

Точка зрения в экфрасисе:
три стихотворения А. Кушнера

Виктория Я. Малкина

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

Аннотация. В статье анализируются три стихотворения-экфрасиса Александра Кушнера: «Эль Греко. Погребение графа Оргаса», «Питер де Хох оставляет калитку открытой...» и «Ночной дозор». Актуальность статьи определяется востребованностью понятия экфрасиса в современной филологической науке и многочисленностью теоретических и практических исследований на эту тему, а ее новизна – отсутствием сопоставительного анализа указанных стихотворений А. Кушнера и недостаточной изученностью взаимосвязи поэтики экфрасиса и точки зрения лирического субъекта. Отсюда следует, что основная цель статьи – исследовать взаимосвязь структуры и поэтики экфрасиса, с одной стороны, и точки зрения и движения взгляда лирического субъекта – с другой. Экфрасис понимается нами как разновидность описания и один из аспектов репрезентации визуального в литературе, которое, в свою очередь, мы рассматриваем как свойство поэтики вербального текста. Поэтому центральной категорией для анализа экфрасиса в лирике является категория лирического субъекта как носителя речи и точки зрения в лирическом стихотворении. Тип зрения лирического субъекта – прямой, трансгрессивный или сочетание того и другого – оказывается связан с типом границ между миром картины и миром зрителя, а также со структурой экфрастического описания в стихотворениях А. Кушнера.

Ключевые слова: визуальное в лирике, экфрасис, точка зрения, лирический субъект, Кушнер

Для цитирования: Малкина В.Я. Точка зрения в экфрасисе: три стихотворения А. Кушнера // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 2. С. 71–81. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-2-71-81

Point of view in ekphrasis.
Three poems by A. Kushner

Victoria Ya. Malkina

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

Abstract. The paper analyses three ekphrasis-poems by Alexander Kushner: “El Greco. The Burial of the Count of Orgaz”, “Pieter de Hooch leaves the gate open...” and “The Night Watch”. The relevance of the article is determined by the relevance of the concept of ekphrasis in modern Philology and by the large number of theoretical and practical studies on this topic. Its novelty is determined by the lack of a comparative analysis of the above poems by A. Kushner and the insufficient knowledge of the relationship between the ekphrasis poetics and the point of view of the lyrical subject. Thus the main purpose of the paper is to investigate the relationship between the structure and poetics of ekphrasis, on the one hand, and the point of view of the lyrical subject, on the other. The author considers ekphrasis as a kind of description and one of the aspects of visual representation in literature, which she also considers as an aspect of the poetics of verbal text. Therefore, the central category for the analysis of ekphrasis in lyrics is the category of the lyrical subject, as a carrier of the speech and point of view in a lyric poem. The type of vision of the lyrical subject – direct, transgressive, or a combination of the two – is associated with the type of boundaries between the world of the picture and the world of the viewer, as well as with the structure of the ekphrastic description in A. Kushner’s poems.

Keywords: visual in lyrics, ekphrasis, point of view, lyrical subject, Kushner

For citation: Malkina, V.Ya. (2020), “Point of view in ekphrasis. Three poems by A. Kushner”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 71–81, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-2-71-81

Экфрасис в качестве объекта и предмета исследования достаточно часто возникает в современном литературоведении [Экфрасис 2002, «Невыразимо выразимое» 2013, Экфрасистические жанры 2014, Теория 2018]. Чаще всего экфрасис рассматривается как вторичная презентация визуальных артефактов в вербальном тексте. Но вот на каком уровне текста может быть реализована эта репрезентация – тут мнения расходятся. Экфрасис может анализироваться на речевом уровне – тогда он выступает как композиционно-речевая форма, т. е. определенный тип текста; на образном (как разновидность образа); на жанровом – в таком случае, экфра-

сис оказывается способом жанрового завершения. Есть и более универсальные определения. Так, Б.П. Иванюк рассматривает стихотворный экфрасис как метажанр [Иванюк 2018].

