

## Художник и поэт рисуют друг друга (стихотворения Б. Слуцкого и А. Кушнера)

Виктория Я. Малкина

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, poetika@gmail.com*

*Аннотация.* Статья посвящена изучению двух стихотворений, в которых поэт становится моделью для художника: «Художник пишет с меня портрет...» Б. Слуцкого и «Художник работает быстро, быстрее меня...» А. Кушнера. Анализируя сходства и различия лирических ситуаций и сюжетов, автор выявляет способы репрезентации лирического «я» через призму живописного акта. Особое внимание уделяется субъектной структуре, пространственно-временной организации и роли зрительного восприятия в поэтике обоих текстов. Если у Слуцкого доминирует конфликт и разобщенность между поэтом и художником, то у Кушнера центральным оказывается опыт сотворчества и диалога. Сопоставительный анализ позволяет выявить разные модели взаимодействия поэзии и живописи и показывает, как образ художника становится формой метарефлексии поэта над природой художественного акта.

*Ключевые слова:* лирический субъект, лирический сюжет, поэзия и живопись, визуальное в лирике, интермедальность

*Для цитирования:* Малкина В.Я. Художник и поэт рисуют друг друга (стихотворения Б. Слуцкого и А. Кушнера) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 11. Ч. 2. С. 358–368. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-358-368

## The poet and the painter portraying each other (poems by B. Slutsky and A. Kushner)

Victoria Ya. Malkina

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
poetika@gmail.com*

*Abstract.* This article studies two poems in which the poet becomes the model for a painter: “*The painter is painting my portrait...*” by B. Slutsky and

*“The painter works quickly, faster than I do...”* by A. Kushner. By analyzing the similarities and differences in the lyric situations and plots, the author shows the ways in which the lyrical “I” is represented through the act of painting. Special attention is paid to the subject structure, the spatiotemporal organization, and the role of visual perception in the poetics of both texts. In Slutsky’s poem, conflict and alienation between the poet and the painter predominate; in Kushner’s, the central experience is one of collaboration and dialogue. A comparative analysis enables revealing different models of interaction between poetry and painting, and shows how the figure of the painter becomes a form of the poet’s metareflection on the nature of artistic creation.

*Keywords:* lyrical subject, lyrical plot, poetry and painting, the visual in lyric poetry, intermediality

*For citation:* Malkina, V.Ya. (2025), “The poet and the painter portraying each other (poems by B. Slutsky and A. Kushner)”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 11, part 2, pp. 358–368, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-358-368

Когда речь заходит о теме живописи в поэзии, то чаще всего речь идет об экфрасисе – то есть описании картина средствами поэтического искусства [Теория 2018; Марков 2019]). О персонаже-художнике и процессе создания картины чаще заходит речь в исследованиях эпической прозы [Бочкарева 2001; Рыбалко 2024]. Нас, однако, в данной статье интересует случай, когда в центре лирического стихотворения оказывается персонаж-художник и процесс создания картины (а именно, портрета), порождающий рефлексию о восприятии, коммуникации и границах художественного понимания как живописи, так и поэзии. В качестве материала мы выбрали два стихотворения – «Художник» («Художник пишет с меня портрет...») Бориса Слуцкого (1954) и «Художник работает быстро, быстрее меня...» Александра Кушнера (2015), посвященное Арону Зинштейну.

У нас нет данных о том, что Кушнер знал стихотворение Слуцкого (хотя, конечно, это вполне вероятно), поэтому мы будем говорить о типологическом сходстве, а не генетическом. Также мы не будем затрагивать биографический аспект, оговоримся только, что портрет Александра Кушнера работы художника Арона Иосифовича Зинштейна действительно существует, работа над ним шла на даче Кушнера летом 2014 г.<sup>1</sup> А вот идет ли речь о реально существо-

---

<sup>1</sup> См. фотографии на персональном сайте А.И. Зинштейна. URL: [https://aronzinshtein.ru/artist\\_and\\_poet.html](https://aronzinshtein.ru/artist_and_poet.html) (дата обращения: 11.07.2025).

