

ПОЭТИКА ЖИВОПИСНОГО ЭКФРАСИСА В ЛИРИКЕ СЕРГЕЯ ГАНДЛЕВСКОГО

Бокарев Алексей Сергеевич, доктор филологических наук, Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского, Ярославль, Россия, asbokarev@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8771-6065>

Кораблева Алена Владимировна, магистрант второго года обучения, Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского, Ярославль, Россия, korableva.alena.98@bk.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4316-2240>

Аннотация. Статья обращена к рассмотрению функционирования в поэтике С. Гандлевского экфрасиса, трактуемого как тип авторефлексивного текста, основанный на интерпретации произведений искусства невербальной природы. Значимое место среди медиа, к которым регулярно обращается автор, принадлежит живописи: в его стихах частотны как упоминания художников (В. Ван Гога, К. Коро, К. Брюллова, И. Репина, В. Сурикова), так и отсылки к известным полотнам («Бурлакам на Волге», «Оленьей охоте», «Охотникам на снегу», «Святой Инессе», «Спальне в Арле» и т. д.). Живописный экфрасис при этом выстраивается как интермедиаальный палимпсест, возникающий в результате «наслоения» вербальных и визуальных цитаций: реальность предстает как существующая до творческого акта «картина», «поверх» которой пишется стихотворение. Закономерно, что повышенное внимание к «чужому» (слову, образам, сюжетам) актуализирует метапоэтическую функцию экфрасиса: он не только обнажает вторичность эмпирической реальности по отношению к искусству, но и «высвечивает» способность последнего противостоять времени. Выступая инструментом самоидентификации героя, экфрасис выдвигает на передний план фигуру «другого», служащего той «точкой отсчета», с опорой на которую (или в отталкивании от которой) протагонист оценивает себя и свой опыт. Таким образом, живописный экфрасис в лирике Гандлевского репрезентирует проблематику, обусловленную корреляцией реальности и вымысла, времени и вечности, жизни и смерти, участвуя тем самым в авторской ревизии познавательных возможностей человека.

Ключевые слова: С. Гандлевский, интермедиаальность, экфрасис, интертекстуальность, метапоэтика, субъектная структура, диалогические отношения в лирике.

Благодарности. Исследование выполнено за счет средств гранта в форме субсидии из федерального бюджета образовательным организациям высшего образования на реализацию мероприятий, направленных на поддержку студенческих научных сообществ, в рамках государственной программы Российской Федерации «Научно-технологическое развитие Российской Федерации».

Для цитирования: Бокарев А.С., Кораблева А.В. Поэтика живописного экфрасиса в лирике Сергея Гандлевского // Вестник Костромского государственного университета. 2022. Т. 28, № 4. С. 54–62. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2022-28-4-54-62>

Research Article

POETICS OF EKPHRASIS OF PAINTINGS IN LYRIC POETRY BY SERGEY GANDLEVSKIY

Aleksei S. Bokarev, Doctor of Philological Sciences, Ushinsky Yaroslavl State Pedagogic University, Yaroslavl, Russia, asbokarev@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8771-6065>

Alena V. Korableva, 2nd year master's student, Ushinsky Yaroslavl State Pedagogic University, Yaroslavl, Russia, korableva.alena.98@bk.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4316-2240>

Abstract. The article considers the functioning of ekphrasis, which is understood as a kind of self-reflexive text based on interpreting non-verbal works of art, in poetry by Sergey Gandlevskiy. Painting plays a significant part among the media the author refers to: in his poems, frequent are both mentions of artists (Vincent Willem van Gogh, Jean-Baptiste-Camille Corot, Karl Bryullov, Ilya Repin, Vasily Surikov) and references to well-known paintings (*Barge Haulers on the Volga*, *Stag Hunt*, *The Hunters in the Snow*, *Saint Agnes*, *Bedroom in Arles*, etc.). The ekphrasis is built as an inter-media palimpsest resulting from “layering” of verbal and visual quotations: reality is represented as a “picture” that existed before the creative act, “on top” of which a poem is being written. It is natural that an increased focus on the “alien’s” (word, images, scenes) actualises the meta-poetic function of ekphrasis – it not just reveals the fact that empirical reality is secondary to art, but also “highlights” the ability of

the latter to resist the course of time. As a tool for the hero's self-identification, ekphrasis brings to the fore the figure of an "alien", serving as a "reference point", relying on (or building on) which the protagonist evaluates himself and his experience. Thus, the ekphrasis in Sergey Gandlevskiy's lyrics represents the meanings related to the problems of reality and fiction, time and eternity, life and death, thereby contributing to the author's revision of human cognitive abilities.

Keywords: Sergey Gandlevskiy, intermediality, ekphrasis, intertextuality, metapoetics, subject structure, dialogical relations in lyric poetry.

Acknowledgments. The study was carried out at the expense of a grant in the form of a subsidy from the federal budget to educational organisations of higher education for the implementation of activities aimed at supporting student scientific communities within the framework of the state programme of the Russian Federation "Scientific and technological development of the Russian Federation".

