

стихійних процесів природного середовища. Через один з базових елементів світобудови у підсвідомісних психічних пластах своїх героїв, письменник розкриває особливості міфологізованої моделі світу, притаманної прадавнім уявленням закарпатців.

ЛІТЕРАТУРА

1. Белоконь Н. Літературний архетип хама у повісті І.Чендея «Іван» // Наукові записки ТНПУ. Літературознавство. Вип.30. – С.41-49
2. Войтович В. Українська міфологія / Валерій Войтович. – К.: Либідь, 2002. – 664 с.
3. Токарев С. Мифы народов мира/ С.Токарев – М.: Советская энциклопедия, 1980. – т.1. А-К.– 672 с.
4. Чендей І. Вибрані твори: В 2-х т. / Іван Чендей. –К.: Дніпро, 1982. –Т.1 Оповідання. Птахи полишають гнізда...: Роман./ Передм. М. Жулинського. – 623с.
5. Чендей І. Вибрані твори: В 2-х т. / Іван Чендей. –К.: Дніпро, 1982. –Т.2 Повісті. – 516 с.
6. Чендей І. Птахи полишають гнізда...: Повісті, роман / І. Чендей. – Ужгород: Карпати, 1984. – 600 с.
7. Чендей І. Скрип коліски: Роман / Іван Чендей. –К.: Дніпро, 1989. – 433с.
8. Юнг К. Алхимия снов / К. Юнг. – СПб., «Тимоти», 1997. – 350 с.
9. Юнг К. О природе психе / К. Юнг. – «Ваклер», 2002. – 416 с.

УДК 821.161.1 – 1 «19/20»

Поддубко Ю.В.
(Харьков, Украина)

ЭКФРАСИС В ПОЭТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА КУШНЕРА

Стаття присвячена дослідженню проблеми інтермедіальної поетики Олександра Кушнера. Показано, що в художній практиці поета значну роль виконує такий прийом, як екфрасис. Проаналізовано функцію екфрасису в творах Кушнера.

Ключові слова: інтермедіальна поетика, художня практика, екфрасис, функція.

Статья посвящена исследованию проблемы интермедиаальной поэтики Александра Кушнера. Показано, что в художественной практике поэта важную роль играет такой прием, как экфрасис. Показана функция экфрасиса в произведениях Кушнера.

Ключевые слова: интермедиаальная поэтика, художественная практика, экфрасис, функция.

This article is devoted to the research of intermedial poetics in Alexandr Kushner's poetry. It is shown that such a method as exphrasis plays a significant part in the poet's artistic practice. The function of exphrasis in Kushner's poetry is also in the focus of this article.

Key words: intermedial poetics, artistic practice, exphrasis, function.

© Поддубко Ю.В., 2012

Наследие Александра Кушнера включает большое количество поэтических произведений, эссеистических статей, в которых нашло выражение характерное для него ощущение непрерывности развития культуры, единства и целостности культурного пространства. В поэтическом мире Кушнера представлены мастера разных времен и стран: Рембрандт и Репин, Джорджоне и Кончаловский, Эль Греко и Коровин. Среди его любимых художников особо выделяются мастера голландской национальной школы. Их картины неоднократно становились предметом описания в его произведениях. Целью данной статьи и является исследование экфрасиса картин голландских художников в поэзии Александра Кушнера.

Интермедиальные связи произведений поэта открывают возможность почувствовать единство культурного поля. «Интермедиальность» мы, вслед за современными учеными, понимаем как специфическую модель «текста в тексте», предполагающую организацию художественного произведения «посредством взаимодействия различных видов искусств» [1: 152]. Одной из форм таких внутритекстовых взаимосвязей является экфрасис, то есть словесное описание живописного, скульптурного или архитектурного произведения искусств. Этому явлению посвящено достаточно много научных трудов. Важную роль сыграл Лозаннский симпозиум, материалы которого были опубликованы в 2002 году сборнике «Экфрасис в русской литературе» [2]. Появились и отдельные исследования поэтики экфрасиса в творчестве тех или иных писателей. Следует назвать работы Н. Брагинской, М. Рубинс, Н. Морозовой, А. Хадынской, А. Трушкиной, А. Сидоровой и др. Не остались в стороне от изучения этого явления поэтики и украинские ученые. Особо хочется выделить статьи И. Заярной, И. Вальченко. Так, в работе И.С. Заярной «Интерсемиотические художественные модели в русской поэзии второй половины XX ст.» предметом исследования стали и некоторые экфрастические описания в творчестве А. Кушнера.