вавшем портрете Слуцкого, неясно – оба известных его портрета были созданы позже: Самуила Адливанкина – в 1963-м<sup>2</sup>; по воспоминаниям Бенедикта Сарнова, этот портрет поэту нравился:

В середине 60-х в Коктебеле Борис Слуцкий познакомил меня с художником С.Я. Адливанкиным. Тот за несколько сеансов написал его портрет, и портретом этим Борис очень гордился.

Когда я сказал, что портрет, по-моему, художнику не больно удался, Борис снисходительно улыбнулся:

– Ну, что вы! Портрет, конечно, не дружественный, но очень хороший<sup>3</sup>.

Второй портрет – работы Бориса Жутовского – был написан в 1974 г.; отношение к нему, видимо, было чуть более ироничным, но в целом скорее положительным, если судить по автографу на обороте портрета:

Вынужденный экспромт.  
Я здесь на Африку похож,  
на Аденуэра тоже,  
в советы нечестивых вхож.  
Меня признают там по роже.  
Борис Слуцкий<sup>4</sup>.

Поэтому сосредоточимся на анализе именно текстов двух стихотворений, оставив биографические реалии за рамками нашего исследования.

Общее в двух произведениях заметно уже в заголовочном комплексе. У Слуцкого заглавие «Художник»<sup>5</sup>, у Кушнера эксплицированного заглавия нет, но есть посвящение художнику – Арону Зинштейну<sup>6</sup>. Кроме того, оба стихотворения начинаются с одного

---

<sup>2</sup> Самуил Адливанкин. Портрет Бориса Слуцкого (картон, масло, 1963). URL: <https://maslovka.org/images/555/ADLI-49.jpg> (дата обращения: 11.07.2025).

<sup>3</sup> Сарнов Б.М. Сталин и писатели. Кн. 1. М.: КоЛибри, 2018. С. 40.

<sup>4</sup> Борис Жутовский. Слуцкий Борис Абрамович (бумага, графитный карандаш, 1974). URL: <https://zhutovsky.ru/ludi-004-sluzkiy> (дата обращения: 11.07.2025).

<sup>5</sup> *Слуцкий Б.А.* Сегодня и вчера: книга стихов. М.: Молодая гвардия, 1963. С. 41. В дальнейшем текст цитируется по данному изданию.

<sup>6</sup> *Кушнер А.С.* Земное притяжение: книга новых стихов. М.: Время, 2015. С. 34 (Поэтическая библиотека). В дальнейшем текст цитируется по данному изданию.

и того же слова «Художник», стоящего в сильной позиции начала первого стиха и выполняющего функцию подлежащего в первом предложении, за которым идет глагол-сказуемое: «Художник пишет» / «Художник работает». Есть и другие лексические переключики в дальнейшем: кроме слова *художник*, в обоих стихотворениях встречаются слова *портрет*, *рука*, *кисть*, *холст*.

Собственно, в обоих текстах идентичная лирическая ситуация: художник пишет портрет поэта. Именно это и является основанием для нашего сопоставления. Однако дальнейшее развитие лирического сюжета стихотворений различается. Отсюда цель данной статьи – попытаться ответить на вопрос о том, как идентичная начальная ситуация приводит к отличающимся событиям и различным сюжетам в целом.

Оговорим, что лирическую ситуацию мы понимаем как статическое состояние внутреннего мира лирического стихотворения. Лирическая ситуация определяет пространственно-временную структуру произведения и положение в нем лирического субъекта, являясь точкой отсчета для развития лирического сюжета (подробнее см. в нашей статье [Малкина 2023]). Лирический сюжет, в свою очередь, мы понимаем как постепенное разворачивание рефлексии лирического субъекта.