For citation: Bokarev A.S., Korableva A.V. Poetics of ekphrasis of paintings in lyric poetry by Sergey Gandlevskiy. Vestnik of Kostroma State University, 2022, vol. 28, № 4, pp. 54–62 (In Russ.). <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2022-28-4-54-62>

Художественный процесс второй половины XX – начала XXI в. отличается высокой степенью включенности литературных произведений в национальный и мировой культурные контексты, что проявляется в обилии интертекстуальных и интермедиальных отсылок. Апелляция авторов к живописи, театру, кино и т. д. расширяет семантический потенциал текста, вовлекая его в диалог с разнообразными артефактами культуры. В науке подобная обращенность писателей к несловесным продуктам творческой деятельности фиксируется термином «интермедиальность», понимаемым как тип внутритекстовых связей, основанный на взаимодействии языков разных видов искусства [Тишунина: 101].

Обособление интермедиальности в качестве самостоятельной сферы исследований завершилось в 1980–90-е гг., однако термин, означающий взаимодействие искусств в пределах одного семантического поля, существовал ещё в Древней Греции и именовался «экфрасисом». В литературоведческих работах последних лет данный термин толкуется двояко: в широком смысле – как всякое воспроизведение одного искусства средствами другого, и в узком – как риторическая фигура, основанная на описании визуального произведения, «встроенном» в какой-либо жанр [Ситникова: 12]. Поскольку в первом значении «экфрасис» синонимичен «интермедиальности» и отличается от нее лишь исторической памятью, в настоящем исследовании мы придерживаемся второго значения (с поправкой на то, что объектом экфрасиса может быть любой творческий продукт невербальной природы), разумея под ним способ интермедиального взаимодействия, реализованный и как «текст в тексте», и как «экфрастический жест» (отсылка к произведению другого искусства), и как отдельное высказывание, посвященное «описанию артефакта» [Автухович: 6]. В случаях «пересечения» литературы и смежных искусств на уровне художественных приемов, композиции, в плане субъектно-речевой организации и т. д. используется термин «интермедиальность».

Общим местом в теории экфрасиса стало представление о двух авторских интенциях, стимулирующих его возникновение: репродукции артефакта, с одной стороны, и рефлексии по поводу этого артефакта – с другой. Можно согласиться с Б.П. Ивановым в том, что репродукция, являющаяся «объектной основой» образа, выступает и «тематической грунтовкой» рефлексии, однако выведение из зоны рассмотрения «сугубо рефлексивных» текстов [Иванюк: 394] все же чересчур радикально. По мнению А.А. Житенева, первичной для экфрасиса является ситуация не воспроизведения, но рецепции как интерпретации, выдвигающая на передний план фигуру субъекта, вступающего в отношения с «другим» – чужим по отношению к его собственному сознанием. Закономерно, что в культурном поле «другого» могут оказаться самые разные феномены, «инаковые» по отношению к слову, – но отнюдь не обязательно визуальные [Житенев: 32]. Рассмотрением экфрасиса как системы когнитивных операций объясняются его ключевые особенности: нетождественность экфрастического образа объекту воспроизведения, одни признаки которого опускаются, а другие, наоборот, «высвечиваются»; разнящаяся мера конкретизации и детализации этого объекта; многообразие медиа, демонстрирующее авторские предпочтения, – и их совмещение в пределах одного текста, приводящее к возникновению «сложного» экфрасиса [Житенев: 32–33]. Обрисованные таким образом качества экфрастического текста зачастую и являются предметом интереса исследователей; их анализу в лирике современного поэта Сергея Гандлевского посвящена и настоящая работа.

Среди искусств, к которым регулярно обращается автор (а перечень их широк и включает театр, фотографию, кино, музыку и т. д.), значимое место принадлежит живописи. В стихах поэта частотны упоминания художников (В. Ван Гога, К. Коро, К. Брюллова, И. Репина, В. Сурикова) и отсылки к известным полотнам («Бурлакам на Волге», «Оленьей охоте», «Охотникам на снегу», «Святой Инессе», «Спальне в Арле», «Переходу Суворова через Альпы», «Последнему дню

Помпеи»). В поле зрения лирического субъекта попадают атрибуты занятий живописью (ватман, этюдник, тушь), а эмпирический мир неизменно увиден в оптической «рамке»: отсюда сравнение природы с натурщицей в одном из стихотворений или заглавие микроцикла – «Портрет художника в отрочестве» (отсылающее, впрочем, и к литературному источнику – роману Дж. Джойса «Портрет художника в юности»). До сих пор в научно-критической литературе о С. Гандлевском речь шла исключительно о брейгелевских сюжетах, действительно широко востребованных автором; вместе с тем апелляциями к творчеству нидерландского живописца экфрасисы в его стихах отнюдь не исчерпываются.

Впервые целенаправленному анализу они подверглись в статье Г. Шульпякова «Сюжет Питера Брейгеля»: критик указывает на неоднократное воспроизведение поэтом образного ряда «Охотников на снегу», однако не останавливается на интерпретации конкретных текстов, ограничиваясь общими суждениями о работе автора с метрическими схемами, хронопом, жанрами, а также зимним – «брейгелевским» – пейзажем [Шульпяков]. В исследованиях Г. Киришбаума и И.В. Романовой интермедийные связи стихотворений Гандлевского с картиной изучаются уже более детально: выделяются семантические доминанты «брейгелевской» сюжетики (меланхоличность, мнемопоэтичность, авторефлексивность) [Киришбаум] и делается вывод о том, что полотно «играет роль некоего архетипа», который автор осознанно или бессознательно «повторяет в своей жизни» [Романова: 257]. Обзор этих немногочисленных источников показывает, что дальнейшее изучение экфрасиса в лирике Гандлевского должно идти по пути расширения материала и концептуализации суждений: именно накопление частных наблюдений (а их пока явно недостаточно) позволит обнаружить инвариантные в творчестве поэта особенности экфрасического описания (очевидно, что работа в этом направлении даже не начиналась). Задача настоящей статьи как раз и состоит в выявлении таких особенностей на основании анализа целого ряда текстов, в избранном ракурсе прежде не исследованных.