Оригинальная трактовка тех или иных объектов культуры была обусловлена особенностями собственного миропонимания Кушнера, сходством средств художественной изобразительности, например, тяготением поэта к детализации изображаемого мира. Это свойство корреспондирует к любимой им голландской живописи, на что обратил внимание в своей статье А. Пикач: «Любовь поэта к живописи “голландского покроя” наиболее показательна. Ведь она увековечивает самую что ни на есть живую плоть. Самый откровенный быт возводится в ранг бытия» [3: 12].

Кушнер неоднократно упоминает имена Рембрандта, Вермеера Дельфтского, Гуго ван дер Гуса, Питера де Хоха и др. Так, известная картина Рембрандта «Ночной дозор» не только стала предметом описания в одноименном стихотворении, но и определила название второго его поэтического сборника. Д. Лихачев в статье «Кратчайший путь» отметил, что в этом стихотворении «рамка условная превращается в рамку вполне реальную: это рама, в которой изображенное, как в «Портрете» Гоголя, становится действительностью, перемешивается с ней, и оказывается возможным разговор автора с персонажем картины» [4: 56]. Анализ стихотворения был дан и в упомянутой выше статье И.С. Заярной. Автор справедливо указал на то, что «проступающие в описании детали живописного изображения – “голубые тени башен”, “тяжесть ружей на плече” выстраивают ассоциативную цепочку образов, связанных с обликом самого художника» [5: 6]. Нельзя не согласиться и с тем, что своеобразным центром стихотворения становится

образ окна, привлечшего внимание героев кушнеровского произведения. Отмеченные литературоведом экфрастические элементы, однако, не получили в статье развернутого комментария. Нам представляется, что обращение к картине Рембрандта было обусловлено стремлением Кушнера осмыслить роль и место художника в окружающем его мире. Произведение великого голландского художника стало здесь лишь толчком к размышлениям современного поэта. К сожалению, упоминая точно воспроизведенные Кушнером детали рембрандтовской картины, И.С. Заярная не отметила расхождения в реальной и воображаемой картине, воссозданной в стихотворении Кушнера.

Известно, что название картине было дано не самим художником. В замысел Рембрандта не входило воспроизведение шествия стражи по ночным улицам Амстердама, он изобразил дневное выступление стрелковой роты под командованием капитана Франса Баннинга Кока. Свое название картина обрела позднее из-за потускневших красок, что обусловило ложный вывод о ночном времени действия. После реставрации, произведенной в XVIII веке Ван Дейком, зрителям стал доступен истинный вид этого произведения. Поэтому Александр Кушнер вполне имел основание начать свое описание рембрандтовской картины со слов «на рассвете». В стихотворении «дозор» возвращается с поля боя на место своей дислокации («Хорошо! Никто не ранен. / И служебный близок двор»), на картине же Рембрандта изображено явно противоположное направление движения: офицеры стрелковой роты находятся в возбуждении, предвкушая скорое выступление. Об этом свидетельствуют производимые ими действия: они готовят оружие, яростно жестикулируют. Картина передает шум разговоров, лай собаки, бросающейся на барабанщика, возвещающего начало выступления стрелков. Многофигурная композиция этого живописного произведения весьма экспрессивна.

Кушнер в своем стихотворении, напротив, подчеркивает благополучный исход похода стрелков. Для него важно, что все герои живы и в дневном свете рассеивается чувство страха: «Город виден и нестрашен. / Не такой, как при свече». Поэт стремится гармонизировать воспроизводимую в стихотворении жизнь средневекового голландского города, насытить ее бытовыми деталями. Этим мотивировано появление в стихотворении образа города с его башнями, сапожной вывеской, старой каланчой, шторкой, скрывающей немеркнувший свет свечи в окошке.

