

И.С.ЗАЯРНАЯ
(Киев)

ИНТЕРСЕМИОТИЧЕСКИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МОДЕЛИ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX СТ.

Взаимодействие различных художественных языков – важнейшая стилевая примета поэзии второй половины XX ст. Тенденция синтеза слова с другими средствами выражения, органически присущая литературному творчеству в разные исторические периоды, особенно актуализируется в художественном сознании переходных эпох. К таковым относится период становления постмодернизма, когда складываются различные стилевые течения в поэзии и возрастает общая устремленность литературы к семиотичности. По мысли Ю.М.Лотмана, определяющего состояние культуры в целом по модели семиосферы, в истории ее развития наблюдаются периоды наивысшей активности того или иного искусства, когда оно «транслирует свои тексты в другие семиотические системы» [1, с.15].

Проблема отражения синтеза искусств, перекодировки образов различных художественных языков в современной поэзии обширна и практически не изучена. Цель данной статьи заключается в том, чтобы выявить и систематизировать в поэтических текстах второй половины XX ст. основные типы взаимодействия словесного творчества с пластическими языками живописи, скульптуры, архитектуры.

Генетические корни синтеза искусств, как известно, уходят в далекое прошлое. Истоки этого явления обнаруживаются в фольклоре, в византийской традиции, в античности и древнерусской книжности, в литературе Нового времени. Это универсальное свойство культуры на протяжении столетий последовательно развивалось в художественных системах и направлениях – барокко, классицизме, романтизме, реализме [2, с.106 – 108] и последовательно изучалось, было предметом различных научных теорий и дискуссий [3]. Особенно актуализировалось оно в искусстве рубежа XIX – XX веков (См. об этом: [4; 5; 6]). Шеллингианская концепция общности форм и категорий искусства была развита в теоретических выступлениях символистов (Андрея Белого, Вл.Соловьева) и послужила отправной точ-

кой жизнестроительной эстетики [4, с. 61 – 63]. Позднее идеи синтеза получили широкое развитие в художественной практике и теоретическом освещении представителей авангарда, прежде всего – футуристов.

Интерсемиотические модели, интермедальность как таковая в поэзии второй половины XX ст. присутствует в самых разнообразных формах. Она бывает выражена в обширных текстовых описаниях и в отдельных тропах, в едва уловимых аллюзиях и в общих тенденциях к живописным деталям. В поисках средств художественного обновления поэтической речи современные авторы зачастую возрождают жанровые модели, традиционно основанные на пересечении двух кодов – вербального и изобразительного (эмблематические стихи, иконологические эпиграммы, подписи под предметами искусства – скульптурами и т.п.). С другой стороны, опираясь на богатый опыт авангардной поэзии, экспериментирования с формой, современные авторы успешно привлекают приемы пластических искусств для структурирования текста, в частности его визуализации. Точно так же разнообразны способы трансформации музыкального кода в поэзии (использование соответствующих частей музыкальных произведений в композиции, ритмо-мелодические и интонационные имитации).

Типы и функции *экфрасиса* различны в творчестве А.Вознесенского, И.Жданова, О.Седаковой, Г.Сапгира, В.Кривулина, А.Кушнера, как различны и художественные традиции, служащие опорой этим стихотворным словесным описаниям. Экфрасис – известная со времен античности форма метафорического словесного описания произведения искусства, включенного в текст. В риториках экфрасис квалифицировался «в качестве приема, топоса, стилистической фигуры, сливаясь или расходясь с *descriptio* – описанием» [7, с.5].

Чаще всего в поэтических текстах наших современников экфрастические элементы рассыпаны в виде отдельных фрагментов, которые не представляют развернутых фигур описания. В этом видится преодоление риторического «канона» и продолжение сложившегося в авангарде особого отношения к экфрастичности как к импульсу семантической поэтики. Так, Ж.-К.Ланн подчеркивает, что при «редком, сдержанном и как-то «периферийном» применении экфрасиса в произведениях, некоторые «будетляне» превратили «канони-

ческий» классический экфрасис в философское размышление о природе искусства, об отношениях искусства и жизни (реальности) и... в своего рода автономное создание, которое ничего не представляет и не описывает, но на деле выдвигает на передний план и доказывает на практике принципы творчества «как такового», как художественного, так и словесного» [8, с.71]. Именно в таком ключе чаще всего функционирует дескриптивность экфрасиса в поэзии рассматриваемого нами периода.