Экфрасис как интермедийный палимпсест

Выше уже шла речь о том, что лирика Гандлевского отличается особым характером визуализации реальности, изображенной как существующая до творческого акта «картина», «поверх» которой пишется стихотворение. Подобное явление соотносимо с литературоведческими представлениями о палимпсесте – тексте, созданном на основе готового произведения и вобравшем в себя важнейшие его приметы [Пьеге-Гро: 164–165]. Специфика интермедийного палимпсеста состоит в обращенности литературы к артефактам иных по отношению к словесному искусству, позволяющей

автору расширить контекст произведения, увеличить его смысловой объем, вписав в рамки традиции, а также выразить отношение к культурному пространству, в котором существует лирический субъект.

В качестве интермедийного палимпсеста в лирике Гандлевского прочитывается стихотворение «Лунный налет – посмотри вокруг...», уже с первых строк задающее тему «действительность – репродукция действительности»: «Азия вдруг / Этикеткой чайной, переводной / Картинкою всплывает со дна / Блюдца» [Гандлевский 2019: 52]. Сугубо экфрасическое, на первый взгляд, описание, отсылающее к стандартным пейзажам, размещенным на чайной упаковке или декали, оказывается полигенетическим, вызывая в памяти сходный по проблематике и образному строю текст М. Кузмина «Фузий в блюдечке»: «Сквозь чайный пар я вижу гору Фузий, / На желтом небе золотой вулкан. / Как блюдечко природу странно узит! / Но новый трепет мелкой рябью дан» [Кузмин: 418]. Стихи же Кузмина, в свою очередь, соотносятся с работами К. Хокуса, посвятившего более ста полотен видам на гору Фудзияма, и трактуются как «программное оформление принципа “двойного отражения”», как эстетизация природы через культуру с приоритетным вниманием к живописи и рисунку [Цивьян: 43]. Иными словами, стихотворение Гандлевского апеллирует не столько к эмпирической реальности, сколько к ее живописным и литературным «репродукциям» (отметим также аллюзии на «Книгу тысячи и одной ночи» и сказку О. Уайльда «Соловей и роза»).

Сходный случай – стихотворение «Поездка: автобус, безбожно кренясь...», с той разницей, что объектом экфрасиса становится уже конкретный артефакт: «Встречь ветру прохажая тащит ведро / Брусники и всякую всячину в торбе. / Есть сходство с известной картиной Коро, / Но больше знакомых деталей и скорби» [Гандлевский 2019: 115]. «Порыв ветра» К. Коро представляет собой уникальное в творчестве художника произведение – типичное для его полотен настроение безмятежности и спокойствия сменяется тревогой: сильнейший ветер готов сбить женщину с ног и мешает ей двигаться дальше. Нетрудно заметить, что тем же мотивом преодоления пути организовано и стихотворение Гандлевского: лирический субъект совершает поездку в автобусе, причем инициатива путешествия принадлежит явно не ему – он не знает ни начальной, ни конечной точки маршрута. Наречие «здесь» фиксируется место действия – «непарадная» (вероятно, провинциальная) Россия, поэтому попутчики протагониста если не «навеселе», то «с похмелья», у подростков – «острожная улыбка», а к лобовому стеклу приклеен портрет Натальи Гундаревой, секс-символа позднесоветской эпохи. По мере разворачивания сюжета становится ясно, что от увиден-

ной таким образом России герой неотделим – и вместе с ней движется навстречу апокалипсису, ср.: «Все это, родное само по себе, / Тем втрое родней, что озвучено соло / На третьей, обещанной грозной трубе, / Той самой. И снова деревни и села. / И надо б, как сказано, в горы бежать, / Коль скоро вода от полни прогоркла» [Гандлевский 2019: 115] – «10. Третий ангел вострубил, и упала с неба большая звезда, горящая подобно светильнику, и пала на третью часть рек и на источники вод. 11. Имя сей звезде “полнь”; и третья часть вод сделалась полынью, и многие из людей умерли от вод, потому что они стали горьки» (Откр. 8: 10–11). Романтический мотив беззащитности человека перед Вселенной, характерный для Коро, Гандлевским не просто поддерживается, но интенсифицируется благодаря евангельскому претексту. Тем самым утверждается как иллюзорность спасения, так и невозможность сойти с пути, даже если этот путь ведет к смерти. Визуальный код Коро, следовательно, встраивается в мотивную структуру стихотворения, тесно связывая реальность и ее экфрастический образ. При этом картина не только влияет на эмоциональное восприятие высказывания, но и визуализирует описываемый мир, определяя как его скудную хроматику (примечательно, что в самом тексте цветообозначения отсутствуют), так и – в некоторой степени – перспективу (преобладание в «пейзажной» части общего плана).