Мы же рассматриваем экфрасис как разновидность описания (т. е. композиционную форму речи), и в качестве такового – как один из вариантов репрезентации визуального в литературе, в частности, в лирической поэзии. Под визуальным в литературе мы понимаем видимость (зримость) внутреннего мира художественного произведения, т. е. возможность его зрительной рецепции. Особенности визуального восприятия задаются автором и воспринимаются читателем в рамках его собственного зрительского и читательского опыта. Таким образом, визуальное – это не наглядное представления текста (как графическая поэзия), а свойство поэтики вербального лирического текста.

В репрезентации и рецепции визуального в литературе может быть две основных стратегии: прямое и трансгрессивное зрение. Стратегия прямого зрения (аналогично линейной перспективе в живописи) предполагает либо неподвижность точки зрения наблюдателя, либо ее постепенное движение, дистанцирование и отделение наблюдателя от читателя (зрителя), апелляцию к привычному читателю жизненному и визуальному опыту. Прямое зрение создает жизнеподобные образы. Трансгрессивное зрение размывает границы между субъектами либо способствует их нарушению. Как и в обратной перспективе в живописи, такое зрение допускает несколько равноправных точек зрения и втягивает читателя-зрителя во внутренний мир произведения. Соответственно, и образы, которые возникают при трансгрессивном зрении, гротескны, абсурдны или фантастичны. Разумеется, точно также, как картины могут сочетать в себе прямую и обратную перспективу, так и литературное произведение может сочетать в себе обе стратегии репрезентации визуального.

Важнейший вопрос при рассмотрении визуального в литературе – вне зависимости от использованной автором стратегии зрения – следующий: кто видит в художественном мире и каким образом? Ведь для читателя зримый мир произведения возникает в зависимости от способа видения субъекта речи, то есть того, кто видит и изображает мир в данном художественном тексте. Если говорить о лирической поэзии, то в центре оказывается лирический субъект как носитель речи и основной точки зрения на мир в лирическом стихотворении [Бройтман 2008]. 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.

То есть центральной категорией для анализа визуального в лирике является эксплицитное или имплицитное зрение лирического субъекта. Репрезентация визуального в лирическом стихотворении может происходить разными способами, одним из которых и является экфрасис.

Для понимания экфрасиса также одним из важнейших аспектов является событийность эстетического объекта, т. е. взаимодействие автора – героя – читателя: точка зрения, с которой делается экфрасическое описание, является главным средством репрезентации визуального образа для читателя. Именно это и является основной целью данной статьи – проанализировать взаимосвязь структуры и поэтики экфрасиса с точкой зрения и движением взгляда лирического субъекта. Материалом послужили стихотворения Александра Кушнера. В его поэзии можно найти множество примеров экфрасисов в той или иной форме, что уже становилось предметом рассмотрения [Заярная 2008, Загороднева 2014]. Нами, однако, были выбраны три стихотворения, в сопоставлении пока не рассматривавшиеся, хотя, с нашей точки зрения, они весьма репрезентативны с точки зрения возможностей различного видения в поэтическом экфрасисе. При этом во всех трех случаях речь идет о прямых миметических экфрасисах [Яценко 2011], т. е. картина либо художник прямо называются.

Стихотворение «Эль Греко. Погребение графа Оргаса» представляет собой наиболее традиционный и полный вариант поэтического экфрасиса. Описываемое произведение названо прямо в заглавии и полностью. На то, что речь пойдет о живописном произведении, указывает и первая строчка («Живописцу доверюсь с опаской...»¹). Именно художник становится основным субъектом действия в первой строфе. Зрителей он «прельщает» красками, в то же время на картине размещает фигуры скорбящих и «в гроб кладет» графа Оргаса. Лирический субъект тут выступает в роли зрителя. Видимо, он стоит перед картиной в церкви Сан-Томе в Толедо. Его присутствие обозначено глаголом в форме первого лица («доверюсь»), а о движении взгляда мы можем судить по описанию картины. Первое, что лирический субъект замечает – это цвета: серебряный, желтый, синий, черный. Это обозначает, что его взгляд движется сверху вниз: на картине сверху, где изображен мир небесный, преобладают оттенки светло-серебристых и желтых тонов; там же – Богородица в синем; ниже, в окружении графа Оргаса, преобладает черный цвет. Затем лирический субъект обращает

¹ Кушнер А.С. Избранное. СПб.: Художественная литература, 1997. С. 81. Здесь и далее текст цитируется по данному изданию.