Эти и другие отличия не дают нам права утверждать, что все стихотворение Кушнера является полноценным экфрасисом картины Рембрандта. Скорее в нем использованы лишь элементы экфрастического описания, необходимые для выражения собственных мыслей поэта и построения самостоятельного лирического сюжета. Так, Кушнер вводит в свое произведение образ окна, излучающего свет в рассветном полумраке и тем самым привлекающего внимание воинов. В реальной картине голландского художника окно отсутствует. Изображенная на переднем плане группа амстердамских стрелков выхвачена из темноты ярким снопом света, источник которого остается неизвестным и вряд ли может быть идентифицирован с освещенным окном.

В восприятии Александра Кушнера картина приобретает иное звучание, поскольку поэт и художник преследовали разные цели. Рембрандт пытался совместить в своей картине два жанра – портретный и исторический. Именно поэтому групповой портрет амстердамских стрелков получил такую динамичность, не свойственную традиционному на то время портретному искусству. Кушнер ставит иную задачу: вывести на пер-

вый план образ самого художника, подчеркнув при этом нетленность и непреходящую значимость истинного произведения искусства. Этим обусловлено стремление поэта усилить драматическое начало в своем описании картины. Так в стихотворении появляется диалог капитана со своим подчиненным. Возможность диалогического элемента в композиции стихотворения оправдана содержанием самого первоисточника. На картине Рембрандта обсуждают грядущий поход не только центральные персонажи – капитан Франс Баннинг Кок и лейтенант Вильхем ван Рейтенбюрг, – но и многие другие герои произведения. В стихотворении Кушнера, рассуждая о том, кто этот бессонный житель города, скрывающийся за занавесками светящегося окна, каждый из собеседников высказывает свое предположение:

«Кто он, знахарь иль картежник,
Что не гасит ночью свет?» –
«Капитан мой! То художник.
И, клянусь, чуднее нет.
Никогда не знаешь сразу,
Что он выберет сейчас:
То ли окорок и вазу,
То ли дерево и нас.
Не поймешь, по правде, даже,
Рассмотрев со всех сторон,
То ли мы – ночная стража
В этих стенах, то ли он» [6: 66-67].

Обращает на себя внимание, что в уста офицера Кушнер вкладывает не только упоминание о характерных для голландской живописи жанрах натюрморта и портрета, но и размышления о том, кто же на самом деле является истинным хранителем истории города – защищающие его солдаты или бессонный художник, стремящийся запечатлеть судьбу и быт своего народа.

Перу поэта принадлежит и стихотворение «Молодой Рембрандт с кошачьими усами» [7: 147-148], в котором Кушнер размышляет о прекрасной беззаботной поре юного художника: «Хороша доверчивость с горячими глазами!». Как известно, Рембрандт создал множество автопортретов. Вероятнее всего, Кушнер описывает картину 1634 года. На ней изображен молодой художник в меховой накидке, бархатном берете, о котором Кушнер отзывается: «Шляпу так носить, как он, никто не будет, точно. / Бархатную, с мягкими, рифлеными полями». Поэт обращает внимание и на цветоее решение картины. За «табачным цветом» и вдумчивым взглядом, по его мысли, кроется жизнеутверждающее ощущение собственных творческих возможностей, желание преодолеть все препятствия, вступить в противоборство с судьбой и, может быть, одолеть ее: «Поиграй, судьба, со мной, – просил, – еще немножко». Кушнер придерживается мнения, что никто не должен быть подвержен осуждению, «тем более заочно». Неуместно критиковать художника, «зная, как потом стугнется мрак...» в его нелегкой жизни. Рассматривая портрет молодого человека, поэт словно вспоминает жизненный путь великого художника со всеми его взлетами и падениями.