Разбор последнего стихотворения свидетельствует, что в поэтике Гандлевского интермедиаальный палимпсест предстает одним из способов историзации травмы – написания ее «истории», которая, становясь словесно выраженной, оказывается доступна чужому восприятию. Уже само построение стихотворений по принципу взаимного наложения разноприродных «цитаций» указывает на соотношенность личного опыта с опытом «другого» – и оборачивается проблематизацией границы между литературой и реальностью, а в экфрасисе актуализируется его метапоэтическая функция.

Экфрасис как средство

метапоэтической рефлексии

Согласно К.Э. Штайн, любая поэтическая система включает в себя размышления художника о творчестве в целом и о литературе в частности. Метапоэтикой как раз и принято называть рефлексии автора по поводу своего или чужого произведения, служащую самопознанию и принимающую вид «текста в тексте», который исследователю еще предстоит выделить, автономного высказывания или маргиналий – писем, заметок на полях и т. п. [Штайн, Петренко: 9–10]. Экфрасис является благодатной почвой для метапоэтического, поскольку неизбежно отсылает к произведениям других авторов, а также дает анализ изобразительных возможностей литера-

туры в сравнении с живописью, фотографией, кино и т. д. Становясь средством метапоэтической рефлексии в лирике Гандлевского, он, с одной стороны, обнажает вторичность эмпирической реальности по отношению к искусству, с другой – «высвечивает» способность последнего противостоять времени.

Так, стихотворение «Когда волнуется желтеющее пиво...» начинается лишь слегка измененной цитатой из М.Ю. Лермонтова, причем пафос текста-оригинала снимается заменой «нивы» на «пиво» – продукт, являющийся непосредственным результатом переработки пшеницы. Так уже с первой строки Гандлевским задается тема переосмысления классического наследия и необходимости существования поэта в постнеклассическую эпоху. Несмотря на изменение лексического состава, значимость лермонтовского высказывания не отменяется: лебеда, полынь и крапива, к «шуму» которых «прислушивается» субъект, связываются с нивой Лермонтова, а персональный опыт героя, таким образом, опосредуется чужим переживанием («Но шумом лебеды, полни и крапивы / Слух полон изнутри, и мысли в западне» [Гандлевский 2019: 49]). Закономерно, что невозможностью сугубо личного, свободного от акцентов и оценок «другого», познания мира мотивировано и то, что окружающее героя пространство видится сквозь призму уже существующих артефактов культуры. Строка «Вот белое окно, кровать и стул Ван Гога» интерпретируется как экфрастическое описание любой из трех картин художника, составивших серию «Спальня в Арле» и изображающих окно, кровать и стулья. Небольшое пространство комнаты корреспондирует с сосредоточенностью протагониста на собственных мыслях, а изображенные предметы быта приводят его к неутешительному итогу: «Причин для торжества сравнительно немного. / Категоричен быт и прост, как дважды два» [Гандлевский 2019: 49]. Иными словами, искусство в стихотворении органично вписывается в пространство обыденной жизни, и если Л. Геллер трактует экфрасис как выход «в иное» [Геллер: 154], то у Гандлевского творчество по отношению к жизни «иным» быть перестает.

Интерпретационно значимой особенностью серии «Спальня в Арле» является то, что Ван Гог запечатлевает на полотнах, развешенных по стенам, другие свои работы, тем самым превращая картину в подобие метатекста. «Автоцитацией» у художника создается иллюзия его присутствия в изображенном хронотопе, подчеркивается гемютность домашнего пространства; Гандлевскому же образ «вангоговского» «полотна-комнаты» служит эмблемой сознания творца, не способного освободиться от предназначенных представлений. Поэтому строка, следующая за упоминанием художника – «От-

крытая тетрадь: слова, слова, слова» [Гандлевский 2019: 49], – отсылает как минимум к двум каноническим текстам – «Гамлету» У. Шекспира и «Из Пиндемонти» А.С. Пушкина.

Шекспировским интертекстом поддерживается идея о том, что слова являются отражением не столько реальности, сколько других, уже кем-то произнесенных слов. А поскольку интермедиальные связи образуют у автора единый смысловой ряд с интертекстуальными, то и визуальное искусство, и литература мыслятся равно непригодными для мимесиса. Кроме того, анализируемые произведения связывает мотив безумия – болезни, которую одинаково подозревали у Гамлета и у Ван Гога. Реальность, таким образом, сопротивляется фиксации в силу не только ограниченности инструментария художника, но и его неспособности адекватно воспринимать мир (он скомпрометирован собственным сознанием, зависимым от чужих нарративов). Пушкинский же реминисцентный слой выступает антитезой настоящему протагониста: принципиально свободный герой Пушкина является полной противоположностью лирическому субъекту Гандлевского, ср.: «Мне б летчиком летать и китобоем плавать, / А я по грудь в беде, обиде, лебедо...» [Гандлевский 2019: 49] – «По прихоти своей скитаться здесь и там, / Дивясь божественным природы красотам...» [Пушкин: 584]. При этом несвобода у младшего поэта во многом объясняется именно невозможностью воспринять себя и мир вне существующего культурного опыта, о чем в приведенной цитате сигнализирует третий однородный член – лебеда, связанный, как уже отмечалось, с нивой Лермонтова (а заодно и с «лебедой» из одноименного рассказа В. Набокова). В финале стихотворения беспомощность в создании собственных смыслов выговаривается прямо, но опять-таки с помощью чужих слов – на сей раз мандельштамовских (см. стихотворение «Ласточка»): «Я снова позабыл, что я хотел сказать» [Гандлевский 2019: 49].