Поскольку лирическая ситуация в этих стихотворениях конкретизирована (художник пишет портрет поэта), обратимся к пространственно-временной и образной структурам. У Слуцкого преобладает настоящее время: из 17 глаголов 7 стоят в настоящем времени, 5 – в повелительном наклонении, 3 – в прошедшем времени и 2 – в будущем. При этом прошедшее относится к художнику («Он думает, что все прознал, / И психологию и душу», «Покуда кистью холст пронзал», «Не те ты линии провел»), а будущее – к лирическому субъекту («я мечты его нарушу», «я продумаю»). Настоящее же время их связывает: согласно исходной ситуации, создание портретов происходит здесь и сейчас, а вот дальнейшее развитие сюжета нам показывает, что художником портрет как будто бы уже создан, хотя бы частично, а вот рефлексия лирического субъекта разворачивается сейчас и направлена в будущее и вневременное настоящее: конкретных указаний на течение времени тут нет.

Повелительное наклонение обращено не к художнику в целом, а к его руке и кисти – как будто независимо от него действующим (четвертая строфа):

Пиши, проворная рука,  
Додумывайся, кисть, догадывайся,

Ширий, как сокол в облака,  
И в бездну гулким камнем скатывайся.

Это наиболее динамическая из всех строф, в ней 5 глаголов (в остальных – от двух до четырех), и единственная, рисующая пространственную вертикаль – хоть и в рамках сравнения. Никаких других указаний на пространственные ориентиры здесь нет. Вообще, для стихотворения о живописи оно на редкость не визуально: здесь всего семь прилагательных, и только одно из них является визуальной характеристикой – цветом («зеленый макинтошик»), и вообще все хотя бы относительно конкретные детали связаны именно с пальто художника, к которому субъект обращается дважды – в первой и третьей строфах. Больше мы ничего в художнике не видим: обвиняя его в том, что он не увидел подлинной глубины и мыслей своей модели, лирический субъект и сам замечает в художнике только лишь внешние детали. Более того, в стихотворении вообще нет лексем, связанных со зрением или видением. Есть существительные, связанные с рисованием (*художник, портрет, кисть, холст, линии, ковер*). Глагол *рисоваться*, этимологически связанный с ним же, в языке имеет три значения: буквальное – быть нарисованным (контур рисуется карандашом), виднеться, казаться, представляться (жизнь рисуется сплошным праздником) и вести себя неестественно, выпендриваться<sup>7</sup>.

Здесь, очевидно, идет игра всеми тремя значениями, особенно первым и третьим – буквальным и переносным. То же и с глаголом *красуюсь*. Он также имеет значение виднеться и/или бросаться в глаза<sup>8</sup>, но глаголом визуального восприятия, разумеется, не является, как и глагол «пиши», который в данном случае может вполне относиться к руке не только художника, но и поэта. Зато там целых семь глаголов мысли (мышления): *думает, прознал, знает, продумую, додумывайся, догадывайся, думаю*, которые относятся и к лирическому субъекту, и к художнику, и к его руке /кисти. Таким образом, в стихотворении Слуцкого все (т. е. и поэт, и художник) думают, но никто не смотрит и, следовательно, не видит. Отсюда и отсутствие пространства, визуальных образов и минимум деталей и прилагательных.

Впрочем, у Кушнера прилагательных еще меньше – всего четыре; при этом два из них обозначают стороны холста (*оборотная и лицевая*). Холст, на котором рисуется портрет (а точнее, ви-

<sup>7</sup> См.: Толковый словарь русского языка: В 4 т. Т. 3. М.: Государственное изд-во иностранных и национальных слов, 1939. Стлб. 361.

<sup>8</sup> Там же. Т. 1. М.: Советская энциклопедия: ОГИЗ, 1935. Стлб. 1502.

димо, мольберт, на котором стоит холст), оказывается, в том числе, и буквальной пространственной границей между художником и лирическим субъектом. Окружающее пространство так же не конкретизировано, как и у Слуцкого, разве что сравнение «как пчела над жасмином» вызывает предположение, что мольберт стоит и картина пишется в саду. Однако перцептивный глагол и отглагольные предикативы повторяются тут трижды: *было мне видно, я видел, не видна*. Все три относятся к зрительному восприятию лирического субъекта, который, таким образом, оказывается носителем точки зрения в буквальном смысле. Тем не менее конкретных визуальных образов тут нет (кроме *портрета, художника, кисти и руки* – как и у Слуцкого), но есть мотив огня – он возникает и в первой строфе, вводится единственным в стихотворении анжамбеманом и ритмическим сбоем в начале пятой строки: «И было мне видно подобие то ли огня, / Горевшего в нем, то ли мысли, владевшей подспудно», а затем возникает еще раз во второй строфе, с отсылкой к первой: «Но я, мне казалось, на том же сгораю огне». Таким образом, этот (метафорический, разумеется) творческий огонь оказывается первым из тех факторов, которые у Кушнера соединяют поэта и художника.