Так, в произведениях А.Вознесенского оживают живописные полотна Марка Шагала, «сирени» Борисова-Мусатова, архитектурные сооружения Москвы. Но при этом нет подробного описания картин художника, как, например, в стихотворении «Васильки Шагала». Аскетично, но предельно точно переданы отличительные черты его полотен – парящие в небе фигуры людей, перечислены разнородные детали, среди которых и любимые цветы художника – васильки – «их витражей голубые зазубрины – / с чисто готической тягой вверх». Работы художника наталкивают поэта на размышления о творчестве, о его неземной природе. Этот тезис подчеркнут в эпифоре – перефразированном библейском афоризме: «Небом единым жив человек». Значимыми оказываются детали биографии Шагала – эмиграция, многолетнее забвение его полотен на родине. Упоминание о них в стихотворении выливается в один из центральных для Вознесенского мотив общей трагической судьбы художников («доля художников хуже калек»). Поэт говорит о губительных для этики и морали общества последствиях отречения от культуры («в трубочку завернутые полотна воют архангельскою трубой»).

Встречаются в современной поэзии и близкие к классическим экфрастические описания. Так, в цикле стихотворений П.Боровикова «Галерея Марка Шагала» развернуты словесные изображения трех картин художника: «Над городом», «Музыканты», «Невеста в черных перчатках». Автор довольно точен в передаче особенностей композиции, колористики полотен Шагала. Прочитируем описание картины «Над городом»: «Контраст предельно жесткий. / В черносинем / Над городом влюбленные плывут, / Не задевая тувфельками крыши / домов, наполовину взятых в снег / зимы, наполовину в зелень мая»; «Влюбленные парят. Прозрачность тел их, / сливаясь с бледностью унылого пространства, / нам оставляет синеву одежд /

слова какие-то, которых не расслышать. / И девушка, воздушною ладонью / указывая путь куда лететь, / в перспективу вечности роняет / прощальный взгляд на грустные дворы / пустого города, где нет цветов и счастья. / Они свободны, превратившись в сон, / увиденный художником когда-то» [9].

Поэт скрупулезно перечисляет объекты, предметы, фигуры, но при этом оставляет право субъективного восприятия и интерпретации, совмещает в одном изображении впечатления от нескольких полотен Шагала. Так, в описании «Над городом» появляются «коза и петушиный кукарек», коровы, псарни, голубятни – детали, хаотично разбросанные на других картинах. Очевидная поэтическая удача Боровикова – в его умении передать основной замысел художника и настроение картины: «Так легкость твердой, жилистой руки / рождает облака с дыханьем неба, / щекотку ветра, / радостный прилив тех нежных чувств, зовущихся любовью. / Восторг свободы – вечности полет».

В творчестве поэта Г. Айги представлен любопытный вариант непосредственного пересечения поэзии с живописью авангарда. Автору удалось оригинально показать в слове и в графике текста особенности техники «лучизма», изобретенной М. Ларионовым и Н. Гончаровой. Этому посвящено стихотворение «Н.Х. Среди картин (К выставке М. Ларионова и Н. Гончаровой в Музее Маяковского)», адресованное Н. Харджиеву:

снова в жару озаряемы
полу-лучи
полу-духи:

леса составлять собирающиеся.....–

и в мареве этом:
воздух а п р е л я – как сказано – с о т о г о:

ищет кого-то
как тонкая гарь!..–

и – будто глазастой
(когда-то)

касавшийся раны:

тянется слабо из сада пустого:

к полу-деревьям
и полу-лучам –

в зале колышущимся [10, с. 59].

Литературоведы неоднократно вели речь и о влиянии супрематизма К.Малевича на поэзию Г.Айги, о близости к этому художественному и философскому направлению медитативного начала в творчестве поэта [11; 12]. Художнику-авангардисту посвящены стихотворения «Казимир Малевич», «Образ – в праздник». Последнее представляет своеобразную интерпретацию известной композиции Малевича «Белое на белом». Отзвуки эстетики Малевича прослеживаются и в оформлении сборников: черно-белая графика линий, геометрические формы – квадраты, обрамляющие рисунки, формируют единое целое со стихотворениями.

Непосредственное перенесение приемов техники кубизма в пространство текстов, столь популярное у поэтов-авангардистов, например у В.Маяковского, обнаруживает творчество В.Сосноры, которое по прямой линии связано с поэтикой авангарда. Введение отдельных деталей, корреспондирующих с приемами живописи, в пространство стиха можно проиллюстрировать характерной урбанистической зарисовкой: «И номера домов бледнели, / и пошевеливались листья, – / бледно-зеленые мазки. / Поспешных пешеходов лица – / как маленькие маяки. / Двояковыгнутые линзы – / прозрачно выбритые лица – / вибрировали в отдаленье. / Вблизи, в безжизненных ущельях / архитектуры». Вариация этой же зарисовки с противоположной (как на негативе) цветовой гаммой: «Поспешных пешеходов лица – / бледно-зеленые мазки. / Пошевелившиеся листья – / как маленькие маяки. / Прямоугольны переплеты / окаменелостей-домов» [13, с. 32-33].

