

ВИКТОРИЯ МАЛКИНА

 <https://orcid.org/0000-0003-1323-7683>

Российский государственный гуманитарный университет
Институт филологии и истории
Кафедра теоретической и исторической поэтики
125993, ГСП-3, Москва
Миусская площадь, д. 6
poetika@gmail.com

ВИЗУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

VISUAL ASPECTS OF LYRICAL POEMS

Статья посвящена проблеме визуального в лирике. Визуальное при этом рассматривается как свойство поэтики вербального текста. В статье выделяются основные категории, необходимые для анализа визуального в лирическом стихотворении – в первую очередь, это зрение лирического субъекта. Главной целью статьи является анализ основных аспектов репрезентации визуального в лирическом стихотворении. Это образ, сюжет, композиционно-речевые формы и аллюзии на жанры визуальных искусств. Материалом является преимущественно лирика российских поэтов XX века.

Ключевые слова: визуальное в литературе, визуальное в лирике, лирический сюжет, лирический субъект, наблюдатель.

The paper is devoted to the issue of the visual in poetry. Visuality is considered here as a feature of the poetics of a verbal text. The author outlines main categories that are necessary for analyzing visuality in a poetic text – first of all, it is the vision (sight) of the lyrical I. The main purpose of the paper is to analyze the principal aspects of the representation of the visual in a lyrical poem. These aspects are: image, lyrical plot, compositional forms and allusions to genres of visual arts. Texts by mainly 20th-century Russian poets serve as material.

Keywords: the visual in literature, the visual in poetry, lyrical plot, lyrical I, observer.

Основная цель данной статьи – определить основные аспекты визуального в лирическом стихотворении, а также специфику их репрезентации и функций. Для реализации данной цели надо решить несколько задач. Во-первых, сформулировать наше понимание визуального в литературе. Во-вторых, определить основные понятия и категории, необходимые

для анализа визуального в лирике. И, наконец, на конкретных примерах проанализировать основные аспекты и способы создания визуального в стихотворении.

Вообще, когда говорят о визуальном применительно к лирике или поэзии, то обычно имеют в виду визуальную поэзию – т. е. использование различных графических приемов при создании стихотворения. Мы же будем говорить о визуальном как свойстве поэтики вербального лирического текста, т. е. о создании визуального образа средствами сугубо словесного искусства в лирическом стихотворении.

Визуальное мы понимаем как 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. То есть, проще говоря, что видит субъект рассказывания, как он нам это показывает (об этом рассказывает) и что мы (как читатели-зрители) можем увидеть, прочитав его рассказ.

В репрезентации и рецепции визуального в литературе могут быть две основные стратегии. Вслед за М. М. Бахтиным можно определить их как панорамно-историческое и гротескное зрение, либо (если позаимствовать терминологию живописи) как зрение, построенное по законам прямой и обратной перспективы, либо как прямое и трансгрессивное (Ц. Тодоров) зрение.

Стратегия прямого зрения 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 фантастичны¹.

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.

¹ Подробнее об этом см.: С. П. Лавлинский, В. Я. Малкина, А. М. Павлов, *Фантастическое как теоретико-литературная и эстетическая категория*, [в:] *Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты*: сборник статей, [Б.м]: Издательские решения 2017, с. 25–69.

Специфика лирики как рода литературы заключается, согласно концепции С. Н. Бройтмана, в особых субъект-субъектных отношениях: герой становится для автора не объектом (как в эпосе), а другим – равноправным – субъектом. Отсюда – «отсутствие между субъектами четкой внешней границы»² и большая роль лирического субъекта как носителя речи и основной точки зрения на мир в лирическом стихотворении.

При репрезентации визуального лирический субъект становится носителем точки зрения в буквальном смысле слова: именно он – тот, кто видит внутренний мир произведения, и от его позиции зависит то, что видит читатель.