А вот глаголов мышления у Кушнера нет, только уже упомянутая лексема *мысль*, и то под вопросом («то ли мысли»). Зато, в отличие от Слуцкого, треть глаголов (7 из 21) здесь обозначают динамику и/или движение, пусть даже частично они и даны с отрицательной частицей *не*. Грамматически один глагол стоит в повелительном наклонении (*потерпи*), к нему мы еще вернемся позже; 5 – в прошедшем времени (*было видно, видел, была не видна, казалось, получился*), и 4 – в настоящем: *работает, сгораю, да здравствуют, и есть*). Здесь нет четкой связи грамматического времени и субъекта / персонажа, нет и будущего времени. Вообще, половина глаголов (10 из 21) стоят в инфинитиве: это создает, с одной стороны, временную неопределенность, а с другой – постоянно длящееся настоящее. Мы смотрим как будто бы и на процесс работы, и на ее результат, и рефлексия субъекта также развивается – от восприятия мира во время написания портрета до взгляда на него в конце и его осмысления.

У Слуцкого же субъект в конце говорит не о портрете, а о себе. Вообще, хотя в обоих стихотворениях мы видим лирическое «я», собственно-личного субъекта, который является и носителем речи, и носителем действия, и носителем точки зрения – грамматически у Слуцкого гораздо больше личных местоимений первого лица в именительном падеже: *я* встречается 7 раз, *мне* – 1. Максимальная концентрация *я* – в последней строфе, там это местоимение встречается 4 раза; и там же единственный раз возникает обраще-

ние к художнику напрямую («не те ты линии провел»), до этого о художнике говорилось только в третьем лице, причем достаточно уничижительно: тут и уменьшительно-пренебрежительный *макинтошик*, и *гримаса* на лице, и т. п. Да и в конце лирический субъект высказывает очевидное недовольство портретом, несоответствующим сложности его личности.

В отличие от Кушнера, где сразу же возникает другое отношение к художнику. Если у Слуцкого он только «думает, что все прознал», то у Кушнера лирический субъект видит мысль художника и (творческий) огонь, которые двигают его рукой (заметим в скобках, что рука и кисть, так или иначе, летают и у Слуцкого, и у Кушнера, хотя и по-разному у Слуцкого – взлет и падение, у Кушнера – кружение). Личных местоимений первого лица в именительном падеже здесь гораздо меньше, всего три раза встречается *я*, зато четыре – *мне* и один раз – *себя*, то есть лирический субъект менее активен, чем у Слуцкого. Художник также называется в третьем лице, обращений к нему нет, зато есть обращения художника к лирическому субъекту. Мы встречаем тут довольно редкий для лирической поэзии пример несобственно-прямой речи, особенно очевидный во второй строке второй строфы: «Была не видна, *потерпи*, сторона лицевая» (курсив наш. – В. М.). Вот это *потерпи* (единственное повелительное наклонение в стихотворении) – несобственно-прямое слово художника, обращенное к поэту, показывающее, что коммуникация между ними существовала и в период рисования портрета. Еще более интересно рассмотреть с этой точки зрения финал первой строфы.

Шестая строка, в которой начинается цепочка инфинитивных конструкций («Летать, замирать, как пчела над жасмином, кружиться»), конечно, относится к художнику, точнее, к его руке, и заканчивается точкой. Следующие две строки, казалось бы, продолжают тот же ряд глаголов в инфинитиве, а потому по инерции могут быть восприняты как продолжение того же ряда действий руки. Прежде чем мы обратим внимание, во-первых, на очевидную абсурдность такого образного ряда, во-вторых, на то, что это отдельное предложение. На самом деле, это тоже несобственно-прямое слово художника, обращенное к лирическому субъекту и предписывающее, как ему себя вести в качестве модели, даже с использованием разговорного оборота «уж точно»: «Не есть, не жевать и, уж точно, зубами не грызть, / Вбирать безошибочно радость, а не копошиться». Несобственно-прямую речь здесь можно рассматривать как способ создания субъектного неосинкретизма, когда границы речи изображенной (слова художника) и речи изображающей (слова поэта) размываются.