Обращение к самым разным видам искусства – живописи, скульптуре, архитектуре, музыке, своеобразная «многоканальность» восприятия мира сквозь призму других художественных языков и стремление запечатлеть это в слове характерно для А.Кушнера, ори-

ентирующегося в своем творчестве на классическую поэтическую традицию. Уже в раннем стихотворении «Ночной дозор» автор обращается к одноименной картине кисти Рембрандта. Проступающие в описании детали живописного изображения – «голубые тени башен», «тяжесть ружей на плече» выстраивают в стихотворении ассоциативную цепочку образов, связанных с обликом самого художника. Участников ночного караула привлекает светящееся окно. Оно оказывается своеобразным центром стихотворения, вокруг него завязывается воображаемая беседа стражников. За окном скрывается художник, он творит, тем самым по-своему охраняя мир: «Не поймешь по правде даже, / Рассмотрев со всех сторон, / То ли мы – ночная стража / В этих стенах, то ли он» [14, с. 67].

Позже в образной системе стихотворений Кушнера окажутся востребованными портрет Анны Ахматовой кисти Модильяни, натюрморты Судейкина и Головина с множеством статуэток и предметов, изображенных на них, автопортрет и пейзажные зарисовки Ван Гога. Неоднократно задумываясь о трагических сторонах мира и о красоте бытия, Кушнер полагает, что эту красоту составляют, в том числе, и «Матиссовы краски», и «Митрохина пестрый рисунок», на котором, как признается автор: «Спроси меня, так и не знаю, цветы ли там, фрукты на нем?». Краски, линии, лепные формы определенно влияют на почерк самого поэта, создающего живописные и скульптурные изображения в слове. Показательно в этом плане стихотворение «Гладиолусы», в котором, удивляясь совершенству природной формы и окраски цветка, поэт обращается к опытам его живописных изображений: «вот и Матисс их писал неспроста, / Этим копьям и вспышкам / Отдавая поверхность большого, как знамя, холста. / То купальным халатом, / То Петрушкой прикинуты пестрых десятых годов» [15, с. 149].

Внимательный анализ техники живописи, деталей композиции и организации пространства на картинах художников дает возможность Кушнеру яснее осознать и выразить особенности собственного поэтического почерка, сформулировать свои художественные задачи. Так, на картине «Мадонна с младенцем» поэт пристально рассматривает фон, акцентирует внимание на деталях второго ряда: «Никогда не наглядеться на блестящее пятно, / Где за матерью с младенцем / Помещается окно. / В том окне мерцают реки, / Блещет

роща не одна, / Бродят овцы и калеки, / За страной лежит страна. / Вьется узкая дорожка... / Так и мы писать должны, / Чтоб из яркого окошка / Были рощицы видны. / Чтоб соседствовали рядом / И мерцали заодно / Горы с диким виноградом – / И домашнее вино, Тусклой комнаты убранство – / И далекий материк» [14, с. 81]. Действительно, в поле зрения Кушнера-поэта – мельчайшие живописные подробности, предметы, детали, из которых складывается в его творчестве сложный узор повседневной жизни и бытия в целом.

Одна из любопытных разновидностей интерсемиотических моделей, активно функционирующая в современной лирике, – описание картинной галереи и выставки. Причем общий смысл и художественные задачи этих описаний могут быть диаметрально противоположными. Так, стихотворение И.Бродского «На выставке Карла Вейлинка» не содержит подробной словесной обрисовки картин голландского художника-постмодерниста. Упоминаются лишь детали: «Почти пейзаж. Количество фигур, / в нем возникающих, идет на убыль / с наплывом статуй. Мрамор белокур, / как наизнанку вывернутый уголь, / и местность мнится северной» [16, с. 159]. Жанровые обозначения картин весьма условны: «почти пейзаж», «возможно – натюрморт», «возможно – декорация», «бесспорно, что – портрет». Часто описания не соответствуют требуемому жанровому наполнению. Например, «натюрморт» явно не согласуется с тем, что обычно изображается на нем. Бродский скорее стремится постичь смысл самого названия, слова: «Возможно – натюрморт. Издалека / все, в рамку заключенное, частично, мертво и неподвижно. Облака. / Река. Над ней кружащаяся птичка. / Равнина. Часто именно она, / принять другую форму не умея, / становится добычей полотна, / открытки, оправданьем Птолемея».

Поэт оставляет простор для вольной интерпретации, субъективного истолкования изображенного на полотнах художника. Его описания – это скорее поток впечатлений, соответствующих внутреннему состоянию лирического субъекта. Картины Вейлинка становятся для лирического героя импульсом к осмыслению пережитого, фрагментов личного опыта (прошлое, будущее) и к философским размышлениям о времени, пространстве и о сущности искусства. Особенно отчетливо они выражены в описании автопортрета, вернее размышлении поэта о скрытом смысле этого жанра: «Взгляд живо-

писца – взгляд самоубийцы. / Что, в сущности, и есть автопортрет. / Шаг в сторону от собственного тела, / повернутый к вам в профиль табурет, / вид издали на жизнь, что пролетела. Вот это и зовется «мастерство»: / способность не страшиться процедуры / небытия – как формы своего / отсутствия, списав его с натуры» [14, с. 161]. В таком метафизическом выражении, безусловно, понятие автопортрета применимо и к лирическому герою Бродского.