внимание на людей, окружающих графа Оргаса, и, наконец, на него самого.

Вторая строфа начинается с очень точного и подробного описания центральной фигуры:

На Оргасе железные латы,
Его мертвые плечи покаты,
Вид у сложенных рук неживой,
И на шее кружок кружевной.

Затем взгляд субъекта перемещается на святых Стефана и Августина в облачении священников, которые несут тело. Обратим внимание, что хотя картина, разумеется, не предполагает ни движения, ни звука, в описании они есть: «Осторожно несут, осторожно / Чтобы латами он не гремел». Все описание идет от третьего лица, но в конце вдруг возникает местоимение первого лица множественного числа, при этом обозначенное как обмен репликами – либо разговор зрителей перед картиной, либо субъекта с самим собой: «Где он, с нами? – Возможно, возможно. / Но скорее всего, улетел!»

Это «мы» и диалог переходят и в первое четверостишие третьей строфы. Там разглядывание картины приводит к эмоциональному потрясению и размышлению о жизни и смерти вообще:

Что ж так больно, едва ли не стонем?
Объясните, кого мы хороним?
Что мы делаем, сердце скрепя?
– В каждом мертвом хороним себя! –

В конце взгляд субъекта вновь обращается к центральной фигуре графа Оргаса, который, будучи мертвым, в отличие от печальных зрителей, равнодушен к происходящему.

Таким образом, в данном случае можно говорить о достаточно полном и точном экфрасисе. В стихотворении присутствует подробное описание картины – с акцентом на центральной фигуре – данное с внешней, неподвижной точки зрения. Лирический субъект не двигается и не действует, он стоит перед произведением Эль Греко, смотрит на него, думает и чувствует. Он эмоционально причастен изображенному, но как зритель – находится снаружи, отстранен. То есть мы видим тут прямое зрение субъекта и единственную точку зрения. Отсюда – некоторое отчуждение изображенного на картине: «Сам Оргас отчужден, отчужден. / На печальном своем погребенье / Равнодушно присутствует он».

Иначе обстоит дело в стихотворении «Питер де Хох оставляет калитку открытой...». Здесь уже нет отсылки к конкретному произведению, а упоминаемые в стихотворении детали могут с равной долей вероятности относиться сразу к нескольким картинам Питера де Хоха. Вполне возможно, что здесь уместнее говорить не о подробном экфрасисе, а об общем впечатлении от живописи Питера де Хоха.

Первые строки стихотворения («Питер де Хох оставляет калитку открытой, / Чтобы Вермеер прошел в нее следом за ним»²) сразу вводят неопределенность и двуплановость. С одной стороны, открытая калитка часто встречается на картинах де Хоха, с другой – в данном случае имеется в виду переносный смысл, преемственность между художниками, изображавшими на картинах игры со светом и тенью.

Третья и четвертая строки – это погружение в мир картины, достаточно эмоциональное, о чем говорит восклицание «о» в третьей строке и восклицательный знак в четвертой: «О, этот дворик с кирпичной стеною, увитой / Зеленью, улочка с блеском ее золотым!» Вторая строфа – анализ картины с искусствоведческой точки зрения, т. е. появляется граница между миром картины и миром за ее пределами, а открытая калитка трактуется как прием (при этом элегический модус меняется на иронический):

Это прием, для того и открыта калитка,
Чтобы почувствовал зритель объем и сквозняк.
Это проникнуть в другое пространство попытка, –
Искусствовед бы сказал приблизительно так.