Если обратиться к классификации лирических субъектов, разработанной Б. О. Корманом и дополненной С. Н. Бройтманом, то, если лирический субъект представлен внеличными формами авторского высказывания (т. е. от третьего лица) он может описать мир с позиции «извне», и мы (вслед за ним) можем увидеть его целое. Лирическое «я», поскольку оно само находится в центре изображенного мира, может визуально изобразить не мир целиком, а лишь его детали. Ролевой субъект видит мир через призму той маски, которую носит (его зрение будет скорее трансгрессивным, чем прямым, особенно если маска – не антропоморфная)³.

Наиболее важным для анализа понятия визуального в литературе оказывается тип субъекта, который в этой классификации называется «собственно автором», а нам представляется более точным название «наблюдатель». В таких случаях «я» грамматически выражено, но в центре внимания не сам субъект, а некая картина и ее переживание. Так вот, картина эта в большинстве случаев визуальна. Маркером такого типа субъекта очень часто выступают глаголы зрительного восприятия (**вижу, наблюдаю, замечаю, созерцаю** и т.п.), а лирический субъект оказывается носителем не только точки зрения, но и зрения как такового, причем картину он описывает как внутренне причастный ей субъект: смотрит на нее не сверху, а изнутри (но не из центра, как лирическое «я», а сбоку).

Обратимся, например, к стихотворению М. Волошина *Как мне близок и понятен этот мир*. «Я» (да и то пассивное) здесь присутствует только в первой строке. Все дальнейшее – это описание мира, который видит и воспринимает лирический субъект. Он рисует для нас этот мир при помощи визуальных образов – очертания, цвет, свет и т.п.: «Мир живых прозрачных

² С. Н. Бройтман, *Историческая поэтика*, Москва: Российский гос. гуманитар. ун-т 2001, с. 109.

³ См.: Б. О. Корман, *Лирика Некрасова*, Воронеж: Воронежский гос. ун-т 1964, с. 63–210; С. Н. Бройтман, *Лирический субъект*, [в:] *Введение в литературоведение: Литературное произведение: основные понятия и термины*, Москва: Высшая школа: Академия 1999, с. 141–153.

пятен / И упругих, гибких линий»; «Ярко вспыхнул бледный лист». И, наконец, в последней строфе возникает и образ рисования как таковой:

И сквозь дымчатые щели
Потускневшего окна
Бледно пишет акварели
Эта бледная весна⁴.

Самого субъекта как действующее лицо мы в этом мире не видим, он присутствует там только как видящий и воспринимающий наблюдатель, и, может быть, как художник, который рисует для нас картину художественного мира стихотворения.

Кстати, на примере этого текста мы можем увидеть и первый – пожалуй, наиболее очевидный – визуальный аспект в лирическом стихотворении: это словесный образ. Под словесным образом мы понимаем языковое выражение, создающее в художественном тексте многоплановую картину мира. Для воссоздания картины визуальной используются, соответственно, визуальные образы: цвет, свет, линия, картина, скульптура, кино, фотография, зеркало, отражение, глаза и т.п. Очень часто, разумеется, при этом используются и глаголы зрительного восприятия.

При этом визуальные образы могут выступать в качестве деталей изображенного мира (как в тексте М. Волошина), а могут являться основной темой / мотивом, той точкой отсчета, с которой начинается рефлексия лирического субъекта.

И тут мы переходим ко второму аспекту репрезентации визуального – в лирическом сюжете. Под лирическим сюжетом мы понимаем систему событийно-ситуативных элементов лирического произведения, данную с позиции лирического субъекта в процессе развертывания его рефлексии. И эта рефлексия может начинаться с акта зрения. Обратимся, например, к стихотворению того же М. Волошина *Я глазами в глаза вникал*. Все начинается с описания зрения лирического «я», которое соотносится с наглядным визуальным образом – анфиладой комнат, отражающихся в зеркалах, а потому бесконечно умножающихся:

Я глазами в глаза вникал,
Но встречал не иные взгляды,
А двоящиеся анфилады
Повторяющихся зеркал.

⁴ М. А. Волошин, *Собрание сочинений*, Москва: Эллис Лак 2003, т. 1, с. 24.