Не случано исследователь Кейс Верхейл, опубликовавший статью, посвященную этому стихотворению, справедливо говорит о близости мироощущений голландского художника и русского поэта. Для Вейлинка, как и для Бродского, «характерно слияние, иногда шоковое, строгого классицизма с типичным для конца XX в. ощущением угрозы, катастрофичности конца» [17, с. 204]. Черты поэтики К.Вейлинка – холодное, беспощадно северное освещение пейзажей и портретов, общая атмосфера неуловимой жуткости, пристрастие к архитектуре и статуям, как заместителям живых фигур, тяга к добросовестной технике и к кропотливому мастерству – К.Верхейл полагает схожими с поэтикой Бродского, а потому считает, что репродукции художника могли бы послужить прекрасными иллюстрациями к изданиям текстов поэта [17, с. 208]¹.

Совершенно иные задачи ставит перед собой другой поэт – В.Кривулин. В его цикле «Из Галереи» иронически переосмысливаются штампы соцреалистического искусства. Характерны названия картин: «Пушкин в виде Данко, освещающий путь человечеству». Декоративное панно на центральной усадьбе колхоза им. Горького. Бригада художников-монументалистов РСФСР»; «Совместная работа художника Дейнеки и Самохвалова «Борис Пастернак читает рабочим Свердловского депо стихи из новой книги «Второе рождение», переживая в процессе чтения ряд чудесных превращений – сначала в локомотив «ИС», а затем в скакуна ахалтекинской породы». Как справедливо отмечает И.С.Скоропанова, в поэзию Кривулина проникают элементы концептуализма, раскрывающие последствия «партийного», нормативного, вульгарно-социологического

¹ Отметим, что в оформлении суперобложки книги «Бог сохраняет все» (М., 1991) использована картина Карла Вейлинка «Ландшафт с опрокинутой статуей».

подхода к жизни и культуре» [11, с.187]. Собственно описание довольно абсурдных изображений на вымышленных картинах представлено в развернутых заглавиях стихотворений. Сами же тексты содержат общую ироничную оценку методов «коллективного», «бригадного творчества», насаждавшихся в тоталитарном обществе: «вдохновение ночное / в дыханье тысяч превратим»; «лишь один экскурсовод, / затеплив разум одноглазый, / толпу слепую поведет / тропой мифической рассказа: / на анекдоте анекдот» [18, с.45].

Поэзия второй половины XX ст. изобилует разнообразными вариантами скульптурных и архитектурных изображений в слове. Так, Д.Бобышев в стихотворении «Крылатый лев сидит с крылатым львом...» изображает Аничков мост, актуализируя технику экфрасиса: «Крылатый лев сидит с крылатым львом / и смотрит на крылатых львов, сидящих / в такой же точно позе на другом / конце моста и на него глядящих / такими же глазами [...] / в их неподвижно гневном развороте, / крылатость ненавидя и любя, / он видит повторенного себя» [19, с.5].

Архитектурные ансамбли Петербурга широко представлены в текстах А.Кушнера. Поэт любит родным городом и проводит читателя вдоль улиц, каналов, мимо мостов, исторических памятников. В стихотворении «Пойдем же вдоль Мойки, вдоль Мойки...» лишь пунктирно, отдельными штрихами намечены детали архитектурных сооружений: «с вазами дом Фомина», «Капеллы широкой / Овальной, с афишами, двор», «Строганов яркий фасад». Более подробное экфрастическое описание развернуто в стихотворении, посвященном зданию Главного штаба. Его архитектуру поэт весьма остроумно сопоставил с желтым рулоном бумаги, «размотанным слева направо», «вогнутым, «как небосклон». Важным смысловым центром стихотворения оказывается образ архитектора-итальянца со свернутыми в трубочку под мышкой чертежами здания. Он позволяет раскрыть идею, постоянно пульсирующую в творчестве поэта: реализация любого творческого замысла, проекта, служит осуществлению связи между «веком и мигом».

Особенно зримо эта связь прослеживается в стихотворении «На петербургских старинных гравюрах...». Благодаря стараниям художников-графиков, запечатлевших архитектурный облик города, современный зритель получает возможность увидеть ныне не существ-

вующие объекты – «снесенную церковь Земцова», зарытый канал. С другой стороны, он может сопоставить более позднюю застройку местностей с их первоначальным видом. Вводя в стихотворение отсылки к художественным языкам графики и архитектуры, поэт превращает его в метатекст, в который вплетаются и размышления о судьбах литературы: «Мойка, Фонтанка, Мильонная, Невский... / Улиц, где мог бы гулять Достоевский, / Нет. Значит, может не быть / Этих горячечных снов, преступлений? / Или, как дом, запланирован гений: / Строить здесь будут и рыть? / Что же до мест, где мы нынче гуляем, / нет и в проекте их, – где-то за краем / Рамки, гравюры, листа, / там, где художник сорит и сдувает / Пыль, и само провиденье не знает, / Как повернет и куда?» [20, с. 15].