На протяжении всей жизни Александр Кушнер не перестает восхищаться талантом голландских мастеров. Не только Рембрандт, но и другие художники этой школы живо-

писи привлекают его внимание. Так, в стихотворении «Питер де Хох оставляет калитку открытой» [8] Кушнер вновь использует экфрасис для того, чтобы передать свое впечатление от немеркнувшей прелести картин художника. При этом поэт обращает внимание на самый частотный прием в творчестве Питера де Хоха – изображение открытой двери, за которой зрителю открывается целый мир: «Этот прием, для того и открыта калитка, / Чтобы почувствовал зритель объем и сквозняк. / Это проникнуть в другое пространство попытка, – / Искусствовед бы сказал приблизительно так».

В стихотворении Кушнера возникает «дворик с кирпичной стеною увитой, / Зеленью, улочка с блеском ее золотым». Это описание восходит к картине Питера де Хоха «Хозяйка и служанка во внутреннем дворике». На ней изображена бытовая сценка, фоном для которой становится уютный дворик с шахматным мраморным полом, красная кирпичная стена домика с полумраком открытого дверного проема, пышная зелень деревьев. Характерно, что в статью «Дельфтский мастер», посвященную творчеству Вермеера Дельфтского, Александр Кушнер тоже включает экфрасис этой картины Питера де Хоха: «...там, за открытой узкой дверью, ведущей из дворика на улицу, проступают дерево, канал, дом на противоположной стороне канала, по-видимому, с таким же двориком и с такими же обитателями...» [9: 245].

Голландская «подробность» бытописания соответствует его собственной поэтической манере: «Виден насквозь этот мир – и поэтому странен, / Светел, подробен, в проеме дверном затенен. / Ты горожанка, конечно, и я горожанин, / Кажется, дом этот с давним я знаю времен». В таком привычном мироустройстве и хранится, по мысли поэта, истинная тайна бытия: все минет, но красота останется в вечности:

Главная тайна лежит на поверхности: прятать

Незачем: видят и словно не видят ее.

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!

В стихотворении, посвященном художественному миру Питера де Хоха, упоминается и другой любимец Кушнера – Вермеер Дельфтский: «Питер де Хох оставляет калитку открытой, / Чтобы Вермеер пришел в нее следом за ним». Современник де Хоха Вермеер Дельфтский тоже прославился в области жанровой живописи. Его бытовые сценки стали образцом этого направления голландского искусства. Кушнер пристально всматривается в любимые полотна и замечает на них то, что почти всегда уходит из поля зрения обычного зрителя. Так, характеризуя в упомянутой выше статье картину Вермеера «Женщина, взвешивающая жемчуг», поэт неожиданно переводит маленькую бытовую сценку в разряд эпического повествования о смысле человеческой жизни: «Женщина, взвешивающая жемчуг на маленьких весах, написана на фоне картины, изображающей сцену Страшного Суда: праведники слева, с воздетыми к Божьему престолу руками, будут взяты на небо, грешники справа, заламывая руки, ничего хорошего не ждут. У женщины из-под темно-лиловой бархатной накидки проступает вздутый живот. Не жемчуг лежит на весах, а судьба ее будущего ребенка» [9: 230]. «Пристальное зрение» художников – вот что так ценит Кушнер в работах старых голландских мастеров.

Иные аспекты творчества отмечены в стихотворении, посвященном художнику другого времени и жизненного пространства – Винсенту Ван Гогу. В стихотворении «Зачем Ван Гог вихреобразный...» [7: 39] Кушнер обращается к нескольким картинам этого крупнейшего представителя постимпрессионизма. Поэт стремится показать наиболее характерные черты его художественной манеры. Так, уже в названии стихотворения Кушнер отмечает в качестве особенности стиля голландского мастера «вихреобразность», которая проявляется и в пейзажах, и в портретах, и в жанровых картинах художника. Стихотворение начинается с размышлений о ваноговском «Автопортрете с перевязанным ухом» (1889). На сегодня известны 35 автопортретов художника. Но внимание Кушнера не случайно привлекает именно эта картина. Она давно признана одним из лучших автопортретов художника. История ее создания связана с трагическими событиями жизни Ван Гога – его пребыванием в психиатрической клинике. Не удивительно, что эта картина вызывает у поэта «тоску неясную». Кушнер отмечает интенсивность желтого цвета, присущего основному фону картины, выделяет в качестве зрительного образа «зеленую куртку», позволяющую, по его меткому замечанию, сравнить героя картины со «старухой». Поэт точно передает эмоциональное настроение картины. Ван Гог оказывается настолько близким, что становится неотъемлемой частью его жизни. Пространство изображения словно включается в действительность реального бытия автора стихотворения: «Перевязав больное ухо, / В зеленой куртке, как старуха, / Зачем глядит он мне вслед?»