Первая строфа, таким образом, в большей степени посвящена художнику: его манере работы, его огню, его руке и его слову. Именно по отношению к нему первый раз возникает мотив огня, о котором уже шла речь выше, и в его речи возникает второй объединяющих их мотив – *радости*.

Вторая строфа в большей степени посвящена лирическому субъекту и его взгляду на картину: сначала с обратной стороны холста, а потом уже непосредственно на портрет. Здесь снова появляется огонь, но уже применительно к поэту («на том же сгораю огне»). Вновь появляется образ пчелы: как мы помним, в первой строфе с пчелой сравнивалась рука художника, так что восклицание «Да здравствуют пчелы» во второй строфе, по сути, восхваляет живопись, то есть сравнение превращается в метафору, что подчеркивается и последующим отождествлением искусства и садоводства: «Искусство и есть садоводство». И, наконец, в последней строке дважды появляется *радость* – как главная черта портрета: «Но горечь, но радость! А радость важнее, чем сходство».

Таким образом, мы видим, что общая исходная ситуация (художник рисует портрет поэта) приводит в двух стихотворениях к различному развитию лирического сюжета, вытекающему из различного восприятия лирическим субъектом этой ситуации.

У Слуцкого субъект противопоставляет себя художнику. Ситуация разворачивается в нечто, напоминающее состязание, не случайно вторая строка начинается с союза *а*, в данном случае выступающим в значении противительного: «Художник пишет с меня портрет, / А я пишу портрет с художника». Художник пытается проникнуть в его душу и нарисовать то, что видит, а поэт сопротивляется, но пытается, в свою очередь, нарисовать (словами) портрет художника. И оба портрета не получились: никакой коммуникации между ними нет, взаимодействия тоже, и по сути, ни один из них по-настоящему не видит другого. Точку зрения художника мы не знаем вообще, а поэт видит в нем лишь внешние детали. Видимо, и художник увидел в нем лишь внешнее, отсюда сопоставление с ковром (то есть предметом не живописного, а декоративно-прикладного искусства, предполагающим внешнюю красоту, а не внутреннюю психологическую глубину). Отсюда и финальное недовольство портретом, который очевидно не получился и, видимо, не похож на оригинал: «Не те ты линии провел. / Куда труднее я рисуюсь».

Что интересно, портрет не похож на оригинал и в стихотворении Кушнера («Я мало похож на себя»), только для лирического субъекта это не имеет значения. Здесь исходная ситуация перетекает не в соперничество, а во взаимодействие. Начальное сопоставление («Художник работает быстро, быстрее меня») не превращается в



противопоставление, наоборот, возникает коммуникация (в том числе и вербальная) и сотрудничество; не случайны и общие мотивы *огня, пчел и радости*, объединяющие две строфы, т. е. субъекта и персонажа. Лирический субъект не глумится над художником, а стремится ему помочь: «Любя эту жизнь и художнику тем помогая». Обращения художника доказывают, что и он видит свою модель. Физическая граница между ними в виде холста разрушается тогда, когда картина закончена и холст поворачивается к модели лицевой стороной. И именно из такого сотворческого взаимодействия «Я» и «Другого» вырастает произведение искусства – финальный портрет, который, несмотря на отсутствие внешнего сходства, улавливает главное внутреннее – эмоции, радость и горечь, которые соотносятся с заявленным ранее отношением лирического субъекта к жизни, в котором также есть это единство и борьба противоположностей («И как не любить, даже муки и ужас терпя?»). При этом любовь к жизни и радость перевешивают, и здесь в итоге *портрет получился*, так как художнику удалось изобразить то главное, что он хотел и что воспринял лирический субъект – *радость*.