Любопытные варианты визуальной пространственной поэзии предложил Генрих Сапгир. Он предпринял весьма удачную попытку графически передать форму архитектурного сооружения. Цикл, состоящий из двух стихотворений «Фриз разрушенный» и «Фриз восстановленный», наглядно представляет украшенную барельефом верхнюю часть колонн. Первое стихотворение (силуэтное) состоит из неполных слов и строф, имитирующих разрушенные временем плиты с осколками, сохранившими детали изображения.

Второе стихотворение представляет тот же, но уже восстановленный текст. По формальным признакам он отвечает структуре сонета – два катрена, два терцета, пятистопный ямб, заключительная «звонкая» строка. В описании появляются новые детали скульптурных изображений: «На сером различаем кудри складки / орлиный глаз и треснувшие крылья», «мощной длани отпечатки», «мраморные пятки», «профиль ангельский и львиный». Поэту удалось передать ощущение гладкого холодного камня, блеск мрамора. В центре лирического цикла – идея величественного хода времени: «Века поверх легли тончайшей пылью» и удивительного схождения двух разных эпох: «куст блеск стекло крыло автомобиля»¹ и «сквозь этажи сквозь отраженья взмыли / блеснув на солнце мраморные пятки». Две реальности – прошлое и настоящее существуют параллельно в тексте Г.Сапгира, и именно искусство служит снятию границ между

¹ Стихотворные тексты приводятся с сохранением авторской орфографии и синтаксиса.

ними: «Реальности осталась половина / все тот же камень – и на ощупь гладкий / Но на другую странно наложилась / Все тот же профиль ангельский и львиный / нет разгадки!» [21, с.8].

Немало интересных находок, передающих внешний вид архитектурных конструкций посредством структуры текста, являются визуальные и графические эксперименты А.Вознесенского. Образ падающей Сухаревой башни удачно запечатлен в силуэтном стихотворении «Я башня...», где широко задействованы преимущественно графические возможности интерсемиотической перекодировки текста. Архитектор по образованию, поэт пространственно воссоздает в структуре текста образ падающего готического сооружения, которое было взорвано в 30-е годы. Но это графически переданное пространственное движение воспринимается в тесном взаимодействии с живописными образными ассоциациями, содержащимися в стихотворении. Это и изображение гордой и непокорной башни как боярыни Морозовой с картины Сурикова: «Я башня Сухарева / боярышня суриковская нессучившаяся». Это и приводящиеся сцены из жизни Ивана Великого, в частности, его женитьбы. Картины истории XVI века сосуществуют с катастрофическими событиями века XX – башня Сухарева, «убиенная мазуриками с ромбами и кубиками», перемежаются с драматическими раздумьями автора о трагическом ходе истории XX в.: «почему же повалены миллионы толп?». Пространственно воссозданная картина крушения прекрасного в мире, созданного руками человека (в тексте упоинается и строитель башни Чеглоков), органически соединяется с катастрофичностью исторического, временного движения мира, переданного с помощью живописно-ассоциативного взаимодействия картин и представлений разных эпох. Динамика восприятия расширяется за счет слов и междометий, приводимых на полях, как бы воплощающих осколки грандиозного сооружения (графически расчлененное на части название «Сухарева»). Они могут восприниматься многозначно – и как картины катастрофы, крушения рукотворного мира культуры, и как разрушение веры в творческое божественное начало в человеке (отдельно выделенное из осколков слово «вера»), и как реакция толпы, наблюдающей картину взрыва:

С Ух!
вера рев рух
а – а

В образе архитектурном, синтезированном с помощью словесно-метафорических ассоциаций с картинами живописными, воссоздан оригинальный срез движущейся истории, своеобразный кинематографический ряд.

В этом стихотворении находят продолжение и переосмысление барочные традиции построения поэтического текста, когда с помощью определенной графической формы он включался в систему мироздания. Вместе с тем эта падающая архитектурная форма – свидетельство того, что нарушается утверждавшаяся в искусстве барокко вертикаль соединения с божественным, созидательным началом мира, философски осмысливается трагическое в ходе истории и человеческой жизни. С помощью многочисленных словесно-аллегорических, экспериментально-фонетических, архитектурных, живописных ассоциаций создается новаторская литературная форма.