Вторая строфа тоже начинается с анафорического вопроса «Зачем?», который открывает серию экфрастических характеристик картины Ван Гога «Ночное кафе» (1888). Кушнер достаточно точно воспроизводит содержание этого живописного полотна, привнося при этом определенный элемент субъективной оценочности: «Зачем в кафе его полночным / Стоит лакей с лицом порочным? / Блестит бильярд без игроков? / Зачем тяжелый стул поставлен / Так, что навек покою отравлен, / Ждешь слез и стука башмаков?»

Сам художник в письме к брату Тео от 15 августа 1888 года, казалось, дал ответ на возможные вопросы интерпретаторов его произведения: «В моей картине «Ночное кафе» я пытался показать, что кафе – это место, где можно погибнуть, сойти с ума или совершить преступление» [10]. Такое объяснение вполне соотносимо с тем чувством тревоги, которое возникает в душе героя стихотворения Кушнера. При этом повторяемый в этом произведении вопрос «зачем» обусловлен желанием понять причины непреходящей актуальности творчества Ван Гога. В интерпретации Кушнера покой современного человека, созерцающего картину художника, может быть «отравлен» даже необычным местоположением изображенного пустого стула. Возможно, отодвинутый стул сигнализирует о чьей-то ссоре и внезапном уходе? Стулья довольно часто становятся предметом изображения в творчестве Ван Гога. Как отмечает искусствовед, в «Ночном кафе» они «смотрятся как символы отсутствия, покинутости, внезапной опустелости» [11: 267]. Идея «пустого места», тревожившая Ван Гога, нашла свое отражение в упомянутых строках Кушнера.

Последняя строфа стихотворения корреспондирует к двум картинам Ван Гога – портрету доктора Гаше (1890) и одному из пейзажей художника. Оба произведения представлены в стихотворении Кушнера характерными узнаваемыми деталями. Так, вопрос «Зачем он доктора рисует / С нелепой веточкой в руке?» вполне соответствует композиционному решению ваноговской картины. В «Портрете доктора Гаше» герой изображен

в задумчивой позе. Подпирая голову рукой, опирающейся на ярко-красный стол, доктор в другой руке держит зеленую веточку, лежащую тут же. Упомянутый далее «косой пейзаж», на фоне которого «Без седока и без поклажи / Спешит коляска налегке», вызывает в памяти картину «Дорога в Овере после дождя» (1890), на которой изображен экипаж, пересекающий нарезанные косыми полосами поля.

Обратившись к полотнам Ван Гога, Александр Кушнер стремился не столько представить подробное описание этих картин, сколько передать собственное впечатление от них, что вполне отвечало импрессионистической природе произведений художника.

Творчество Ван Гога вдохновляло и такого взыскательного ценителя живописи, как Арсений Тарковский. Он тоже в стихотворении «Пусть меня простит Винсент Ван-Гог» [12: 54-55] обратился к образу великого художника. Тарковский попытался воссоздать в памяти читателя характерные образы его картин: это и пыльные крестьянские башмаки, которые стали сюжетом шести произведений художника, и «закрученный, как пламя, кипарис» с лимонной кроной на фоне темно-синего неба, тоже «вихреобразный», если провести параллель с кушнеровским восприятием творческой манеры Ван Гога. Однако стихотворения этих двух поэтов отличаются по своей художественной задаче. Экфрасические описания Александра Кушнера обращены, прежде всего, к эстетике живописца, его художественному миру, вопросам бытия. В произведении Тарковского преобладает этический пафос, усиленный анафорой:

Пусть меня простит Винсент Ван-Гог
За то, что я помочь ему не мог,
За то, что я травы ему под ноги
Не постелил на выжженной дороге,
За то, что я не развязал шнурков
Его крестьянских пыльных башмаков,
За то, что в зной не дал ему напиться,
Не помешал в больнице застрелиться.