Интересно, то отчасти аналогичная ситуация – приоритет понимания внутренней сущности над внешним сходством – мы видим у Кушнера и в стихотворении «Фотография» (1966), где размытая и расфокусированная любительская фотография кажется лирическому субъекту вполне соответствующей реальности («так и было»<sup>9</sup>). Только там, конечно, речь идет не о живописи, а модус художественности – иронический (подробнее см. [Самаркина 2019]). Однако сопоставление рефлексии о живописи и фотографии в поэзии Кушнера – отдельная тема.

Подводя итоги сопоставления стихотворений Слуцкого и Кушнера, отметим в заключение, что позиция субъекта (при всей ее разнице) оказывается для развития лирического сюжета важнее, чем идентичная начальная ситуация. У Слуцкого доминирует замкнутость субъекта и несоответствие внешнего и внутреннего (сути), приводящее к разобщению как поэта и художника, так и поэзии и живописи. У Кушнера же возникают диалог и сотворчество, а живопись становится медиатором взаимопонимания. Эти различия позволяют говорить о зрении лирического субъекта как инструменте анализа не только визуального, но и субъектной динамики в лирике. Между тем, само сопоставление поэта и художника оказывается формой метапоэтической рефлексии, в которой акт портретирования превращается в размышление о природе искусства, видения и радости узнавания.

<sup>9</sup> Кушнер А.С. Избранное. СПб.: Художественная литература, 1997. С. 26.

## Литература

---

- Бочкарева 2001 – *Бочкарева Н.С.* Роман о художнике как «Роман творения», генезис и поэтика: на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII – XIX вв.: дис. ... д-ра филол. наук. Пермь, 2001. 390 с.
- Малкина 2023 – *Малкина В.Я.* Лирическая ситуация в лирическом сюжете // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 3. С. 313–324.
- Марков 2019 – *Марков А.В.* Сложный экфрасис в русской поэзии: основы теории и один пример // Вестник Костромского государственного университета. 2019. № 2. С. 91–97.
- Рыбалко 2024 – *Рыбалко С.К.* Интермедиаальный герой/персонаж в литературе // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 3. С. 32–41.
- Самаркина 2019 – *Самаркина М.Д.* Фотографическое в лирике: модусы художественности // Новый филологический вестник. 2019. № 3 (50). С. 114–125.
- Теория 2018 – Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения / под науч. ред. Т. Автухович при участии Р. Мниха и Т. Бовсуновской. Siedlce, 2018. 703 с.

## References

---

- Avtukhovich, T., Mnikh, R. and Bovsunovska, T., eds., *Teoriya i istoriya ekfrasisa: itogi i perspektivy izucheniya* [Theory and history of ekphrasis. Research results and prospects], Siedlce, Poland.
- Bochkareva, N.S. (2001), Roman o khudozhnike kak “Roman tvoreniya”, genezis i poetika: na materiale literatur Zapadnoi Evropy i SShA kontsa XVIII–XIX vv. [The novel about an artist as a “Novel of Creation”. Genesis and poetics. Based on the literatures of Western Europe and the USA, late 18<sup>th</sup> – 19<sup>th</sup> centuries], D. Sc. Thesis (Philology), Perm, Russia.
- Malkina, V.Ya. (2023), “Lyrical situation in the lyrical plot”, *RSUH/RGGU Bulletin: “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies”*, no. 3, part 3, pp. 313–324.
- Markov, A.V. (2019), “Complex ekphrasis in Russian poetry. Theoretical foundations and one example”, *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 2, pp. 91–97.
- Rybalko, S.K. (2024), “The intermedial hero/character in literature”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies”*, no. 3, pp. 32–41.
- Samarkina, M.D. (2019), “The photographic in lyric poetry. Modes of artistic expression”, *Novyi filologicheskii vestnik*, vol. 50, no. 3, pp. 114–125.

*Информация об авторе*

*Виктория Я. Малкина*, кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл. д. 6, стр. 6; poetika@gmail.com

*Information about the author*

*Victoria Ya. Malkina*, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6-6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; poetika@gmail.com