В современной поэзии широко представлено взаимодействие различных жанровых форм. Так, в цикле «Стелы и надписи» О.Седаковой наблюдаем своеобразную контаминацию жанра эпитафии с элементами экфрасиса. Безусловно, в современном выражении они значительно видоизменены и достаточно далеки от классических образцов. Но важно само проявление «жанровой памяти» в литературном процессе и тенденция к синтезированию различных форм. Примечательно, что в эпоху барокко в восточнославянской поэзии синтез подобных жанровых элементов имел широкое бытование. К примеру, известная «Emblemmata et Symbola» Стефана Яворского, посвященная памяти митрополита Варлаама Ясинского, сочетала жанры эпитафии, эмблемы и геральдики. В качестве образца структурирования подобных текстов стихотворение Яворского популяризировалось многочисленными поэтами XVIII ст.

Скульптурные детали О.Седакова подает намеренно скупю. Они обозначены в заглавиях стихотворений, а в самих текстах раздваиваются, размываются, подчиняясь общей атмосфере печали, идее пограничности между сном и явью, царящим в этом цикле. Здесь подчеркнута сняты различия между миром живых людей и умерших,

чей облик запечатлен в скульптурах. Например, в стихотворении «Мальчик, старик и собака»: «Мальчик, старик и собака. Может быть, это надгробье / женщины или старухи. / Откуда нам знать, / кем человек отразится, глядя в глубокую воду, / гладкую, как алебастр?» [22, с. 27]. В стихотворении «Две фигуры»: «Брат и сестра? муж и жена? дочь и отец? Все это и больше? / Кто из них умер, кто жив / и эту плиту заказал, / памятник встречи?». Для автора цикла гораздо важнее глубокий метафизический смысл, прочитывающийся в заключительных строках стихотворения, имитирующих надпись на плите: «Прохожий, люби свою жизнь, / благодари за нее. Тени мало что надо: /памятник встречи» [19, с. 29].

Контаминация жанровых элементов органически присуща интермедийным моделям в постмодернистских текстах. В ряде поэтических произведений в модифицированном виде воспроизводятся риторические жанровые построения, интерсемиотические по своей природе, заключающие в себе синтетические возможности создания образа. К таким относятся: стихотворная подпись под произведением искусства, иконологическая эпиграмма, стихотворение-эмблема – жанры, которые получили наибольшее распространение и теоретическое обоснование в эпоху барокко.

У И.Бродского в модифицированном виде представлен жанр стихотворной подписи под произведением искусства («Бюст Тиберия», «Торс», «Подсвечник», перевод из Р.Уилбера – «Барочный фонтан в стене на Вилла Скьяра»). Тем самым восстанавливается традиция многосмысленного символического истолкования значения вещи, ее неоднозначной природы. Однако если в подобных стихотворениях эпохи барокко предпочтение отдавалось сакральным предметам, предназначенным, например, для богослужения, которые обозначали связь между земным и небесным, видимым и невидимым, человеческим и божественным («Чаша», «Кадилница», «Подписание колокола» – Симеона Полоцкого), то в современных текстах эта тенденция нарушается, отчасти, пародируется. Так, Г.Сапгир в цикле «Сонеты на рубашках» посвящает стихи вещам бытового ряда – «Она» (рубашка), «Полифонион», «Чемодан», «Рукопись». Любопытно, что рукописные тексты автор поместил на рубашках, предназначенных для экспонирования на одной из авангардистских выставок в Москве 1975 г. (в отличие от размещения «словесного орна-

мента» в пространстве мастерски изготовленной вещи – чаши или блюда, как это происходило в петровскую эпоху, или размещения его на стене архитектурного сооружения – Новоиерусалимского монастыря в Москве).

Стихотворение И.Бродского «Торс» представляет своеобразно трансформированную «подпись» под скульптурой. Именно торс является для Бродского символическим воплощением беспощадности времени, которое способно уничтожить даже камень и память о том, кто был увековечен в нем: «Встань в свободную нишу и, закатив глаза, / смотри, как проходят века, исчезая за / углом, и как в паху прорастает мох / и на плечи ложится пыль – этот загар эпох. / Кто-то отколет руку, и голова с плеча / скатится вниз, стуча. / И останется торс, безымянная сумма мышц» [14, с. 64]. Для автора абсолютно не важна персона, запечатленная в камне, ибо время стирает его облик, оставляя лишь общие черты. Неумолимым оказывается оно и по отношению к произведениям искусства, вернее, их воплощениям в материале.

В стихотворении «Подсвечник» обнаруживаем сочетание стихотворной подписи, экфрасиса и эмблемы. Здесь условно просматривается трехчастная композиция, характерная для жанра эмблематического стихотворения: рисунок, девиз, подпись. Открывается стихотворение словесным описанием бронзового канделябра на шесть свечей, который поддерживает статуэтка сатира (эквивалент изображения). Далее («фантазия подчеркивает явь») следует сюжет об ожившем мифологическом персонаже и его перевоплощении в бронзу (эквивалент подписи). Третья часть (две последние строфы) обобщает, переводит высказывания первых двух в философский план. Здесь развернуты мотивы инобытия и силы искусства, способного продлить жизнь и даровать бессмертие: «нас ждет не смерть, а новая среда. / От фотографий бронзовых вреда сатиру нет». Фактически, через систему иносказаний и метафор И.Бродский в стихотворении актуализирует известный тезис: «Vita brevis, ars longa», который мог бы послужить в данном случае девизом к стихотворению. Таким образом, утверждается концепция противостояния искусства – времени, диаметрально противоположная звучавшей в стихотворении «Торс».