Лирический сюжет стихотворения строится на соотношении видения и творчества:

Я стремился чертой и словом
Закрепить преходящий миг.
Но мгновенно пленённый лик
Угасает, чтоб вспыхнуть новым.

Я боялся, узнав – забыть...
Но в стремлении нет забвенья.
Чтобы вечно сгорать и быть –
Надо рвать без печали звенья.

Но понимание смысла этого стихотворения для нас оказывается возможным, только если сначала мы представим себе визуальный образ буквально: зеркала напротив друг друга, бесконечно двоящиеся в них анфилады и т.п., а только потом уже будем думать над возможными истолкованиями данного символа.

Событием в таком типе лирического сюжета становится смена точек зрения либо переход через какую-то видимую границу, в данном случае – утрата возможности зрения и, как следствие, собственного «я»:

Я пленён в переливных снах,
В завивающихся круженьях,
Раздробившийся в отраженьях,
Потерявшийся в зеркалах⁵.

Другой тип смены точек зрения мы наблюдаем в стихотворении Н. Заболоцкого *Чертополох*. Все начинается с прямого взгляда на букет и его подробного описания с точки зрения смотрящего на него лирического субъекта:

Принесли букет чертополоха
И на стол поставили, и вот
Предо мной пожар, и суматоха,
И огней багровый хоровод.
Эти звезды с острыми концами,
Эти брызги северной зари

⁵ Там же, с. 140.

И гремят и стонут бубенцами,
Фонарями вспыхнув изнутри.

Затем чертополох становится образом мира и образом препятствия между субъектом и его возлюбленной:

Это тоже образ мироздания,
Организм, сплетенный из лучей,
Битвы неоконченной пыланье,
Польханье поднятых мечей,
Это башня ярости и славы,
Где к копью приставлено копьё,
Где пучки цветов, кровавоглавы,
Прямо в сердце врезаны мое. [...]
И встает стена чертополоха
Между мной и радостью моей⁶.

Кроме того, в тексте происходит трансгрессия зрения: сначала через сон («Снилась мне высокая темница»), а затем потому, что уже не субъект смотрит на цветок, а на него смотрят глаза (отсутствующей) героини: «Светит мне печальный и прекрасный / Взор ее неугасимых глаз».

Однако взгляд может быть не только способом изображения (через смену точек зрения), но и предметом рефлексии. Так происходит, например, в стихотворении Н. Заболоцкого *Детство*, где изображается именно взгляд ребенка как особый способ восприятия мира. Здесь используются внеличные формы авторского высказывания (отсутствие грамматического «я»), таким образом, субъектом видения выступает не лирический субъект, а девочка. Мы же видим сначала ее глаза:

Огромные глаза, как у нарядной куклы,
Раскрыты широко. Под стрелами ресниц,
Доверчиво-ясны и правильно округлы,
Мерцают ободки младенческих зениц.

Они описываются снаружи, это внешний взгляд, со стороны. Однако затем лирический субъект описывает уже не глаза девочки, а ее зрение / взгляд:

⁶ Н. А. Заболоцкий, *Избранные сочинения*, Москва: Художественная литература 1991, с. 184.

На что она глядит? И чем необычаен
И сельский этот дом, и сад, и огород,
Где, наклонясь к кустам, хлопочет их хозяин,
И что-то, вяжет там, и режет, и поет?
Два тощих петуха дерутся на заборе,
Шершавый хмель ползет по столбику крыльца.
А девочка глядит. И в этом чистом взоре
Отражен весь мир до самого конца.
Он, этот дивный мир, поистине впервые
Очаровал ее, как чудо из чудес...⁷

Мы (вместе с субъектом) смотрим, с одной стороны, на смотрящую девочку, с другой – видим мир ее глазами, и событием здесь будет именно смена нашей, обыденной, точки зрения, на детскую: мир как чудо.

На примере двух стихотворений Н. Заболоцкого мы также можем увидеть, что визуальность не ограничивается только лишь зрением или упоминанием отдельных визуальных образов (деталей, мотивов). Мы можем говорить об использовании композиционно-речевых форм, и это третий аспект репрезентации визуального.