Что же касается Ван Гога, то упоминание о нем в пятом стихе подготовлено ближайшим контекстом, актуализирующим важную для художника библейскую проблематику. Сын пастора, проповедник и знаток Евангелия, Ван Гог известен как автор серии картин, изображающих пшеничные поля и земледельческий труд. Закономерно, что образ пшеницы связался в его сознании с идеей цикличности жизни, оправданности и продуманности Божественного порядка вещей. Акт сеяния (см. многочисленные картины, названные «Сеятель») также наделяется библейской семантикой, вызывая в памяти притчу Иисуса о сеятеле (Мф. 13: 3–23; Мк. 4: 3–20; Лк. 8: 5–15), интерпретируемой применительно к Гандлевскому как аллегория творчества, результат которого непредсказуем, а успех зависим от множества

факторов. Через посредство Ван Гога поэт не просто отсылает к Библии как к первой книге, первоисточнику любого заимствования, но и снимает пафос оригинала за счет нарочито обыденных сюжетных подробностей и «заземленной» поэтической лексики («Храни меня, Господь, в родительской квартире, / Пока не пробил час примерно наказать» [Гандлевский 2019: 49]). Тем самым метапоэтические проблемы, поднимаемые в стихотворении, переводятся в разряд вечных, а искусство, будучи вовлеченным в повседневность, сохраняет связь со своими авторитетными «образцами».

К теме «искусство и время» обращено и стихотворение «Обычно мне хватает трех ударов», описывающее опыт восприятия работы П. Брейгеля «Охотники на снегу». Принадлежностью картины к пейзажному циклу «Времена года» «подсказан» центральный у Гандлевского образ – повешенный на стене дачного дома календарь, репродукция классического полотна. Пришедший в негодность от сырости и солнечных лучей, уже через год он должен отправиться «на растопку» – чего, однако, не происходит именно в силу культурной значимости изображения. В финале же действие переносится в «две тысячи веселый», когда осматривающий музейную экспозицию «здешний внук» вдруг замечает уже знакомую ему картину. Изложенный сюжет, следовательно, не просто вписывает искусство в сферу обыденной жизни, но и делает его сосуществование с человеком постоянным и обязательным. Даже «обытовленные» своей утилитарной функцией, «Охотники на снегу» оцениваются как нечто сакральное, поэтому столкновение «внука» с реальной картиной приводит к едва ли не катарсическому эффекту, основанному на совмещении разных временных планов: «А старое приспособление для / учета дней себя еще покажет / и время уместит на острие / мгновения» [Гандлевский 2019: 180]. Календарь, утративший возможность служить по назначению, должен прочитываться как знак ушедшего прошлого, объективированное воплощение смерти; однако благодаря репродукции брейгелевской картины он (а вместе с ним и память о детстве) не уничтожается, а превращается в свою противоположность – символ победы над временем.

Сделанные наблюдения позволяют говорить о том, что экфрасис в лирике Гандлевского выявляет ключевую в его метапоэтике проблему – зыбкость границ реальности и искусства. Представления об эмпирическом мире оборачиваются репродукцией известных полотен, а лирический субъект, попавший в «западню» интертекста, лишается возможности генерировать незаемные смыслы. Искусство при этом трактуется как неотъемлемая часть жизни, наделенная способностью к «консервации» времени и амбивалентно совмещающая в себе мгновение и вечность.

«Я» и «другой»**в субъектной структуре экфрасиса**

В специальной литературе субъект в стихах Гандлевского квалифицируется как лирический герой, наделенный устойчивыми чертами и являющийся носителем центральной точки зрения, определяющей авторскую художественную систему [Скворцов: 149–157]. Ощущением неаутентичности «я», чреватых самобичеванием и брезгливостью, объясняется востребованность у поэта косвенных форм высказывания, при которых говорящий смотрит на себя со стороны – как на «ты», «он», неопределенное лицо, выраженное инфинитивом, отделенные от него состояния или субституты и т. д. [Бройтман: 85–86]. Использование экфрасиса в субъектной структуре текста позволяет Гандлевскому не просто увидеть героя в качестве «другого», но и включить его в ряд определенного типа персонажей, уже отрефлектированных в культуре. Путем соотношения индивидуального «я» с «другим» протагонист стремится обрести себя, попутно демонстрируя предпочтения автора в области искусства.

Характерный случай – стихотворение «Найти охотника. Головоломка», в основе которого – ситуация взглядывания в картинку-«загадку» с целью отыскать «спрятанную» художником человеческую фигуру. Открывается текст инфинитивной конструкцией, в которой говорящий заведомо «неотделим от “я” и “каждого”» [Бройтман: 230], чем уже с первых строк проблематизируются субъектные границы. Форма повелительного наклонения глаголов во второй строфе – «направь» («лампу на рисунок») и «измени» («угол зрения») – также служит объединению сознаний: императив может быть адресован и самому субъекту, видящему себя как «ты», и любому действительному «другому». Возникающий же в третьей строфе персонаж, изображенный на рисунке и служащий объектом экфрасиса, эксплицируется личным местоимением «его» и оказывается, с одной стороны, максимально отдаленным от протагониста, а с другой – максимально к нему приближенным, так как следующая далее характеристика может быть отнесена к обоим: «Его на миг придумала бумага – / Чуть-чуть безумец, несколько эстет, / Преступник на свободе, симпатяга – / Сходи на нет, теперь сходи на нет» [Гандлевский 2019: 135]. Наконец, в четвертой строфе происходит окончательное слияние (но не отождествление!) двух сознаний – охотника на картинке и лирического героя, – когда вернувшаяся неясность рисунка и противопоставляется реальности (отсюда союз «но» в начале предложения), и сближается с ней за счет изображения последней в «мягком фокусе» (мотивированном, вероятно, слезами протагониста): «Но вновь рисунок как впервой неясен. / Но было что-то – перестук ко-