Безусловным отличием современных воплощений эмблематического жанра является произвольный характер смыслопорождения и развертывания поэтического высказывания в подобных произведениях. Тогда как в эмблематических стихотворениях эпохи барокко непременно был заложен устойчивый аллегорический, чаще всего назидательный смысл, или же интерпретаторская функция. Это оговаривалось в руководствах по поэтике. Так, киевская поэтика 1637 года наставляла, что значимость эмблемы «не в количестве изображенных предметов или мастерстве художника, а в силе воздействия [...] способности что-то пояснить и чему-то научить» [23, с.138]. Не случайно здесь же предлагалась и четкая классификация эмблем по предметно-тематическому принципу. Кроме того, авторы, как правило, использовали в качестве изображений и сюжетов хорошо известные символы, мифологические ситуации и выстраивали на их основе иносказания. Современная поэзия эти свойства жанра эмблемы, безусловно, не сохраняет.

Тем не менее, близкий к каноническому образец *эмблематического стихотворения* обнаруживаем в «изобразительных опытах» А.Вознесенского. «Раскладное зеркальце» – триада, состоящая из графического рисунка (овал, в котором заключен ребус слова «зеркало»), стихотворной подписи и девиза. Девиз гласит: «Плюнь в меня – попадешь в себя» и выступает своеобразной вариацией распространенного высказывания («Нечего на зеркало пенять, коли рожа крива»). Стихотворная подпись в игровой форме подает словесную трактовку бытовых свойств («уроду ты – коверкальце, ребенку – солнцезайцельце, красавице ты сердцельце»), метафорических («гоголевское зеркальце, тебя не размозжить»), ритуально-мистических («Что нагадаешь зеркальце?», «А разобьется зеркальце, то разобьется жизнь») качеств данного предмета. В целом же, основная функция эмблемы-триады Вознесенского – игровая. Стихотворение возрождает не только жанровую традицию, но и актуализирует существенный для эпохи барокко интерес к семантике вещи.

В другом эмблематическом стихотворении А.Вознесенского, которое представляет собой графический триптих и стихотворную подпись, использован знаменитый образ живописи авангарда – черный квадрат Малевича в значении своеобразной эмблемы культуры, символа нетленного человеческого духа. Вместе с тем данный образ

подвержен живописной и семантической трансформации. Художественная мысль поэта движется в плоскости нравственно-этического размышления об истории Российского государства. К этому сводится смысл стихотворной подписи: «С заколотого царевича затмения наши летят. / Черный квадрат Малевича / накрыл кровавый квадрат» и далее: «над родиной в черной рамке квадратное солнце стоит». На последнем рисунке триптиха изображен светлый квадрат в черной рамке, расположенный над городом. Как видим, позднее творчество Вознесенского актуализирует устойчивые риторические формы интермедиальности в постриторической словесной культуре.

Еще одна характерная жанровая разновидность – *иконологическая эпиграмма* любопытно трансформирована в стихотворении «метаметафориста» И.Жданова «Оранта». Известное мозаичное изображение Божьей Матери передано синестетически, построено на совмещении зрительного и слухового образов: «За звуковым барьером, в слоеном сугробе агоний / луна обтянута кожей молящей твоей ладони», «Мать скорбящая, Память, ты – вечное отраженье / на гневной трубе Архангела, надежда на всепрощенье», «Шепот ночной трубы на свету обратится в слово, / сфера прошлестит смальтой древесной славы, / кубических облаков преобразится взвесь. / Миру простится гнет. Небу простится высь» [24, с.54]. Изобразительные детали отсылают к различным пластическим техникам – с одной стороны, к мозаике, с другой – к абстрактной живописи кубизма. Словесное изображение вмещает широкую эмоциональную гамму, субъективное авторское восприятие и экспрессивное развитие его мысли. Глубокий символический смысл стихотворения заключен в утверждении нетленности образа Богородицы, его присутствия в современном, до предела напряженном, катастрофичном мире.

В «словесной живописи» И.Жданова наглядно отражено присущее искусству авангарда стремление к нарушению норм, границ, «выходу за рамки», продлению живописного полотна. Этот принцип в живописи был найден в эпоху барокко в полотнах Рубенса, Веласкеса, Эль Греко, когда было открыто спонтанное движение, преодолевшее статику и замкнутый фон картины, изобретен прием «динамической спирали» в композиции. В цикле «Завоевание стихий» И.Жданова обнаруживаем элемент метаописания, касающийся дан-

ного приема: «Кто б смог картину от тюремной рамы / Освободить, / тряхнуть ее за угол, / Чтоб море заплескалось, отрезвело / Безобразной стихией, чтобы между / Рукой и ветром мог возникнуть парус, / Возникнуть и уплыть. И раствориться...» [25, с.33].