Вслед за Н. Д. Тамарченко, мы понимаем композиционные формы речи как «фрагменты текста произведения, имеющие типическую (повторяющуюся, узнаваемую) структуру, приписанные автором-творцом какому-либо из “вторичных” субъектов изображения (повествователю, рассказчику, персонажу)»⁸.

Теория композиционно-речевых форм лучше разработана для эпики, но и для лирики, с нашей точки зрения, вполне применима. Разумеется, «вторичным субъектом» в данном случае является лирический субъект, и мы можем выделить следующие композиционно-речевые формы, связанные с визуальным.

Во-первых, это описание. Его целью является «создание чувственно-конкретного облика [...] предмета посредством деталей, апеллирующих к внутреннему зрению [...] адресата, а также с помощью точек зрения наблюдающего субъекта», а значимым фактором – «соотношение непосредственного предмета изображения с субъектом наблюдения, с одной стороны, и с изображенным миром в целом, с другой»⁹. Например, в стихотворении Н. Заболоцкого мы видим описание букета чертополоха.

⁷ Там же, с. 193.

⁸ Н. Д. Тамарченко, *Композиционные формы речи*, [в:] *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, Москва: Издательство Кулагиной: Intrada 2008, с. 102.

⁹ Г. А. Лобанова, Н. М. Гурович, *Описание*, [в:] *Поэтика: словарь актуальных терминов...*, с. 152–154.

Как разновидность описания можно выделить, в частности, пейзаж – описание пространства, природного или городского, тем более что пространство само по себе визуальная категория. Однако оно может только упоминаться, а может более или менее подробно описываться при помощи деталей либо движения взгляда лирического субъекта. В этом случае можно говорить о пейзаже как разновидности описания, т.е. композиционно-речевой форме. Так, например, в стихотворении А. Фета *Весенний дождь* мы видим пейзаж, наблюдаемый через окно, в которое смотрит лирический субъект. И хотя сам он в художественном мире стихотворения и в его грамматической структуре не присутствует (в тексте нет местоимений первого лица), мы можем следить за его взглядом по описанию им пейзажа: сверху вниз в первых двух строфах (от облаков – к воробью, «от неба до земли»), затем – вдаль (опушка леса), а в последней строфе – крупный план вблизи («Две капли брызнули в стекло»¹⁰).

Другие разновидности описания – это портрет, интерьер и натюрморт. Кроме того, иногда сюда относят и экфрасис, хотя, возможно, имело бы смысл обозначить его как отдельную композиционно-речевую форму. Под экфрасисом мы понимаем описание словесными средствами произведения визуального искусства, а потому экфрасис особенно важен для понятия визуального. Важно, что произведения визуального искусства (картина, фотография, скульптура и т.п.) не просто упоминается, а подробно описываются с точки зрения лирического субъекта. Его взгляд при этом может быть разным – как прямым, так и трансгрессивным. Например, в стихотворении А. Кушнера *Эль Греко. Погребении графа Оргаса* дано подробное описание картины с внешней точки зрения, как если бы зритель стоял перед полотном. Хотя осмысление и переживания этой картины субъектом также присутствуют, взгляд этот – внешний, с неподвижной точки зрения вне картины. То есть лирический субъект эмоционально причастен изображенному, но как зритель – отстранен. Мы видим тут прямое зрение и единственную точку зрения. Отсюда видимое отчуждение изображенного на картине: «Сам Оргас отчужден, отчужден. / На печальном своем погребенье / Равнодушно присутствует он»¹¹.

А вот в стихотворении А. Кушнера *Питер де Хох оставляет калитку открытой* мы видим и смену точек зрения, и трансгрессивное зрение. Там 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.

¹⁰ А. А. Фет, *Стихотворения и поэмы*, Ленинград: Советский писатель 1986, с. 120.

¹¹ А. С. Кушнер, *Избранное*, Санкт-Петербург: Художественная литература 1997, с. 81.

Так, первая строфа стихотворения – 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:

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. 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 степени относиться и к женщине рядом с «я», и к женщине на картине.