Возложенная на себя ответственность за несовершенное мироустройство мотивирует чувство невольной вины в гибели далекого незнакомого человека. Тарковский акцентирует мысль на том, что трагическая судьба Ван Гога составляет и часть его собственного бытия: «Унизил бы я собственную речь, / Когда б чужую ношу сбросил с плеч». Не удивительно, что в финале стихотворения автор подчеркивает близость позиций поэта и художника: «А эта грубость ангела, с какую / Он свой мазок роднит с моей строкою, / Ведет и вас через его зрачок / Туда, где дышит звездами Ван-Гог». Последние слова стихотворения корреспондируют к замечательной картине Ван Гога «Звездная ночь», в которой художник сумел проникнуть в тайну мироздания.

Неповторимая индивидуальная манера письма Ван Гога по-своему показана в произведениях двух поэтов. Тарковский использует живописные аллюзии для того, чтобы ввести читателя в образный мир художника и заставить почувствовать сопричастность с судьбой Ван Гога, ощутить боль невозможной утраты. Экфрасисы Кушнера заставляют размышлять об экзистенциальных проблемах человеческого отчуждения, тонко почувствованных и переданных на полотнах нидерландского художника.

Подводя итоги, можно сказать, что в поэзии Александра Кушнера экфрасис занимает важное место, способствуя созданию визуальных образов полотен великих художников.

С помощью слова Кушнер стремится сохранить в памяти людей лучшие образцы человеческого творчества. Поэт выделяет в произведениях, прежде всего, те аспекты, которые близки его собственному поэтическому видению. Это и предметная детализация изображаемого мира, и внимание к колористическому восприятию действительности, и умение мгновенно выхватить из потока жизненного бытия наиболее значимые моменты. Так формированию его художественного космоса способствует беспрерывный диалог с произведениями его предшественников.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований / Н.В. Тишунина // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». Вып. №12. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 149 – 154.
2. Экфрасис в русской литературе: Сборник трудов Лозаннского симпозиума [под ред. Леонида Геллера]. – М.: Мик, 2002. – 216 с.
3. Пикач А. «По границе прошлого с грядущим...» / А. Пикач // Вопросы литературы. – 1980. – №8. – С.3 – 37.
4. Лихачев Д. Кратчайший путь / Д. Лихачев // Литературное обозрение. – 1985. – №11. – С.54 – 58.
5. Заярная И.С. Интерсемиотические художественные модели в русской поэзии второй половины XX ст. / И.С. Заярная. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Rli/2008_12/zayarnaya.pdf
6. Кушнер А. Ночной дозор / А. Кушнер. – Л.: Советский писатель, 1966. – 124 с.
7. Кушнер А. По эту сторону таинственной черты: Стихотворения, статьи о поэзии / А. Кушнер. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2011. – 544 с.
8. Кушнер А.С. Объем и сквозняк / А.С. Кушнер // Арион. – 2010. – №1. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/arion/2010/4/ku2.html>
9. Кушнер А.С. Дельфтский мастер // Аполлон в траве. Эссе. Стихи. / А.С. Кушнер. – М.: Прогресс-Плеяда, 2005. – С.229 – 266.
10. Винсент Ван Гог. Письма к брату Тео. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://bookz.ru/authors/vinsent-gog/pis_ma-k_108/page-17-pis_ma-k_108.html
11. Дмитриева Н.А. Винсент Ван Гог: Человек и художник / Н.А. Дмитриева. – М.: Наука, 1984. – 400 с.
12. Тарковский А.А. Стихи разных лет / А.А. Тарковский. – М.: Современник, 1983. – 206 с.