Постмодернистская интеллектуальная лирика располагает весомым арсеналом «интермедиальных тропов» (Н.Фатеева), в которых создание образной модели происходит за счет упоминания конкретного произведения живописи, музыки, скульптуры, архитектуры, техники декоративно-прикладного искусства. Создаются так называемые сравнения и метафоры «культурного ряда». Так, у И.Бродского постоянно происходит напластование самых разнообразных мифологических и культурных реалий, интертекстов, смешение знаков различных художественных языков, например живописи, скульптуры, архитектуры и рекламы: «сад выглядит как помесь Пантеона со знаменитой «Завтрак на траве», «ввечеру у тела, точно у Шивы, рук, дотянуться желающих до бесценной», «надо всем плавают во тьме, как на празднике Валтасара, письма «Кока-Колы», «Белый на белом, как мечта Казимира, летним вечером я, самый смертный прохожий / среди развалин, торчащих как ребра мира».

У В.Кривулина читаем: «Красный угол черепицы / среди зарослей Сезанна / чеховское чаепитие / на веранде – и вязанье / нудящего разговора». Схожее построение образа, где использован эффект интермедиальности, обнаруживается у М.Амелина: «Уже который год – / навеки неужели? – в отечестве зима, – / состаришься, пока меж завитками гжели / проступит хохлома». Развернутые сравнения и уподобления такого рода создают эффект избытка стиля, игры культурными контекстами, возрождают поэтику парадоксальности.

В то же время произведения искусства становятся частью картины мира, ощущения предметов поэтами-современниками.

Как видим, интерсемиотические художественные модели функционируют как неотъемлемая составляющая поэзии второй половины и конца XX ст., независимо от стилевых ориентаций и индивидуальных художественных методов, творческих установок и задач авторов. Интерсемиотичность обуславливает обращение к устойчивым жарновым формам эмблематики, стихотворной подписи под предметами искусства, к разным видам экфрасиса, актуализируя методы синэстетического изображения. Немаловажной областью проявле-

ния интерсемитотики является графическая и визуальная поэзия, комбинации различных форм нелинейного текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Лотман Ю.М.* О семиосфере // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1984.– Вып. 641 (XVII). – С. 5-23.
2. *Эткинд Е.* Проза о стихах. – СПб., 2001.
3. *Наливайко Д.С.* Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства // Слово і час. – 2003. – № 5. – С. 10 – 18; № 6. – С.7-19.
4. *Азизян И.А.* Диалог искусств Серебряного века. – М., 2001.
5. *Силантьева В.И.* Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А.П.Чехов, И.И.Левитан, В.А.Серов, К.А.Коровин. – Одесса, 2000.
6. *Мазаев А.И.* Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. – М., 1992.
7. *Геллер Л.* Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М., 2002. – С.5-22.
8. *Ланн Ж.-К.* О разных аспектах экфрасиса у Велимира Хлебникова // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума (под. Ред. Л.Геллера). – М., 2002. – С. 71 – 86.
9. *Боровиков П.В.* Галерея Марка Шагала. – Эл. ресурс: <http://www.poezia.ru/article.php?sid=40436>
10. Поэзия и живопись. Сб. трудов памяти Н.И.Харджиева. – М., 2000.
11. *Скоропанова И.С.* Поэзия в годы гласности: Пособие для учителя. – Минск, 1993.
12. *Ракуза И.* Лирический супрематизм Геннадия Айги // Литературное обозрение. – 1998. – № 5-6.
13. *Соснора В.* Девять книг. – М., 2001.
14. *Кушнер А.С.* Ночной дозор. – М., 1966.
15. *Кушнер А.* Стихотворения. – Л., 1986.
16. *Бродский И.* Бог сохраняет все. – М., 1992.
17. *Верхейл К.* Кальвинизм, поэзия и живопись // Звезда. – 1991. – № 8.
18. *Кривулин В.* Обращение. – Л., 1990.
19. *Бобышев Д.* Полнота всего. – СПб., 1992.
20. *Кушнер А.* Таврический сад. – Л., 1984.
21. *Сапгир Г.* Сонеты на рубашках. – М., 1989.
22. *Седакова О.* Китайское путешествие. Стелы и надписи. Старые песни. – М., 1990.

23. Книга про поетичне мистецтво ... писана року божого 1637 / Публ. В.І.Крекотня // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI–XVII ст. – К., 1981.
24. *Жданов И.* Место земли. – М., 1991.
25. *Жданов И.* Неразменное небо. – М., 1990.