лес / Из пригорода, вяз, не помню, яшень – / Безмерное, ослепшее от слез, / Блистающее в поселковой луже, / Под стариковский гомон воронья... / И жизнь моя была б ничуть не хуже, / не будь она моя!» [Гандлевский 2019: 135]. Таким образом, взглядывание в рисунок и поиск охотника сюжетно обуславливают череду воспоминаний, данных в реальной модальности и непосредственно соотносящихся с опытом субъекта. Подобному пониманию стихотворения способствует и высказывание самого Гандлевского в интервью И. Головинской: «Я люблю этот оптический аттракцион – “найди охотника”: картинка, где в хитросплетении штриховки вдруг замечаешь человека. Я думаю, что талантливый человек отличается от неталантливого тем, что талантливый в конце концов различает “охотника”, а остальные – нет» [Сергей Гандлевский]. Приведенные слова (произнесенные, правда, по поводу совсем другого произведения – повести «Трепанация черепа») заставляют воспринимать поиск охотника как процесс самоидентификации, как попытку «настигнуть» подлинное «я» героя, открывающееся ему лишь на миг – а затем неизменно ускользающее. Охотник в такой системе координат оказывается и искомым (его еще нужно «разглядеть»), и искателем (тем, кто «разглядывает»).

Сходным примером взаимодействия «я» и «другого» выступает и стихотворение, отсылающее заглавием к широко известной картине И. Репина «Бурлаки на Волге». Искусство, как это нередко бывает у Гандлевского, становится здесь фрагментом персонального опыта человека – лирического субъекта. Воспринимая полотно как эмблему преодоленного времени (глядя на него, он успел состариться – а бурлаки «бредут» вот уже «сто тридцать лет»), герой ассоциирует себя с репинскими персонажами, приравнивая труд поэта к «нечеловеческому» труду рабочих: «Теперь и мне бы, перестарку / И межеумку, в самый раз / “Эй, ухнем!” – затянуть подчас, / Тащить вверх по течению барку, / Сверкая стеклами очков / В толпе угрюмых бурлаков» [Гандлевский]. Подобно работе последних, которая в конечном счете себя оправдывает (их путь ведет в вечность), усилие поэта значительно и целесообразно – но только сопротивление всеобщей некоммуникабельности (неслучайно при переводе на иностранный язык онегинская строфа оборачивается верлибром) позволяет герою «присоединиться» к шествию. Творчество, таким образом, трактуется лирическим субъектом как «поденщина», как постоянное преодоление себя, сколь трудное, столь и необходимое. Отметим попутно, что сюжет разворачивается у Гандлевского на музыкальном фоне бурлацкой песни «Эй, ухнем», благодаря которой тяжесть, сопровождающая творческий процесс, становится не только «видимой», но и «слышимой», а стихотворение начинает прочитываться как «сложный» экфрасис.

Итак, в субъектной структуре экфрасических текстов в лирике Гандлевского отчетливо выделяется как «я» – локализованный в реальности лирический герой, – так и «другой», соотносимый с персонажами конкретных (реальных или вымышленных) произведений искусства. Последний неизменно оказывается той «реперной точкой», с опорой на которую (или в отталкивании от которой) субъект оценивает себя и свой опыт; экфрасис же выстраивается в таких случаях как диалог поэта и художника, преодолевающий пространство и время.

Отмеченные особенности живописного экфрасиса присущи целому ряду стихотворений С. Гандлевского – и некоторые из них лишь по необходимости остались за пределами рассмотрения. Однако и уже введенный в оборот материал позволяет говорить об экфрасичности как о ключевой особенности мировосприятия автора. Взаимоналожением отсылок к литературе и живописи обусловлено возникновение в его стихах интермедийного палимпсеста, где во взаимодействие вступают образы разных видов искусства, семантически дублируя, дополняя или уточняя друг друга. Экфрасис при этом функционирует как средство метапоэтической рефлексии: визуализируя пространство и время, он «высвечивает» подвижность их границ – и лирический субъект ощущает себя частью не столько реальности, сколько уже существующего чужого произведения. Подобное видение хоть и делает его жизнь предзаданной, лишая возможности подлинно личного высказывания, но оправдывается способностью искусства противостоять энтропийному воздействию времени. Вопреки тому, что ни литература, ни живопись не могут служить надежным средством познания действительности, экфрасический текст становится для автора инструментом самоидентификации: «другой», выступающий «проекцией» живописного образа, оказывается той «точкой отсчета», в соотносении с которой протагонист оценивает себя и свой опыт. В целом живописный экфрасис репрезентирует у Гандлевского проблематику, обусловленную корреляцией реальности и вымысла, времени и вечности, жизни и смерти, участвуя тем самым в авторской ревизии познавательных возможностей человека.