Этот прием позволяет «проникнуть в другое пространство». Естественно, возникает вопрос «в какое?» Пока их только два: пространство картины и пространство зрителя (перед картиной). Третья строфа может в равной степени относиться к обоим:

Виден насквозь этот мир – и поэтому странен,
Светел, подробен, в проеме дверном затенен.
Ты горожанка, конечно, и я горожанин,
Кажется, дом этот с давних я знаю времен.

Здесь появляются отсутствовавшие до настоящего момента личные местоимения «я» и «ты», причем «ты» может в равной сте-

² Кушнер А.С. *Времена не выбирают...* М.: Эксмо, 2014. С. 393. В дальнейшем текст цитируется по данному изданию.

пени относиться и к женщине рядом с «я», и к женщине на картине. Соответственно, лирический субъект то ли разговаривает со своей спутницей, с которой они вместе смотрят на картину (например, в музее), то ли обращается к женщине на картине, соотнося себя с ней и находя нечто общее. Лирический субъект смотрит на картину, и изображенный на ней мир кажется ему настолько близким, что он сам становится как бы его частью. Это продолжается и в следующей строфе, когда лирический субъект не просто видит нарисованное на картине статичное изображение, а оживляет его, знает, что там происходит: «В гости приходят, соседку хотели сосватать, / В тонком бокале из дома выносят вино». Эта строфа вначале вроде бы возвращает нас к первой – к описанию картины. Однако строфа разделена посередине точкой, и две последние строчки снова могут относиться к двум пространством одновременно: «Главная тайна лежит на поверхности, прятать / Незачем: видят и словно не видят ее».

Последняя строфа наделяет слова о возможности проникнуть в другое пространство новым смыслом: речь идет о том и этом мире, о жизни и смерти, и «тайна», которую «видят и словно не видят», – это знание о мире, которое человек уносит с собой:

Скоро и мы этот мир драгоценный покинем,
Что же мы поняли, что мы расскажем о нем?
Смысл в этом желтом, – мы скажем, – кирпичном и синем,
И в белокожем, и в лиственном, и в кружевном!

И это знание, т. е. смысл жизни, оказывается заключен в видении и осознании, и именно живопись и восприятие картин помогает лирическому субъекту смысл жизни понять, что и оказывается лирическим событием в данном стихотворении. Два мира сливаются, граница между ними размыта, восприятие и понимание картины и жизни оказываются аналогичны и невозможны одно без другого.

В этом стихотворении мы видим постоянную смену точек зрения: лирический субъект смотрит на картину извне, изнутри, как внутренне причастный субъект и даже ощущая себя частью мира картины, хотя в то же время – и наблюдателем в мире за пределами этой картины. Такое соединение различных точек зрения говорит о том, что в данном стихотворении присутствует не только прямое, но и трансгрессивное зрение: лирический субъект одновременно и смотрит со стороны, и разговаривает с изображенным на картине. Мир картины оказывается миром самого лирического субъекта, и в то же время граница между мирами оказывается легко переходимой.

Стихотворение «Ночной дозор» очевидным образом отсылает нас к известной картине Рембрандта, однако описания картины как такового здесь нет, есть только несколько деталей, которые, как замечает И.С. Заярная, «выстраивают в стихотворении ассоциативную цепочку образов, связанных с обликом самого художника» [Заярная 2008, с. 31].

Нет и ситуации зрителя перед картиной или зрителя, проникающего в картину. Здесь все события описываются с точки зрения тех, кто изображен на картине – то есть, собственно, ночной стражи, – причем ровно в тот момент (период), когда художник их рисует. То, что действие описывается со стороны стражников, подчеркивается оценочной характеристикой уже в первой строфе («Хорошо! Никто не ранен»³). Из первых строк мы узнаем время действия («На рассвете»). Вторая и третья строфы описывают пространство, точнее, перемещения в пространстве ночного дозора – до дома художника. Здесь возникает и мотив зрения – им наделены сами стражи («Город виден и не страшен»). Сам художник связан со светом, разговор о нем возникает в тот момент, когда стража проходит «Мимо шторы ненадежной, / Пропускающей лучи».