Четвертая строфа сначала возвращает нас к первой – к описанию картины («В гости приходят, соседку хотели сосватать, / В тонком бокале из дома выносят вино»). Однако строфа разделена посередине точкой, и две последние строчки снова могут относиться к двум пространствам 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!¹²

И это знание, смысл жизни оказывается заключен в видении и осознании, и именно живопись и восприятие картин помогает лирическому субъекту этот смысл 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 рамках экфрасиса может описываться как реально существующее, так и вымышленное произведение искусства; важно, что эта композиционно-речевая форма предполагает, что после прочтения стихотворения у читателя в воображении возникает визуальный образ картины – даже, если он ее никогда не видел или она в принципе не существует.

Еще одна важная композиционно-речевая форма – это сон. Сон всегда связан с границей разных типов зрения, и так или иначе представляет нам визуальную картину, т. е. сновидение. Так, например, в стихотворении О. Мандельштама *Мой тихий сон, мой сон ежеминутный*, лирический субъект видит невидимое и даже то, что невозможно увидеть обычным зрением («Невидимый, заворожённый лес», «Невидимый и непонятный шорох»).

И, наконец, есть еще один аспект визуального в лирическом стихотворении – это аллюзии на жанры и приемы визуальных искусств, например, живописи, кино, фотографии. Часто такая аллюзия встречается в заглавии стихотворения, что сразу заставляет читателя воспринимать поэтический текст на фоне его собственного зрительского опыта, например, «Натюр-морт» И. Бродского, «Пейзаж» И. Сельвинского, «Колорит» Д. Самойлова, «Автопортрет» О. Мандельштама и др. В отличие, скажем, от «Портрета» Н. Заболоцкого, который является экфрасисом и описывает совершенно определенную картину, ни один из этих текстов ни к какому живописному произведению на самом деле не отсылает, а пытается воссоздать жанр живописи в поэзии.

Таким образом, визуальное в лирическом стихотворении – это зримость и наглядность внутреннего мира стихотворения, видимая как для лирического субъекта, так и для читателя.

Центральной категорией для анализа визуального в лирике является эксплицитное или имплицитное зрение лирического субъекта, которое может быть как прямым, так и трансгрессивным, как статичным, так и движущимся (отсюда смена точек зрения), как непрерывным, так и дискретным.

¹² А. С. Кушнер, *Времена не выбирают...*, Москва: Эксмо 2014, с. 393.

Движение взгляда может становиться не только предметом, но и способом изображения. А основные аспекты репрезентации визуального – это сюжет, образ, композиционно-речевые формы (описания, экфрасис, сон) и аллюзия на жанры визуальных искусств.

References

- Broitman, Samson N. *Istoricheskaya poetika*. Moskva: RGGU, 2001.
- Broitman, Samson N. *Liricheskii subyekt*. In: *Vvedenie v literaturovedenie: Literaturnoe proizvedenie: osnovnye ponyatiya i terminy*. Moskva: Vysshaya shkola: Akademiya, 1999: 141–153.
- Korman, Boris O. *Lirika Nekrasova*. Voronezh: Voronezhskii gosudarstvennyi universitet, 1964.
- Lavlinskii, Sergei P., Malkina, Viktoriya Ya., Pavlov, Andrei M. *Fantasticheskoe kak teoretiko-literaturnaya i esteticheskaya kategoriya*. In: *Grotesknoe i fantasticheskoe v kulture: vizualnye aspekty*. [B.m]: Izdatelskie resheniya, 2017: 25–69.
- Lobanova, Galina A., Gurovich, Nadezhda M. *Opisanie*. In: *Poetika: slovar aktualnykh terminov i ponyatii*, Moskva: Izdatelstvo Kulaginoi: Intrada, 2008: 152–154.
- Tamarchenko, Natan D. *Kompozitsionnye formy rechi*. In: *Poetika: slovar aktualnykh terminov i ponyatii*, Moskva: Izdatelstvo Kulaginoi: Intrada, 2008: 102.