Список литературы

- Автухович Т.Е.* Экфрасис как метатекст в контексте металингвистической теории М.М. Бахтина // Центр и периферия. 2021. № 3. С. 5–10.
- Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура). Москва: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1997. 307 с.
- Гандлевский С.М.* Бурлаки на Волге («Чтоб к социальному протесту...»). URL: https://vk.com/wall-33436259_1202 (дата обращения: 26.10.2022).

Гандлевский С.М. Счастливая ошибка: стихи и эссе о стихах. Москва: Изд-во АСТ: CORPUS, 2019. 256 с.

Геллер Л. На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин (и наоборот) // Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 44. München: Institut für Slavische Philologie, 1997. S. 151–173.

Житенев А.А. Современные концепции экфрасиса и гносеологическая модель экфрасического текста // Вестник Воронежского государственного университета. Сер.: Филология. Журналистика. 2021. № 2. С. 28–34.

Иванюк Б.П. Стихотворный экфрасис: словарная версия // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения / под ред. Т. Автухович. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL: Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego, 2018. S. 383–396.

Кирибаум Г. Охотники на снегу: элегическая поэтология Сергея Гандлевского // Новое литературное обозрение. 2012. № 6. С. 278–292.

Кузмин М. Стихотворения. Санкт-Петербург: Академический проект, 1996. 832 с.

Пушкин А.С. Сочинения: в 3 т. Стихотворения. Сказки. Руслан и Людмила: поэма. Т. 1. Москва: Художественная литература, 1985. 735 с.

Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: пер. с фр. / общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. 2-е изд. Москва: ЛЕНАНД, 2015. 240 с.

Романова И. Охотники на снегу П. Брейгеля в современной поэзии // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения / под ред. Т. Автухович. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL: Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego, 2018. S. 252–261.

Сергей Гандлевский: найти охотника: [Беседу ведет Ирина Головинская] // ЛЕХАИМ. 2011. № 3 (227). URL: <https://old.lechaim.ru/ARHIV/227/golovinskaya.htm> (дата обращения: 26.10.2022).

Ситникова А.А. Смыслообразующая функция песни в структуре литературного текста: дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2016. 241 с.

Скворцов А.Э. Самосуд неожиданной зрелости. Творчество Сергея Гандлевского в контексте русской поэтической традиции. Москва: ОГИ, 2013. 222 с.

Тишунина Н.В. Проблема взаимодействия искусств в литературе западноевропейского символизма // Синтез в русской и мировой художественной культуре: материалы II науч.-практ. конф., посвящ. памяти А.Ф. Лосева. Москва: МПГУ. С. 100–101.

Цивьян Т.В. К анализу цикла Кузмина «Фузий в блюдецке» // Михаил Кузмин и русская культура XX века: тезисы и материалы конф. 15–17 мая 1990 г.; под ред. Г.А. Моревой. Ленинград: Совет по истории мировой культуры АН СССР; Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме, 1990. С. 43–46.

Штайн К.Э., Петренко Д.И. Метапоэтика: размытая парадигма // Русская метапоэтика: учебный словарь; под. ред. доктора социологических наук профессора В.А. Шаповалова. Ставрополь: Изд-во Ставропольского гос. ун-та, 2006. С. 17–36.

Шульпяков Г. Сюжет Питера Брейгеля // Арион. 1997. № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/arion/1997/3/syuzhet-pitera-brejgelya.html> (дата обращения: 26.10.2022).

References

Avtukhovich T.E. *Ekfrasis kak metatekst v kontekste metalingvisticheskoj teorii M.M. Bakhtina* [Ekphrasis as a metatext in the context of Mikhail Bakhtin]. *Tsentr i periferiia* [Centre and periphery], 2021, № 3, pp. 5–10. (In Russ.)

Broitman S.N. *Russkaia lirika XIX – nachala XX veka v svete istoricheskoi poetiki (sub"ektno-obraznaia struktura)* [Russian lyrics of the 19th – the early 20th centuries in the light of historical poetics (subject-shaped structure)]. Moscow, Rossiisk. gos. gumanit. un-t Publ., 1997, 307 p. (In Russ.)

Gandlevskii S.M. *Burlaki na Volge («Chtob k sotsial'nomu protestu...»)* [Barge Haulers on the Volga (“So that to social protest...”). URL: https://vk.com/wall-33436259_1202 (access date: 26.10.2022). (In Russ.)

Gandlevskii S.M. *Schastlivaia oshibka: stikhi i esse o stikhakh* [Good fortune mistake: poems and essays on poetry]. Moscow, Izd-vo AST Publ., CORPUS Publ., 2019, 256 p. (In Russ.)

Geller L. *Na podstupakh k zhanru ekfrasisa. Russkii fon dlia nerusskikh kartin (i naoborot)* [On the approaches to the ekphrasis genre. Russian background for non-Russian paintings (and vice versa)]. *Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 44*. München, Institut für Slavische Philologie Publ., 1997, S. 151–173. (In Russ.)