Интересно, что в стихотворении даже в первых трех строфах, несмотря на описание места и времени действия от третьего лица, присутствует точка зрения ночного дозора. Но в четвертой, пятой и шестой строфах это акцентируется еще и прямой речью, диалогом капитана с одним из стражников. Именно он – герой картины – говорит тут о ее создателе, художнике, замечая, что, они (стражники) могут стать предметом изображения:

Никогда не знаешь сразу,
Что он выберет сейчас:
То ли окорок и вазу,
То ли дерево и нас.

Здесь очевидно присутствует трансгрессивное зрение, с нескольких сторон одновременно, в том числе и изнутри картины – наружу. Это усложняется субъектной структурой, при которой рефлексия принадлежит персонажам, изображенным на картине Рембрандта, в свою очередь, оказавшейся предметом изображения в стихотворении А. Кушнера, так что в итоге финальные строки актуальны и для читателя тоже:

³ Кушнер А. Таврический сад: избранное. М.: Время, 2008. (Поэтическая библиотека). С. 26–27. В дальнейшем текст цитируется по данному изданию.

Не поймешь, по правде, даже,
Рассмотрев со всех сторон,
То ли мы – ночная стража
В этих стенах, то ли он.

Фактически, трансгрессивное зрение сочетается тут с субъектным неосинкретизмом – нечеткой границей между различными субъектами в художественном тексте. Лирический субъект оказывается наделен способностью объемного зрения, соединяющего точки зрения различных субъектов, граница между которыми размывается.

Таким образом, в экфрасисах А. Кушнера мы видим разные типы зрения лирического субъекта: в «Погребении графа Оргаса» зрение прямое, в «Ночном дозоре» – трансгрессивное, в «Питер де Хох оставляет калитку открытой...» – сочетание того и другого. Соответственно, в первом случае («Погребение графа Оргаса») есть четкая граница между миром картины и миром зрителя (лирического субъекта), во втором («Питер де Хох оставляет калитку открытой...») – эта граница переходима для зрителя-субъекта, в третьем («Ночной дозор») – ее фактически нет, она предельно размыта. Тип зрения оказывается связан со структурой экфрасиса. Так, прямое зрение предполагает наиболее подробное описание картины. Сочетание прямого и трансгрессивного зрения предполагает и описание, и погружение в мир картины. Трансгрессивное же зрение не предполагает описания вообще.

При этом экфрасисы отсылают к вполне конкретным картинам или (в случае второго стихотворения) к совокупности картин определенного художника. То есть эти стихотворения апеллируют, в первую очередь, к зрительскому опыту читателя. И в то же время, акцентируя только определенные детали, показывая их с различных точек зрения, наделяя изображения динамикой, движением, звучанием и т. п., – поэтические экфрасисы А. Кушнера оказываются не только репрезентацией визуального в лирике, но и ключом к пониманию произведений живописи, возможностью по-новому увидеть давно знакомые картины и в дальнейшем смотреть на них с разных точек зрения.

Литература

Бройтман 2008 – Бройтман С.Н. Лирический субъект // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. С. 112–114.

