком облике и лице
прочеть известие о даре
так просто, как названье книги.*

¹⁷ Шимборская В. Первая фотография Гитлера // Новый мир. 1995. № 3. С. 113–114.

*Кто эту горестную мету,
оттиснутую без помарок,
и этот лоб, и челку эту
себе выпрашивал в подарок?*

*Что ей самой в ее портрете?
Пожмет плечами: как угодно!
и выведет: «Оспедалетти.
Апрель двенадцатого года».*

*Как на земле свежо и рано!
Грядущий день, дай ей отсрочку!
Пусть она допишет: «Анна
Ахматова» — и капнет точку¹⁸.*

Генрих Сапгир

Из альбома

*Фото: на холме желтый дом с белой колоннадой
Фотография учеников колледжа — третий слева
Любительское: с девушкой на фоне чего-то
Он и еще кто-то в комнате — угол окна*

*Фото на документ: выпучил глаза как рыба
Фото: не похож на себя — голый весь в мыле
Тот же вид — другой ракурс — пьян или не по себе
Фото с закрытыми глазами — убит или притворяется*

*Переплыв: какие-то люди поджидают у садовой ограды
Дорожка в парке — солнце — вот-вот появится
Крупно: лицо — мельканье — ладонь лезет на объектив*

*Где? Кто снимал? Почему во мне напечатлелось?
Чья жизнь? Чья смерть? Втоптан в глину брелок с ключом
Фотография смуглой девушки с белыми волосами¹⁹.*

¹⁸ Ахмадулина Б. Снимок // Сочинения. М., 1997. Т. 1. С. 217-218.

¹⁹ Сапгир Г. Из альбома // Собрание сочинений: в 4 т. М: Третья волна, 1999. Т. 2. С. 92.

Литература

1. Аникеева Е.С., Прохорова Л.П. От описания к диалогу: механизмы вербализации артефакта в жанре экфрасиса // Вестник КемГУКИ. 2013. № 23. С. 12–22.
2. Беньямин В. Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.
3. Бочкарева Н.С., Новокрещенных И.А. Проблемы взаимодействия литературы и других искусств в контексте интермедийности (опыт кафедры мировой литературы и культуры Пермского государственного национального исследовательского университета) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2017. Т. 9. Вып. 2. С. 117–130. DOI 10.17072/2037-6681-2017-2-117-130.
4. Малкина В.Я. Фотоэкфрасис в лирическом стихотворении: постановка проблемы // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения / под ред. Т. Автухович. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Kultury Regionalnej i Badań literackich im. Franciszka Karpińskiego. Stowarzyszenie, 2018. С. 413–431.
5. Поэзия: учебник / сост. Н.М. Азарова, К.М. Корчагин, Д.В. Кузьмин, В.А. Плунгян и др. М.: ОГИ, 2016.
6. Прохорова Л.П. Поэзия и фотография: метаморфозы времени и пространства в экфрасисе // Сетевое сообщество «Российская культурология» [сайт]. URL: www.culturalnet.ru/f/download.php?aid=31 (дата обращения: 20.03.2019).
7. Miller A.D. Poetry, Photography, Ekphrasis: Lyrical Representations of Photographs from the 19th Century to the Present. Liverpool University Press, 2015.

References

1. Anikeeva, E.S., Prokhorova, L.P., 2013. Ot opisaniia k dialogu: mekhanizmy verbalizatsii artefakta v zhanre ekfrasisa [From Description to dialogue: Verbalisation Mechanisms of Artifacts in Ekphrasis]. *Vestnik KemGUKI*, N 23, pp. 12–22.
2. Azarova, N.M., Korchagin, K.M., Kuz'min, D.V., Plungian, V.A., et al., 2016. *Poeziia: uchebnik* [Poetry: A Textbook]. Moscow: OGI.
3. Ben'jamin, W., 2015. *Kratkaia istoriia fotografii* [A Short History of Photography]. Moscow: Ad Marginem Press.
4. Bochkareva, N.S., Novokreshchennykh, I.A., 2017. Problemy vzaimodeistviia literatury i drugikh iskusstv v kontekste intermedial'nosti (opyt kafedry mirovoi literatury i kul'tury Permskogo gosudarstvennogo natsional'nogo issledovatel'skogo universiteta) [Problems of Relations between Literature and Other Arts in the Context of Intermediality (Research Experience of the Department of World Literature and Culture of the Perm State University)]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya*, vol. 9, issue 2, pp. 117–130. DOI 10.17072/2037-6681-2017-2-117-130.
5. Malkina, V.Ia., 2018. Fotoekfrasis v liricheskom stikhotvorenii: postanovka problem [Photoekphrasis in a Lyric Poem: A Problem Statement]. In: Avtukhovich, T., ed., 2018, *Teoriia i istoriia ekfrasisa: itogi i perspektivy izuchenii* [Theory and History of Ekphrasis: Results and Prospects of Study]. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Kultury Regionalnej i Badań literackich im. Franciszka Karpińskiego. Stowarzyszenie, pp. 413–431.

6. Miller, A.D., 2015. *Poetry, Photography, Ekphrasis: Lyrical Representations of Photographs from the 19th Century to the Present*. Liverpool University Press.
7. Prokhorova, L.P., 2009. *Poeziia i fotografiia: metamorfozy vremeni i prostranstva v ekfrasisie*. [online]. URL: www.culturalnet.ru/f/download.php?aid=31 (accessed: 20.03.2019).