Zhiteniov A.A. *Sovremennye kontseptsii ekfrasisa i gnoseologicheskaja model' ekfrasticheskogo teksta* [Modern concepts of ekphrasis and epistemological model of ekphrastic text]. *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser.: Filologija. Zhurnalistska* [Bulletin of the Voronezh State University. Ser.: Philology. Journalism], 2021, № 2, pp. 28–34. (In Russ.)

Ivaniuk B.P. *Stikhotvornyi ekfrasis: slovarnaia versia* [Poetic ekphrasis: dictionary version]. *Teoriia i istoriia ekfrasisa: itogi i perspektivy izucheniia* [Theory and History of Ekphrasis: Results and Perspectives of Study], ed. by T. Awtuchowicz. Siedlce, Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL Publ., Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego Publ., 2018, s. 383–396. (In Russ.)

Kirshbaum G. *Okhotniki na snegu: elegicheskaja poetologija Sergeia Gandlevskogo* [Hunters in the Snow: Elegiac Poetry by Sergey Gandlevskiy]. *Novoe litera-*

turnoe obozrenie [New Literary Review], 2012, № 6, pp. 278–292. (In Russ.)

Kuzmin M. *Stikhotvoreniia* [Poems]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 1996, 832 p. (In Russ.)

Pushkin A.S. *Sochineniia: v 3 t. Stikhotvoreniia. Skazki. Ruslan i Liudmila: Poema. T. 1* [Works: in 3 vols. Poems. Fairy tales. Ruslan and Ludmila: poem. Vol. 1]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1985, 735 p. (In Russ.)

Piegay-Gros N. *Vvedenie v teoriuu intertekstual'nosti* [Introduction to the intertextuality theory], translation from French, editing and introductory article by G.K. Kosikov, edition 2. Moscow, LENAND Publ., 2015, 240 p. (In Russ.)

Romanova I. *Okhotniki na snegu P. Breigelia v sovremennoj poezii* [Hunters in the Snow by Pieter Bruegel the Elder in modern poetry]. *Teoriia i istoriia ekfrasisa: itogi i perspektivy izucheniia* [Theory and History of Ekphrasis: Results and Perspectives of Study], ed. by T. Awtuchowicz. Siedlce, Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL Publ., Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego Publ., 2018, s. 252–261. (In Russ.)

Sergei Gandlevskii: naiti okhotnika (Besedu vediot Irina Golovinskaia) [Sergey Gandlevskiy: find a hunter. (Interviewed by Irina Golovinskaya)]. *LEKAIM* [LECHAIM], 2011, № 3 (227). URL: <https://old.lechaim.ru/ARHIV/227/golovinskaya.htm> (access date: 26.10.2022). (In Russ.)

Sitnikova A.A. *Smysloobrazuiushchaia funktsiia pesni v strukture literaturnogo teksta: dis. ... kand. filol. nauk* [The meaning-forming function of a song in the structure of a literary text: Philological sciences candidate's thesis]. Tver, 2016, 241 p. (In Russ.)

Skvortsov A.E. *Samosud nezhidannoi zrelosti. Tvorchestvo Sergeia Gandlevskogo v kontekste russkoi poeticheskoi traditsii* [Lynching of unexpected maturity. Creative work of Sergey Gandlevskiy in the context of the Russian poetic tradition]. Moscow, OGI Publ., 2013, 222 p. (In Russ.)

Tishunina N.V. *Problema vzaimodeistviia iskusstv v literature zapadnoevropeiskogo simvolizma* [The problem of the interaction of arts in the literature of Western European symbolism]. *Sintez v russkoi i mirovoi khudozhestvennoi kul'ture: materialy II nauch.-prakt. konf., posviash. pamiati A.F. Loseva* [Synthesis in Russian and World Artistic Culture: materials of the scientific and practical conference dedicated to the memory of Aleksei Losev]. Moscow, MPGU Publ., pp. 100–101. (In Russ.)

Tsiv'ian T.V. *K analizu tsikla Kuzmina «Fuzii v bliudechke»* [To the analysis of Kuzmin's cycle “Fusions in a saucer”]. *Mikhail Kuzmin i russkaia kul'tura XX veka: tezisy i materialy konferentsii. 15–17 maia 1990 g.* [Mikhail Kuzmin and Russian culture of the 20th century: abstracts and materials of the conference. May

15–17, 1990], ed. by G.A. Moreva. Leningrad, Sovet po istorii mirovoi kul'tury AN SSSR Publ., Muzei Anny Akhmatovoi v Fontannom dome Publ., 1990, pp. 43–46. (In Russ.)

Shtain K.E., Petrenko D.I. *Metapoetika: razmytaia paradigma* [Metapoetics: a fuzzy paradigm]. *Ruskaia metapoetika: uchebnyi slovar'* [Russian metapoetics: educational dictionary], ed. by V.A. Shapovalov, Doctor of Sociological Sciences, Professor. Stavropol, Izd-vo Stavropol'skogo gos. un-ta Publ., 2006, pp. 17–36. (In Russ.)

Shul'piakov G. *Siuzhet Pitera Breigelia* [Plot of Pieter Bruegel the Elder]. *Arion*, 1997, № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/arion/1997/3/syuzhet-pitera-breigelya.html> (access date: 26.10.2022). (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 12.11.2022; одобрена после рецензирования 05.12.2022; принята к публикации 08.12.2022.

The article was submitted 12.11.2022; approved after reviewing 05.12.2022; accepted for publication 08.12.2022.