- Загороднева 2014 – *Загороднева К.В.* Поэтический диалог «перед картинами» Ван Гога: А. Тарковский, А. Кушнер, Е. Рейн // Вестник Пермского университета. 2014. Вып. 2 (26). С. 148–159.
- Заярная 2008 – *Заярная И.С.* Интерсемиотические художественные модели в русской поэзии второй половины XX ст. // Русская литература. Исследования: Сборник научных трудов. Киев: Киевский нац. ун-т им. Тараса Шевченко, 2008. Вып. 12. С. 26–44.
- Иванюк 2018 – *Иванюк Б.* Стихотворный экфрасис: словарная версия // Теория и история экфрасиса: Итоги и перспективы изучения: коллективная монография / Под науч. ред. Т. Автухович при участии Р. Мниха и Т. Бовсуновской. Siedlce, 2018. С. 383–396.
- «Невыразимо выразимое» 2013 – «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте / Сост. и науч. ред. Д.В. Токарева. М.: НЛЮ, 2013. 572 с.
- Теория 2018 – Теория и история экфрасиса: Итоги и перспективы изучения: коллективная монография / Под науч. ред. Т. Автухович при участии Р. Мниха и Т. Бовсуновской. Siedlce, 2018. 703 с.
- Экфрасис 2002 – Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. 216 с.
- Экфрастические жанры 2014 – Экфрастические жанры в классической и современной литературе / Под общ. ред. Н.С. Бочкаревой. Пермь: Пермский гос. нац. исслед. ун-т, 2014. 204 с.
- Яценко 2011 – *Яценко Е.* «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47–57.

References

- Autukhovich, T. (ed.) (2018), *Teoriya i istoriya ekfrasisa: itogi i perspektivy izucheniya* [Theory and history of ekphrasis. Results and prospects of study], Sci. ed. by T. Autukhovich with the participation of R. Mnikh and T. Bovsunovskaya. Siedlce, Poland.
- Bochkareva, N.S. (ed.) (2014). *Ekfrasticheskie zhanry v klassicheskoi i sovremennoi literature* [Ekphrastic genres in classical and modern literature], Perm' State Research University, Perm', Russia.
- Broitman, S.N. (2008), “Lyrical subject”, Tamarchenko, N.D. (ed.), *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatii* [Poetics. A dictionary of relevant terms and concepts], Izdatel'stvo Kulaginoi, Intrada, Moscow, Russia, pp. 112–114.
- Geller, L. (ed.) (2002), *Ekfrasis v russkoi literature: Trudy Lozannskogo simpoziuma* [Ekphrasis in Russian Literature. Proceedings of the Lausanne Symposium], MIK, Moscow, Russia.
- Ivanyuk, B. (2018), “Poetic Ekphrasis. Dictionary Version”. *Teoriya i istoriya ekfrasisa: itogi i perspektivy izucheniya* [Theory and History of Ekphrasis: Results and

- Prospects of Study, Sci. ed. by T. Autukhovich with the participation of R. Mnikh and T. Bovsunovskaya., Siedlce, Poland, pp. 383–396.
- Tokarev, D.V. (ed.) (2013), “*‘Nevyrazimo vyrazimoe’*”: *ekfrasis i problemy reprezentatsii vizual'nogo v khudozhestvennom tekste* [“Inexpressibly expressible”. Ekphrasis and the issues of visual representation in literary text], Compl. and sci. ed. by D.V. Tokarev, NLO, Moscow, Russia.
- Yatsenko, E. (2011), “Lyubite zhivopis', poety...”. Ekfrasis kak khudozhestvenno-mirovozzrencheskaya model” [“Poets, be in Love with Painting...”. Ekphrasis as an artistic and philosophical model], *Voprosy filosofii*, no. 11, pp. 47–57.
- Zagorodneva, K. V. (2014), “The Poetic Dialogue in front of Pictures of Van Gogh. A. Tarkovskii, A. Kushner, E. Rein”, *Vestnik Permskogo universiteta*, no. 2 (26), pp. 148–159.
- Zayarnaya, I.S. (2008), “Intersemiotic art models in Russian poetry of the second half of the twentieth century”, *Russkaya literatura. Issledovaniya: sbornik nauchnykh trudov* [Russian literature. Research. A collection of scientific papers], Taras Shevchenko Kiev Nat. Univ., Kiev, Ukraine, no. 12, pp. 26–44.

Информация об авторе

Виктория Я. Малкина, кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 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; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; poetika@gmail.com